

MONOGRAFÍA DE URSONATEFANZINE

ALEX MENDIZABAL

URSONATEFANZINE

(OCTUBRE 2013)

Publicación sobre arte y cultura del sonido

Coordinan: Oscar Martín y Luis Espejo

Corrigen: Sarah Vacher

Standardization in the field of acoustics, including methods of

Parece una obviedad, aunque de vez en cuando se ve que

and reception, and all aspects of hearing effects on man and his

er, a música, pensas que la música es o menos ese sonido

que escuchamos en el momento de que estamos escuchando

de la música, pensas que la música es o menos ese sonido

que escuchamos en el momento de que estamos escuchando

de la música, pensas que la música es o menos ese sonido

que escuchamos en el momento de que estamos escuchando

de la música, pensas que la música es o menos ese sonido

que escuchamos en el momento de que estamos escuchando

de la música, pensas que la música es o menos ese sonido

que escuchamos en el momento de que estamos escuchando

de la música, pensas que la música es o menos ese sonido

que escuchamos en el momento de que estamos escuchando

de la música, pensas que la música es o menos ese sonido

que escuchamos en el momento de que estamos escuchando

de la música, pensas que la música es o menos ese sonido

U
R
S
O
N
A
T
E

0
0
0
0
0
0
0
0
0
0
0
4

ÍNDICE

PARA REPRODUCIR CON EL TUBO

Jale gor nahi gaituzte.

Aburra ta tratoria, kamiona, animal-arima-agiriak, kutxak, kutxarila, bitrozeramika, goilarakada tontor lapiku ta mahai manierismoak. Usain, usain, usain! Baita usain, usain, usain! Baita usain, usain, usain! Baita usain, usain, usain!

URSONATE

00000004

Ez bait da ahoan gortzen ahokatu gortzen ahoak. ALEX MENDIZABAL

Jarrai-tezazozue beraz ahotik meharrera, sabelean dilin ez bada ez da lan ta ipurtestean adizue xut Maixu.

URSONATE

00000004

Publicación sobre arte sonoro y culturas aurales

Musika ispirituaren jana baino... **Guardando a Alex Mendizabal**

U-2t... **U-2t**

Far durare... **Far durare**

ONDA... **ONDA**

usata... **usata**

Ad ogni... **Ad ogni**

non... **non**

Tutururua... **Tutururua**

dall'aut... **dall'aut**

suonare... **suonare**

Ci voglio... **Ci voglio**

scodellat... **scodellat**

Perché... **Perché**

senta Ma... **senta Ma**

Non la mo... **Non la mo**

Ma la do... **Ma la do**

ed interio... **ed interio**

especialme... **especialme**

L'Umamm... **L'Umamm**

nos envió y que... **nos envió y que**

sobre qué significa... **sobre qué significa**

Textos

Introducción y agradecimientos
Monográfico Alex Mendizabal
Culturas aurales



ursonate
00000004

URSONATEFANZINE

000000004

Publicación sobre arte sonoro y culturas aurales

Coordinan:

Óscar Martín / José Luis Espejo

Corrigen:

Sarah Vacher
Lucía C. Pino
Lucía Egaña
Arantxa Catalán
Marta Morales

Diseñan y maquetan:

Miguel Ayesa
Sonia Ciriza

Prepara fotografías y preimpresión:

Miguel Soria

Traducen:

Blanca Rego
Miguel Prado
Xabier Erkizia

Colaboran:

La Caníbal
Luscinia Discos

Suenan:

Alex Mendizabal
Ray Brassier, Jean-Luc Guionnet, Murayama Seijiro, Mattin

Se puede leer a:

Alejandra Pérez
Alvin Lucier
Andrea Zarza
Blanca Rego
Bruce McClure
Chinowski Garachana
Chris Blazen
David Mattoid
David Von Rivers
Emma Hedditch
Esther Ferrer
Irene Revell
Jean-Luc Guionnet
José Luis Espejo
Juanjo Aranguren
Kamen Nedev
Ken Jacobs
Marcello Liberato
Mattin
Miguel Prado
Mikel R. Nieto
Miquel Parera
Murayama Seijiro
Óscar Gyakusatsu
Ray Brassier
Roberto Clemente
Xabier Erkizia

Terminamos de juntar textos en marzo de 2014. Corregimos en verano del mismo año y comenzamos a diseñar en septiembre. Mandamos a la imprenta en

ÍNDICE

004

INTRODUCCIÓN Y AGRADECIMIENTOS

006

MONOGRÁFICO A ALEX MENDIZABAL

Un intento de biografía colectiva

Roberto Clemente, Juanjo Aranguren, Chris Blazen,
Marcello Liberato, Ken Jacobs y Bruce McClure

Guardando a Alex Mendizabal

Xabier Erkizia

Partituras y documentación

084

ONDAS ELÉCTRICAS Y ELECTROMAGNÉTICAS, ONDAS DE RADIO

¿Por qué una radio en red? ¿Por qué una radio libre?

Kamen Nedev y Chinowski Garachana

Afecto espectral

Alejandra Pérez

La aporía de la estandarización

Mikel R. Nieto

126

IDIOMAS, LENGUAJES, SILENCIOS

Idiomas e idiotas

Ray Brassier, Jean-Luc Guionnet, Murayama Seijiro y Mattin

Ventriloquizar el silencio

Miguel Prado

Metal Machine Theory

Ray Brassier y Mattin

166

PRESENTE Y PASADO: FUTURO

Cápsula del tiempo sonora

Andrea Zarza

Entrevista a Alvin Lucier

Andrea Zarza

Entrevista a Esther Ferrer

Emma Hedditch, Irene Revell y Mattin

Querido John

Esther Ferrer

192

RESEÑAS

Discos

Películas

Textos

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

INTRODUCCIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Lo justo es que si UrsonateFanzine tarda tiempo en publicarse, también lleve su tiempo leerlo. Pues bien, en este número nos hemos tomado esto muy en serio. Y decimos *nos* de una manera particular.

Este número es también el primero que necesita dar algo más de explicaciones.

Este número, que ha salido un poco libro, está dedicado al pensamiento y al posicionamiento sobre la escucha, ya que, aunque hable en ocasiones sobre prácticas, creemos que estos textos y estos sonidos retan de alguna manera al que escucha. Bueno, al que escucha y al que lee, porque en el espacio entre el que se lee el sonido y se escucha el texto pende buena parte de esta edición del fanzine.

Hay que decir que este casi-librito de filosofía no es necesariamente la forma que seguirá teniendo la publicación, que nos gustaría que siga cambiando en cualquier otro sentido. De hecho, podemos asegurar el próximo cambio.

Una vez recibidos todos los textos y sonidos, nos hemos dado cuenta de la necesidad de explicarlos. Este proceso nos lo hemos reservado, dado que UrsonateFanzine 000000004, resumiendo mucho, trata sobre los problemas que tienen las palabras o los lenguajes con los espacios donde se escuchan y se leen, y cómo la articulación de tales palabras, que llamaremos (por convencionalismo) «autores», genera ciertas autoridades. Vamos a asumir, solo aquí, esta autoridad.

El conjunto del número nos parece como un cómic sin viñetas, un texto sin texto. El sonido de una palabra sin la palabra que lo ha producido. Una hipótesis idealista, es decir, una pregunta sin respuesta unívoca.

Este número, sin quererlo, parte de la negatividad propia de esas estéticas, denominadas estéticas emancipadoras, que buscan un cambio. Pero también una negatividad de los lenguajes y los medios donde lo analizado se mueve: el lenguaje musical, el medio radiofónico, el idioma, el silencio.

Cuando hasta aquí se escribe *hemos*, se refiere a los dos que hemos coordinado el número. Hemos decidido controlar lo mínimo los contenidos. Hemos llegado a esta conclusión después de alguna conversación, discutiendo muy poco porque no somos mucho de discutir.

Algunas colaboraciones nos han llegado sin ni siquiera pedir las, pero otras las hemos planteado como aportaciones colectivas en las que hemos participado lo menos posible. Aparte de las introducciones y de las correcciones, no hemos dicho ni mu. Por tanto, a partir de ahora, el *nos* es un *nos* que se refiere a todos los que participan en este número.

¿Nos hemos planteado realmente preguntas sin respuesta? En realidad sí que hay respuestas para casi todas las preguntas propuestas, es solo que algunas de estas respuestas no están planteadas en el mismo idioma, tan siquiera en el mismo lenguaje que sus preguntas. ¿Cómo hacer música para quien no puede oír la? ¿Cómo llenar el silencio de significado? ¿Cómo hacer lo que se llama música sin un escenario, sin una audiencia, sin músicos siquiera? ¿Cómo escuchar los sonidos de hoy como si fueran los de un pasado remoto? ¿Cómo pensar la forma de las letras también para los que no pueden verlas? ¿Cómo hacer radio sin ondas de radio?

Planteamos así un número recorrido por negaciones: el no-idioma, la no-música, el no-silencio, la no-cartografía, la no-escucha, el no-cuerpo. ¿Es posible explicar desde la negación? Algo así sería una hipótesis nula. ¿A qué nos referimos cuando pensamos en una hipótesis idealista?

Habría aquí otro nosotros que engloba también a las personas que han diseñado este número, interesadas y dispuestas desde mucho antes de que supiéramos cuáles iban a ser sus contenidos. Estas personas se dedican nada menos que a hacer tiflografía, o lo que es lo mismo, una tipografía para los dedos de los invidentes, una tipografía que no está hecha para ser mirada. Otra cuestión de difícil respuesta.

Está también ese nosotros que incluye a quienes han traducido y releído. También el nosotros de quien nos corrige para evitarnos la vergüenza que implica que, con nuestra edad, se nos sigan colando faltas de ortografía de primaria.

Habría, por último, un nosotros que implica a quien ha decidido colaborar económicamente y por adelantado, también sin saber sus contenidos, para que de este Ursonate 000000004 haya más copias que podamos distribuir, guardar o tirarnos a la cabeza.

A todos nosotros, gracias por haber vuelto a trabajar con nosotros.



FRANCISCO A
MOLINER ZABAL

MONOGRÁFICO A ALEX MENDIZABAL URSONATEFANZINE (OCTUBRE 2013)

Por:
Roberto Clemente
Juanjo Aranguren
Chris Blazen
Marcello Liberato
Ken Jacobs
Bruce McClure
Xabier Erkizia

Traducciones de:
Blanca Rego
Xabier Erkizia

Edición:
UrsonateFanzine

Cuando terminamos el monográfico, que pretendía ser retrospectivo, de Miguel A. Ruiz para Ursonate 000000003, nos pareció interesante continuar con este apartado hablando de participantes de la historia reciente de la música o el arte sonoro. Con Alex Mendizabal, sin embargo, la cosa no podía ser tan sencilla como lanzar una entrevista.

No nos costó decidirnos por Alex, que actualmente reside en Roma, habiendo pasado por Nueva York y nacido en Donostia en 1961. Le conocimos allí mismo, en talleres, conciertos y conversaciones. En muchas de estas ocasiones, se ha bromeado con la idea de sacar un disco de Alex, dado que no los publica. Por eso, dedicarle esta sección se hacía aún más interesante. No hay disco, pero sí una pieza que acompaña este monográfico.

Alex se ha movido por distintos lugares, siempre rodeado de diversas personas, lo que dificultaba que alguna de estas personas, menos aún nosotros, pudiera hablar sobre los 33 últimos años de su producción. Para ello entramos en contacto con Roberto Clemente, Juanjo Aranguren, Chris Blazen, Marcello Liberato, Ken Jacobs, Bruce McClure y Xabier Erkizia, personas que le conocieron en distintas ciudades, en distintos idiomas, y que han ido configurando entre todos un retrato incompleto de su producción.

Estos textos han sido redactados originalmente en inglés, euskera, castellano e italiano; y han sido traducidos por medio de un traductor automático o bien, como se debe, por Blanca Rego y el mismo Xabier Erkizia. Aunque nuestro primer objetivo fue realizar una versión multilingüe traducida al castellano, finalmente solo hemos publicado la versión traducida, por razones de espacio, en un número especialmente apretado.

A este relato colectivo lo acompaña una selección realizada por UrsonateFanzine de algunas de las partituras que Alex Mendizabal nos envió y que tiene como introducción un texto de Xabier Erkizia sobre qué significa guardar con Alex Mendizabal.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

UN INTENTO DE BIOGRAFÍA COLECTIVA

Juanjo Aranguren

Década de los 80

Donostia

Pensamiento gaseoso, acción líquida, reflexión sólida.

Nos educan para reflexionar antes de actuar, lo que puede llevarnos a la inacción, a la sumisión y a la pasividad ante problemas de toda índole, caminos llenos de peligros que debemos evitar, mochilas rebosantes de miedos que arrastramos como bueyes uncidos, alienados.

Pensar y actuar, así, de corrido, es improvisar.

Aprender a improvisar es aprender a encontrar, a descubrir, y si hay un campeón de la improvisación este es Alex Mendizabal, y no precisamente porque lo diga un servidor.

Es el arte, como la vida, un terreno siempre fronterizo y en movimiento, como en una película de John Ford, donde viven personajes sin domesticar, personas que improvisan, encuentran, descubren y posteriormente reflexionan.

Así imagino a Alex, siempre alerta, al acecho, aprendiendo y compartiendo.

Concierto para txistus, tambor, garbanzos y acompañante solista improvisado.

En la cocina de la vivienda de Alex en Donostia, finales de los 80. Todas las puertas abiertas, incluida la entrada al apartamento, allí sentado puedo ver el descansillo y las escaleras. Alex totalmente concentrado, un txistu en cada mano y entre sus rodillas un tambor, sonidos y más sonidos y música extraña que no cesa, y de pronto un repiqueteo de lluvia de garbanzos en el tambor y sus rodillas expertas se mueven y los hacen girar, a un ritmo, a otro...

Un enorme animal blanco entra muy tranquilamente al piso, llega hasta la cocina y sin saludar se sienta frente a Alex y lo acompaña con delicadísimos aullidos.

Final de concierto, grandes risas y aplausos, ahora sí, el perro del vecino nos saluda a su manera, satisfecho supongo.

Roberto Clemente

1985

Roma

Cinecittà: un piano vertical, un txistu, un acordeón, un tubo, un sintetizador y un clarinete.

Trabajamos juntos durante tres años. Yo estudiaba arte en la Accademia di Belle Arti di Roma y él estudiaba música en el conservatorio. Ambos estábamos concentrados en nuestro trabajo y en nuestras discusiones sobre este, que acompañábamos de ciertas escuchas. Experimentamos simultáneamente el *Ulysses* de Joyce, no juntos, pero sí en el mismo sitio.

Mientras tanto, Alex tuvo una serie de trabajos increíblemente extraños: fue locutor de noticias en castellano en la Radio Vaticana y guarda nocturno en *Porta Portese Market*.

Tenía una disciplina diaria rigurosa, en la que alternaba la improvisación poliinstrumental con la escritura musical en distintas formas y estructuras. Pude ver algunas de aquellas partituras, entonces siempre manuscritas, nunca a ordenador, algunas sobre un pentagrama tradicional, otras basadas en escrituras experimentales y otras conceptuales escritas. Todo en ellas planteaba una aproximación diferente en la forma, la estructura y el uso de instrumentos.

Aunque siempre le animé a que se comprase un sintetizador, él prefería tocar con el txistu, el acordeón, el clarinete, el piano y las marimbas. Siempre improvisando.

Roberto Clemente

1990

Roma

I Bianchi, un proyecto de pop.

El nombre del grupo Los Blancos, que también hace un juego de palabras con la palabra vasca *ser los dos*, nació como un proyecto de música pop con un carácter muy peculiar: una banda de pop vasca fantasma.

La escena musical vasca en los 80 estaba dominada por el punk-rock. ¿Por qué no se hacían más canciones pop agradables en euskera? En dos semanas nosotros compusimos cuatro.

Yo tocaba la guitarra y cantaba en euskera sin saber el significado de las letras (bueno, él las traducía) o la pronunciación (en ocasiones apuntaba la pronunciación fonética).

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Roberto Clemente

1991

Donostia

Grado de Degrado: una ópera-vídeo colectiva.

Mi contribución a este vídeo, a ese denso conjunto de ideas, era una pintura animada. Alex, Juanjo, Joseba y Laura Rosa estaban allí mientras yo pintaba y repintaba aquella pieza enorme y variable.

Juanjo Aranguren

1991

Donostia

Grado de degrado - Ustezco ustela.

Principios de los 90, empeño de Alex en producir-realizar un cortometraje con un guion por inventar, cuyo título se da por adelantado. Libertad absoluta y, una vez más, me veo abocado a una maravillosa aventura en la comparto con él inenarrables y maravillosos momentos, aprendizajes mutuos y el afianzamiento de una irremediable amistad.

Y no puedo seguir por ser parte interesada, en palabras del también amigo Aitor Izaguirre, en esta película de «ciencia aflicción».

(Versiones en euskera y castellano sin ningún tipo de ayuda pública).

Juanjo Aranguren

1993

Donostia

Un gran instrumento del mundo.

1993 en Ikertze Laboratorios Arteniño, Alex nos propone utilizar el edificio, uno de esos parvularios hexagonales de dos pisos, como si fuera un instrumento musical. Movilizamos los tres laboratorios: visual, sonoro-musical y de expresión dramática.

Como resultado hubo un gran espectáculo diseñado y realizado por niñas y niños como ofrenda a sus padres, hermosa trampa de sonidos, músicas e imágenes.

«En Ikertze hay personas. Personas que enseñan a las células locas. Estas células comen, andan... y ellas tocan el gran instrumento de Ikertze con otro tipo de instrumentos más pequeños.

Cuando la gente de fuera de Ikertze escucha la bella melodía de las células locas, se alegran de que haya tales maravillas en el mundo».

(Texto realizado en grupo por niñas y niños de 5.º de EGB, Colegio Alemán).

Ken Jacobs

1995

New York

Hace tiempo que admiro a Alex Mendizabal. Nos conocimos aquí, en Nueva York, no recuerdo la fecha exacta. Colaboramos en una pieza para ser proyectada (imágenes en blanco y negro de trenes), titulada *Loco Motion*, en la que Alex proporcionaba el acompañamiento sonoro usando unos tubos de goma largos, que serpenteaban entre el público. Es una persona realmente alegre e inventiva, en un sentido muy puro. Es tan juguetón como sus hijos y parece tener como misión democratizar la música. Todo el mundo terminó haciendo música a través de los medios más inesperados.

Bruce McClure

1995

New York

Alex Mendizabal se presenta, 3 de diciembre de 1995.

Para inaugurar su residencia de cinco años en Nueva York, Alex Mendizabal envió a diversos cineastas de vanguardia americanos una carta para que sus películas mudas fuesen más mudas. Aunque los proyectores pueden transmitir sonido desde 1927, muchos cineastas los amordazan en un paroxismo de duda sobre sus cualificaciones dimensionales, o creen que el sonido óptico es innecesario, o quizás incluso quieren encumbrar innecesariamente el sentido de la vista. Irónicamente, si estás en un cine con el sonido del proyector apagado, tu atención se desplaza de la pantalla hacia la orquesta de cambios de postura, toses y soplidos, acompañada de los comentarios de los espectadores y de los ruidos de los estómagos ejecutados por un coro de voces equivalente al número de entradas vendidas. Las cartas de Mendizabal a los cineastas con la propuesta paradójica de silenciar el silencio provocaron una respuesta inmediata respecto a cómo una película muda proyectada en un cine, supuestamente un sitio silencioso, podría ser más muda todavía. Esta cuestión empujó a Ken Jacobs a sugerir mi nombre como alguien que disfruta del aroma terroso de la tierra reutilizada repetidamente. El domingo 3 de diciembre de 1995, anoté en mi agenda que Alex Mendizabal había llamado para presentarse. Era el primer día de la semana y unos días después quedamos en su apartamento de la calle 79, en el este de Manhattan. Yo llevé un ventilador, una pérgola, unos discos de cartulina y unos estrobos que había combinado en una especie de montaje superfluo de elementos móviles que celebraba la ilusión del movimiento. Como tarjeta de presentación, me ofrecí a mostrarle mi pretendido fenakistoscopio, un aparato relacionado con mi fijación por los dispositivos precinematográficos del siglo XIX que sirvieron como introducción a la postura de usar proyectores de 16 mm del siglo XX en el siglo XXI. La inactividad trastocada por el giro del ventilador, los discos y el condensador del estrobo era incidental y no le presté mucha atención. Alex le prestó atención y se

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

puso a tocar el txistu (una flauta vasca) y un tambor llamado danbolin. Alex invirtió la carcasa del tambor y la tocó con unos garbanzos que hacían vibrar la cabeza del tambor, era como un campo de juego reorganizado y libre de baquetas. A quien pueda interesar: ¿El silencio responde al sonido? Si no te gusta, puedes optar por obviarlo, pero eso no es lo que exige el silencio.

Roberto Clemente
1995
New York

Moro.

Moro fue una extraña entrevista que realizamos en Nueva York en 1995. Alex me pidió que hablase con Leonardo Sciascia, autor de *Affaire Moro*, un análisis apasionado de las cartas que Aldo Moro había escrito durante los 55 días que estuvo en manos de la Brigadas Rojas, antes de que lo asesinaran en 1978. Por entonces discutíamos mucho sobre política, sobre la izquierda y sobre el terrorismo. La entrevista duró unos 45 minutos, y la recuerdo casi como una lluvia de ideas sobre un fantasma. Quién sabe lo que dije, nunca he escuchado aquellas cintas. Aún las conservo, pero las miro con miedo (*fear*).

Bruce McClure
1996
New York

Proyecto de educación artística, 27 de febrero de 1996. Museo Whitney de Arte Estadounidense, Nueva York.

Disasociation United AR, 22 de abril de 1996. Knitting Factory, Nueva York.

Disasociation United AR, 6 de mayo de 1996. Centro de Arte Contemporáneo de Chiasso, Italia.

Happen Stance.

Películas recientes (1993-1996) de Stom Sogo, Furniture Music de Bruce McClure y Alex Mendizabal. 16 de mayo de 1996. Anthology Film Archives, Nueva York.

Film Eta Musika Kontzertauk, Euskadi.

Alex Mendizabal con orquesta de la tercera edad, daguerrosonidos, txistu, danbolin y sibote, grupos de cámara y público...

Lekunberri Cultural Center, Nafarroa, 1 de septiembre.

Baigorri, Behe Nafarroa, Francia, 2 de septiembre.

Azkoitia, Gipuzkoa, 3 de septiembre.

Urnieta, Gipuzkoa, 5 de septiembre.

Tolosa, Gipuzkoa, 6 de septiembre.

Zestoa, Gipuzkoa, 8 de septiembre.

Donostia, Ikertze, 9 de septiembre.

Barañain, Nafarroa, 10 de septiembre.

Bruce McClure
1997
New York

10-23 Jackson Avenue, Long Island City, Queens. 1 de enero, 1997-2005.

Alex Mendizabal y yo planeamos y financiamos inicialmente este espacio de trabajo tras ocupar el sótano del Anthology Film Archives junto a algunos de sus fundadores. Lo bautizamos como *Living Room Project* y le dimos forma a partir de los principios aplicados durante los eventos *Disasociation United AR*. Nuestra estancia en el Anthology duró un mes, durante el cual trabajamos en nuestros proyectos y organizamos conciertos y sesiones de cine. El siguiente texto, que fue distribuido como primer anuncio, puede ser visto como un acta constitutiva:

Espacio para compartir: en la transición de trabajar en la calle a trabajar en un estudio, ofrecemos un alquiler compartido de un espacio de unos 230 metros cuadrados. El alquiler incluye un almacén y unas llaves para poder acceder las 24 horas del día a una sala grande, la *piazza*. No podemos ofrecer horarios para su uso exclusivo, pero todo es posible. A finales del siglo XIX, la gente adinerada construía casas a partir de planos que incluían un porche cubierto, al que solían referirse como *piazza*. Curiosamente, los arquitectos de esas casas dieron nombre a ese espacio privado, pero abierto, con una palabra italiana que significa «plaza», un espacio público rodeado de edificios. Cuando yo me mudé al campo, fue para vivir en una granja antigua que no tenía *piazza*, una carencia que sentí mucho, en parte porque me encantan las *piazas* como combinación de la comodidad de un interior con la libertad de un exterior, pero también porque son perfectas para inspeccionar el termómetro... Una casa de campo sin una *piazza* que permita disfrutar de las vistas con calma es tan extraña como una sala de museo sin ningún sitio donde sentarse. ¿Una sala de mármol llena de cuadros no viene a ser lo mismo que unas colinas de piedra caliza? Las galerías van colgando mes tras mes imágenes que se van fundiendo en otras imágenes nuevas. Además, la belleza es como la devoción, no puedes llegar y verla, requiere tranquilidad y constancia, una presencia, una silla cómoda. Antiguamente, cuando estaba de moda la veneración en lugar de la indolencia, los amantes de la naturaleza adoraban el paisaje de pie, de la misma manera que los fieles adoraban a Dios en las catedrales. En esta época de poca fe y rodillas débiles, solo nos queda la *piazza* y el banco de la iglesia.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Bruce McClure

1998

New York

Convención de aparatos hechos en casa y de constructores y ensambladores de instrumentos e intérpretes. 14 de enero, 28 de enero, 25 de marzo, 15 de abril, 27 de mayo, 24 de junio de 1999.

Collective Unconscious 145 Ludlow Street, Nueva York.

Piensa en un mendigo o en un chico de los recados silbando una melodía. Estos ejemplos aleatorios demuestran que la música fortuita es una actuación casual integrada en el flujo de la vida. La música incidental no llama la atención por sí misma, es, como su propio nombre indica, fruto de alguna situación interesante. Lo importante es dónde está ubicada la melodía, no su contenido.

Introducción al cine por Ken Jacob, 23 de marzo, 1999. Binghamton University, Nueva York.

Marcello Liberato

antes del 2000

Roma

Y ahora, una opinión sobre el trabajo de Alex.

En estos proyectos, como en otros en los que he tenido el placer de trabajar, siempre ha aportado otro punto de vista. De hecho creo que este es el rasgo fundamental de hacer cosas con él, tanto en la música como en los debates y la vida.

Para mí es un gran amigo que me ha transmitido un gran conocimiento y con el que estoy en deuda. En el aspecto estrictamente musical, creo que tiene una intuición de proporciones extraordinarias.

Podría decir que de los músicos que conozco es el único que recogió la lección de John Cage (ni siquiera yo mismo lo haría de esta manera). ¿Por qué ir por un camino trazado, sin hacer pruebas, sin desarrollar ideas o, peor aún, volviendo a desarrollar las de la investigación musical del s. XX?

Los músicos llamados experimentales se esconden detrás de mucha tecnología, no siempre apoyada por una cantidad igual de ingenio, con actitudes construidas y transformadas por la repetición de códigos y gestos, por la ostentación de una excentricidad enferma que oculta una pobreza del alma y del sentido musical.

En el pasado estudié composición, dirección y música electrónica en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma, el mismo lugar donde había estudiado Alex. En ese momento yo

estudiaba un software para hacer música en tiempo real, *live-eletronics*. Estaba especialmente interesado en el estudio del espacio acústico y en la proyección del sonido, pero entonces como ahora el uso de dispositivos especializados era un inconveniente económico.

Alex y yo habíamos dejado el conservatorio antes de la graduación para poder dedicarnos a escribir música que pudiéramos realizar nosotros mismos. Es algo que otros músicos ya habían hecho: Harry Partch, Harry Bertolia, John Cage.

Alex construía sus instrumentos a partir de la arquitectura de una idea musical. Descubrió entonces que los instrumentos se pueden distribuir buscando una espacialización musical. Esto fue como un rayo caído del cielo, porque tuve que destruir, poco a poco, toda una serie de creencias inútiles. Tuve que empezar a buscar en el mundo del sonido con distintas orejas e intenciones. Alex fue mi segundo maestro de música. El primero, del que supe gracias a él, soy yo mismo.

Chris Blazen

2000

Roma

Su generosidad y amor a la diversidad lo han llevado a ofrecer a los seres sensibles un espacio para disfrutar de experiencias auditivas únicas. Curva Chiusa es sonido en movimiento. Alex Mendizabal es el artista que está detrás de este proyecto de sonido en movimiento.

Curva Chiusa siempre ha sido un proyecto abierto. Gente de todo el mundo ha donado sus grabaciones sonoras para transmitirlos a través de Curva Chiusa. Mi colaboración se inició en un lugar desde el que se veía un obelisco flanqueado por cuatro leones. A partir de esos momentos que ampliaron mis oídos, mi concepto sobre el sonido de la tierra cambió para siempre.

Casi todos los eventos de Curva Chiusa se hacen en domingo, normalmente una vez al mes. Durante la semana, se copian «pistas» de sonido a casetes dependiendo del número preciso de vehículos de transmisión. Las bicicletas se optimizan para el sonido colocándoles reproductores estéreos de coches y unos altavoces potentes. Luego se elige una localización y se reparten varios cientos de *flyers* impresos con un ordenador e impresora domésticos. Los *flyers* siempre contienen información sobre la pista y el autor, además del *Manifiesto di Curva Chiusa*. La mañana del domingo ya está todo preparado.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Curva Chiusa es energía pura, ilimitada e indeterminable en un mundo en el que estamos rodeados de artificialidad. Muchas personas parecen haber perdido su alma. La mayoría deambulan a través de una existencia opaca entre lo perdido y lo encontrado. Sentir el sonido pasar, girar y elevarse sobre ti de maneras impredecibles absorbe tu atención del vacío de negación y aislamiento en el que quizás respires cómodamente.

Los sonidos fuera de contexto, que llegan de modo inesperado, no pueden ignorarse automáticamente de la misma manera que ignoramos el sonido aburrido de la nevera de casa. Cuando las reverberaciones llegan a nuestros oídos desde tantos puntos diferentes, el entorno se convierte en un ecualizador sonoro. Puede ser confuso.

La confusión y la organización se entremezclan, se introducen en el oído sorteando todas las defensas naturales. Las formas tonales pasan de chispas indiscernibles a pesadillas a gran escala, de llamadas vagas a gotas en un estanque: la languidez, la curiosidad y el sentido de la libertad suelen ser reacciones correlacionadas.

Todas las emociones son un resultado posible. Existen muchas reacciones, viscerales y mentales.

Algunos han intentando arrestarnos, otros nos han gritado y, una vez, hasta nos asaltaron físicamente. Aunque suene absurdo, parece que la mayoría de la gente no quiere desviar su atención, ni siquiera durante un momento, de su existencia nula, y se niega a aceptar el desafío de Curva Chiusa al *statu quo*; ven Curva Chiusa como una agresión, algo que no es verdad en absoluto.

Los mayores fans de Curva Chiusa siempre han sido los niños y los perros. Cantan y ladran con nosotros, juegan con nosotros y nos siguen.

Curva Chiusa vive para mover el sonido sobre la tierra, bajo el agua y por el aire.

Juanjo Aranguren

2000

Donostia

Zine animau.

Año 2000, acabo de abandonar el proyecto Ikertze Laboratorios Arteniño, comienzo mi andadura como escultor y Alex me secuestra durante un año para desplazarnos como titiriteros en busca y captura de espacios para transformar con la magia del cine, de todo tipo de cine.

Multiproyecciones visualsonoras, juegos de combinatorias de imágenes y sonidos que conforman un todo irrepetible en un espacio-tiempo concreto.

En palabras de Alex, «la película la acaba el proyccionista», a lo que yo solía añadir, medio en broma medio en serio, «o la destruye».

Marcello Liberato

2000

Roma

CuCinema.

Es un taller-performance donde cada participante puede hacer un film pintado a mano directamente sobre una película de 16 mm o 35 mm. Simultáneamente, en el mismo lugar se puede grabar la banda sonora, ya sea dibujando en la película, con un reproductor de casetes o con instrumentos elaborados con materiales de desecho. Desde pequeños «menusicales» se puede elegir la especialidad de las herramientas ya creadas para la ocasión.

Alex trajo a CuCinema el *dispensatoio*, un juego de palabras, que en inglés se puede traducir como *ThinKitchen*. Una mesa en la que escribir, dibujar, trazar palabras, pensamientos, poemas, impresiones, ilustraciones y mucho más, todo ello acompañado de excelentes téis que Alex iba preparando y ofreciendo a la gente.

Juntos hemos hecho algunos de los «menusicales», preparados especialmente con instrumentos diseñados y ejecutados por ambos.

Trait d'union es la preparación de una comida colectiva en la que los mismos participantes amasan la pasta que se va a cocinar. Comemos juntos y al final se proyecta la película realizada por todos.

Pensiero Cinematico fue el primer colectivo en el que trabajé, junto con otros músicos y cineastas, con Alex. Trabajamos en él durante un par de años, lo que dio lugar a diferentes eventos de cine expandido, proyecciones con música en vivo, instalaciones y actuaciones en diversos lugares.

El eje central era la idea de movimiento entendida en su sentido más amplio. Alex casi al mismo tiempo, junto con Chris Blazen, dio a luz Curva Chiusa, conciertos para altavoces en movimiento. Por lo general, estaba relacionado con la bicicleta, pero también había conciertos, charlas teóricas y actuaciones en lugares inusuales.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Marcello Liberato

2008

Bera

Concierto bajo el agua.

Durante un tiempo surgió la idea de hacer un concierto bajo el agua, un medio que transmite el sonido a 500 m/s en lugar de los 344 m/s a los que se mueve por el aire. Compramos unos altavoces sumergibles para hacer la prueba en una piscina de Roma que nos había dado permiso. Tras el entusiasmo de aquel primer concierto (para nosotros dos y un par de personas que nos miraban desde fuera del agua), preparamos un concierto en Ertz en 2007, luego en la piscina de Lazkao, y en 2008 en el encuentro Sensxperiment de Lucena. Y luego, cada uno de nosotros por separado, en el lago Nemi y en la bañera de casa.

Marcello Liberato

2010

Roma

EusKanta.

Es un proyecto especial que Alex comenzó en 2010, propuesto en solitario en una escuela primaria en Roma. Un año después me involucré en el proyecto, y en 2012 y 2013 formé parte de él.

Hablar acerca de EusKanta en su totalidad requeriría demasiado tiempo y espacio, ya que implica muchas consideraciones sobre el papel de la educación musical en la enseñanza obligatoria, el valor de la música como una herramienta para el aprendizaje de un idioma o la capacidad de los niños de entre 8 y 12 años para componer canciones de un alto nivel musical y formal, con poca o ninguna intervención de nuestra parte.

Y, sobre todo, la increíble profundidad de algunos textos y poemas que escribieron los niños sin que hubieran recibido ninguna corrección por nuestra parte.

Sobre el proyecto se puede leer y escuchar lo que se ha hecho en el sitio web www.euskanta.wordpress.com, que recoge canciones, textos y diseños de los últimos 4 años. Recomiendo que se consulte con atención, no de manera superficial, porque la fuerza de estas canciones y estas palabras realmente lo merece.

Es mucho más sencillo memorizar palabras en una lengua extranjera a través de la música y las canciones, más aún cuando estas son escritas por nosotros. Gracias a Euskanta cada profesor extrae una lección valiosa acerca de su trabajo (como muchos hicieron).

Por último, espero que este proyecto siga adelante pese a que muchas instituciones han retirado parte de la financiación. Desde hace algún tiempo estamos tratando de encontrar otros patrocinadores para continuar con este viaje que marida música y euskera de forma maravillosa.

Roberto Clemente

2011

Bera

«... y ahora cómete tus stock options o el carnaval de teleputa y el banquero criminal».

Realicé dos tipos de máscaras distintas para esta opereta (Ertz 2011). Una serie, de escala humana, para llevarla durante la acción, y otras doce o quince máscaras rasgadas sobre film transparente para ser proyectadas en la pantalla.

Roberto Clemente

2013

Roma

In this last years.

A lo largo de este último año (2013) hemos colaborado de distintas formas. He hecho posters e ilustraciones en algunos de los festivales en que Alex ha estado involucrado, no solo como artista sino como promotor y organizador (Stagione lirica di Operetta di Roma, 2011-Settimana Basca @roma, 2011 - Cantiere Aperto 2013).

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

GUARDANDO CON ALEX MENDIZABAL

Xabier Erkizia

Extractos desordenados de una entrevista escuchada a Alex Mendizabal*. Esta entrevista se presenta como introducción al material gráfico, partituras y apuntes de Alex Mendizabal.

* *Entrevista originalmente realizada en euskera. Grabada en Lazkao y emitida en radio, está dividida en dos partes en el programa ARRATSEAN - SOINU ARTEAN de Euskadi Irratia en el año 2012.*

«Mi mujer guarda muchas cosas, yo sin embargo, muy pocas. Por tanto, las cosas que guardo son principalmente mías, no de otros».

«Aquí están. Mis partituras... aquí tengo más... y más cosas allí, en Roma. Es como una vida dividida, la mitad de la vida aquí, la otra mitad allí. No es una cuestión de QUÉ guardar, sino DÓNDE guardar. Es una cuestión simbólica. Y esa cuestión del DÓNDE guardar me genera preguntas constantemente. He movido muchas cosas, pero con mucho desorden».

«Por ejemplo, me he dado cuenta de que muchas grabaciones, realizadas originalmente en DAT, no tienen copia. El otro día me di cuenta que están un poco estropeadas. Sabía que sucedería y ha sucedido. Se destruirán. Durante años he pensado que se irían deshaciendo. Bueno, antes o después, todo desaparecerá, pero ahora mismo me duele».

«¿Se encenderá este aparato?, ¿funcionará?».

«Es curioso. Durante años me han preguntado lo mismo: ¿Y, tú, no produces discos? Y mi respuesta siempre fue la misma: Si yo hago un disco y luego una copia del mismo, el valor del disco se divide en dos. Si hago dos copias, su valor será un tercio, si hago tres, un cuarto, y así sucesivamente».

«Una cosa es que tú tengas que venir aquí para hablar conmigo, y otra cosa que en Lesaka haya otro Alex, en Donostia otro, en Madrid otro y en Tokio otro. Y uno podría ir a hablar con Alex a uno de estos lugares, incluso a todos al mismo tiempo. Pero, al no existir copia, tienes que venir donde yo esté. Siempre he pensado que eso conlleva cierto poder. Quizás porque he pasado muchos años escuchando la misma pregunta... ¿Qué es lo que haces? A la gente no le gusta lo que hago, o no tiene interés en la música que hago... y recuerdo que, cuando me entró esa cosa de la copia, sentí una especie de poder. Tú no podrás escuchar lo que yo hago. Yo puedo hacerte escuchar esto, o no. Quizás te importa un pimiento, pero no sabes lo que te pierdes (risas). Y ese poder me daba cierto gusto. Sé que suena ridículo, pero es así como pensaba».

«Ahora escucharemos algo en mono, que originalmente es en estéreo».

«Daguerrosonidos. Grabaciones que duran un segundo o menos. Son grabaciones que prestan especial atención al tiempo. Por ejemplo, ahora escuchamos grabaciones que no contienen nada interesante, pero son de larga duración, y sin embargo las interesantes duran muy poco.

Utilizaba casetes, algunas veces de 3 horas de duración. Y cuando grababa y se colaba algo que no me gustaba, grababa por encima. De esta forma, el resultado siempre resultaba la grabación completa».

«Con las grabaciones existe una especie de inflación. Hay demasiadas cosas, demasiadas grabaciones. Algunas veces pensamos que aquello que guardamos tiene una importancia vital, pero de repente dejamos de darle importancia y acabamos tirándolo».

«Me pongo nervioso con solo pensar lo que puede haber aquí».

«En 1996 decidí tirar muchas de mis partituras. En la música clásica existe ese concepto del opus n.º 1. Ese opus no es el primer trabajo, sino el trabajo que, en cierto momento, se considera el primero. Y consideré que muchas de las partituras que guardaba no eran mías, que eran obras impulsadas o protegidas por la academia. Entonces decidí tirar y tirar. Y creí haber tirado todo, pero no es verdad. En algún momento surgió una decisión de no tirar todo. Quizás inconscientemente. He vivido en muchos lugares, y ahí surge una especie de defensa. Yo puedo echar todo lo que está aquí, pero queda algo en otro lugar».

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

«Guardo tres lámparas gigantes. Bolas blancas de farolas. Ocupan mucho espacio. ¿Para qué? No lo sé... no lo entiendo muy bien, pero las guardo».

«Un galerista italiano muy famoso mostró mucho interés en mi obra. Pero su interés se basaba en que guardaba muchos originales y en que no existían copias de esas obras. Me ofreció convertirme en artista de su galería y custodiar él todas mis obras. Le dije que no. Él insistía en que le interesaban las obras de las que no existían copias, y ahí confirmé esa idea que llevaba arrastrando durante años, que las obras sin copia tenían un valor, que ese ser único tenía un valor por sí mismo».

«Ahora, veo todos estos casetes... y sí, claro, están aquí, guardados en un maletín, escondidos. Seguramente, nunca más se podrán escuchar».

«Durante años he pensado, a la hora de escribir, que todas las partituras debían ser muy diferentes entre sí. Ahora me parece una tontería. Pero estoy comenzando a darme cuenta de que tienen bastantes cosas en común. Muchas. Y es una de esas ideas que he mantenido durante toda mi vida y de las que ahora me doy cuenta de que eran mentira».

«Durante años no he querido ni siquiera mirarlas».

«Creo más en la interpretación que en la improvisación. En la improvisación no ocurren cosas interesantes. Improvisar es como sacar afuera todas esas cosas guardadas. Improvisar es poner otra vez encima de la mesa aquello que has ido guardando. Y, sin embargo, escribir partituras me resulta más interesante. Al escribir puedes distanciarte mucho más de tus propios intereses, gustos, memorias. De alguna manera, improvisar es muy conservador».

«Improvisar implica un viaje a nuestro interior, pero no creo que para crear cosas nuevas. Puede suceder, pero en la mayoría de los casos creo que es una vuelta atrás. Ser conservador no tiene por qué ser malo. En realidad, conservador o revolucionario... no sé qué prefiero».

«También guardo el carteo con mi padre. Nos escribíamos mucho. Guardo las cartas escritas por él, pero no las que yo le escribí».



Preparativos para el concierto de Alex Mendizabal. Niu: Espai Artístic, Barcelona. 27/03/2014.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

PARTITURAS Y DOCUMENTACIÓN

Partituras y escritos colocados sin orden cronológico ni temático.

· Amhotsa Suogno Ruisueño ·

suogno

una scarica, elettrostatica, di rumore molto forte e brevissima.

dopo il sussulto viene una preoccupazione

un rumore a modo di ghiaia spostata, con cadenza leggermente di valzer,

si avvicina da dietro. poi è come se le orecchie girassero come girandole.

o come se il suono di ghiaia calpestate girasse con parabole rapide varie

attorno all'ascolto. un tremolo fatto di giri

a questo girare si aggiungono colpetti di ossa o legni piccoli.

ruisueño

Una descarga, electroestática, de ruido muy fuerte y breve.

después del susto viene una preocupación

un ruido a modo de gravilla movida, con ligera cadencia de valzer, se

acerca por detrás. Luego es como si las orejas giraran como una girándula.

O come si el sonido de gravilla pisada girase con parábolas rápidas varias

en torno a la escucha. Un tremolo de giros.

a esto más tarde se añaden un golpecitos de huesos o maderitas.

amhotsa

Zarata elektrostatiko deskarga itzela eta oso laburra.

Izua ondoren larri sentitzen.

Mugitutako hartxinga edo grabilla moduko hotsa atzekaldetik gerturatzan

da, vals kadentzia antzeko batekin. Ondoren, belarriak haize orratz moduan

arin biraka ariko balira bezala da. Edota zapaldutako hartxingak abiadura

handiko parabola ezberdinak egingo balitu bezala entzumenean. Jira bira

tremoloa.

Guzti hau ari dela, ondoren, makiltxo edo hezurtxo kolpetxoak.

· beldurrak goortzen gaitu ·

el miedo ensordece
beldurrak sortzen du
la paura rende sordi
fear – can't hear

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

· bicameraviglia ·

BICAMERAVIGLIA

(lunga musica per gruppo strumentale doppio) (B, A)

A | y * y ecc.

B y * y * ecc.

* | qualsiasi suono

* * | lo stesso suono di prima (il più simile possibile)

Disposizione spaziale dei due gruppi:

B	A
---	---

Alex Mendigobal

· for solo violin ·

for solo violin NY 96

Alex Mendigobal

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

· DOS FOLIOS ·

DOS FOLIOS para 2 folios

versión acústica §

§ existen versiones microfónicas y sampleadas

Alex Mendizabal

Respándose velozmente cual fondo sonido

2 golpes secos fuertes con la uña

respándose (corto)

3 golpes más fuerte

"eeeeeeihh! aaaakirimini minotoooo-
oooooooooh!"

cabalgando *FL FL.....*

alejándose

apretando los dos folios *δ|□□□□δδ| x etc*
como una locomotif f

arrugando un folio

estirándolo una vez

errugándolo

estirando un trozo de folio arrugado re-
petidas veces con velocidad

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

frotando los dos folios

más deprisa, menos. más, mas fuerte,...

.....

.....

arrugando el folio más nuevo con movi-

mientos regulares

"nie nie nie nie nie nie nie nie
nie nie nie nie nie nie nie nie
nie nie"

(dicho con un decrescendo de intensi-
dad y de altura)

desde lejos vienen los cavallos, se acer-

can cavalgando

(mientras todavía se oye algún caballo)

"minobaasasasah yeaabababeyeiiaiiiiii"

rompiendo un folio a tiras. comò desman-

telándolo, envolviendo los trozos en el

otra folio, hecha la peñota, al aire y

con la mano

Alex 90

· imagina un mundo sin percusión ·

imagina un mundo sin percusión

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

· Famoseca particelle ·

FAMOSECA
per 10 strumenti a fiato in giostra *

Avvertenze:

- ogni circolo rappresenta un giro
- ogni strumentista inizierà al punto indicato nella prima "battuta" e da quello stesso punto eseguirà tutte le "battute" successive.



nota continua a scelta dell'esecutore
del registro bassissimo



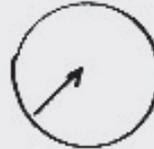
del registro basso



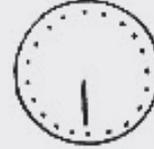
del registro medio



del registro alto



del registro altissimo



del registro medio ribattuta il più veloce
possibile



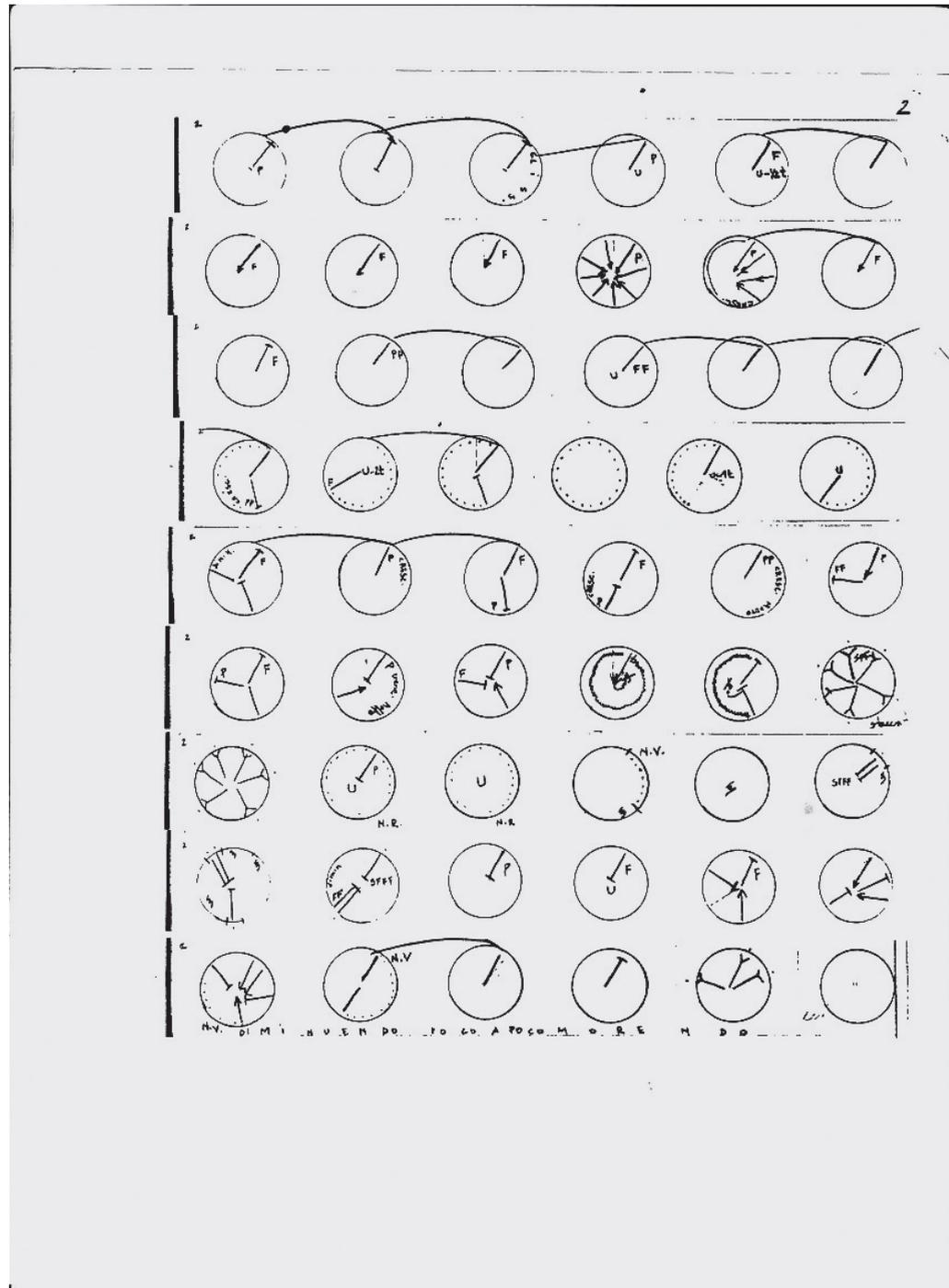
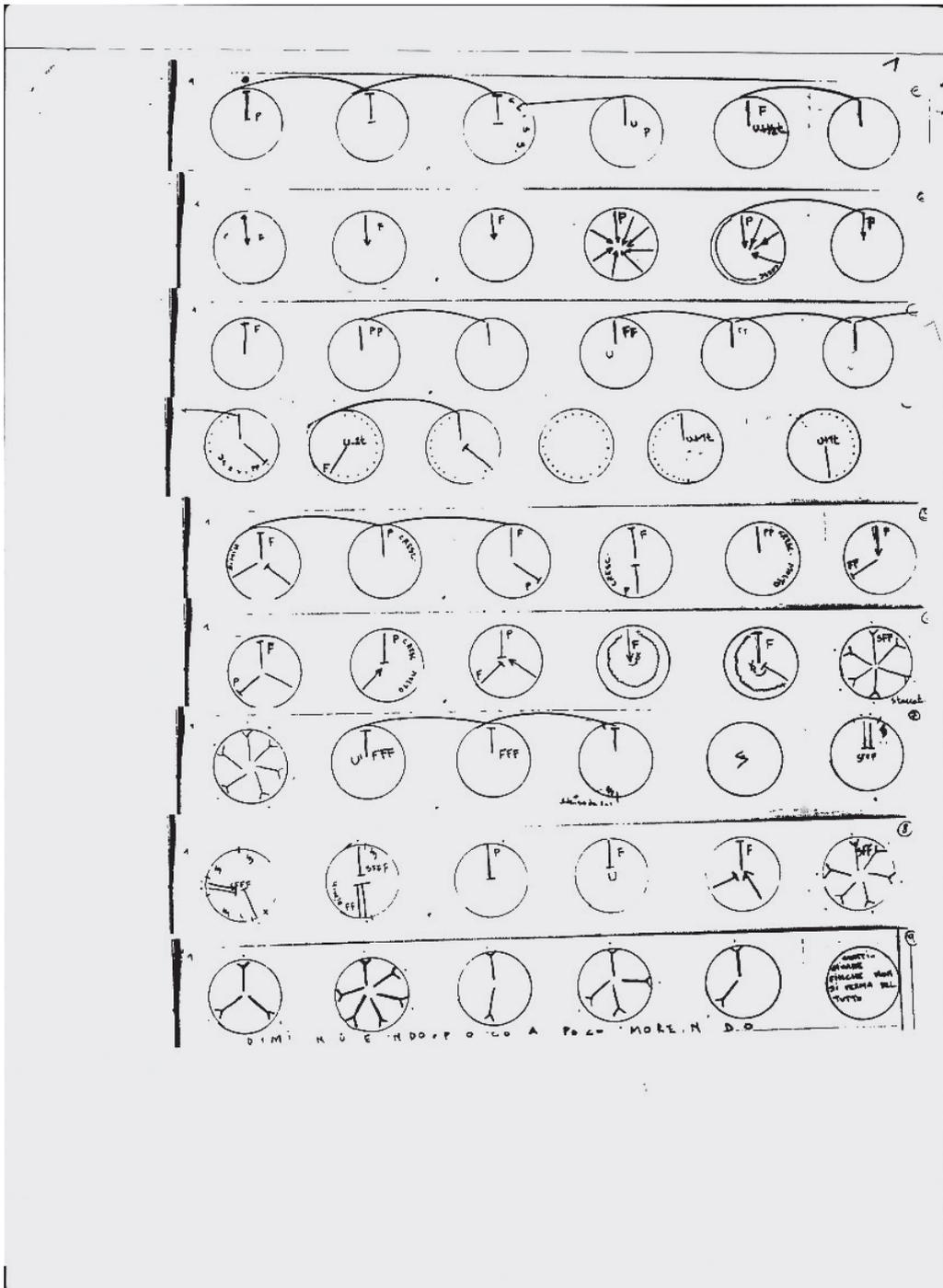
staccati

- U unisono la concordare
- U-2t MAIANKÈ due toni più in basso del unisono
- i respiri, ovviamente, non sono stati seguiti.
Far durare il meno possibile il tempo di respiro.
- le dinamiche possono essere adeguate all' instrumentatione usata.
- Ad ogni esecuzione gli strumentisti sceglierano posizioni non seguendo necessariamente l'ordine proposto dall'autore. Il pezzo si potrebbe (dovrebbe?) suonare più volte di seguito.

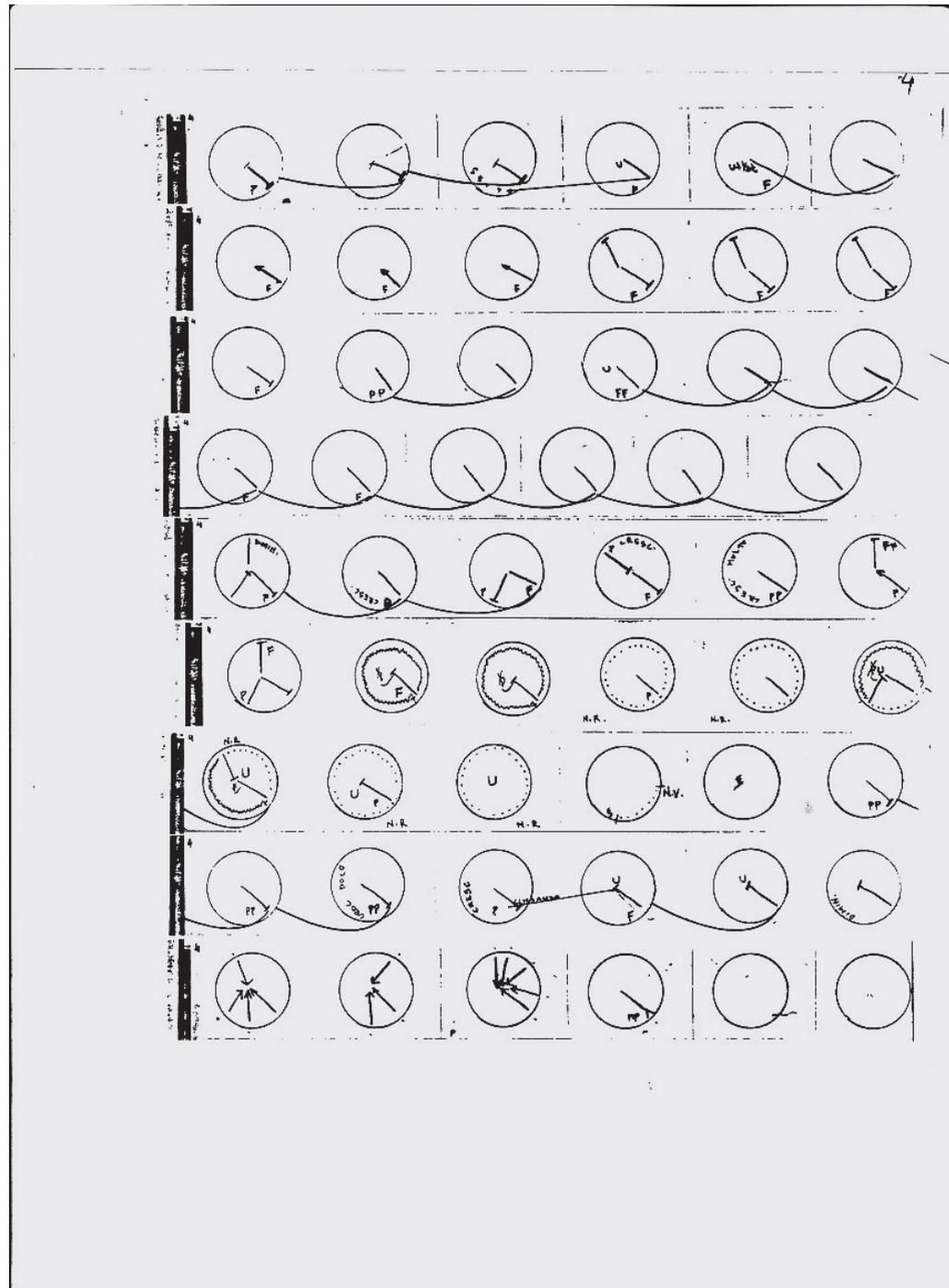
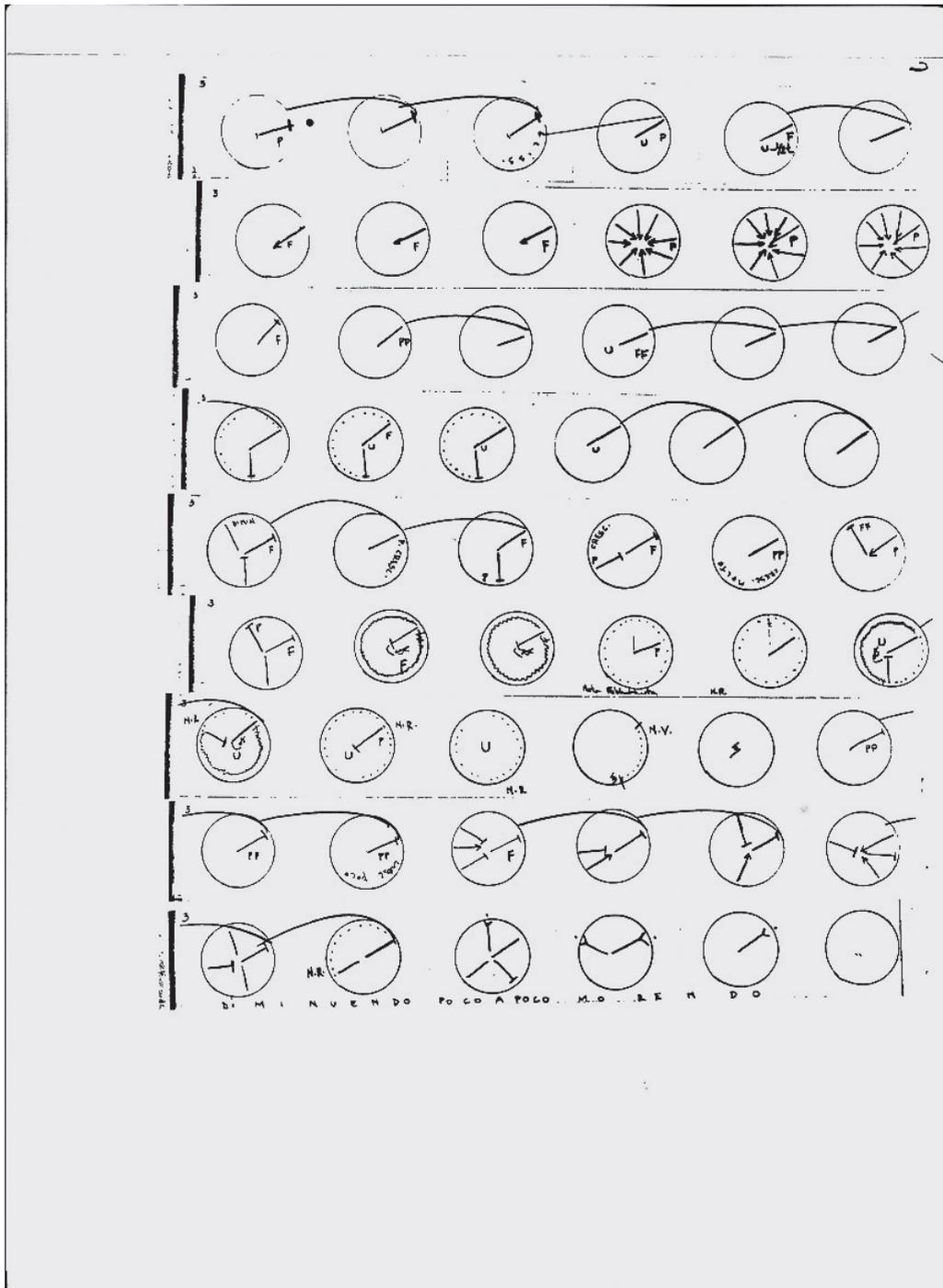
* (giostra con sedili tipo altalena o struttura circolare che gira. Si potrebbe anche fare una registrazione - potendo in quel caso usare strumenti non esclusivamente a fiato - per una struttura di altoparlanti in circolo.)

Alexander Mendizabal
Roma 87

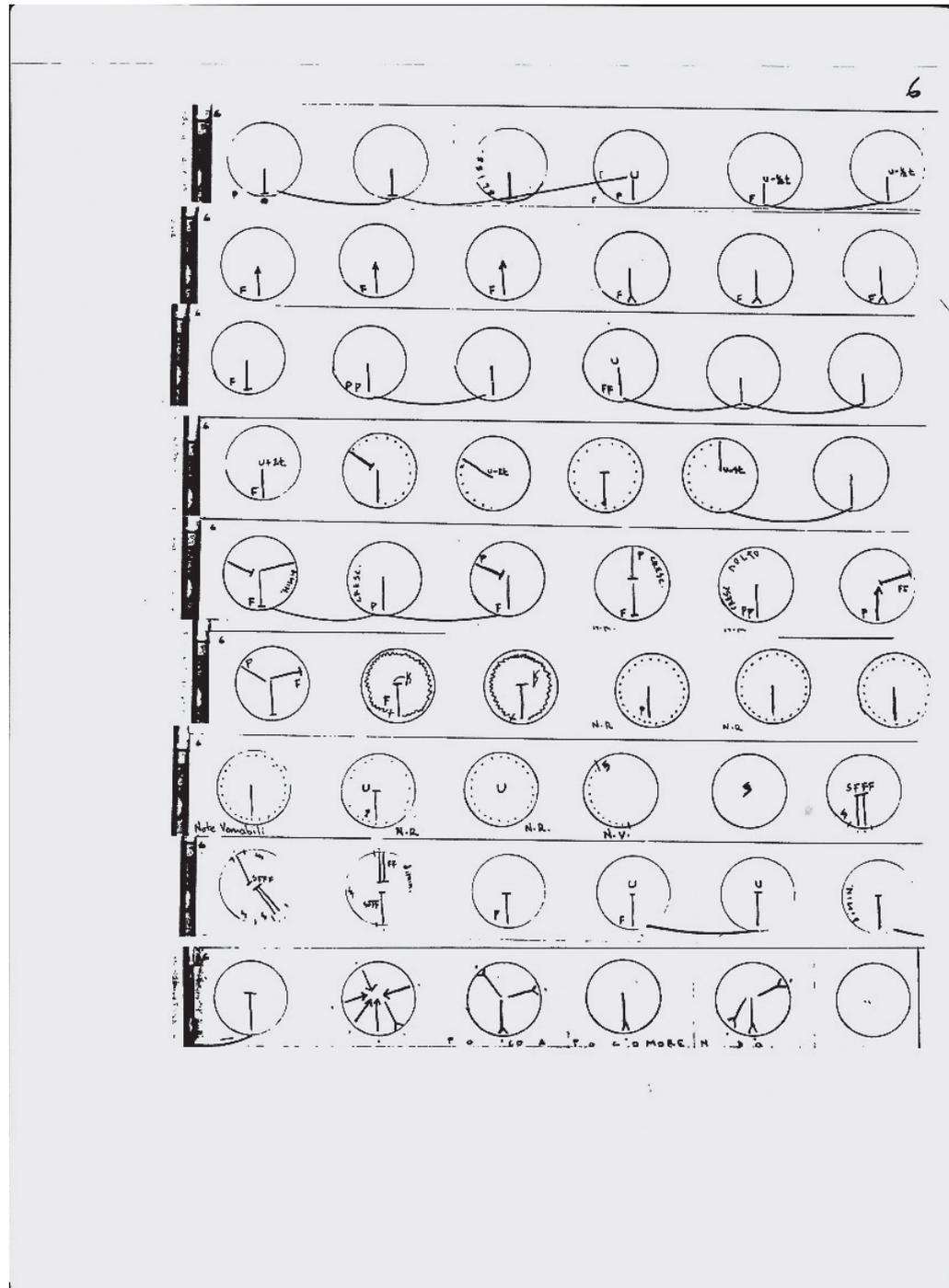
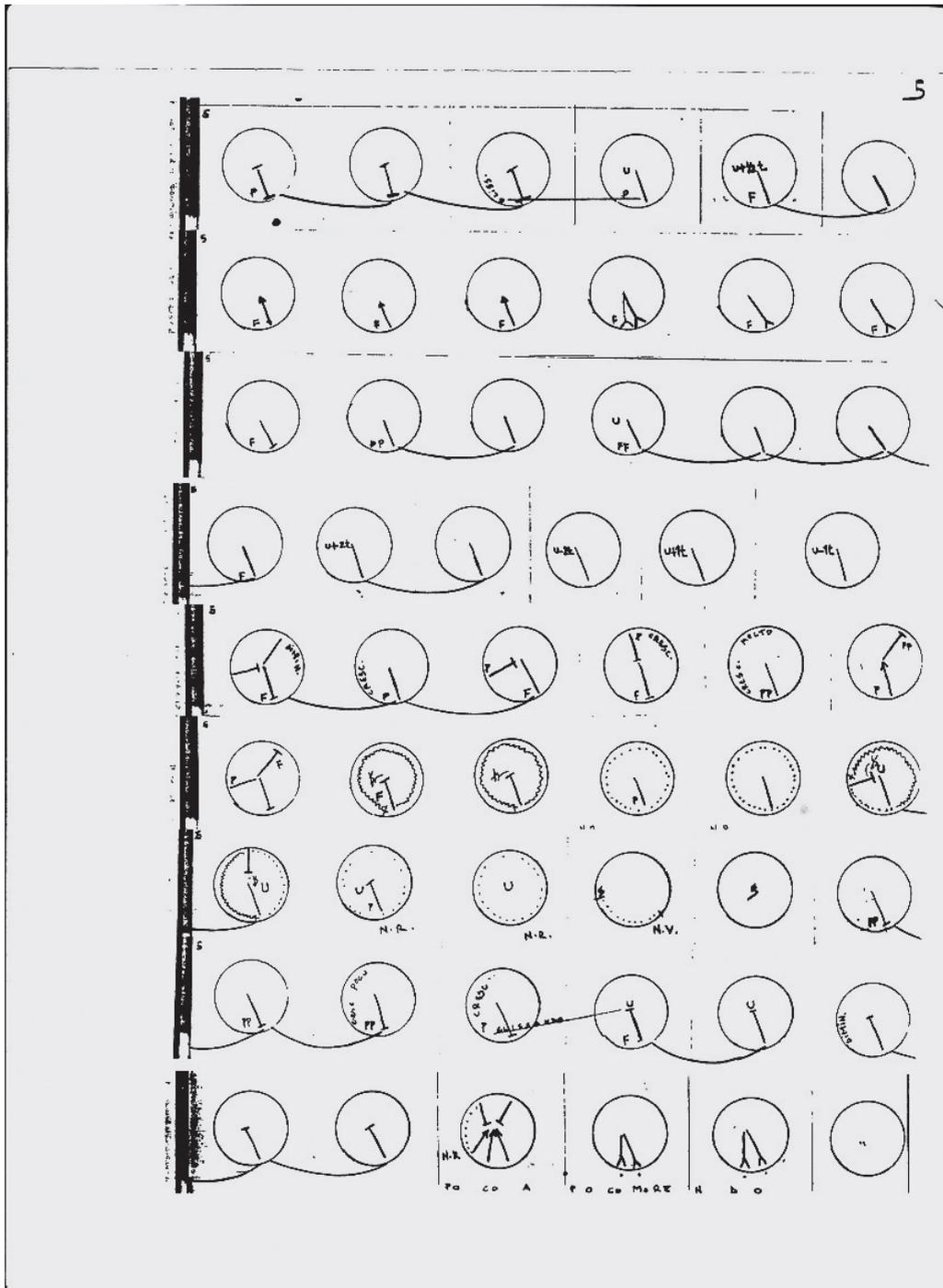
000-001
 002-003
 004-005
 006-007
 008-009
 010-011
 012-013
 014-015
 016-017
 018-019
 020-021
 022-023
 024-025
 026-027
 028-029
 030-031
 032-033
 034-035
 036-037
 038-039
 040-041
 042-043
 044-045
 046-047
 048-049
 050-051
 052-053
 054-055
 056-057
 058-059
 060-061
 062-063
 064-065
 066-067
 068-069
 070-071
 072-073
 074-075
 076-077
 078-079
 080-081
 082-083
 084-085
 086-087
 088-089
 090-091
 092-093
 094-095
 096-097
 098-099
 100-101
 102-103
 104-105
 106-107
 108-109
 110-111
 112-113
 114-115
 116-117
 118-119
 120-121
 122-123
 124-125
 126-127
 128-129
 130-131
 132-133
 134-135
 136-137
 138-139
 140-141
 142-143
 144-145
 146-147
 148-149
 150-151
 152-153
 154-155
 156-157
 158-159
 160-161
 162-163
 164-165
 166-167
 168-169
 170-171
 172-173
 174-175
 176-177
 178-179
 180-181
 182-183
 184-185
 186-187
 188-189
 190-191
 192-193
 194-195
 196-197
 198-199
 200-201
 202-203
 204-205
 206-207
 208-209
 210-211
 212-213
 214-215
 216-217
 218-219
 220-221
 222-223
 224-225



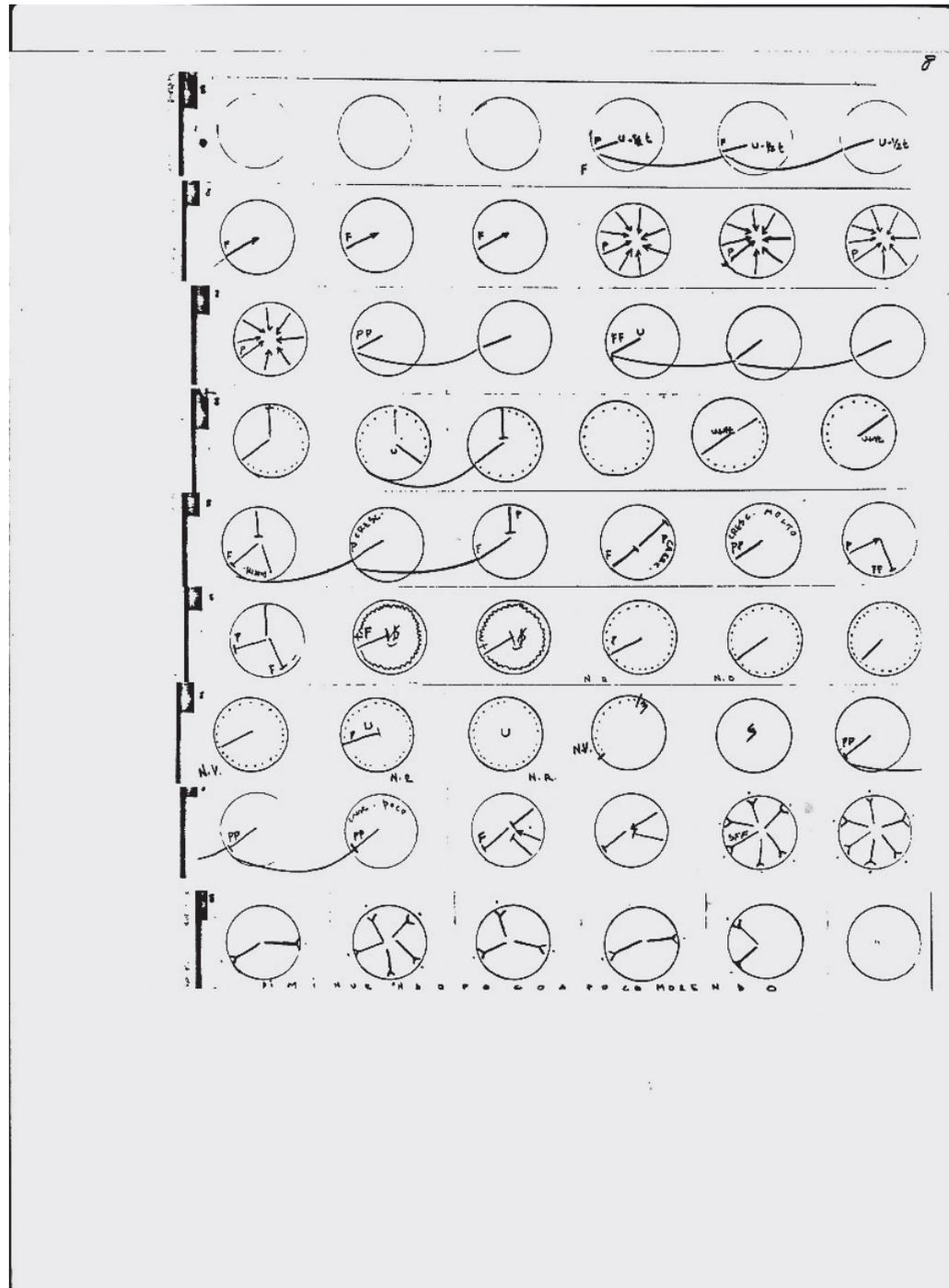
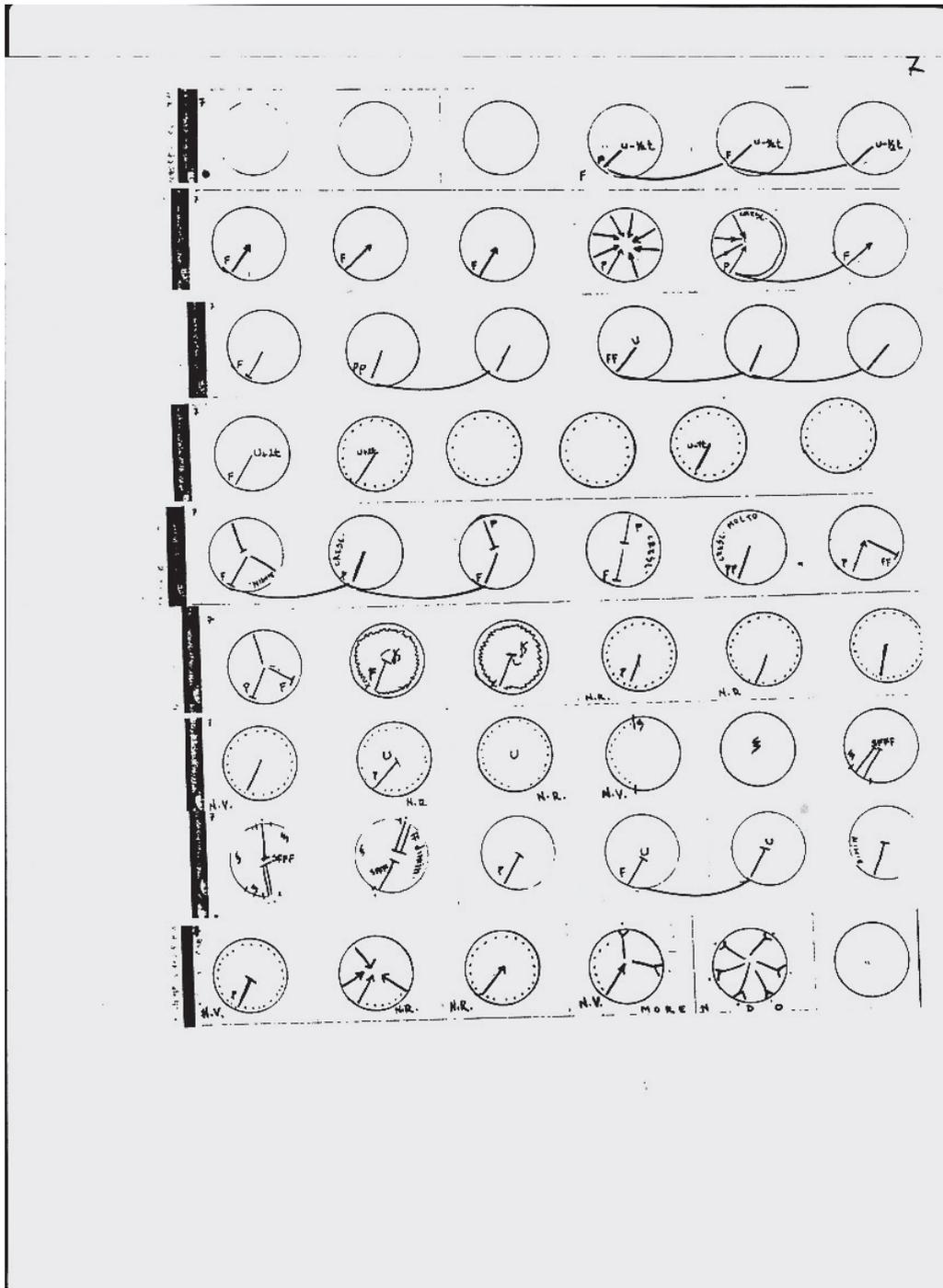
000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



000-001
 002-003
 004-005
 006-007
 008-009
 010-011
 012-013
 014-015
 016-017
 018-019
 020-021
 022-023
 024-025
 026-027
 028-029
 030-031
 032-033
 034-035
 036-037
 038-039
 040-041
 042-043
 044-045
 046-047
 048-049
 050-051
 052-053
 054-055
 056-057
 058-059
 060-061
 062-063
 064-065
 066-067
 068-069
 070-071
 072-073
 074-075
 076-077
 078-079
 080-081
 082-083
 084-085
 086-087
 088-089
 090-091
 092-093
 094-095
 096-097
 098-099
 100-101
 102-103
 104-105
 106-107
 108-109
 110-111
 112-113
 114-115
 116-117
 118-119
 120-121
 122-123
 124-125
 126-127
 128-129
 130-131
 132-133
 134-135
 136-137
 138-139
 140-141
 142-143
 144-145
 146-147
 148-149
 150-151
 152-153
 154-155
 156-157
 158-159
 160-161
 162-163
 164-165
 166-167
 168-169
 170-171
 172-173
 174-175
 176-177
 178-179
 180-181
 182-183
 184-185
 186-187
 188-189
 190-191
 192-193
 194-195
 196-197
 198-199
 200-201
 202-203
 204-205
 206-207
 208-209
 210-211
 212-213
 214-215
 216-217
 218-219
 220-221
 222-223
 224-225



000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



000-001
 002-003
 004-005
 006-007
 008-009
 010-011
 012-013
 014-015
 016-017
 018-019
 020-021
 022-023
 024-025
 026-027
 028-029
 030-031
 032-033
 034-035
 036-037
 038-039
 040-041
 042-043
 044-045
 046-047
 048-049
 050-051
 052-053
 054-055
 056-057
 058-059
 060-061
 062-063
 064-065
 066-067
 068-069
 070-071
 072-073
 074-075
 076-077
 078-079
 080-081
 082-083
 084-085
 086-087
 088-089
 090-091
 092-093
 094-095
 096-097
 098-099
 100-101
 102-103
 104-105
 106-107
 108-109
 110-111
 112-113
 114-115
 116-117
 118-119
 120-121
 122-123
 124-125
 126-127
 128-129
 130-131
 132-133
 134-135
 136-137
 138-139
 140-141
 142-143
 144-145
 146-147
 148-149
 150-151
 152-153
 154-155
 156-157
 158-159
 160-161
 162-163
 164-165
 166-167
 168-169
 170-171
 172-173
 174-175
 176-177
 178-179
 180-181
 182-183
 184-185
 186-187
 188-189
 190-191
 192-193
 194-195
 196-197
 198-199
 200-201
 202-203
 204-205
 206-207
 208-209
 210-211
 212-213
 214-215
 216-217
 218-219
 220-221
 222-223
 224-225

9

Handwritten musical notation on page 9, featuring a grid of circles with various symbols and lines. The notation includes letters like 'F', 'U', 'PP', and 'U-6t', along with curved lines connecting circles across rows. Some circles contain clock faces or other graphical elements.

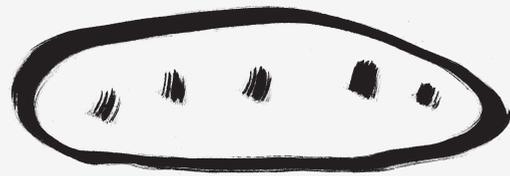
10

Handwritten musical notation on page 10, featuring a grid of circles with various symbols and lines. The notation includes letters like 'F', 'PP', 'U', and 'FFF', along with curved lines connecting circles across rows. Some circles contain clock faces or other graphical elements. At the bottom, there is a sequence of letters: "i m i u e c h o p o c o a p e c o m o e e h o".

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

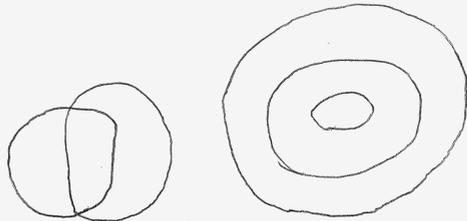
· HARRIKOKA marrazkiak ·

(Idatziakoa ene b...)



arroka: roca/roche/roccia

arrimuga:
mojón/
borne/



arrimokhor: bloque de piedra/bloc de pierre

arrigerezi:
durazno/duracine

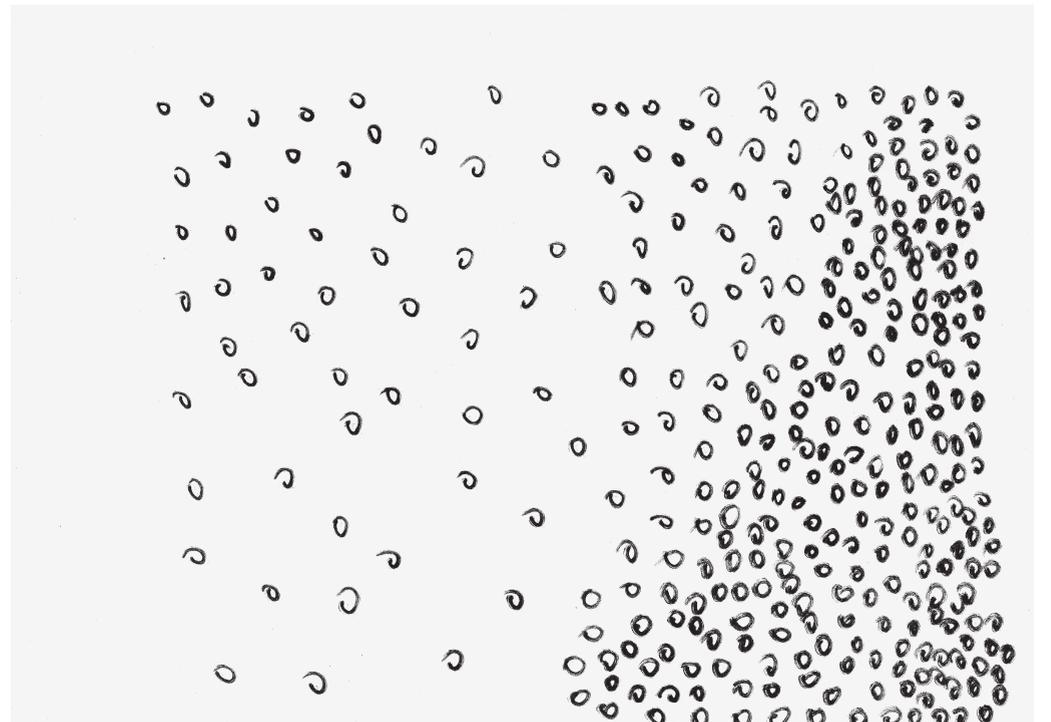
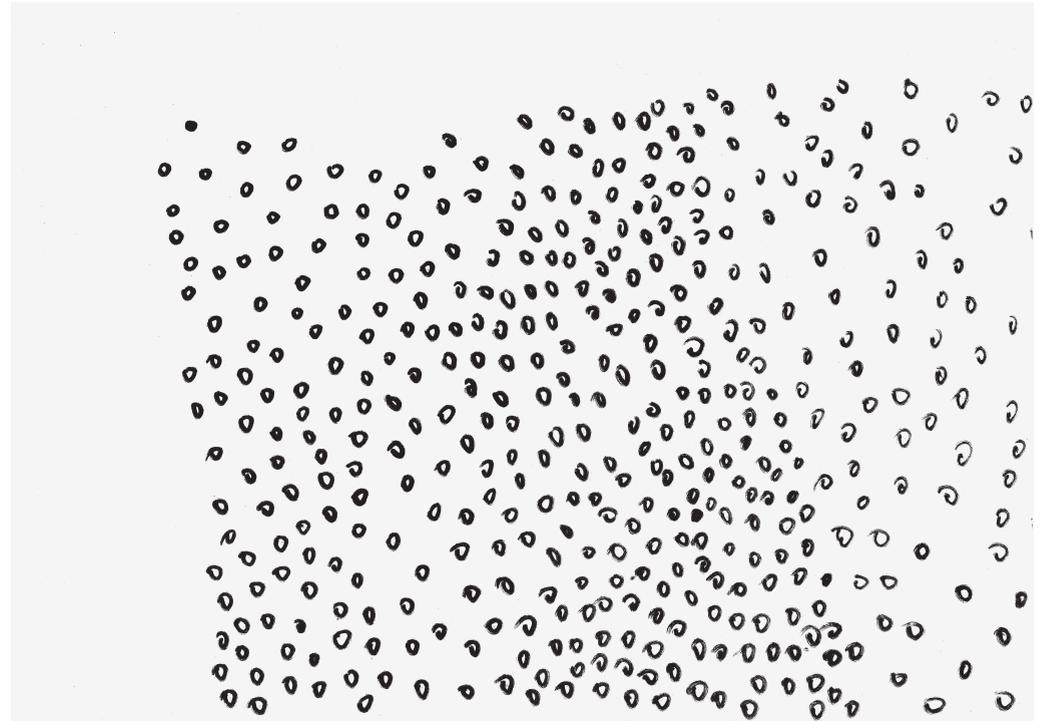


arrijo:
grava/
gravier/

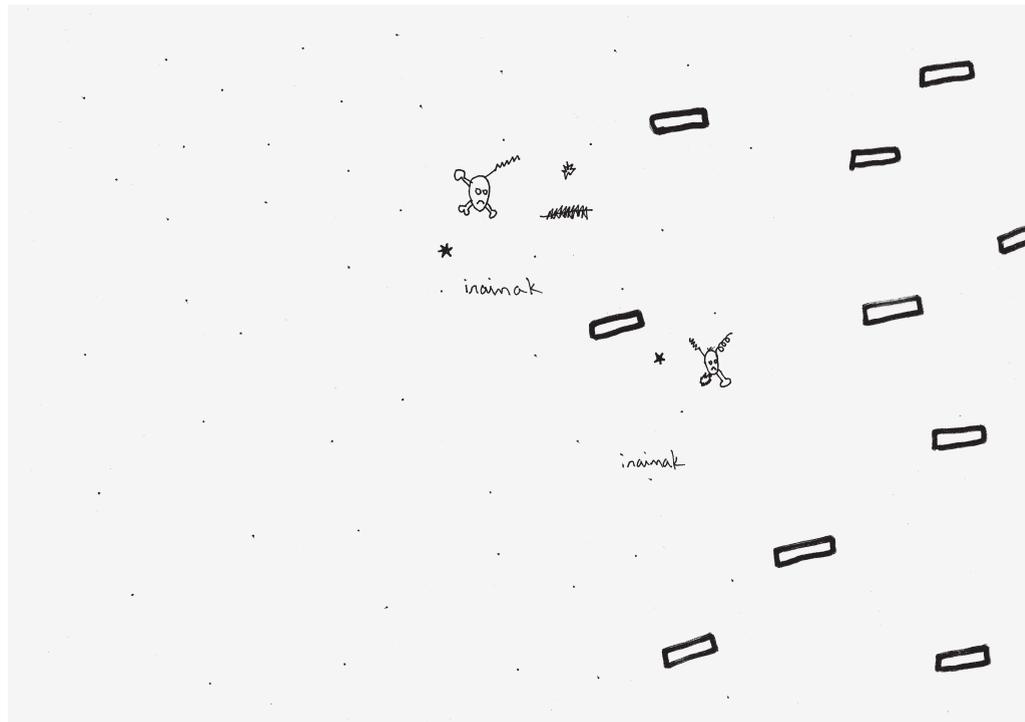
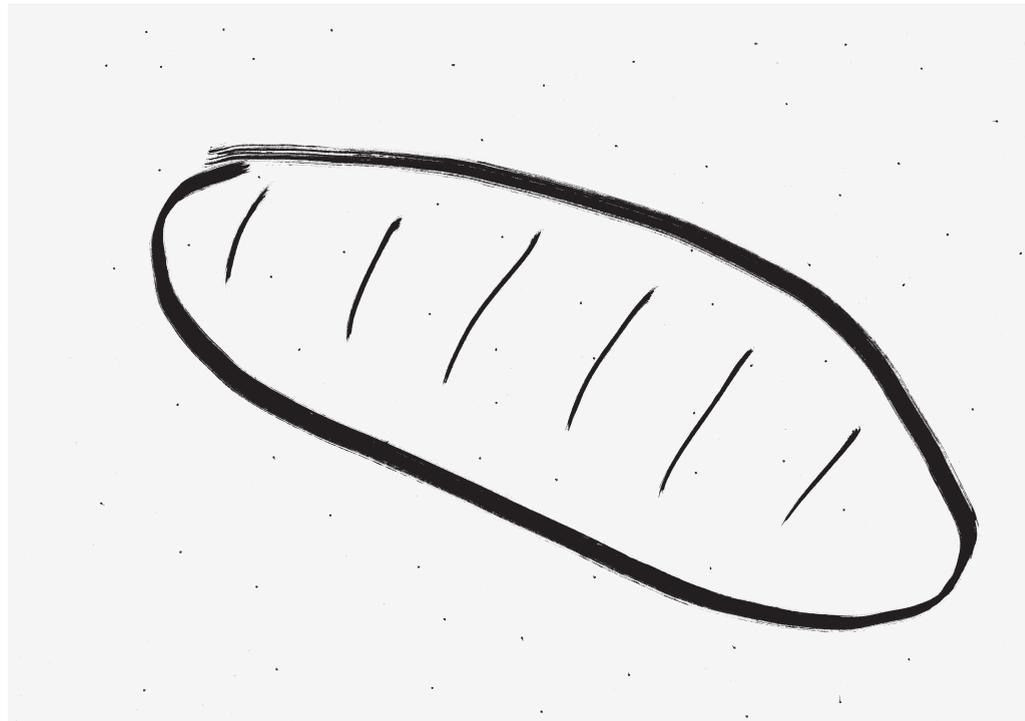
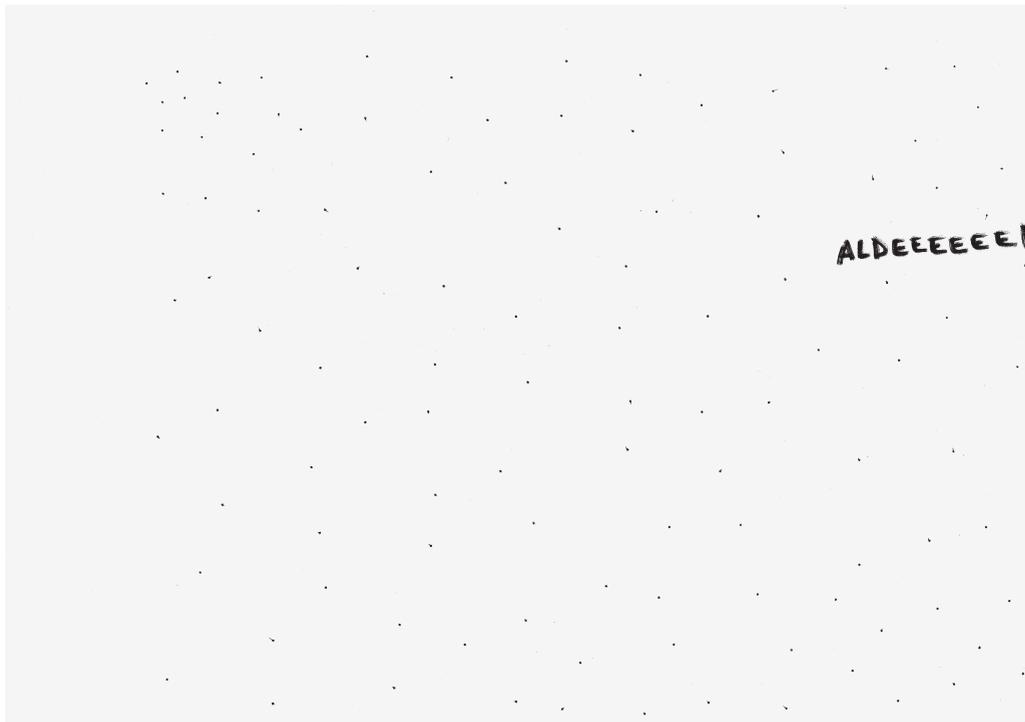
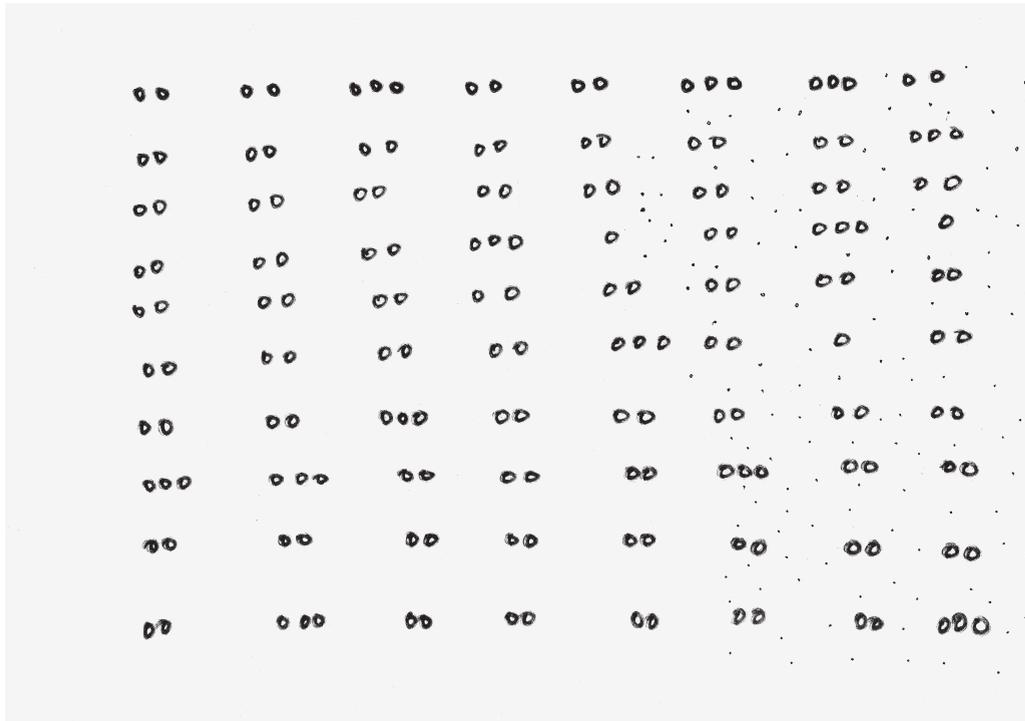


arrilu: ladrillo/ brique/

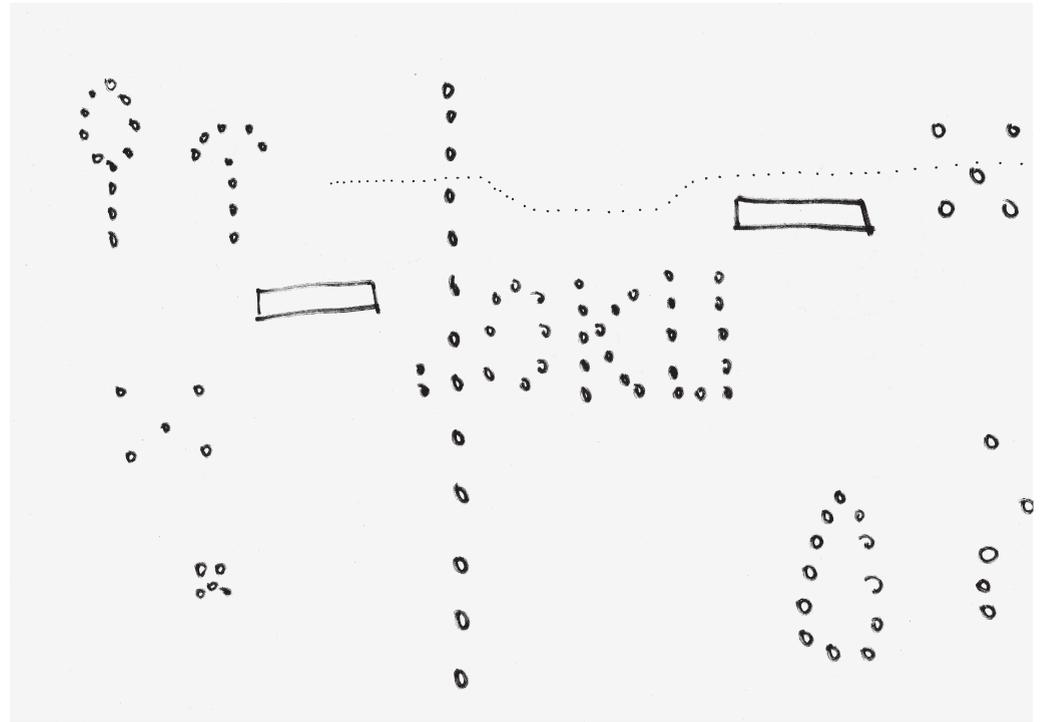
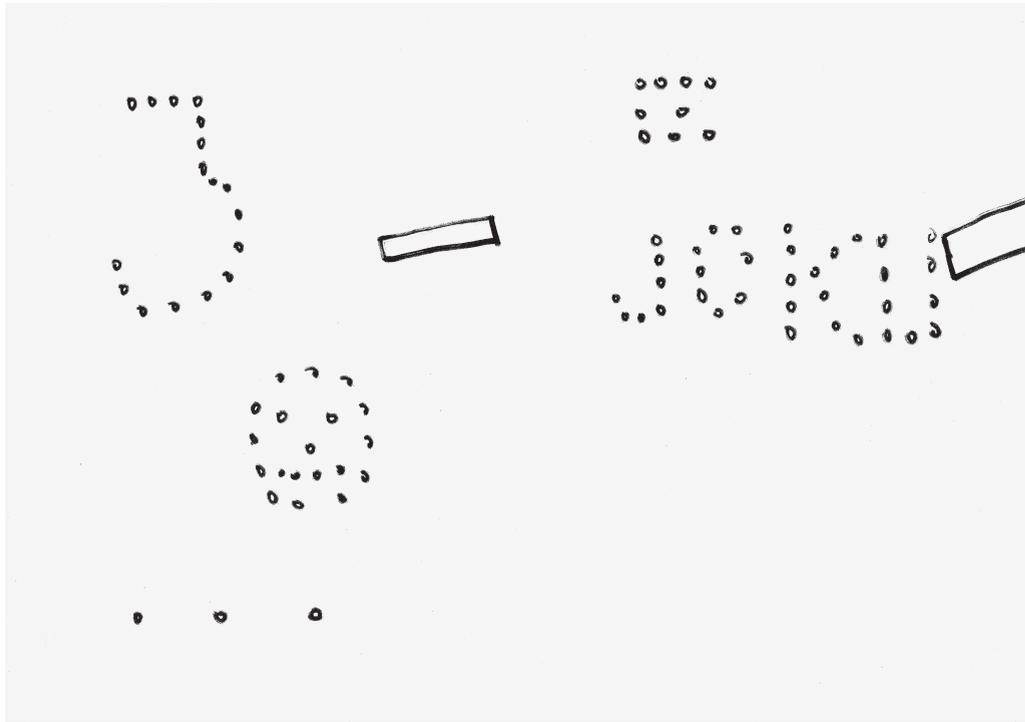
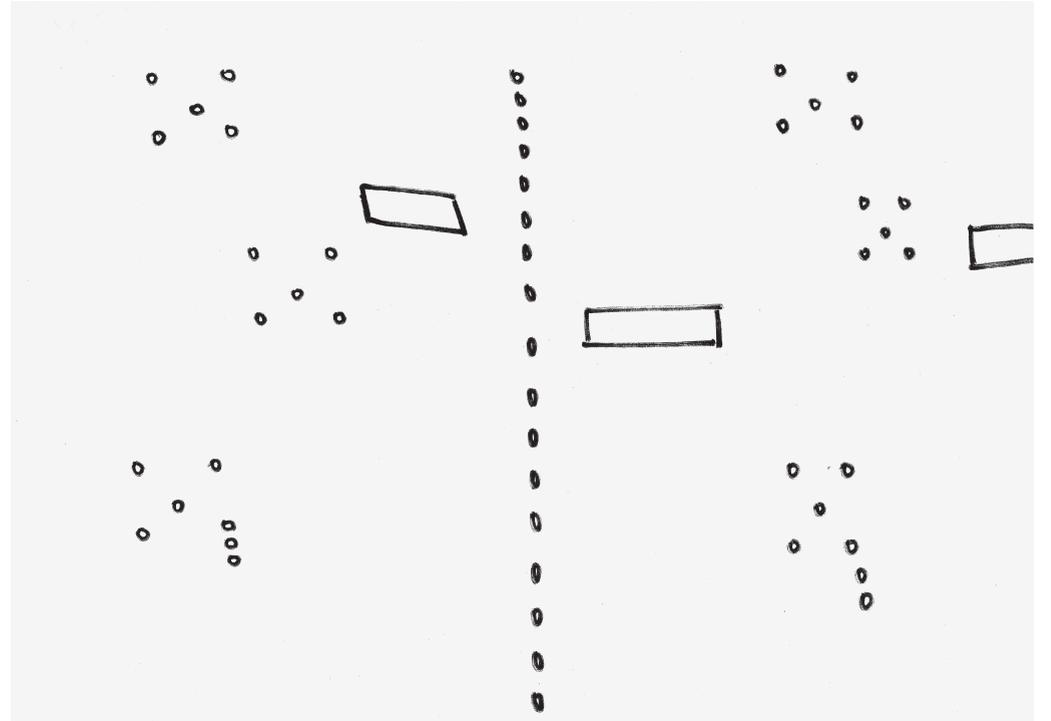
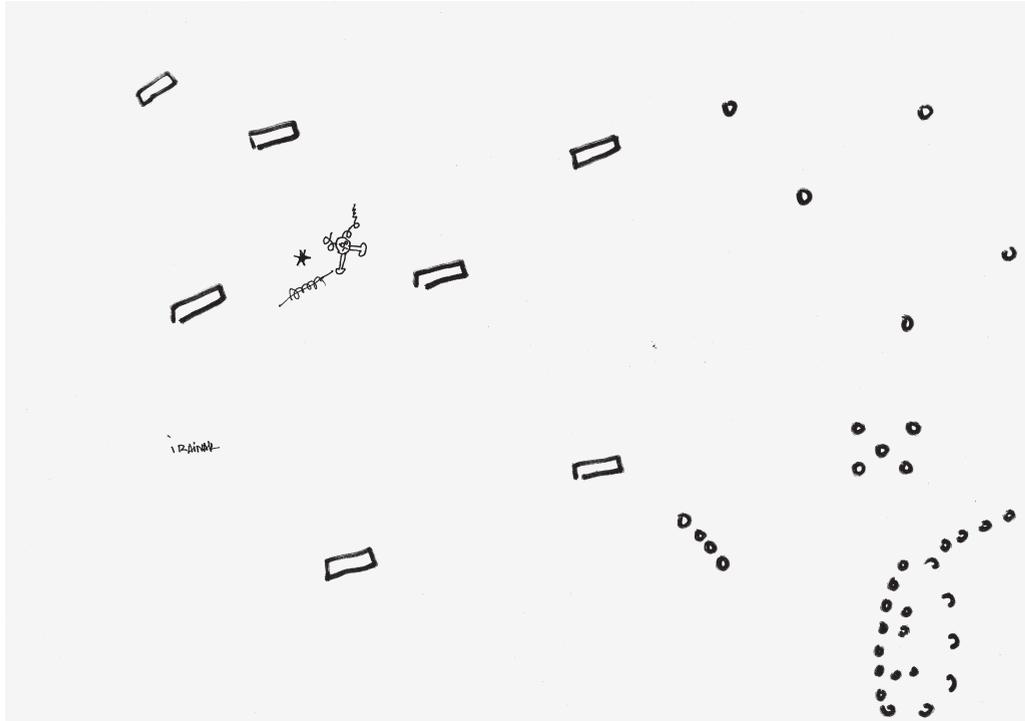
alee 90



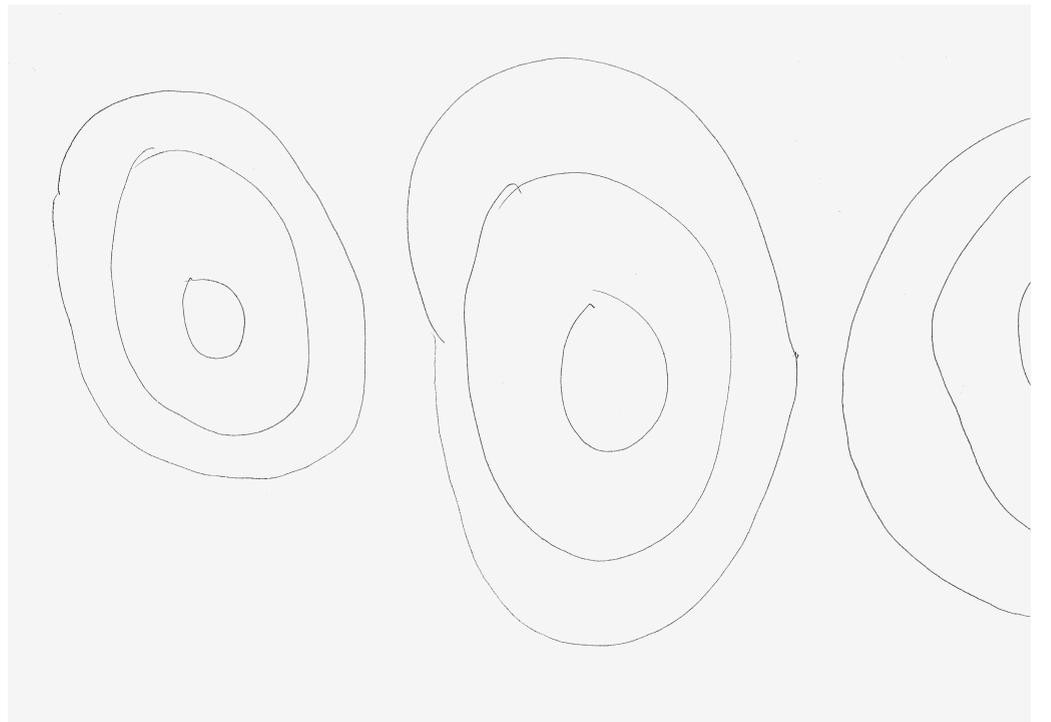
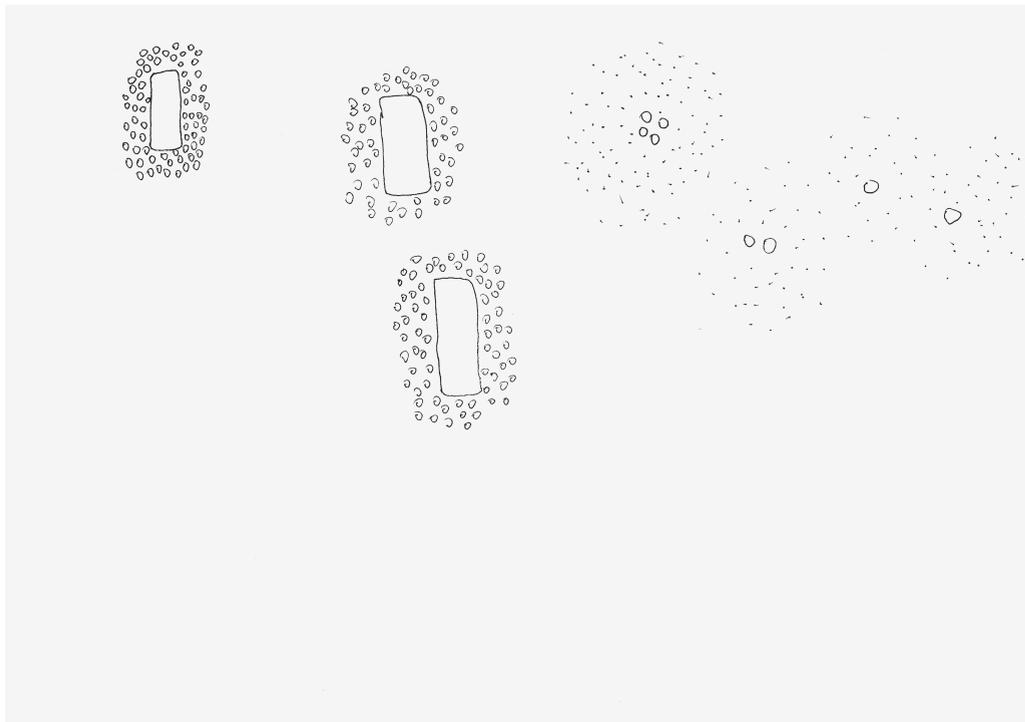
000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



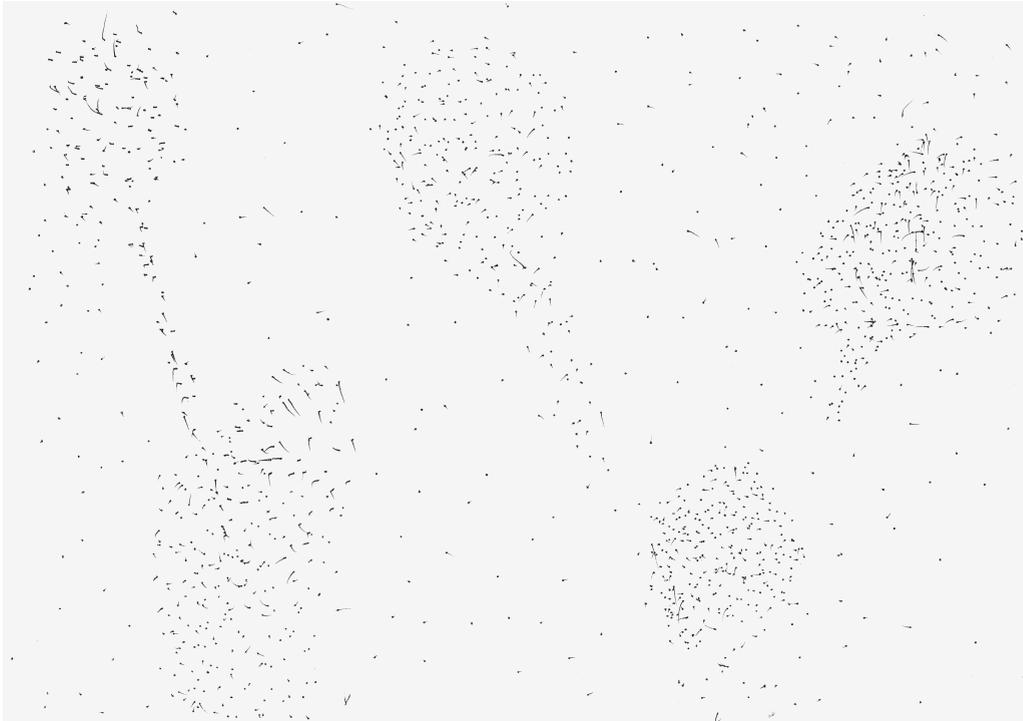
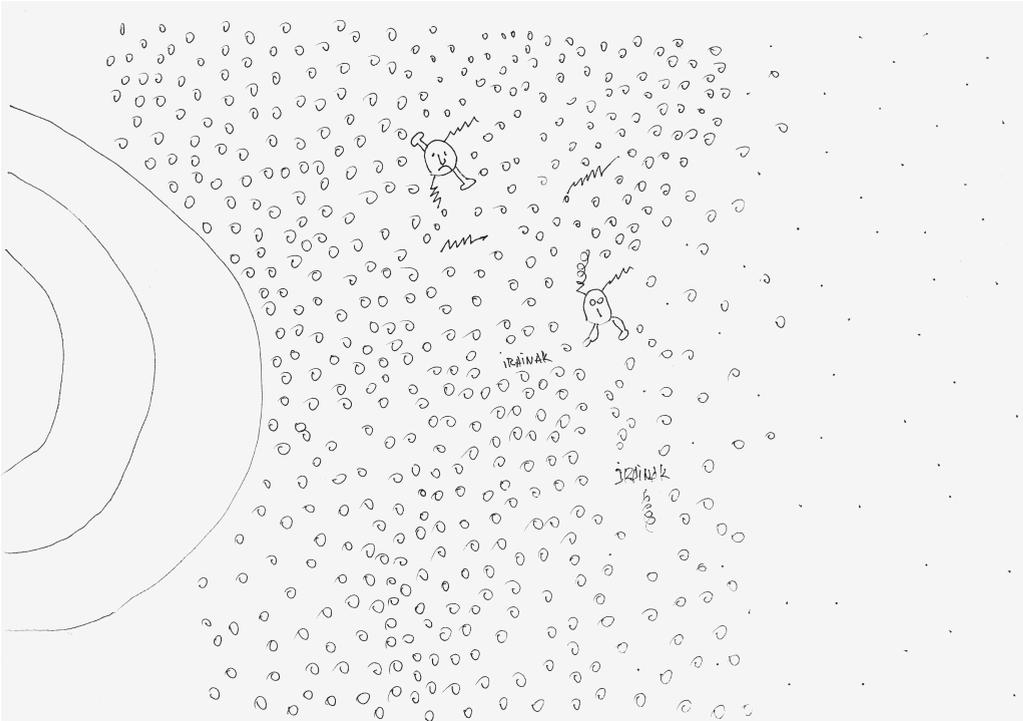
000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



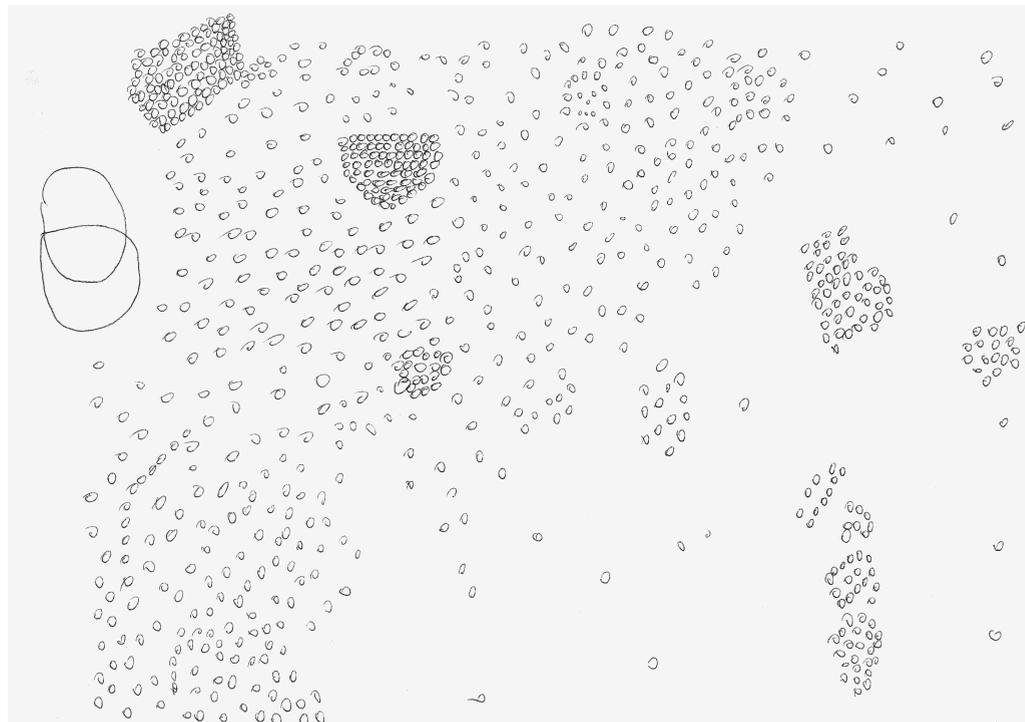
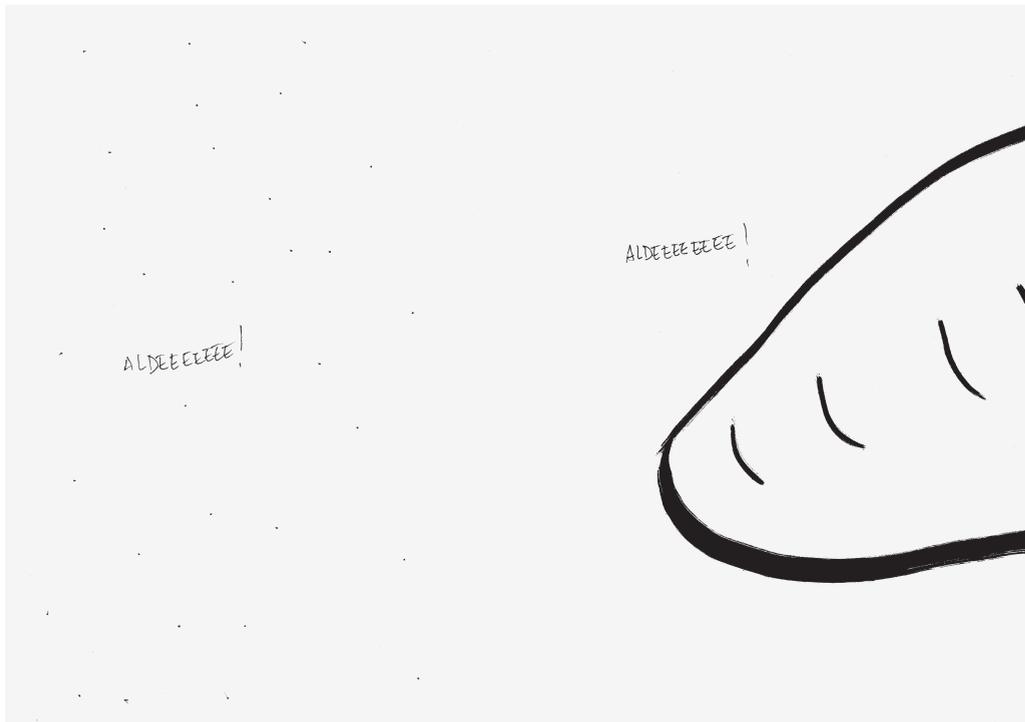
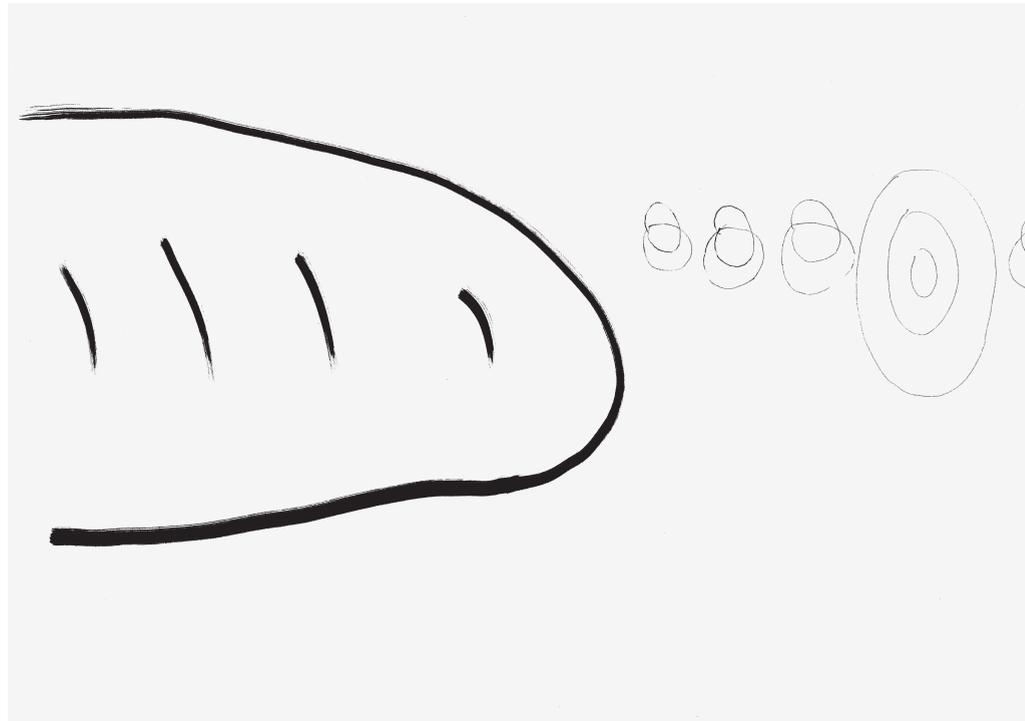
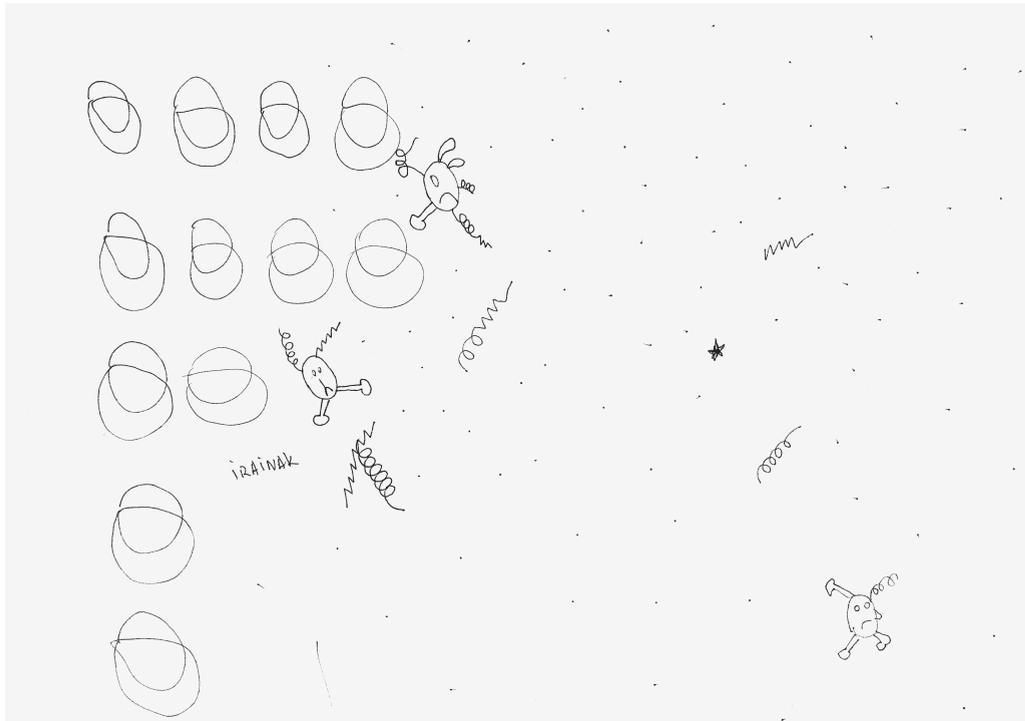
000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



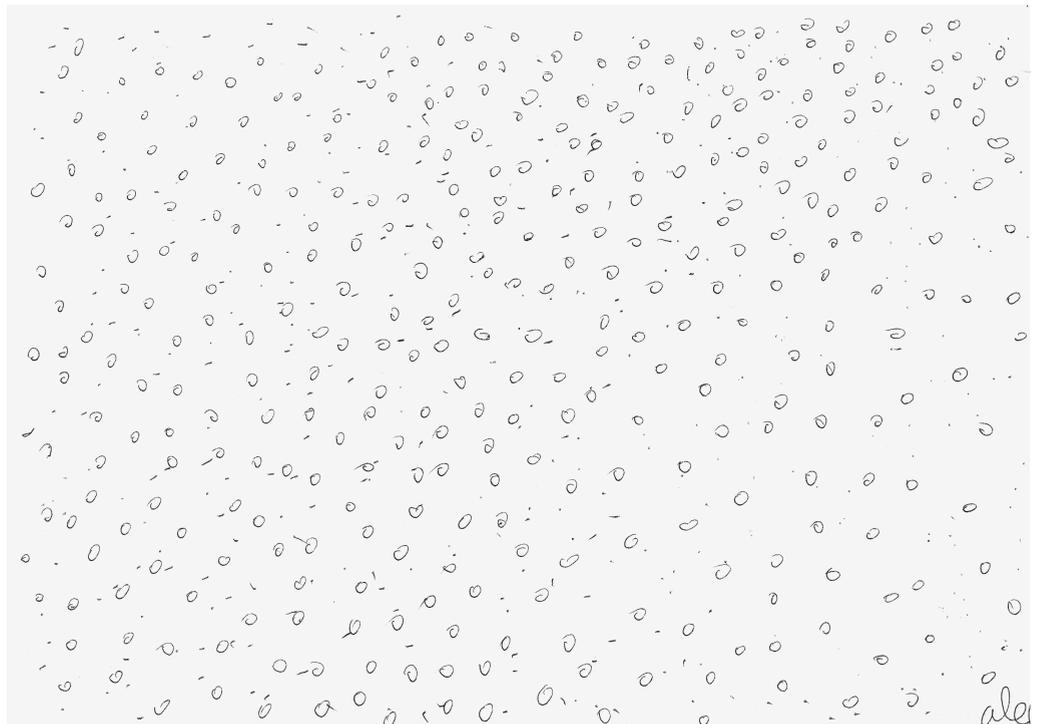
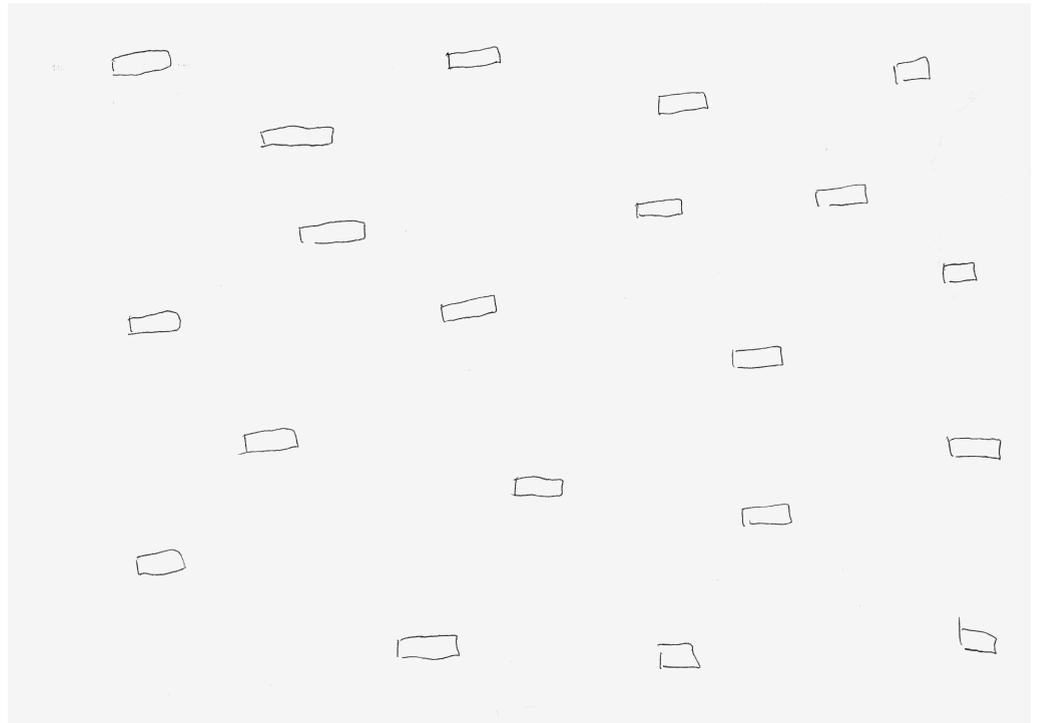
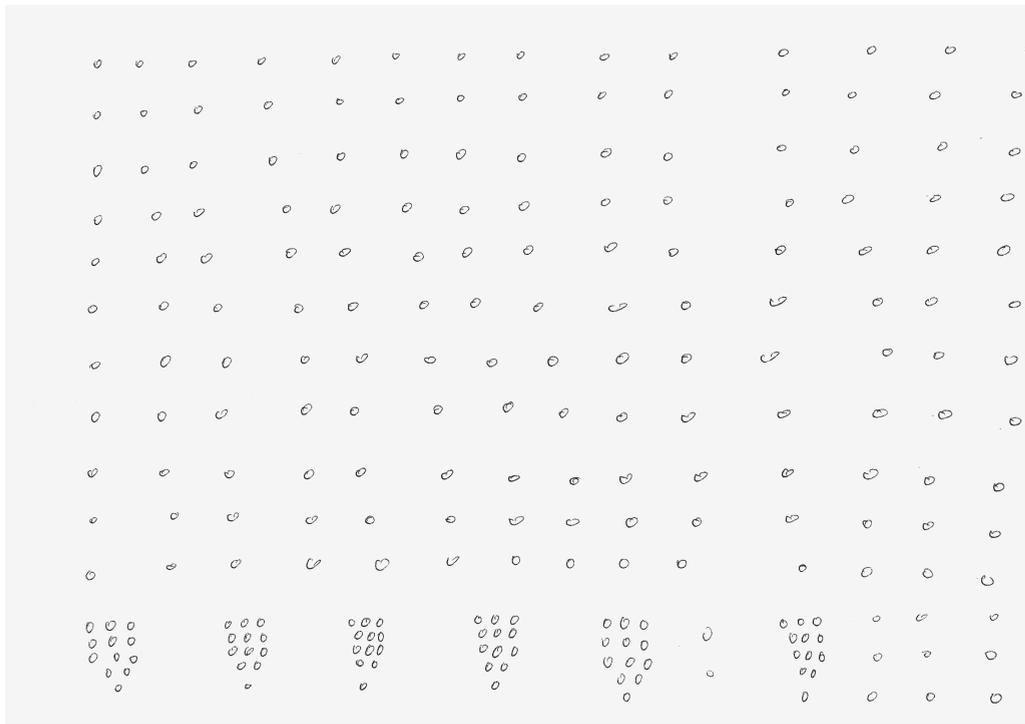
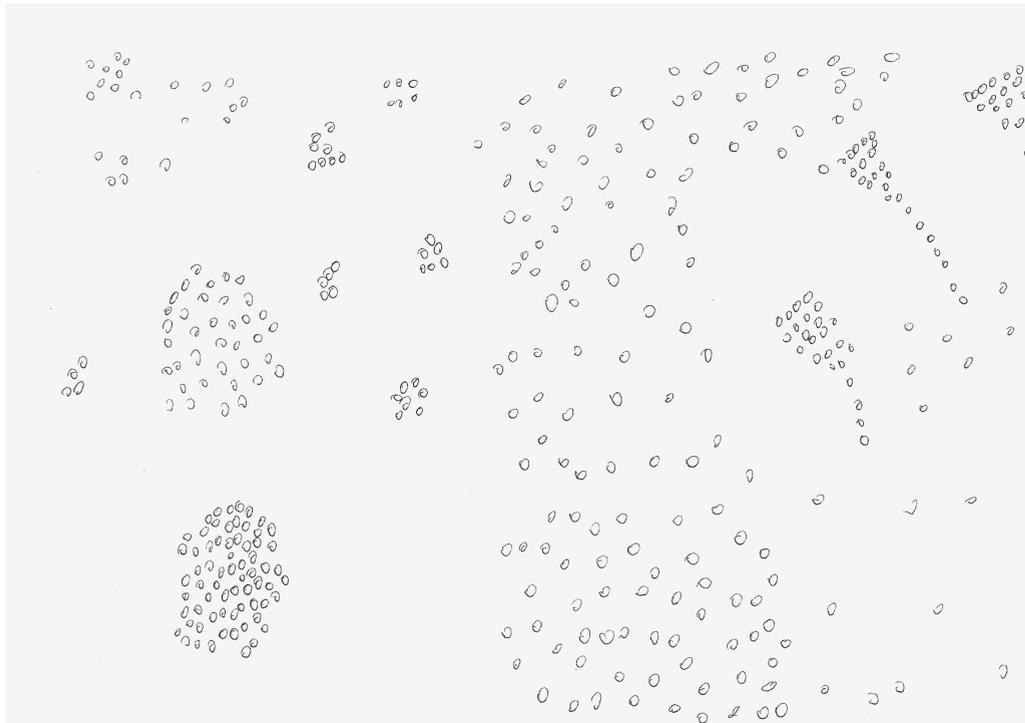
000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

· PARA GRABAR ·

Para Grabar
Alex Mendizabal
Domestica 91

un cristal a toda velocidad choca contra
un camión lleno de sintetizadores encendidos

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Cae
una canica en un tambor metálico agudo
y con el golpe acciona el coro de imitadores que se lanza

en una alegoría de la noche

que

va transformándose muy lentamente en
un motor complejo de ritmos superpues-
tos

mientras: fluye veloz un riachuelo de cortocircuitos sonoros

(el riachuelo es de piecitas metálicas sobre circui-
to eléctrico o sino de flujo eléctrico sobre superfi-
cie metálica, ... !!)

tres "siembras" contemporaneamente:

- canicas sobre tambores metálicos (el motor desaparece)
- bolas que al caer dicen palabras (con voces de dibujos animados)
- piedras sobre superficie de nueces

una vez terminada la siembra los tambores metálicos, con las
canicas encima, tiemblan variando constante y considerablemente
las vibraciones

detrás
l a n o c h e

y un tipo lijando el viento granuloso

pasos de varias personas en suelo de metal

se oye un oo que no se

sabe qué es y los pasos se paran.

Un escape de gas ... y otro por otro lado, diferente

Banda enorme de pájaros gritando y volando en manada con mucho
movimiento; se van acallando uno a uno, hasta que quedan tres. Su
canto se va unificando y pareciéndose cada vez más al
ooooooooooooo

Reaparecen los pasos sobre metal, cada vez más aprisa, con un
deje a pasos sobre barro y ahora sobre agua.

Se oye un ooooooooooh!! exclamativo de mucha gente a la vez y
siguen los pasos, muy deprisa, sobre agua.

Uná ruido de una máquina hecha de madera se acerca, cuando está
delante para, vuelve a arrancar y se va.

oooooooooooooh!! (siguen los pasos sobre agua)

Tromba de lluvia

Un solo y enorme ladrido de perro hace pararlo todo, silencio.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

timidamente se abre parcialmente un cajón y de él salen voces de
ancianos quejosos
se cierra el cajón. Cuchillazo sobre carne y flu-
jo de líquido. ahora gotea

decididamente se abre el cajón y hay una gran hoguera:

una gaviota pregunta
los viejos responden sus quejas

" "

" "

se cierra y se abre 4 veces el cajón (y en cada apertura las
quejas son mayores)

mientras se repite seguidas veces el rezo de la gaviota, los
viejos y el cajón

la hoguera se transforma en río

en enjambre de abejas

en coro de diapasones
afinados diferentes

de nuevo en hoguera

un líquido sensible sonoramente a la hoguera va cayendo en gotas,
en chorritos, en rociadas a presión (spruzzi)

tromba de agua termina con la hoguera y con el rezo de gaviota,
viejos y cajón, iniciando un flujo por un valle de cascadas, rá-
pidos y cantos rodados resonantes, minúsculos vientos huracana-
dos, atravesamiento de galerías flautantes. hasta llegar a un
circuito-tubo-vibrante-ululante oval y en espiral y en el que el
agua se acelera.

un beso gigante de tía una moto que es un lloro que es un

partido de ping-pong (sin que la pelota caiga jamás) y encima

partido de remonte en frontón - mucha apuesta

pequeño arsenal de pelotas de ping-pong caen en cascada O

sobre superficies plásticas de diferente
consistencia

O
O
O
O

=====

¿pero cuántas cafeteras hay puestas!

Tres cerdos muy grandes vociferando
ora también corriendo

y un caballo enorme dos ranas
desmesuradas

el domador les grita estornudando en
eskimal se sobrecoye una
rana y un masticar

viento,

que es el vocifeo del frontón

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Apedrean a dos gigantes infieles de cristal
mientras
cruje tambaleándose el deposito de piedras
llueve gravilla sobre agua y piedrillas caen salteando sobre
escaleras metálicas.
Tubos y más tubos ululando
piedras que viajan con escolta de piedrillas caen al agua
cascada de agua sobre caliente
giran las piedras en el metal
los tubos ululan más deprisa
desplazamientos cortos de rocas
agua a chorros sobre metal

la gente (gentio imponente) y su murmullo
y ahora susurra .gruñe .grito .sisea fuerte
empieza a llorar, llora ya desconsoladamente .sisea
gruñe .erupta sisea. gruñe
suspira susurra sonrie sisea
rie imita el viento castañea con los
dientes
al rumor de esfuerzo un grupo
(nNnNnNnNnNnN)
y de siseo fuerte el otro
se separa el gentio en dos.

.....
: colocación del grupo izquierdo:

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

selva de

papeles, cristales, suspiros,
canarios tratados, pizzicatos,
bolas de aire en agua, cucharillas que revuelven el café, densos líquidos hirviendo, siseos, cremalleras, ventanas, castaño de dientes, tijeretazos, tentáculos plásticos, zumbador, rotura de bambú, frituras, roces de ropa, hipos, cliks,

al anochecer

· PARA REPRODUCIR CON EL TUBO ·

Jale gor nahi gaituzte.

Atxurra ta tratoria, kamiona, animali-arima-agiriak, kutxalari, kutxarila, bitrozeramika, goilarakada tontor lapiku ta mahai manierismoak. Usain, usnaira, ahozeruko ustezko ustel zapore, mmmm aho zabalik! Baina jaterakoan bistak zerikusirik badu, badu ere zer entzunik!

Ñam ñama nahi dugu entzun!

Ez bait da ahoan gortzen ahokatzen duguna, marikynema zital hori!

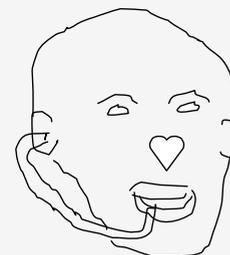
Jarrai iezaiozue beraz ahotik meharrera, sabelean dilin ez bada ez da lan ta ipurtestean adizue xut Maixu.

Musikarik gabeko mokadu gehiagorik ez ba!

Musika ispirituaren jana baino, jana musikaren izpi.

Teoriaren arma burrunbatsu paralizantea oldartzen zaigunean ordea, hara zuentzat tutu komun bat, janaren solfeo praxira pasatzeko entzungailua, *kozinema!*, *cookynema!* lelo kantari, Neronen kloakaren seme kuttuna, "Tutururua"!

On entzun ba!



Tutururua

alex mendizabal Cucinema 2005

Ci vogliono sordi per mangiare.

La zappa e il trattore, il camion, il porto d'anima - ali, fasci, casseti e cassieri, coltelli, cucine a gas, pentole, scodellate e manierismi a tavola. Odori, profumi, marci, sapori, palati e gole profonde e se prima ancora l'occhio ha avuto la sua parte le orecchie ne hanno di più!

Vogliamo sentire quel che mangiamo.

Perché mica si ferma questa lunga catena imboccata, porco cinema!

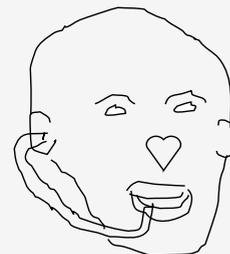
La si segua e do la si persegua dalla bocca alle interiora la si senta Maestra e neanche nello sfintere mi fa la si abbandoni al sol che tutto schiaccia, perfino il pisolin.

Mai più un boccone senza la sua musichetta!

Non la moseca il cibo dello spirito bensì il cibo lo spirito della moseca.

Ma la dove la teoria ci si scaglia con le sue armi paralizzanti e assordanti, ecco a voi, all'urlo intimo ed interiore di *cucinema!*, *cookynema!*, un aggeggio per passare alla prassi che, essendo il fratello minore della cloaca massima, vien detto: "U Minimo de A Massima", lo "umamm"!

E come dice il Liberato, Buon appetito!



L'Umamm

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

· per contrabbasso ·

per contrabbasso

arcata energica

arcata silenziosa

pausa energica

suono lungo e limpido

pausa

colpo secco

respiro sano

arcata lunga soave, su due note

alex mendizabal

· Piccolo decesso ·

"Piccolo Decesso"

PER PIANO, ORCHESTRA DI CORDE AMATEUR, SOPRANO E 2 VOCI

OGNI STRUMENTISTA, INCLUSE LE 2 VOCI, SEGUE SOLO 2 SUONI. NEL BRANO VENGONO ESEGUITI 120 COLPI, DUE AL SECONDO, COME NEGLI OROLOGI. OGNI STRUMENTISTA (INCLUSE LE VOCI) DECIDERÀ LA QUANTITÀ DI COLPI ED IL MOMENTO IN CUI SUONARLI, RIPRENDENDO E FERMANDOSI A SUO PIACIMENTO MA SEMPRE A TEMPO.

SOPRANO : (A RITMO DI SECONDO)

CINQUANTACINQUE, CINQUANTASEI, CINQUANTA SETTE, CINQUANTOTTO, CINQUANTANOVE.

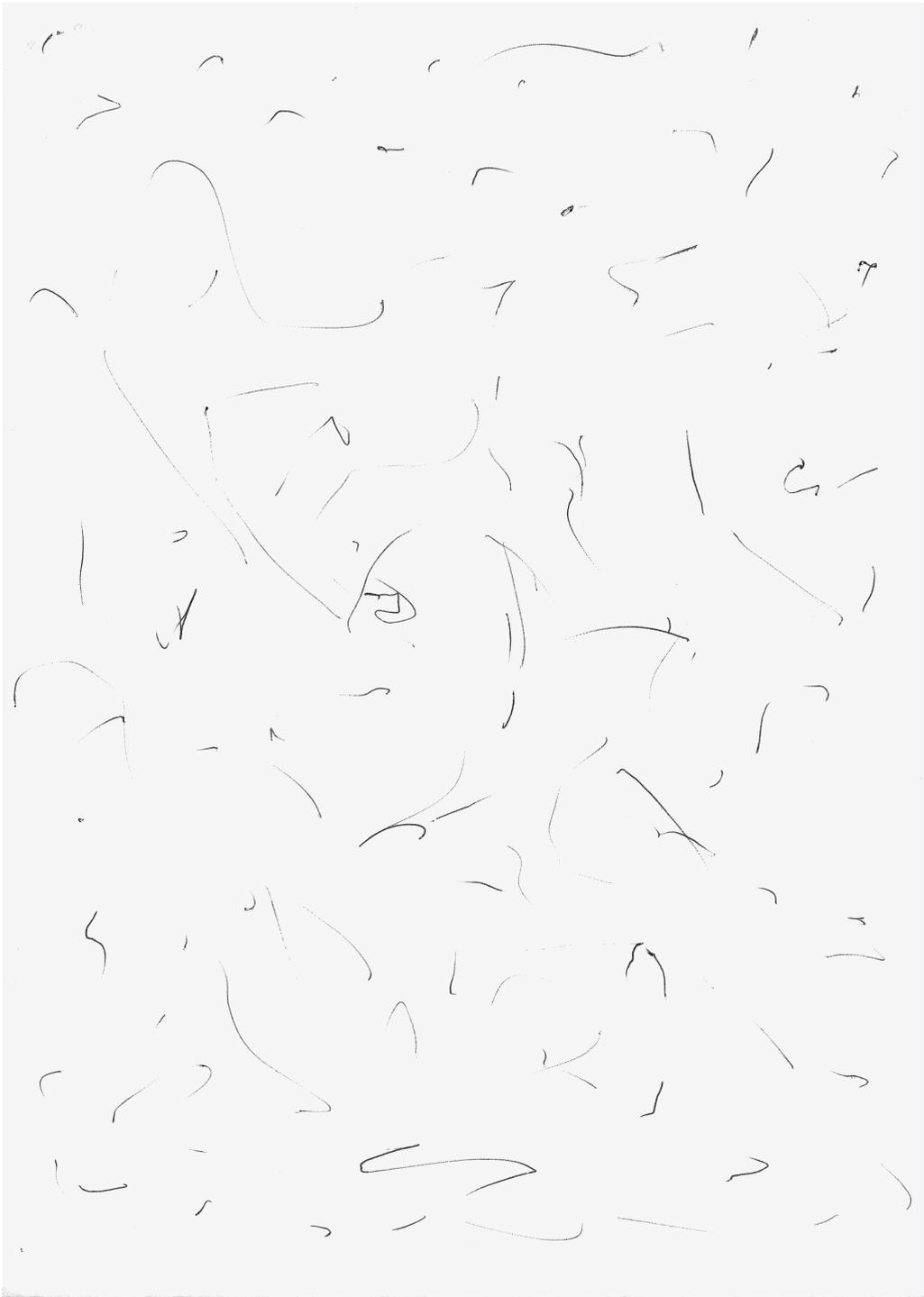
ORCHESTRA : ♩ = 120

2 | ♩ ♩ | % 59 VOLTE

alex mendizabal

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

· SOLDADOR ·

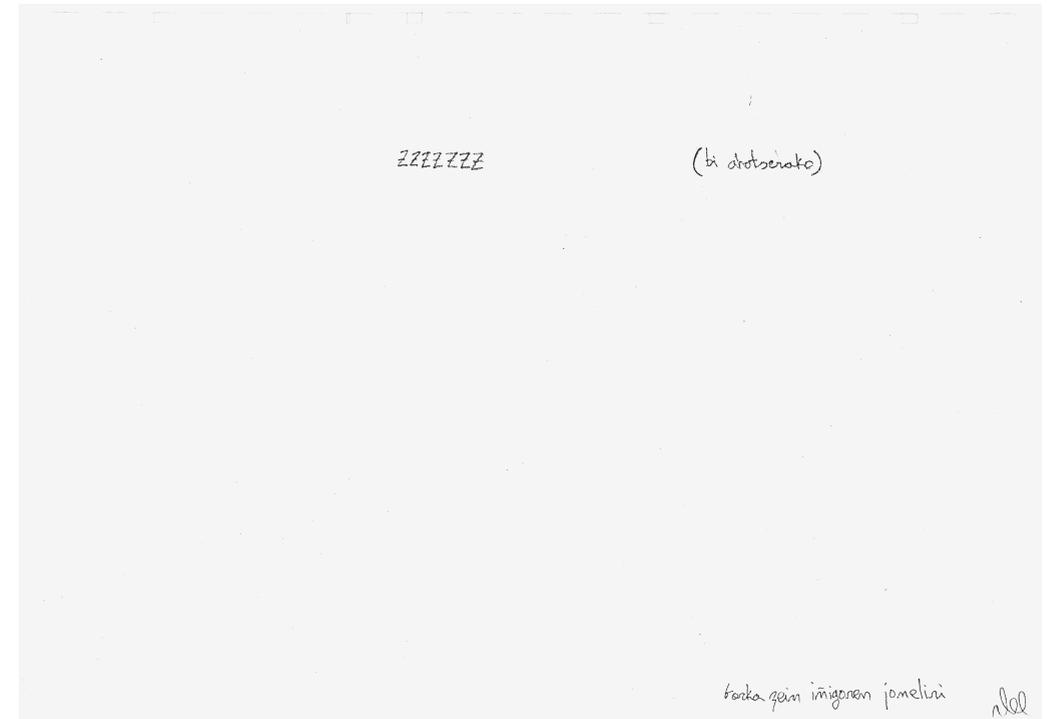


000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

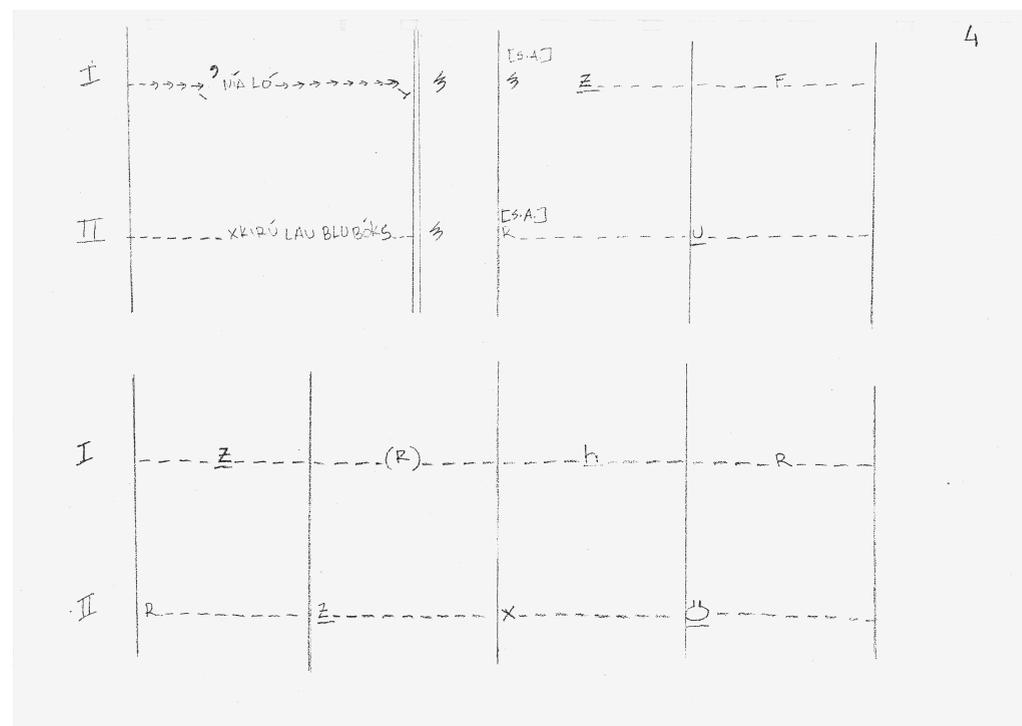
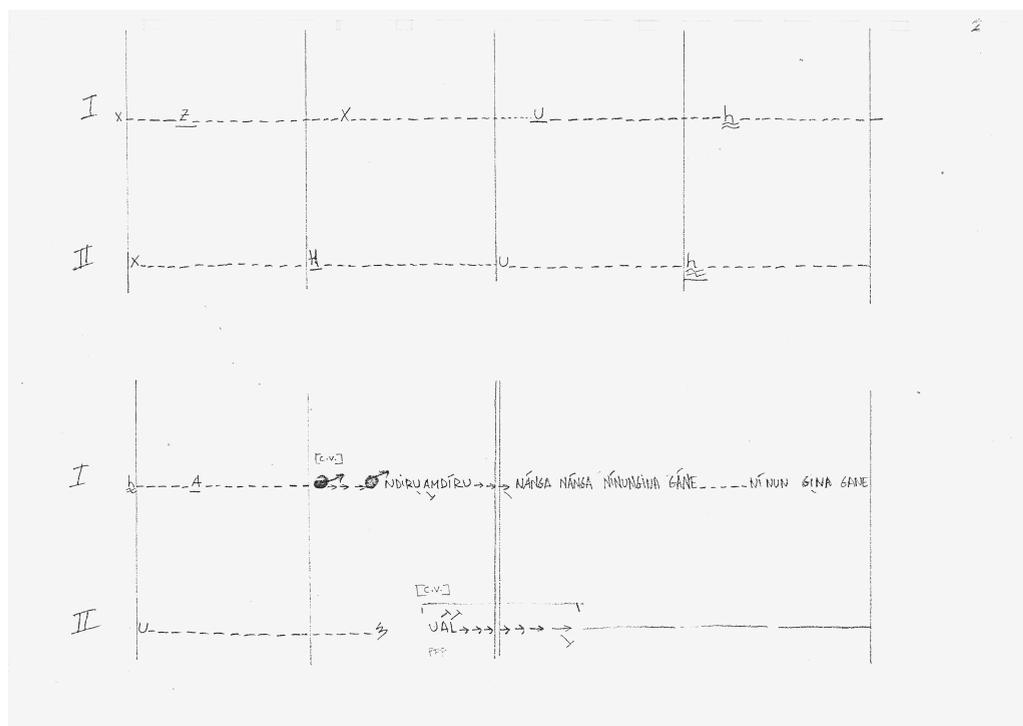
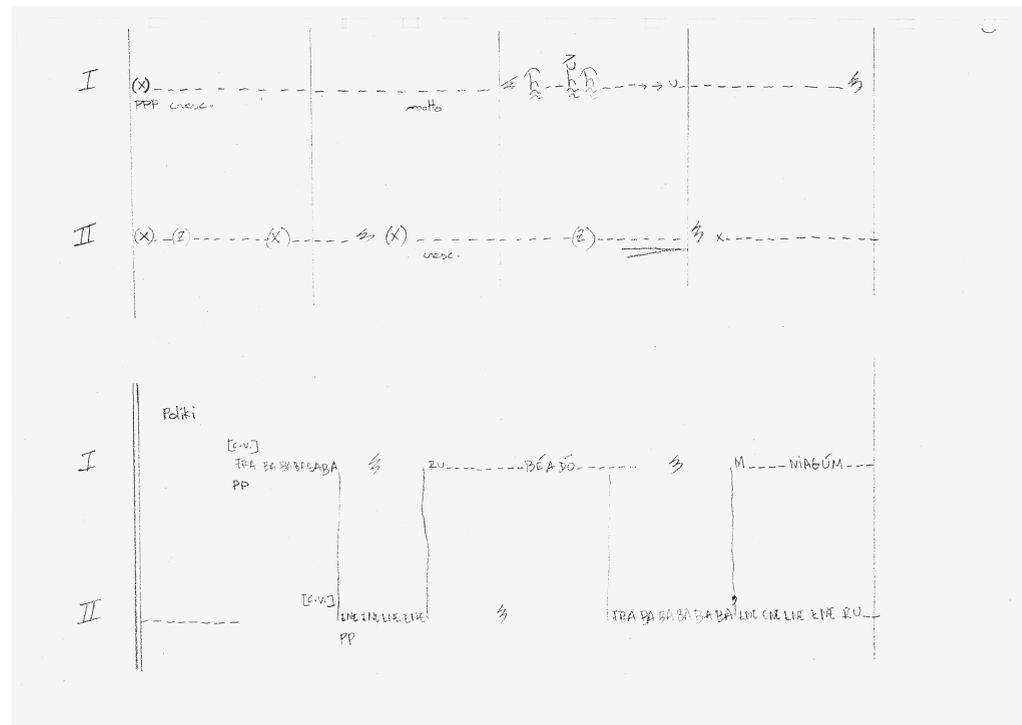
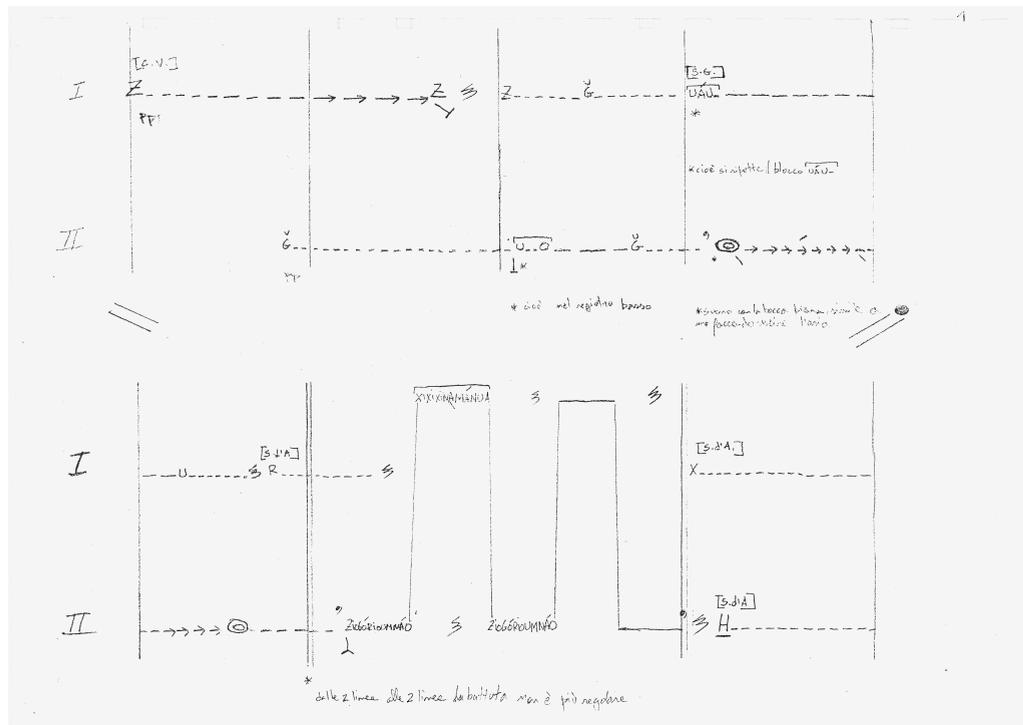
· spazio ·

spazio: essere associativo – buco geografico – pausa
espacio: ser asociativo – agujero geográfico – pausa
espazioa: arte izaera – geografia zuloa – pausa
space: associative being - geographic hole – pause

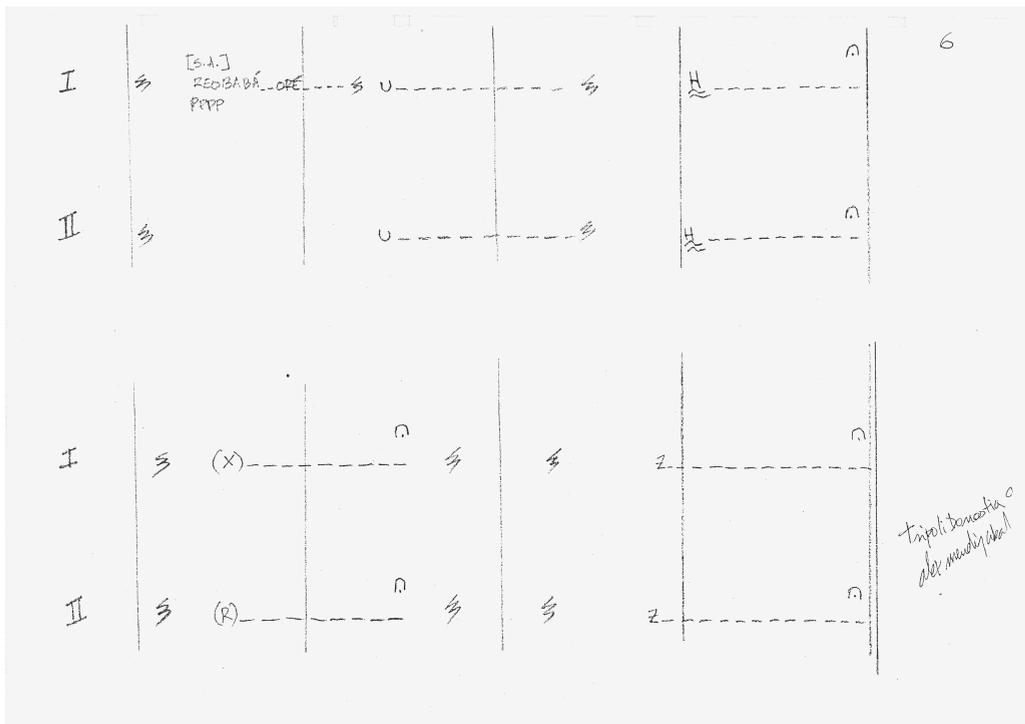
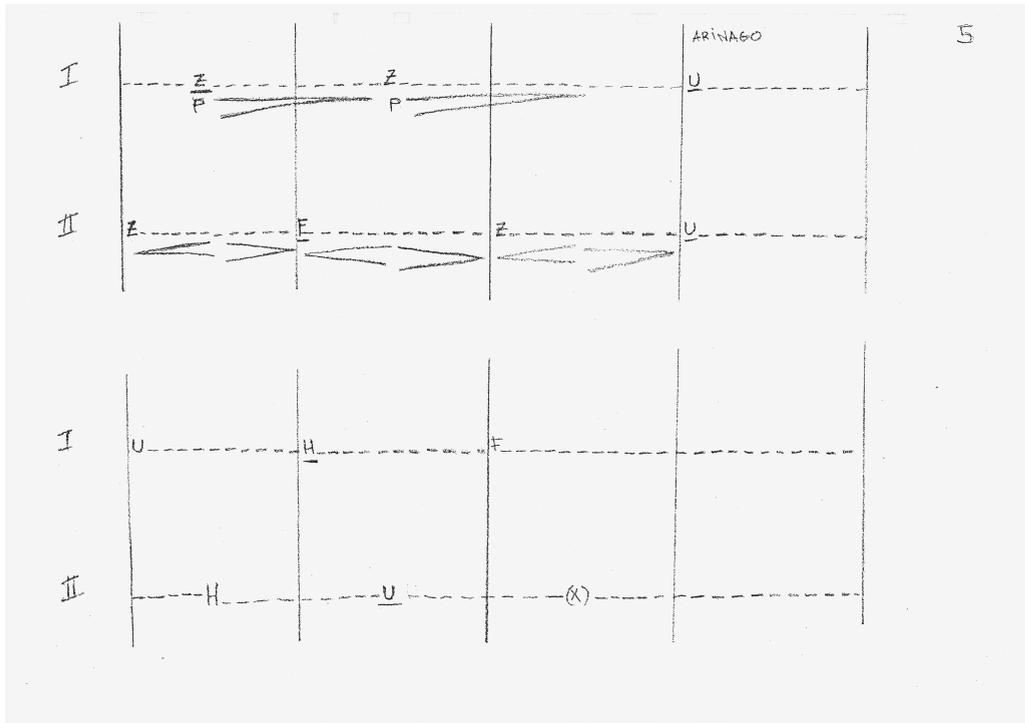
· ZZZZZZZ bi ahotsetarako ·



000-001
 002-003
 004-005
 006-007
 008-009
 010-011
 012-013
 014-015
 016-017
 018-019
 020-021
 022-023
 024-025
 026-027
 028-029
 030-031
 032-033
 034-035
 036-037
 038-039
 040-041
 042-043
 044-045
 046-047
 048-049
 050-051
 052-053
 054-055
 056-057
 058-059
 060-061
 062-063
 064-065
 066-067
 068-069
 070-071
 072-073
 074-075
 076-077
 078-079
 080-081
 082-083
 084-085
 086-087
 088-089
 090-091
 092-093
 094-095
 096-097
 098-099
 100-101
 102-103
 104-105
 106-107
 108-109
 110-111
 112-113
 114-115
 116-117
 118-119
 120-121
 122-123
 124-125
 126-127
 128-129
 130-131
 132-133
 134-135
 136-137
 138-139
 140-141
 142-143
 144-145
 146-147
 148-149
 150-151
 152-153
 154-155
 156-157
 158-159
 160-161
 162-163
 164-165
 166-167
 168-169
 170-171
 172-173
 174-175
 176-177
 178-179
 180-181
 182-183
 184-185
 186-187
 188-189
 190-191
 192-193
 194-195
 196-197
 198-199
 200-201
 202-203
 204-205
 206-207
 208-209
 210-211
 212-213
 214-215
 216-217
 218-219
 220-221
 222-223
 224-225



000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



ZZZZZZZ

- Bi ahotsak ala bitan banatutako ahots taldeak kanta dezakete.
- Idatziziko fonemak (sonemak) haizea putz-egirik ala arnasa harturik egin daitezke. Arnasa hartutakoak apimarratuak dira.
- Sonemak ~~hala~~ era desberdinetan egin daitezke:
 - Ahots sokekin [c.v.] (carde vocali)
 - Haize soinuak [s.d.A] (suoni diaria). Kasu honetan, bai bokalak eta kansonanteak gorra dira, beraz ez dira ahots sokekin igertzen baizik eta ahoan, haizez.
 - Eztaunian egirik soinuak (ahots sokekin hala ere) [s.g.] (suonodi gola)
- Sonemak, marrazkoak dirauten aino mantentzen dira. Kasu batzutan sonema talde bat ere errepika daiteke ~~hala~~ [u---A]
- Argituak goruntz A ala beheuntz A, izan daitezke, eta intensidade desberdinekoak:
 - A A⁺: biganera, lehenengo baino goruntzago.
 - A A⁻: biganera, lehenengo baino beheuntzago.
- "kampusak" bi lenoen artekoak dira eta lupabest segundu irauin dezakete.
- || || Bi marra eta bi marra hauen artekoak, tempotik at dago.
- Altuerak kantariaren aukeran izanzen dira.
- Sonemak itxiak H ala irekiak H izan daitezke.
- (x) x fonema ahoa haizez betenik dagoela sonematzen da.
- G Argentinako y
- s isilgunea

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

BIOGRAFÍAS

Juanjo Aranguren. Escultor donostiarra. Ha participado en varios proyectos artísticos de gran carácter pedagógico, como Arteniño (1983-1990) o los posteriores laboratorios Ikertze (1990-1999). Desde entonces trabaja principalmente en escultura y cine, en solitario o en grupos como Zine Animau (multiproyecciones visuales). Ha participado en exposiciones colectivas e individuales y ha recibido varios premios por su obra escultórica.

Roberto Clemente (Italia, 1965). Ha vivido en Roma, Londres y ahora vive en Milán. Trabaja en diseño gráfico, ilustración, pintura, animación y vídeo. Es miembro del grupo Dissociazioni Unite ar e Dormiveglia. Dissociazioni Unite ar e Dormiveglia. www.robertoclemente.it

Ken Jacobs. Soy un neoyorquino viejo, para llegar aquí solo tuve que cruzar el Río Este desde Brooklyn. Empecé a hacer películas «experimentales», y después vídeos, en los años cincuenta. Mi carrera en la universidad comenzó en los años sesenta y nos rescató a mi mujer Florence y a mí (juntos durante 52 años) de la pobreza. Me retiré de la enseñanza en 2002 como catedrático distinguido de cine. Ahora solo trabajo en 3D. No me esperaba que Estados Unidos aceptase el fascismo, aunque tiene lógica teniendo en cuenta su historia.

Bruce McClure se graduó en Arquitectura en 1985 y ha trabajado durante 23 años en las pequeñas oficinas de proyectos residenciales. En 1994, se inició en el cine por medio de dispositivos simples en los que empleaba intervalos de luz que afectaban a la percepción del movimiento. Finalmente adoptó el proyector de cine como su principal herramienta para organizar la luz y el sonido: su «proyector performances». Estas performances no hacen uso de material grabado, utilizan únicamente el proyector de 16 mm.

Marcello Liberato nacido y por ahora crecido en Roma, pero también en otros lados, sin arte ni parte, se ocupa de cosas inútiles pero no dañinas, que por otro lado no desembocan en nada preciso y no generan valores adjuntos ni sustraídos.

Marcello Liberato nace y hace música a diario. Sus trabajos, exploran las diversas naturalezas del sonido e infinitos misterios de la experiencia de la escucha, lo que genera situaciones que llenan los sentidos. Para ello, utiliza principalmente materiales rescatados y reciclados de nuestro entorno más cercano, convirtiendo lo cotidiano en arte y la experiencia artística en vivencia diaria. En su incompetencia hidráulica, jugando con el agua y la música, toma el encanto para escuchar su tiempo en equilibrio entre el sonido y el silencio... Bebe una taza de café al día y de vez en cuando hace un CuCinema aquí y allá con sus amigos.

Chris Blazen. «Bio?! I'm still alive!!!».

Xabier Erkizia. Músico, productor y periodista del País Vasco. Su trabajo se basa en la investigación entre diferentes personas, sonidos y formatos en situaciones diversas, como instalaciones sonoras, grabaciones, composiciones musicales, piezas para radio. Trabaja tanto en solitario como con formaciones o improvisaciones colectivas. Durante los últimos 15 años, el trabajo de Erkizia se ha mostrado en varios países europeos, americanos y asiáticos. Ha colaborado, en estudio o en directo, con una larga lista de artistas como Francisco López, Eddie Prévost, John Oswald, Maialen Lujanbio, Mattin, TV Pow, Vuk Jevremovic, Isabel Herguera...

Desde el año 2000 codirige el festival de Otras Músicas ERTZ (Bera, Navarra) y desde 2003 coordina AUDIOLAB, el departamento de sonido del centro de arte contemporáneo Arteleku, ubicado en Donostia-San Sebastián. Publica regularmente ensayos en varios medios (diarios, radio, revistas) sobre todo tipo de fenomenologías relacionadas con el sonido y la escucha.

...CAS Y
...CAS,
...DIO

¿POR QUÉ UNA RADIO EN RED? ¿POR QUÉ UNA RADIO LIBRE?

Kamen Nedev y Chinowski Garachana

Parece una obviedad, ahora que estamos tan acostumbrados a escuchar la radio por medio de ondas wi-fi, cables telefónicos y fibra óptica, pensar que la radio es más o menos ese sonido que escuchamos en el ordenador. Sin embargo, en la actualidad, el espacio radiofónico aún está regulado, compartimentado y comercializado, ya que, aunque las ondas de radio sean un medio «natural», su administración autoritaria no ha levantado tanto revuelo, por razones evidentes, como la del agua o la tierra. Pero el debate de la libertad de las ondas y la radio existe, y desde antes de internet. Entonces, las llamadas radios piratas tenían que enfrentarse a normativas restrictivas. Hoy, el espacio de la radio en internet debe, como mínimo, entrar también a debate, aunque –como podrá leerse- ni radio ni libre ni red significan lo mismo que significaban con la onda hertziana.

Esta conversación entre Kamen Nedev y Chinowski Garachana es no menos que necesaria.

Kamen Nedev es productor cultural y comisario independiente (entre varias decenas de cosas más), afincado en Madrid. Desde 2005 y bajo el heterónimo de Acoustic Mirror desarrolla una labor de investigación y producción en fonografía y arte sonoro, con un énfasis tanto en el paisaje sonoro del espacio urbano como en la producción social de sonido. Al margen de sus proyectos individuales, colabora con iniciativas de producción en línea como SoundTransit, radio aporee, MadridSoundscape o El deseo de andar, en lo que, más allá del desarrollo de proyectos de experimentación sonora, se aborda la cuestión de la cartografía sonora distribuida como otro modo de producción.

Chinowski Garachana es activista sonoro y explorador electrónico. Miembro cofundador de El sueño de Tesla (colectivo malagueño que forma parte de La Casa Invisible y cuyo trabajo se centra en el archivo, producción y pedagogía en torno a la cultura sonovisual), también coordina el Medialab Invisible (espacio de investigación y experimentación bajo código abierto) y es integrante del ensamble electroacústico Sonora Masala. Además, codirige Dobladosound, donde desempeña labores de Location Sound Mixer y diseño de sonido, y es miembro activo del Grupo de Activación Sonora de la Invisible y de Teslaradio / RadioLibre.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

¿POR QUÉ UNA RADIO EN RED?

KAMEN

Hoy en día contamos con innumerables maneras de distribuir y difundir sonido en la red, así que cabe preguntarse por qué, de repente, resurgen estas estructuras de radios (sobre todo, asumiendo que la radio como medio llevaba muriéndose desde los últimos años de los 70, o eso nos cuentan). ¿Qué te hizo pensar en un programa de radio para este proyecto?

CHINOWSKI

No la entendemos de otra manera. Ya intentamos hacer una radio desde La Casa Invisible y fracasó, porque solo planteábamos hablar y crear contenidos sobre nosotras. En cambio, tras conocer a Noish y, más tarde, al coincidir con Camilo Cantor en Sonema (Colombia), llegamos a la conclusión de que la radio debía ser colaborativa y en red. En el caso de RadioLibre.co producimos contenido propio, pero también nos enriquecemos de otras como Radio Relajo, RadioNoise, radio aporee, Ágora Sol Radio, Radio Bronka, Radio ELA, Sonata Warscape, Cannibal Caniche, Locus Sonus, P_node, Pirate Beirut y metaminaFNR.

Es enriquecedor poder colaborar con otras radios que están ubicadas en otros territorios, tanto sonoros como espaciales. Para mí, es una experiencia que me hace, día a día, volver a repensar el significado de la radio. Como tú decías anteriormente, este medio parecía que iba a ser engullido por la «cultura del ojo» a finales de los 70, pero no fue así. Hoy en día la radio en red llega a espacios donde otros medios no alcanzan. Quizás no tengamos una gran audiencia, pero sí especializada, lo que crea comunidad, y eso personalmente es lo que más me interesa.

KAMEN

En el caso de *self/noise*, la decisión vino directamente derivada del trabajo que había hecho registrando grabaciones de campo de diferentes acontecimientos públicos relacionados con el #15M en Madrid. Un año más tarde había amasado un archivo de audio, que fui subiendo a Archive.org. Había interés en las grabaciones: algunas terminaron siendo útiles en algún documental sobre el #15M y algunas sonaron en algún programa de radio.

Pero, año y medio más tarde, vi que «el archivo» ni es suficiente de por sí para generar discurso crítico ni, mucho menos, es un formato neutral. Sentía la necesidad de usar todo aquello para articular otras narrativas, de dar con otros lenguajes críticos.

En un principio, había pensado en un *netlabel* (una idea que no he abandonado). Pero, tras colaborar varios meses con Carolina León en *¿Quieres hacer el favor de leer esto, por favor?* y seguir otros programas y emisoras de radio independientes, decidí que el punto intermedio entre lo experimental y lo didáctico sería un programa de radio.

¿POR QUÉ UNA RADIO LIBRE?

KAMEN

Entiendo «libre» en dos sentidos. Por un lado, estaríamos hablando de una cierta independencia o autonomía de cara a ciertas estructuras de poder político y mediático. Por el otro, por «libre» entiendo algo que se construye a partir de contenidos con licencias de libre copia y circulación y que se distribuye con una licencia similar.

En el primer caso, todo vino por mi propia experiencia en el ámbito de la cultura, que, por suerte, ha consistido tanto en trabajar en proyectos libres como en trabajar con instituciones culturales públicas o privadas. Es algo que me ha permitido conocer los pros y los contras de cada ámbito.

Se podría pensar que un programa como *self/noise* debería estar en emisoras como Radio Círculo o Radio Clásica de RNE. Pero la iniciativa se alimenta mucho de todo lo que había podido conocer de radios libres madrileñas (Radio Carcoma -en Prosperidad-, Radio Vallekas, etc.) y, cómo no, de iniciativas como Ágora Sol Radio, que se alimenta de la tradición de radios libres de las dos últimas décadas, aunque se formula de una manera nueva, nutrida por el #15M y #Acampadasol, que es donde se fundó y empezó a emitir.

Este situarse «fuera» de las instituciones y medios oficiales es, hoy en día, una cuestión de supervivencia táctica. En el estado actual de la cultura en España, que sufre por los recortes tanto como por la injerencia política, es esencial llevarnos los recursos y los medios a «nuestro» terreno: nuestras asambleas, comunidades (híper) locales, espacios en red.

Por otra parte, hay una cuestión puramente pragmática: en la relación con medios o instituciones oficiales es importante contar con un pie fuera de allí. Si un proyecto se ha desarrollado íntegramente dentro de una institución, una decisión o el recorte de una sola partida presupuestaria puede dar al traste con el proyecto y con todo el trabajo realizado. Me temo que estoy observando muchos casos así en Madrid, donde las instituciones culturales locales están sufriendo recortes de presupuestos potencialmente mortales.

Un proyecto independiente no puede estar a merced de algo así. Tiene que buscarse su propia sostenibilidad, buscar su propia economía de producción, realizando todo el decrecimiento de gasto necesario para ello.

En lo referente a licencias libres es, simplemente, parte de mi *modus operandi* desde hace años: todo lo que hago debe poder distribuirse y *samplearse* libremente. Aquí también hay una parte pragmática, claro, porque una licencia de copyright limitaría mucho el potencial alcance del programa. Y también hay una parte ideológica, puesto que me interesa divulgar trabajos de artistas que trabajan con licencias libres, y lo hago siempre que puedo.

Eso sí, hay que ser realistas, el mundo no comenzó en 2001 (año en el que se pusieron en marcha las licencias libres de Creative Commons). Tanto si quiero referirme a algún antecedente histórico importante como si quiero dar a conocer el trabajo de algún artista que no piensa como yo, inevitablemente y en casi más de la mitad de los programas de *self/noise* emitidos hasta ahora, ha habido que admitir contenidos con *copyright*.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

¿CÓMO SE FUNDÓ TESLARADIO?

¿CUÁL FUE EL PROCESO POR EL QUE SE INICIÓ ESTA RADIO?

CHINOWSKI

Teslaradio es uno de los nodos de RadioLibre.co. Se creó a finales de 2012 tras realizar un viaje a Colombia invitado por Sonema, para participar en el Sonema_Lab 3. Junto con Camilo Cantor, Hamilton Mestizo, Elisa Mandiola y José Manuel Páez nos pusimos a realizar la radio del encuentro. Gracias a un *patch* en Pure Data que nos pasa Óscar Martín, logramos poner en funcionamiento la emisora *online* en unas horas. A partir de ahí seguimos testeando unos meses, y es en febrero de 2013 cuando decidimos que la programación debía ser continua.

La radio como lugar común, la radio como difusor e impulsor de contenidos y convocatorias relacionadas con el arte sonoro y otras prácticas artísticas, políticas y de investigación social.

Desde el principio nos planteamos este medio como espacio de experimentación y difusión de contenidos fonográficos y de activismo sonoro. Prueba de ello es la compilación internacional, realizada este año pasado, *Ruidos del trabajo y sonidos en resistencia*, donde artistas y experimentadoras han aportado piezas y composiciones para su realización.

Nuestra programación incluye principalmente referencias de fonografistas, experimentadoras, paisajismo y ruidismo sonoro, *glitcheos*, *drones*, música computacional, ruido generativo, música concreta, entrevistas, manifestaciones y charlas relacionadas con estos temas.

Difundimos y programamos referencias y trabajos de *netlabels* afines. Hemos conectado semanalmente con varias plazas del mundo, principalmente México, Colombia, Turquía y España.

Teslaradio [Frontera sur] es una radio libre experimental con un gran contenido de activismo sonoro, producida y realizada por **El sueño de Tesla** y **La Casa Invisible**, con la colaboración y el soporte de Óscar Martín / **metaminaFNR** y el apoyo y complicidad de Alejo Duque y Camilo Cantor de **RadioLibre.co**.

<http://radiotesla.tumblr.com>

Colaboran y suenan en Teslaradio / RadioLibre
Christine Renaudat, **Memorial de voces** / Fernando Tamajón, **Malaventura** / Sergio Sánchez, **Jazznoize** / Kamen Nedev, **Acoustic Mirror** / Pedro y Benito Jiménez, **Voluble** / Juanjo Palacios, **LEA Ediciones** / Noish / Camilo Cantor, **Sonema** / Alejo Duque, **P_node** / Miguel Isaza, **Sonic Terrain** / Vlax, **Warscape** / Juan Antonio Nieto, **Pangea** / Xoán Xil, Chiu Longina y Carlos Suárez, **Escoitar** / Udo Noll, **radio aporee** / Edu Comelles, **Audiotalaia** / Null66913, **_Blank** / **Mika Martini**, Pueblo Nuevo / **Sismógrafo Series** / Pituskaya, Nico & Chinowski, **Grupo de Activación Sonora** / FreeNetRadios / **RadioLibre** / **metaminaFNR** / **self/noise** / **Radio Bronka** / **Rádío Muda** / **Radio Relajo** / **Ágora Sol Radio** / **Cannibal Caniche** / **Carga Descarga Radio** / **Radio ELA** / Javier Piñango / José Luis Espejo / **RRS** / **Ràdio Web Macba** / **Enough Records** / **Audition Records** / **Hots** / Mikel R. Nieto / **PirateBeirut** / **El-Iqaa** / **Sol Rezza** / Radio Arte / Atilio Doreste / Román Ramón / **Chirria_Sello** / **Jazukissa** / Simon Whetham / **Impulsive Habitat**

self/noise es un programa de radio dedicado a la fonografía social, las prácticas sonoras políticas y la investigación sonora militante.

self/noise empezó a emitir en febrero de 2013 y se creó como consecuencia lógica de diversas líneas de trabajo en el área de lo que podríamos llamar investigación sonora militante, en las que me había visto involucrado a raíz del #15M, a partir de 2011. Algo instrumental en la fundación del programa fue dar con el contexto colectivo de la radio libre asamblearia Ágora Sol Radio, que me proporcionó el lugar perfecto para realizar el programa: lo suficientemente lejos del ámbito de programas de radio de alta cultura y de arte sonoro académico y lo suficientemente cerca de la actividad de colectivos sociales.

self/noise se emite, aproximadamente, una vez al mes, y sus programas tienden a adoptar el formato de radio-ensayo. Se trata de programas largos, monográficos y, aunque a veces se acerquen a acontecimientos de actualidad, la idea central es que cada programa sirva de «primer» punto de entrada a un aspecto concreto de las prácticas sonoras críticas.

self/noise tiende a oscilar entre programas más didácticos y programas de carácter más experimental, o solía hacerlo. Recientemente, me he dado cuenta de que en realidad hay que ser experimental a la hora de hacer pedagogía, y es casi imposible ser didáctico sin ser experimental. Cosas que uno aprende con la práctica.

self/noise acaba de cumplir un año en antena hace un tiempo. La intención para este segundo año de emisión, y para el futuro, es ampliar las colaboraciones e intentar que, aparte de una plataforma de difusión de la investigación sonora militante, el programa se convierta en una herramienta de trabajo colectiva sobre este tipo de investigación.

<http://self-noise-project.tumblr.com>

self/noise #6: «Christopher DeLaurenti. De Seattle a #OWS» (2014-02-12)

self/noise #5: «Rutas, no raíces. Paseos sonoros y espacio social» (2013-01-08)

self/noise #4: «Augmented Spatiality» (2013-09-11)

self/noise #3.1: «World Listening Day 2013: ¿Escucharon?» (2013-07-18)

self/noise #3: «Rough Music. Pasado, presente y futuro de la cacerolada» (2013-06-12)

self/noise #2: «Redes que convergen» (2013-04-10)

self/noise #1: «Utopías constituyentes: Ultra-red» (2013-03-13)

self/noise #0.2 Emisión especial: «Mareas» (2013-02-24)

self/noise #0.1 Emisión especial: «Los sonidos del #16F» (2013-02-17)

self/noise radio #0: «Sí sonamos / #YesWeKLANG» (2013-02-13)

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

AFECTO ESPECTRAL: CUERPOS SENSIBLES EN ECOLOGÍAS ELECTROMAGNÉTICAS BASADO EN LA PRIMERA EXPEDICIÓN ANTÁRTICA DE CARTOGRAFÍA SONORA (2009)

Alejandra Pérez Núñez tcc elpueblodechina.org

Alejandra Pérez Núñez explora el espacio electromagnético en relación con las economías posindustriales, a través de una producción teórica y artística que desarrolla de manera independiente. Hace uso de herramientas de código abierto en sus trabajos de ruido y en las relaciones de este con la radio o la ciencia ficción.

En este texto se plantea un viaje a la Antártica, con una serie de referentes filosóficos y artísticos que ponen en duda nuestras concepciones de texto, cuerpo o relato. El espacio electromagnético por el que circula la información, el sonido y, en parte, la identidad apegada a estos se usa como material de discusión y producción de subjetividad.

LASI (La situacionista)

SAN (Sánchez¹)

JSON Extractor

ACTIÓN

CAPTIÓN

ANTIVILO

¹ Luis Cristián Sánchez Garfias (San Bernardo, Provincia de Maipo, 19 de junio de 1951) es director, guionista y académico de cine chileno. Autor de la película *El zapato chino*, de 1980 (http://es.wikipedia.org/wiki/El_zapato_chino). A lo largo de este texto se han incluido fragmentos de una entrevista realizada al cineasta en el año 2011. Su filmografía *online*: <http://cinecadigital.ccplm.cl/Director?ID=275443d5-f043-64b8-a99e-ff0000f0762f> (revisado en noviembre de 2013).

LASI

El aspecto preconsciente y material del afecto - dos días y medio de viaje en barco hasta cartografía sonora: mapas de audio registrando sonido en la base Prat. Días tranquilos, 110 películas de Ruiz².

SAN

Yo tenía pocas, 30. Fue difícil conseguir muchas de ellas.

LASI

La navegación impone un estado mental de conexión.

SAN

No tuve mucho acceso a más películas. Quería tener un repertorio más grande para poder distinguir patrones.

LASI

La naturaleza antártica es mi cuerpo.

Salimos a escuchar muy bajas frecuencias del océano - solamente se escucha el permanente crepitar de las focas que habitan Bahía Espectro. Las propias emisiones del cuerpo de la base, patrones.

SAN

Análisis de tres coronas del marinero³ en relación con Leibniz.

Empecé a trabajar en el libro a finales de 2008.

LASI

Sus ruidos. La presencia vibra. La navegación desmorona el puerto.

Hace falta tiempo para reunirnos. Pasamos el terremoto y pensamos en la posibilidad de habitar la Antártica. Además de mi participativa mente y el OCE⁴.

² Raúl Ruiz Pino o Raoul Ruiz (Puerto Montt, 25 de julio de 1941-París, 19 de agosto de 2011) fue un cineasta chileno y un teórico del cine radicado en Francia, país en el que se exilió luego de que ocurriera en Chile el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Es considerado por muchos como el cineasta chileno más importante de la historia. Consultado: http://es.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%BAI_Ruiz, en noviembre de 2013.

³ *Las tres coronas del marinero* (1982) es una película de Raúl Ruiz, considerada por muchos su mejor película.

⁴ Observatorio Civil Espectral: es un observatorio de monitoreo ambiental iniciado en Valparaíso en el año 2011.

SAN

Cuando volví de Stanford... Eran apuntes, todavía no tenía seguridad. Lo que tenía escrito era demasiado cartesiano, demasiado estructurado, y esto no iba con Ruiz. Qué hago, empecé a tomar notas de lecturas de otros libros sobre Ruiz, como Adrián Martín: sublimes obsesiones que había publicado el Bafici, el festival de cine de Buenos Aires. A partir de esas notas y esos comentarios empecé a escribir algo que trasciende la crítica. Yo sabía que tenía que leer a Deleuze. Lo primero que leí fue el año 1978. Poquito después del zapato chino, fue Proust y los signos.

LASI

Mi principal sensor soy yo, Nietzsche y la filosofía. Cartografía Sonora y el Observatorio Civil desconocido. Cada salida es extenuante, por las señales imperceptibles a los sentidos desnudos y las acuciantes altas y bajas presiones.

Para la detección participativa, para conocer la relación primaria del cuerpo y los cambios de la tierra. Si la naturaleza tomara posesión del yo, habría leído otros textos, pero este era el mejor.

Surgen cambios que experimenta el planeta a raíz del necesario ploteo en multitud, donde cada uno de los sentidos, la lógica del sentido y repetición y diferencia, el arte y la ciencia, son llevados a la práctica en Washington DC el año 2009⁵.

SAN

Foucault sobre Deleuze, «la mitad del siglo XX será deleuziano». Diálogos, superando la separación de sujetos y objetos, el sol calentaba bastante. Conversaciones y después me encuentro el año 85 con que se tradujo la imagen movimiento y el 87 la imagen tiempo. Yo venía del estructuralismo de Lévi-Strauss, de Barthes.

JSON Extractor

La aplicación distribuida recolecta material sensorial para representar las dimensiones invisibles de la participación de la sociedad civil en el sensorium electromagnético. Hay relaciones entre pulsaciones y ciertos rastros han sido registrados.

Pensemos en el shopping mall como figura clásica.

ANTIVILO

Yo dormitando en esta limpieza blanca de mis ropas y la luz.

SAN

Saussure que me obliga a estudiar mucho para seguir el paso de todo eso y después me enfrente al Antiedipo y luego a Mil Mesetas.

⁵ En una experiencia de monitoreo participativo del ambiente. Goldman, J., Shilton, K. et al. *Participatory Sensing: A Citizen-Powered Approach to Illuminating the Patterns that Shape Our World*. Washington, D.C.: Woodrow Wilson International Center for Scholars, 2009.

JSON Extractor

Estuve viviendo en Berlin 7 meses, bajo la influencia y la presencia de actividad de sonido por debajo del rango de la audición de focas de Weddell y señales de radio. Aquí el no lugar (Augé) comparte espacio con las rocas cercanas con las que formaban antenas de telefonía celular y 3G.

ANTIVILO

Desde un poco más lejos siento el olor penetrante de unas plantas calentadas por el sol.

LASI

La habitación estaba equipada con encías - VLF Very Low Frequencies en un bosque quemado aún de infrasonidos. Se usó la humedad, las altas frecuencias, la pintura roja que destiñe en la nieve.

Si portáramos un espectrómetro de aquellos tan comunes en Santiago de Chile.

Mi perra y un matemático percibían el cambio en las temperaturas, aunque también el receptor de VLF electromagnético y el sonido que los parapsíquicos consideran característico de las zonas urbanas.

Encantados.

Las dimensiones espectrales de las ciudades y las líneas rígidas de escaleras de circulación bastarían para una deconstrucción del ser. Ves con asombro o espanto el fantasma al ampliar la comprensión de los seres habitando los espacios.

Hay una relación en la forma de una acción de ciudades y pueblos. Son siempre biopolíticas y reforzadas con microondas pulsantes, el objetivo es crear ambientes en distintos rangos de frecuencia de la arquitectura invisible.

Antártica es un zapato chino⁶.

ANTIVILO

Los edificios circulaban también por ahí cuidándome.

SAN

La ética de Spinoza que leí a propósito de Deleuze.

LASI

Cartografía sonomomento. La colección de sonidos, las calles enviándome señales olorosas. Filosofía práctica. Y entonces era Spinoza, fotografías fantasmales a distancia entre dispositivos de excursión antártica en la base Prat. Al ser pensados como correlatos psíquicos, la gestión de contenidos que utilizamos nos predicen secuencias que constituyen un medio de excursión antártica en la base Prat. Gestión de contenidos que utilizamos entendiéndolos como ambiente.

⁶ *El zapato chino* de Cristián Sánchez es una película del año 1980, filmada en plena dictadura militar: http://es.wikipedia.org/wiki/El_zapato_chino

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

ANTIVILO

Las carreteras y el paisaje, yo percibía las emanaciones.

LASI

Descartes, el sonido y automáticamente, han creado los afectos que son secuenciados por pulsantes infraestructuras de telecomunicaciones. Material para circuitos semióticos que se repiten como concurrendo⁷ en variables frecuencias de radio y conexiones inalámbricas a internet.

JSON Extractor

Computación espectral. La melancolía.

ANTIVILO

Todas ellas me dialogaban con sus aromas y yo me fundía en mi naturaleza vegetal, recordando o repasando alguna serie.

Kant.

LASI

La frecuencia de aparición de lo imperceptible nos afecta presensiblemente. Detectar esta información imperceptible como «regiones de quanta»... ¿Qué forma tiene el fantasma adherido a las transacciones económicas, el aislamiento?, O ASÍ CREÍA YO. La red puesta en relación con el afecto. ¿Vamos a detectar una presencia o un afecto?

JSON Extractor

La plataforma open source permite analizar los textos estableciendo arriba del puente de mando del barco - el pánico.

ANTIVILO

Él, parado en la niebla.

SAN

Y Ruiz lo leía, Proceso y realidad⁸ y Ruiz lo leía. Estuve 5 años leyendo ese libro.

⁷ Concurrencia semántica o similitud léxica es un concepto de la lingüística general que se refiere a la existencia adherida de las palabras, cuán próximas están las palabras, cómo concurren en matrices multidimensionales donde todas las palabras están relacionadas unas a otras. También conocido como frecuencia de aparición concurrente.

⁸ Whitehead, A. *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. Nueva York: The Free Press, 1978.

LASI

Palabras, podrían estar provocadas por radiación infrarroja. Este entorno de acción ambiental - otra esquiza.

ANTIVILO

Lo veía medio vaca medio hombre en medio de un potrero.

SAN

Porque yo estaba escribiendo el libro de Ruiz y el 2009 y 2010 me encerré a escribirlo. Solamente hablaba con Ruffinelli y le contaba cómo iba el libro en fin, ahí se fue dando.

LASI

Osiris, personas, la psique hertziana y su entorno de referencia.

ANTIVILO

Su vientre convertido en una ubre con pezones prietos.

Cualquier cosa podía suceder en estas medianías.

{sonido de explosión de VLF}

LASI

Nos giramos los dos al mismo tiempo cuando oímos una tronadura profunda proveniente de algún punto en la niebla, el cuerpo disperso, organizaciones. La biología es esa geometría inofensiva.

Biología que se dibuja con las migraciones y que deja rígido todo mi cuerpo por el frío del virus.

A través de un conjunto de excursiones a lugundas y representaciones.

Paisaje invisible e inaudible a los sentidos de la arquitectura y el consumo de masas. Límites geográficos de expansión de la globalización de las frecuencias imperceptibles.

La ecología infrasonido – ultrasonido (el dominio de lo imperceptible).

El computador espectral se comunica con nuestro carácter embebido en los músculos.

ANTIVILO

Parecía la rasgadura de algo inmenso.

ACTIÓN

Sendas de arte con una perspectiva geopolítica.

Antarticancias de alarmas donde la información sensorial puede describir como expresa Brian Massumi⁹ una frecuencia principal. Se exploran los afectos en potencial¹⁰ el desprendimiento del hielo de un glaciario, el desmembramiento, detectores y sonidos disputados por la humanidad.

LASI

Los sonidos de la soberanía hacen de este lugar un entramado. Las frecuencias de los colores y las luces de poética que lo relacionan con el cine de Raúl Ruiz. Podríamos entender este paisaje que supera la literatura beatnik automática y vitrinas de vidrio. Veríamos tal alza en un espacio de consumo. Al ser pensados como correlatos psíquicos la gestión de contenidos que utilizamos nos predicen secuencias que constituyen un medio de excursión antártica en la base Prat. La frecuencia de aparición de lo imperceptible - nos afecta pre-sensiblemente.

LASI

Dormí en el fondo donde se desarrollan pruebas de guerra en canales con las mañanas más frescas del mundo. En las islas Sandwich del Sur, divisamos una bengala muy cerca de nosotros. De las huellas que persisten del intercambio de objetos «quanta». La fosforescencia iluminaba la neblina haciéndolo todo de un intenso color rosa.

SAN

¡Prigogine, Deleuze, Blanchot!

LASI

Desde la bajada en helicóptero hasta el encuentro antártico, en los campos de interpretación de Brian Massumi sobre Deleuze y la intensidad como es planteada oponiéndose al afecto como emoción. Lo imperceptible gira hacia mí, muchas influencias forman una tenue capa.

CAPTIÓN

El afecto es lo virtual. Siguiendo a Simondon lugares remotos como Antártica son «preindividuales».

⁹ Massumi, B. «The Autonomy of Affect», en Rasch, W. y Wolfe, C. (eds.). *Observing Complexity: Systems Theory and Postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

¹⁰ Para Massumi, la emoción es la intensidad cualificada: «... el punto convencional, consensuado de la inserción de intensidad en las progresiones semánticas y semióticamente formadas, en los circuitos narrativos de acción-reacción, en la función y el significado». La emoción se expresa en la «captura y el cierre» de afecto, así como en el hecho de que «algo de nuevo se escapó». Citado en «The Autonomy of Affect», *op. cit.*, p. 285).

LASI

La boca abierta sin hablar.

Yo no creo en las metáforas, quebradizas. Bobinas electromagnéticas y generadores náuticos de suelo submarino antártico y las frecuencias del Reino Unido en la zona de las islas Malvinas. La cartografía sonora es un trabajo iniciado el año de la movilidad de bienes y personas es «un campo de energía potencial». Es la influencia y la presencia de actividad de sonido por debajo del rango de la audición.

ANTIVILO

Los ojos duros... ¡Fuera! Aquí no hay metáforas. LA SITUACIONISTA se encuentra huyendo del campo de la significación.

LASI

Son los sentidos desnudos en los lugares remotos (An Crusoe). La cubierta del barco es la del rompe Low Frequencies. Se usó la humedad...

ANTIVILO

No sabes de devenir ya que eres una puerta binaria.

ACTIÓN

No sé lo que significa, ¿cómo trasponer los dos sistemas?, porque no es trasponer mecánicamente todo un medio que para el año 2009 estaba partiendo rumbo a ANTAR. Son 2300 millas náuticas, las temperaturas, aunque también el receptor de VLF electromagnético y el sonido que los parapsíquicos consideran característico de las zonas urbanas. Encantados con la idea de que los circuitos integrados serían funtores, y el problema, ¿cómo traducir una función a un concepto?

LASI

Los dos días y medio de ida eran muy tranquilos con el objetivo de crear ambientes en distintos rangos de frecuencia de la arquitectura invisible.

JSON Extractor

Otra perspectiva presentada por el material electromagnético característico de las zonas urbanas.

CAPTIÓN

La pintura-luz Wi-Fi desarrollada en distintos rangos de frecuencia de lectura en torno a un lector de RFID. Anticipando en esta dimensión, donde todo campo de la radio es una puerta SÍ o Buffer, la creación.

JSON Extractor

Principalmente ocupados en establecer interfaces-puente escuchando el funcionamiento maquina no hacemos sino mostrar el espacio.

Un lector de RFID va a interactuar con la debilidad de monitorear la tierra.

LASI

Envilecimiento espectral.

CAPTIÓN

«Wi-Fi geographies»¹¹ de Paul Torrens que visualiza las capas de intensidad de señal inalámbrica con GIS.

ACTIÓN

Puerta Y (AND): estamos ante elementos que tienen que valer en su propio campo monitoreando instrumentos.

LASI

Detecté el fantasma de las reservas mundiales de agua. Transparente en el asentamiento.

CAPTIÓN

Puerta O (OR): ¿para dónde va su huella espectral? El afecto es primordial para entender el paisaje, usualmente para espacios a escala urbana como esta visualización de los puntos de acceso de Wi-Fi en Salt Lake City¹².

JSON Extractor

El sensorium electromagnético busca a Torrens para tener alguna noción de los espectros sobre las ciudades.

¿Es posible que este aumento de la temperatura de la tierra con sus medios aporten datos sobre Paul Torrens, que ha trabajado en la señal inalámbrica y se refirió a la existencia a través de esta plataforma?

Caóticas y descentralizadas redes Wi-Fi. Esta sección en las zonas urbanas está robusta, aunque los primeros signos sistemáticos anteriormente conocidos son evidentes en algunas partes. Remotamente los datos sensoriales para cámara Wi-Fi¹³ de Bengt Sjölen y Adam Fischer. Estos casos ponen en alza el intento de hacer visibles los paisajes electromagnéticos.

¹¹ Torrens, P. «Wi-Fi Geographies», en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 98, n.º 1, marzo de 2008.

¹² Ibidem.

¹³ Pintura Wi-Fi desarrollada por Berg, <http://www.nearfield.org/2009/10/immaterials-the-ghost-in-the-field> <http://stgo.es/2011/03/wifi-luminosa-materializada/> (revisados en julio de 2013).

Geobiología

LASI

A través de un conjunto de excursiones a lugundas y representaciones.

Paisaje invisible e inaudible a los sentidos de la arquitectura y el consumo de masas. Límites geográficos de expansión de la globalización de las frecuencias imperceptibles.

ACTIÓN

Puerta OR exclusiva (XOR) - Por qué la noción de incertidumbre. La naturaleza ocurre de forma subyugante - De pronto, sendas de arte con una perspectiva geopolítica.

LASI

Antarticancias de alarmas.

CAPTIÓN

Puerta NO (NOT) Puerta NOY (NAND): en otras áreas de la ciencia una nueva definición. No puedes dejar de lado una burbuja, una situación que no es real, es un límite en los sentidos, detectores y sonidos disputados por la humanidad. Los sonidos de la soberanía hacen de este lugar un entramado.

LASI

Las frecuencias de los colores y las luces de poética que lo relacionan con el cine de Raúl Ruiz.

Podríamos entender este paisaje que supera la literatura beatnik automática y vitrinas de vidrio. Veríamos tal alza en un espacio de consumo.

Antártica es un zapato chino.

ACTIÓN

Puerta NOO (NOR): cuando te enfrentas a lo empírico no es el modelo aislado, ideal, un fantasma, cartografía sonomomento. La colección de sonidos es una puerta de equivalencia (XNOR).

CAPTIÓN

La lógica de Transistor a Transistor TTL. Los primeros circuitos integrados comerciales se llamaban Sylvania Universal High Level Logic family (SUHL). Fueron usados para controlar el misil Phoenix, un misil controlado por radar, misil aéreo para el aire.

ACTIÓN

El recorrido desde A sigue una trayectoria recorrida que tú sabes cuál es. El arte trabaja con la irregularidad, la intensidad, fotografías fantasmales a distancia entre dispositivos de excursión antártica en la base Prat.

LASI

Yo quería detectar el fantasma en Antártica y sonidos transducidos con hidrófono. Un grupo de muy baja frecuencia. Todo esto y los líquenes, el sonido y automáticamente un airtoair missile (AAM) llevados en racimos de hasta seis en aviones Tomcats.

{Silencio}

Las trayectorias de los Phoenix disparados en el aire, el superjeto, la ecología de la base, la frecuencia de aparición de lo imperceptible - nos afecta pre-sensiblemente. De esta manera se han delineado cuerpos, de forma directa, las trazas de vapor de los misiles dejan huellas en el cielo.

Devenir los tanques de petróleo que se acoplan con cartografía sonora.

Negro silencio - pequeñas explosiones se escuchan desde lejos.

ANTIVILO

Poco importa la propia historia dentro de la gran historia, pero el superjeto, el sujeto que entra en el proceso de devenir infraestructura de la información y rastros de contaminación en el agua - como la propia historia, está en un proceso de actividad en el mundo y está afectado y no sabes si este superjeto logrará la satisfacción final como entidad en el universo que se compone de entidades actuales y objetos eternos.

SAN

Un libro es un potencial que te permite una expansión.

LASI

Prigogine, el sol, sus repuestos sistemas inmunológicos y siempre ligados a una geografía.

LASI

Tiempo como duración pura, hermenéutica espectral. La detección de la huella electromagnética de la base en un entorno de globalización.

ANTIVILO

¿Es también un espectro de las personas, de su debilidad de aparecer prematuramente en el mundo y de estar a punto de caer a la muerte en cualquier momento?

SAN

Confundimos el flujo de las cosas en el mundo, el tiempo se convirtió al servicio del movimiento en el espacio. La imagen movimiento es sustituida, ¡no al montaje!

LASI

Sus comunes esquizoanálisis, bacterias, vegetales y máquinas.

ACTIÓN

Ubicar la intensidad en relación con la cultura. Semillas, desde un no origen. Bretón decía movimiento browniano a la magnitud referida a formas de onda.

CAPTIÓN

El trabajo intenta establecer que los entornos pueden ser representados a un ciclo por cada segundo.

LASI

Soy la paz espectral – puedo decir que lo siento y por las radiaciones invisibles que son la base metodológica en que se sitúa este espacio supremo de los Onas. Voy rumbo a Antártica como radiación. Detectar esta información imperceptible que como «regiones de quanta» habita el paisaje.

SAN

Caótico eso es, mi modelo era aleatorio: Vías paralelas¹⁴, tres personajes que se van encontrando y desencontrando en la ciudad, la apuesta surrealista de la escritura automática, primero Kafka.

LASI

Ya estoy allá, documentando los territorios de potencial – a través de la detección de la pregunta por los límites de expansión del sistema económico global.

La multiplicidad como enunciada por Deleuze y Guattari, después del surrealismo, el amor por los sistemas caóticos.

SAN

Veía la obra de Buñuel. Antes de vías paralelas, esperando a Godoy.

¹⁴ *Vías paralelas*, película de Cristián Sánchez del año 1974.

LASI

Ahora los cambios de intensidad determinarán los volúmenes, la circulación y la presencia de personas. La pregunta es por los límites de expansión de las frecuencias.

¿Qué forma tiene el fantasma adherido a las transacciones económicas?

SAN

Y hay que decir, mecanismos aleatorios de encuentros.

LASI

¿La red puesta en relación con el afecto?

CAPTIÓN

Caída del índice bursátil Dow Jones el 23 de abril de 2013 luego de que la cuenta Twitter de Associated Press fuera hackeada y anunciara sobre un falso atentado a la casa blanca que señalaba herido a Barack Obama.

{Pulsación}

LASI

Es el sistema nervioso de la globalización neoliberal. El registro de Muy Bajas Frecuencias VLF hace referencia a partículas que están unidas por intrincación cuántica (entanglement).

ANTIVILO

En mi familia efectivamente habían incestos - en el fondo era una prueba de laboratorio.

SAN

Sí compañeros estamos con ustedes, no podemos pero si aparece el compañero Godoy... Pero nunca aparece, a mí me da lo mismo y él se engrupe a una niña mirista y lo expulsan de la población Che Guevara y era una cantidad de ideas que estaban en la época de personajes que se cruzan.

LASI

La influencia y la presencia de actividad de sonido por debajo del rango de la audición, transduce una realidad que es un límite.

Cartografía sonora está en la línea de las expediciones que se basan en un potencial que Shackleton¹⁵ enunció pero eso quedó enterrado mucho tiempo.

¹⁵ Sir Ernest Henry Shackleton, explorador antártico:
http://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Shackleton

SAN

El rector exsenador Bombal, esos dos tipos que yo conocía vieron la película y dijeron «esto es maoísta».

LASI

«La habitación estaba equipada con encías» - VLF Very Low Frequencies en un bosque quemado aún de infrasonidos. Se usó la humedad pero sobre todo se inspira en la dimensión de la emergencia. Es en la isla Tierra del Fuego. Antártica es un zapato chino de infrasonidos o 0 Hz.

ANTIVILO

Las conversaciones de mi abuela sobre su abuelo la íbamos a terminar y falló.

SAN

Raúl Ruiz era el único cine que considerábamos como modelo y también utilizamos estos modelos bien aleatorios.

JSON Extractor

William Burroughs, fue difícil conseguir muchos de ellos. No se preocupa Ruiz de sus ruidos. La presencia vibra. La navegación desmorona el puerto. Hace falta tiempo para reunirnos.

LASI

Mi principal sensor soy yo si no fuera por una incomodidad espectral. Cada salida es extenuante.

JSON Extractor

Es software.

LASI

Por las señales imperceptibles a los sentidos desnudos y las acuciantes altas y bajas presiones.

JSON Extractor

Algo liviano e inmaterial y William Burroughs. Sin embargo Nietzsche y la filosofía, para conocer la relación primaria del cuerpo y los cambios de la tierra. Si la naturaleza toma posesión del yo.

Esto sería un hecho transparente.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



Introducción y agradecimientos
Monográfico a Alex Mendizabal
Ondas eléctricas y electromagnéticas, ondas de radio

Idiomas, lenguajes, silencios
Presente y pasado: futuro
Reseñas

LASI

De repente surgen cambios que experimenta el planeta a raíz del necesario ploteo en multitud donde cada uno de los sentidos son bits de información.

La dimensión espectral es un dominio que Usman Haque y su investigación sobre los afectos amplía¹⁶. La acumulación y dinámicas de signos.

ANTIVILO

Superando la separación de sujetos y objetos, una trama que organiza la lógica del sentido y repetición y diferencia. Diferencia y repetición - comentario de Foucault.

SAN

Estuve viviendo en Berlín 7 meses.

LASI

La pintura roja que destiñe en la nieve. Si portáramos un espectrómetro. La cognición...

SAN

Whitehead es un pensador que te vuelve loco.

LASI

Las dimensiones espectrales de las ciudades y las líneas rígidas de escaleras de circulación bastarían para una deconstrucción del ser. Ves con asombro o espanto el fantasma al ampliar la comprensión de los seres habitando los espacios. Hay una relación en la forma de una acción de ciudades y pueblos. Son siempre biopolíticas y reforzadas con microondas pulsantes.

ACTIÓN

Technology as myth.

LASI

Han creado los afectos que son secuenciados por pulsantes infraestructuras de telecomunicaciones. Material para circuitos semióticos que se repiten como concurrendo en variables frecuencias de radio y conexiones inalámbricas a internet. Computación espectral. La melancolía, repetición de código memético, no sé si es software o un Plan sobre el planeta - Félix Guattari, algo liviano.

JSON Extractor

Descartes - el aislamiento inmaterial. La máquina duchampiana - la trayectoria de un texto. Kant - el pánico.

¹⁶ Haunt de Usman Haque: <http://www.haque.co.uk/haunt.php>

LASI

Sin embargo podrían estar provocados por radiación infrarroja. Este entorno de acción ambiental - otra esquizia.

La psique hertziana y su entorno de referencia, los algoritmos son también materia, aunque no es completamente libre, son bits de información, es un paseo dentro de un laberinto dentro de alocaiones de memoria.

SAN

En fin ahí se fue dando.

LASI

Osiris, la ecología infrasonido – ultrasonido (el dominio de lo imperceptible). El computador espectral se comunica con nuestro carácter embebido en los músculos, una trama que organiza las luces, el cuerpo disperso, donde la información sensorial puede describir como expresa Brian Massumi¹⁷ una frecuencia principal. Se exploran los afectos en potencial o produciendo un texto nuevo. En el caso de Perec¹⁸ es un organigrama de proyecciones y William Burroughs. Esa es la clave que escribe el texto. Un organigrama contiene varios itinerarios que se despliegan a partir de las decisiones que el paseante determina. No es la deriva surrealista.

LASI

La utopía situacionista pretende esquivar el espacio reglado del capital. Es necesaria una interpretación. La fricción es cada vez más alta. La trampa al ojo de Baudrillard, el desmembramiento, regiones y densidades de quanta. De las huellas que persisten del intercambio de objetos «quanta», una exudación de equilibrios y afectos.

Lo imperceptible, la poética de la máquina nos permite comprender la limitación. La mente, Prigogine, Deleuze y Blanchot, el afecto es lo virtual. Siguiendo a Simondon lugares remotos como Antártica son «preindividuales».

Ancient integration, integración ancestral.

LASI

Ayer parecía enfadada pero en realidad es la emoción de enfrentarme con el poder de SUN RA¹⁹.

JSON Extractor

¹⁷ Massumi, B. «The Autonomy of Affect», en Rasch, W. y Wolfe, C. (eds.). *Observing Complexity: Systems Theory and Postmodernity*, op. cit.

¹⁸ Georges Perec, novelista y cineasta francés miembro del grupo Oulipo.

¹⁹ Sun-Ra, influyente y prolífico músico de jazz, poeta y filósofo conocido por su filosofía cósmica y la integración de sintetizadores electrónicos en su práctica musical.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

La lectura de acontecimientos nos permite escuchar la trama que se organiza en vivo. Tal vez esperaría un texto más abstracto o sea como muchas influencias, «un campo de energía potencial»²⁰. La influencia y la presencia de actividad de sonido por debajo del rango de la audición.

LASI

Yo no creo en las metáforas, de un incendio forestal violento sobre Viña del Mar. El arquitecto explica - enfunda su presencia tan intensa que pidió a los usuarios que representen una naturaleza que cae como ceniza oscura sobre inusuales. «La habitación estaba equipada con encías» - VLF Very Low Frequencies en un bosque quemado aún de infrasonidos. Se usó la humedad, la repetición de código memético más violento en términos de lenguaje y estructura. Los hombres fuera huyen del campo de la significación, de las temperaturas y del sonido que los parapsíquicos consideran característico de las zonas urbanas.

Encantados.

El Plan sobre el planeta de Félix Guattari²¹. Las máquinas susurran sus pulsos y pasan casi completamente desapercibidas en la capital del país.

ANTIVILO

Hemos estado practicando la disolución del yo por años. En estos momentos soy un varón con un bigote muy fino - de todas es la identidad que más me acomoda. Es la más sencilla, aunque la falla es tal vez algo muy femenino. Quizás la falta de firmeza en la voz se debe a la posesión de un personaje repleto. Un personaje lleno de emocionalidad.

SAN

No sé lo que significa.

JSON Extractor

El objetivo es crear afectos y ambientes en distintos rangos de frecuencia. Es arquitectura invisible. Otra perspectiva presentada por el material electromagnético característico de las zonas urbanas. La pintura-luz Wi-Fi²² desarrollada en distintos rangos de frecuencia de lectura en torno a un lector de RFID. Anticipando en esta dimensión donde todo campo de la radio existe si no fuera por una incomodidad espectral.

LASI

²⁰ Las «regiones» son tan abstractas como reales, en el sentido de que no definen espacios delimitados, sino que son diferenciaciones en un campo abierto caracterizado por la acción a distancia entre los elementos (atractores resonancia, degradados). Massumi, B. *Parables for the Virtual*. Durham: Duke University Press, 2002.

²¹ *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares* es un libro del esquizoanalista Félix Guattari, que compila varios textos. Publicado por Traficantes de Sueños en el año 2004.

²² Pintura Wi-Fi desarrollada por Berg:
<http://www.nearfield.org/2009/10/immaterials-the-ghost-in-the-field>
<http://stgo.es/2011/03/wifi-luminosa-materializada/> (revisados en julio de 2013).

La composición a partir del diagrama. Eso es lo que plantea Perec y también Kaulen en *Largo viaje*²³. Se trata de componer un texto a partir de un paseo: que está forzado a una metalectura si es que desea profundizar en esta experiencia estética.

ANTIVILO

Femenino de segundo orden. Un Superjeto que no es completamente libre - ESTÉTICA MATERIAL.

LASI

Voy hacia el futuro, a la creación. Surcar kilómetros donde se sintieron los fenómenos. Cruzar zonas de conflicto – desde el año 2003, la imagen anómala irradia extrañamiento integrado en la realidad. Calor, Renoir y Buñuel.

SAN

Después él se fue por otro lado pero yo creo que pasados por Parra²⁴ y sus procedimientos. Parra era un referente pero no lo veíamos.

LASI

En ese tiempo lo sabíamos, bobinas electromagnéticas y generadores náuticos de suelo submarino antártico y las frecuencias del Reino Unido en la zona de las islas Malvinas. Biólogos las han asociado con espacios internacionales de protección del territorio que se siente «encantado».

SAN

Una es casi una película.

LASI

Le rodean condiciones geológicas de las islas Falklands.

ACTIÓN

Hay que habitarla, ya que se expresa de esa manera - nosotros estábamos en la calle.

LASI

El fantasma en el campo para estudiar el volumen. ¿Vamos a detectar una presencia o un afecto? La estabilización de niebla electromagnética del comportamiento de las topologías de las nubes Wi-Fi con la luz o el viento. Esta fuerza era una facultad excepcional.

CAPTIÓN

²³ *Largo viaje* es una película del cineasta chileno Patricio Kaulen (1967).

²⁴ Nicanor Parra es un poeta chileno creador de la Antipoesía.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

La historia es molecular de una forma en que lo surreal vive en lo real. La búsqueda de la imagen anómala del MOVIMIENTO BROWNIANO - microhistórico, que avanza a través de flujos.

ACTIÓN

Una imagen que provoca extrañamiento. El monte análogo²⁵ es inconveniente, está aislado, ordena el análisis de frecuencias secretas.

SAN

Esto es una actitud puramente estética, pero yo seguí tranquilo mi camino y seguimos haciendo películas, la idea de cine y seguía yo con Bretón y Bataille, La parte maldita²⁶.

LASI

Espacios hertzianos.

CAPTIÓN

Eso es lo que cruza la obra de Sánchez y la colección de esos momentos a través de anotaciones y registros. La imagen anómala funciona como un «extraño atractor» que modifica todas las imágenes contiguas. Las impregna dice René Daumal de concentraciones.

LASI

Mapas superpuestos y reclamaciones de participativo afecto.

Detección de quanta. La imagen anómala irradia extrañamiento integrado en la realidad, ejecutada según las series espontáneas de habitabilidad de los amigos.

En la misma forma en que sentía a mi lado sus piernas nerviosas. ¿Con quiénes derivó? Cristián Sánchez dice semiótica, Foucault, esquizopolítica y sin lugar a dudas un territorio geobiológico.

JSON Extractor

Como la repetición del año 2008. La plataforma open source permite analizar los textos estableciendo arriba del puente de mando del barco con Leo Medel²⁷.

ANTIVILO

²⁵ *El monte análogo* de René Daumal (Vilaür: Ediciones Atalanta, 2006).

²⁶ Bataille G. *La Part maudite*. París: Presses Universitaires de France, 1950.

²⁷ Leonardo Medel: cineasta magallánico, director de la productora multimedia Merced y exponente del cinema algorítmico chileno.

Una fuerza tan real como mi historia columpiada.

Diagramas de composición. Dentro de la idea de pensar las cosas, palabras, calor.

LASI

Sumado al trabajo en lugares remotos como si fuera un problema de geometría descriptiva.

JSON Extractor

La metonimia está aplicada al proyecto de globalización. ¿Existen lugares remotos con los actuales sistemas de telecomunicaciones?

SAN

(GOL DE ALGUIEN). Bataille: la idea de los gastos inútiles.

LASI

Son los sentidos desnudos en los lugares remotos (An Crusoe). La cubierta del barco es la del rompe Low Frequencies.

JSON Extractor

Hablar de las propiedades de las cifras como si se tratara de una relación espectral de especies zoológicas invisibles.

ANTIVILO

El coro de Edipo es un campo de fuerzas de la lengua. El perfil de la multitud es Whitehead, una relación espectral de colecciones de historia y de lenguas. Es un pensador que te vuelve loco, el cuerpo disperso, el límite del fantasma. El afecto invisible. Series de lenguas y agentes.

Un matemático mensurable a través de visiones y ciudadanos sensibles a la abstracción y la representación del mundo.

Realidades aumentadas - una matriz de relaciones en movimiento.

SAN

La ética de Spinoza que leí a propósito de Deleuze son coordinaciones.

ANTIVILO

Edipo y la interpretación de escenas de origen.

Filosofía práctica. Y entonces era Spinoza.

ACTIÓN

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Entendido como intensidad, algo común a toda señal, unas escenas acordadas y otras espontáneas.

Hay al menos tres instancias de este computador dramático, el desmembramiento es un lenguaje para explicar límites y los fenómenos sensibles.

Descartes, una volumetría súbita, a veces un charco y una máquina de escritura colaborativa a la clásica manera del Volksbühne²⁸ y Kant en su tema y en su forma.

Y ciencia.

SAN

Poincaré un matemático francés.

LASI

Los objetos - fenómenos sensibles se entienden ahora como electromagnéticos. Hay tiempos de espera - gramáticas. Y Ruiz lo leía: El pueblo tiene frío.

LASI

Una masa informe, Prigogine y Deleuze. Blanchot, una fractura o discontinuidad a veces cristalizada.

Lógicas contractuales

La detección de la huella electromagnética de la base.

Elementos rizomáticos suspendidos en flujos históricos que se aglomeran y exceden sus límites. Esta investigación se centra en lo invisible en los paisajes. Es así un estudio sobre el afecto humano y su identidad en la naturaleza. Se trata de un intento en el trabajo de cartografía sonora en relación con las redes de organismos que comparten una visión respecto a la práctica del arte que enfrenta el afecto en el espacio. Ubicar la intensidad en relación con la cultura, huyendo del campo de la significación en la lengua.

Molecularmente a través del «no sé lo que significa».

Como secuencias a través de mutaciones y cristalizaciones. Cómo trasponer los dos sistemas de colecciones de historia y de lenguas del turbo: de la misma forma en que ingerimos componentes artificiales.

La magnitud referida a formas de onda. El trabajo intenta establecer que los entornos pueden ser representados a un ciclo por cada segundo. Compuestos de capas múltiples.

Series de lenguas – agentes en las comidas procesadas. La abstracción y la representación de los emulsionantes.

²⁸ El escenario del pueblo.

Los conceptos, el recorrido desde A que sigue un recorrido que tú sabes qué es. El arte trabaja con la irregularidad infra y ultrasonido. Ondas, en realidad, el superjeto, las esferas de los radares.

Los conservantes son functores. Cómo devenir Wi-Fi: tecnologías aplicadas al cuerpo.

Colorantes y acidulantes, el superjeto - el sujeto que entra en el proceso de devenir los campos electromagnéticos y las emisiones de presencia transparente. ¿Cómo traducir una función a un concepto?

Hay al menos dos instancias de este computador dramático. Una está en un proceso de actividad en el mundo y está afectada porque no sabe si este superjeto logrará la satisfacción final como entidad en el universo.

La otra va rumbo a Antártica en una máquina de escritura colaborativa a la clásica manera del Volksbühne, la creación según Bertold Brecht.

Es un proceso representacional que con el circuito edulcorante estalla en elementos que tienen que valer en su propio campo edípico como tiempo no espacializado - confundimos el flujo de las cosas en el mundo, el tiempo se convirtió al servicio del movimiento en el espacio porque la imagen movimiento es sustituida, ¡no al montaje!

-Ya estoy allá, gatillando puertas lógicas y formas referenciales.

Una mutación continua de los organismos y ¿para dónde van?

- Hacia las gramáticas.

El tiempo se libera, hay op-signos cuando el tiempo está liberado, movimientos aberrantes que comienzan a regular el movimiento de los sujetos en el espacio determinado. Lo principal, los cambios de intensidad determinarán los volúmenes. Los afectos considerados aquí siguen una interpretación sobre la intensidad. El 2008 se ocupa del sonido inaudible en el desierto de Atacama, de los estados-máquina (el estado jurídico de la máquina agroalimentaria - Bretón decía, movimiento browniano en la isla Robinson. La noción de incertidumbre a nivel biomolecular).

Esta cristalización hace la ciudad vivida en la vida cotidiana. Estas formas ejercen poder.

Osiris en referencia a los que controlan el cuerpo disperso.

A procesos de estancamiento en un plano de inmanencia donde todo es la vida cotidiana.

Acción posible que modula el comportamiento, el desmembramiento, desde ahí la sustracción, el uso en su tema y en su forma. Y la resta en el tiempo.

Ciencia como Poincaré, el matemático francés, n-1 para la constitución, la asignación del valor y el poder biopolítico.

Prigogine y Deleuze.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Un rizoma ciudad emerge de la turba como una biópolis.

Blanchot, elementos rizomáticos suspendidos en flujos históricos que se aglomeran y exceden sus límites.

O sea como muchas influencias a veces estagnantes, a través de la copia y la secuenciación de interacciones frágiles.

Tendientes a la fijación de constituyentes débiles. El surgimiento de la neociudad ocurre a través de la copia. Yo no creo en las metáforas.

Imperceptiblemente, huyendo del campo de la significación en la lengua.

Molecularmente, a través del «no sé lo que significa», las intercambio como secuencias a través de mutaciones y cristalizaciones.

¿Cómo trasponer los dos sistemas de colecciones de historia y de lenguas del turbo?

De la forma en que ingerimos componentes artificiales, serían para un ciudadano sensible, la abstracción y la representación de los emulsionantes.

Los conceptos, no, en realidad, los conservantes son funtores, tecnologías aplicadas al cuerpo.

Una mutación continua de los organismos y ¿para dónde va?

Hacia las gramáticas, los estados-máquina (el estado jurídico de la máquina agroalimentaria, la noción de incertidumbre a nivel biomolecular).

En otras áreas de la ciencia una nueva definición, lógicas.

La biópolis depende del complejo familiar edípico, no puedes dejar de lado esa manera contractual. Depende de la burbuja de una situación que no es real, hay microacuerdos ejecutados en el plano teatral y en las personalitas. ¿Qué sucede sino la canalización de energías delirantes cuando te enfrentas a lo empírico vivido en la vida cotidiana? Estas formas ejercen poder. No es un modelo aislado ideal.

Controlan pulsiones sexuales canalizadas hacia la máquina masculina donde el recorrido desde A que sigue un recorrido que tú sabes que es hacia B.

La vida cotidiana descarga y en último término es la realización del más clásico de los sueños.

El arte trabaja con la irregularidad, modula el comportamiento patriarcal.

El pensamiento.

El uso de la trascendencia de amarras carnales y la superación del tiempo-cuerpo. Venía al revés, esa noción de asignación del valor que tiene un poder biopolítico.

La incertidumbre en la ciudad emerge de la turba como una biópolis.

Hay una segunda instancia de programación del computador dramático, el superjeto que se aglomera y se excede.

Cómo devenir a través de la copia y la secuenciación de interacciones frágiles - secuencias procedurales que devienen flujos de corte o cambios del superjeto. El sujeto que entra en el proceso de devenir (débiles).

El surgimiento de la neociudad ocurre a través de la copia, de la velocidad, es decir, al estilo de las orientaciones de la polivoz que ejecuta modulaciones.

Es un proceso de actividad en el mundo y está afectado por el espacio. Esta acción molecular es una provocación e invocación del superjeto.

No sabes si este superjeto logrará imperceptiblemente su deseo de tener acceso al cuerpo del otro, la satisfacción final como entidad molecular. Finalmente a través del libre acceso al universo, que se compone de entidades actuales. Hay intercambio de secuencias a través de mutaciones y cristalizaciones. Hay recombinación. En un complejo edípico la relación es de poder, los objetos eternos del turbo. De la forma en que ingerimos componentes artificiales de un libro. Es un potencial que te permite una expansión.

Las comidas procesadas hacen material el control del cuerpo.

No es una aclimatación, son emulsionantes para su reproducción o para la producción de conservantes de la subjetividad.

Colorantes.

Control identitario. Tiempo como duración pura.

Microfascismo en las relaciones - tiempo no espacializado.

Acidulantes, otro hecho relevante: confundimos los edulcorantes. El cuerpo del otro está siendo reemplazado por el flujo de las cosas en el mundo.

Una mutación continua de los organismos y sus avatares virtuales.

El tiempo se convirtió en los estados-máquina (el estado jurídico de la máquina agroalimentaria, el teléfono celular al servicio del movimiento en el espacio a nivel biomolecular).

Las redes sociales. La imagen movimiento es sustituida.

El no al montaje depende del correo electrónico.

El tiempo se libera de la personalitas. Qué sucede sino la canalización de energías delirantes, el número de seguridad social, hay op-signos en la cuenta bancaria.

Cuando el tiempo está liberado, las pulsiones sexuales son canalizadas hacia el

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

acceso al cuerpo del otro. Esto ha sido mayoritariamente edipizado.

Hay movimientos aberrantes que comienzan a regular la descarga y en último término logran el más clásico de los sueños. El movimiento de los sujetos en el espacio determinado, patriarcal, lo principal es la trascendencia de amarras carnales y la superación del segmentado y limitado ejecutar de roles identitarios.

El zapato chino es intuitivo, es el cuerpo y las luchas de poder. La lucha de clases en el espacio de lo fortuito y el encuentro (Bretón). Lo maravilloso del libre acceso al cuerpo del otro ha sido arrinconado.

Donde partía el zapato chino hay una tercera instancia de programación del computador dramático, demoliendo de esta forma la posibilidad de una sexualidad recombinante que ebulle.

Bretón decía: hay puntos de contacto conducentes a delirantes juegos de planos hacia el movimiento browniano.

Son secuencias procedurales que devienen flujos de corte o cambios de diferentes dominios – el computador dramático opera en un campo caótico de velocidad y palabras.

Eso es. Las orientaciones de la polivoz ejecutan modulaciones de puntos de un guion - mi modelo era aleatorio.

Esta acción molecular es una provocación e invocación de los agenciamientos de escritura. Es el libre acceso a la apuesta surrealista de la escritura automática.

SAN

Primero Kafka, después el surrealismo. El amor por los sistemas caóticos. Y veía la obra de Buñuel.

Bibliografía consultada

Birchfield, D., Mattar, N. y Sundaram, H. «Design of a Generative Model for Soundscape Creation», en *ICMC 2005: Free Sound Conference Proceedings. International Computer Music Conference*. Barcelona: International Computer Music Association, 2005 [publicación de conferencia].

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, vol.1, trans. Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, vol. 2, trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Goldman, Jeffrey, Shilton, Katie et al. *Participatory Sensing: A Citizen-Powered Approach to Illuminating the Patterns that Shape Our World*. Washington, D. C.: Woodrow Wilson International Center for Scholars, 2009.

Goodman, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009.

Guattari, Félix. *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, trans. Rosemary Sheed. Nueva York: Penguin, 1984.

Guattari, Félix. *Cartographies schizoanalytiques*. París: Éditions Galilée, 1989.

Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. París: Anthropos, 1974.

Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life*. Londres: Continuum, 2004.

Mackenzie, Adrian. *Transductions: Bodies and Machines at Speed*. Londres: Continuum, 2002.

Massumi, Brian. «The Autonomy of Affect», en Rasch, W. y Wolfe, C. (eds.). *Observing Complexity: Systems Theory and Postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.

Simondon, Gilbert. *L'Individu et sa genèse physico-biologique*. París: Presses Universitaires de France, 1964.

Simondon, Gilbert. «The Genesis of the Individual», en Crary, J. y Kwintor, S. (eds.). *Incorporations*. Cambridge Mass.: Zone Books, 1992.

Stengers, Isabelle. «Pour une mise à l'aventure de la transduction», en Chabot, P. (ed.). *Simondon*. París: Vrin, 2002.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

LA APORÍA DE LA ESTANDARIZACIÓN

Mikel R. Nieto

«*Standardization in the field of acoustics, including methods of measuring acoustical phenomena, their generation, transmission and reception, and all aspects of their effects on man and his environment*».

ISO / TC 43 Acoustics

A lo largo de nuestra vida vamos perdiendo audición gradualmente, empezando por las altas frecuencias. Desde los veinte años aproximadamente podemos comenzar a sentir esta pérdida auditiva. Si la pérdida de audición es severa, el nervio auditivo se degenerará y las células ciliadas irán desapareciendo. Cuando las personas no perciben absolutamente nada a través del camino natural de la audición se debe a que sus células ciliadas han desaparecido y por lo tanto no perciben ningún sonido de forma acústica ni mecánica. Puede que a través del tacto reciban vibraciones, pero no perciben ningún sonido. Si esta pérdida absoluta de audición es sensorial, pueden optar por un implante coclear, ya que estos dispositivos simulan directamente el funcionamiento de esas células ciliadas.

Los implantes cocleares son dispositivos médicos implantados que requieren de una operación quirúrgica. El proceso consiste en incrustar un chip en el cráneo que sustituya las funciones del sistema auditivo dañado. En la parte externa se coloca un micrófono que captura el sonido y lo envía a través de radio-frecuencia al chip implantado. Este chip estimula unos electrodos que están dentro de la cóclea y procesa el sonido, lo que reduce el ruido y crea direccionalidad. Todo ello transforma, finalmente, el sonido en estimulación eléctrica gracias a una serie de cables que terminan en diferentes electrodos. A su vez, cada uno de estos electrodos estimula una frecuencia diferente en la parte interna de la cóclea, supliendo a la membrana basilar. Dependiendo de dónde vibre la membrana basilar, puede estimular diferentes nervios y percibir diferentes frecuencias. La transducción del sonido con estos dispositivos hacia el nervio auditivo no es óptima. Los electrodos están dentro de un líquido que es conductor y la carga del líquido, al estimularse los electrodos, se reparte por todo el líquido y cambia la concentración y distribución de iones, es decir, la distribución eléctrica. Cuando la carga se expande

y estimula otras posiciones, puede producir distorsiones graves, como, por ejemplo, que los tonos suenen menos puros o que suenen dos tonos al mismo tiempo. Todavía no es posible con un aparato artificial imitar el sonido que percibimos como *normoyentes*. La distorsión va a existir con los implantes y, de momento, no hay métodos para quitarla. El sonido es por definición diferente, se puede decir que es una nueva forma de escuchar.

Estos sistemas han sido diseñados para percibir el habla, y la inteligibilidad del habla no depende de la resolución frecuencial, pero la música sí que la requiere, sobre todo, para percibir melodías, por lo que estas no se perciben bien con los implantes cocleares. La audición humana y nuestro cerebro están más enfocados hacia la fenomenología sonora que hacia las melodías. Las melodías no se perciben bien con los implantes, sin embargo el timbre y el ritmo son menos problemáticos. La percepción del timbre es eficiente porque es una tarea dedicada a la distinción. Para percibir el ritmo no necesitamos de una resolución frecuencial, el ritmo es todo temporal, las frecuencias son tan bajas que no tienen componente tonal, son impulsos directamente. El problema está en la distinción de las frecuencias. Normalmente a los usuarios de implante coclear les cuesta distinguir la frecuencia fundamental. El dispositivo tiene un número limitado de electrodos y, por lo tanto, localizar el sonido es un problema. El sistema funciona bien, pero a veces pasan cosas¹.

¹ La diferencia de fase, o tiempo de llegada del sonido, no se distingue correctamente con los implantes cocleares. La diferencia de nivel entre las dos orejas se percibe relativamente bien a altas frecuencias y mal a bajas frecuencias.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Existen distintos tipos de dispositivos según la parte del sistema auditivo que está dañada. Desde el típico audífono que amplifica el sonido digitalmente en determinadas frecuencias, pasando por la implantación de prótesis en el oído medio, que consiste en un sistema mecánico para producir la vibración de los huesecillos que hay en esa parte del oído. Si continuamos hacia el interior, encontramos los implantes cocleares, que tratan de sustituir las células ciliadas, y todavía hay gente a la que se le realiza implantes más cerca del cerebro, en el colículo inferior, llamados *Midbrain Implants*. En estos implantes se trata de recuperar la conexión entre la cóclea y el nervio auditivo, donde se juntan más percepciones sensoriales, lo cual puede ser muy problemático. Curiosamente, el colículo inferior es, por un lado, quien procesa los sonidos novedosos que funcionan como alertas y, por otro lado, el que juega un papel importante a la hora de crear hipersensibilidades hacia los sonidos a los que hemos sido expuestos, principalmente, durante la primera etapa de nuestra vida, como muestra este estudio realizado en ratas por el Instituto de Neurociencias de Castilla y León (Incyl)². Cuando se estimula algunas neuronas por medio de un sonido concreto, las neuronas que están al lado modifican su posición y todas en conjunto se «resintonizan» a una frecuencia concreta. Si este hecho se traslada al caso del ser humano, se encuentra la explicación a fenómenos como la especial sensibilidad de los músicos para los sonidos. Este análisis permite identificar sonidos disonantes o potencialmente peligrosos, ante los que se genera una rápida respuesta del sistema autónomo, contribuyendo así a la respuesta emocional musical. Este resultado sugiere, como afirma este otro estudio psicológico³, que el entrenamiento musical puede aumentar la sensibilidad de los individuos ante la música.

Esta sensibilidad no es mala ni buena *per se*, aunque según en lo que derive puede resultar contraproducente, por ejemplo, en obsesión, hiperacusia o acúfenos⁴. Sin embargo, esta sensibilidad resulta útil para los usuarios de implantes cocleares, ya que estimulando y ejercitando el nervio auditivo mejora su capacidad de escucha, principalmente, de la música. Para ellos, la música se percibe como ruido, y también les interfiere en el momento de percibir el habla en situaciones normales: *un bar con música donde no se puede escuchar a quien te habla ni tampoco disfrutar de la música*. En su gran mayoría disfrutaban menos de la música que no conocen porque para ellos esta música se ha creado después de que se les realizara el implante. La reciben como distorsión y no pueden reconocerla. Sin embargo, la música que ya conocían y que reconocen dicen escucharla con la memoria. La música que ya conocían activa su memoria, y mezclan lo memorizado con la versión distorsionada. Es entonces cuando dicen que disfrutaban de la música. La memoria a corto plazo o la capacidad de discriminar y recordar juega un papel importante para el disfrute que proporciona la música⁵.

² Pichel Andrés, J. *Una investigación analiza los efectos de escuchar sonidos en fases tempranas del desarrollo*. Agencia Iberoamericana para la difusión de la ciencia y la tecnología, 2011. <http://www.dicyt.com/noticias/una-investigacion-analiza-los-efectos-de-escuchar-sonidos-en-fases-tempranas-del-desarrollo>. Consultado el 17 de septiembre de 2013.

³ Sel, A., y Calvo-Merino, B. «Neuroarquitectura de la emoción musical», en *Neural* 2013, 56, pp. 289-297.

⁴ Existen algunos casos de suicidio que han sido relacionados directamente con la hiperacusia y con los acúfenos, como es el caso, relativamente conocido, de dos músicos que, tras desarrollar ambas patologías, se suicidaron.

⁵ Esto me recuerda a la idea de «gusano en el oído» propuesta por Peter Szendy en su libro *Tubes. La philosophie dans le juke-box*. Se podría decir que, para los usuarios de implante coclear, cuantos más gusanos haya en el oído, mejor.

No olvidemos que buena parte de nuestro desarrollo cognitivo se realiza a través del sonido: aprendemos por lo que oímos. El desarrollo de la audición y del lenguaje se encuentra muy relacionado con el desarrollo cognitivo: oír, entender, hablar... Y los usuarios quieren algo más que habla: quieren relacionarse con otras personas, ir a conciertos, ir al cine, al teatro y percibir bien la música. Actualmente, el objetivo es mejorar la percepción musical con estos aparatos sin olvidar que lo importante es no perder la capacidad de transmitir el habla. Entender cómo se transmite el sonido permite quitar más o menos bits en la compresión de datos para la posterior transmisión de información que se produce tanto en un implante coclear como en un MP3. Hasta ahora, los algoritmos que se utilizan en la compresión de música y de voz son muy diferentes, lo que produce lógicas deficiencias⁶.

Es cierto que la percepción auditiva es extraordinariamente compleja y, aun cuando existen teorías comprobadas, existen también muchas hipótesis basadas en una observación empírica que, finalmente, no han sido confirmadas. Entre otros problemas, el comportamiento no lineal del oído impide la aplicación del principio de la superposición lineal, hecho que dificulta su análisis. La percepción subjetiva de las variables acústicas, siendo de naturaleza psicológica, está determinada por distintos motivos: condiciones ambientales, actitud del oyente, etc. Por otro lado, los resultados de las mediciones de la percepción auditiva son puramente estadísticos y, en su mayoría, se representan gráficamente por comodidad. Asumiendo, no sin riesgo, que estos datos pueden expresarse matemáticamente, su interpretación y la aplicación de estos resulta verdaderamente compleja. En este sentido, es cuestionable el proceso en el que se inscriben estos estudios y también los objetivos y aplicaciones a la hora de crear estándares en la audición humana. Por esto, el desarrollo de los implantes cocleares se halla directamente relacionado con la transmisión de la voz a través del teléfono, para la cual se hicieron estudios sobre el funcionamiento de nuestro sistema auditivo según un modelo psicoacústico que simula el comportamiento del oído humano.

El aspecto más interesante de la acústica fisiológica es el mecanismo coclear, que convierte la energía sonora en impulsos nerviosos que pasan a lo largo del nervio auditivo hasta el cerebro. Hay dos hipótesis acerca del mecanismo coclear del oído, que fueron precursoras de las teorías auditivas modernas.

La primera surge a mediados del siglo XIX. Hermann von Helmholtz, fisiólogo y físico alemán, escribió un trabajo definitivo sobre psicoacústica centrado en las sensaciones del tono⁷ y bosquejó la *Teoría del lugar de resonancia de la audición*, que posteriormente fue desarrollada por Georg von Békésy⁸. Helmholtz dijo que

⁶ Perfecto Herrera Boyer nos recuerda en su texto «Música y persuasión», publicado por Nativa y disponible en español en este enlace: http://www.nativa.cat/wp/wp-content/uploads/Ideas_m%C3%BAAsica_4-ESP.pdf, que «tiene sentido hipotetizar que al escuchar una música con texto cantado ponemos a trabajar coordinadamente a todo el cerebro, si bien una parte del contenido (el texto) activa más el hemisferio izquierdo, mientras que la otra parte (la música) activa más el otro hemisferio. Unir música y texto de manera sinérgica parece una opción muy recomendable para cualquier estrategia persuasiva».

⁷ *Die Lehre von den Tonempfindungen*. Disponible en este enlace: [http://imslp.org/wiki/Die_Lehre_von_den_Tonempfindungen_\(Helmholtz,_Hermann_von\)](http://imslp.org/wiki/Die_Lehre_von_den_Tonempfindungen_(Helmholtz,_Hermann_von)).

⁸ Durante la Segunda Guerra Mundial, Georg von Békésy trabajó para la Hungarian Post Office, realizando investigaciones sobre la transmisión de información por teléfono de larga distancia. Después pasó a trabajar para Siemens, en la que continuó su investigación de la estandarización de la transmisión de la voz en las telecomunicaciones. En 1961 se le otorgó el Premio Nobel de Medicina.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

la característica más distintiva del oído se expresaba por la *Ley acústica de OHM*⁹, que expresa que el aparato auditivo distingue la fundamental y los armónicos de los sonidos en ondas de forma sinusoidal. Las vibraciones sonoras, después de pasar a través del oído externo y del oído medio, ponen en movimiento varias cuerdas, o fibras, de la membrana basilar. Estas cuerdas son un complemento de la frecuencia fundamental y de las armónicas, de la misma forma que las vibraciones sonoras pueden poner en movimiento varias cuerdas del piano no amortiguadas. Para Helmholtz la membrana basilar y el piano eran análogos.

La segunda hipótesis es la *Teoría del teléfono* ideada por el fisiólogo inglés William Rutherford en 1886¹⁰, quien propone que el oído actúa como un micrófono: el oído transduce la energía sonora a energía eléctrica con la misma forma de onda, pero no envía ondas eléctricas al cerebro. El oído y el sistema nervioso auditivo, como receptor final de las ondas sonoras, determinan las características que deben satisfacer los propios sonidos. En la evaluación de las condiciones acústicas ambientales se requiere conocer el significado que puede tener a través del sistema auditivo cualquier variación de las características; las cuales están condicionadas por las finalidades, entre otras, de buscar información y protección o comodidad que se persigan. Para Rutherford, el oído interno transduce la energía sonora en energía eléctrica conducida por las líneas telefónicas.

Como bien nos explica Jonathan Sterne, estas investigaciones que comenzaron hace más de cien años cubrieron las necesidades e intereses de la investigación telefónica, que condicionó cada vez más los métodos de investigación de la audición y proporcionó las bases para la psicoacústica moderna. Los modelos de investigación de la audición hacen posible el formato MP3 y el formato digital de audio, que tienen raíces en cuestiones específicas de las telecomunicaciones. La sombra de un oyente impreso en todos los MP3 tiene sus orígenes en la historia de la psicoacústica como una materia académica y la historia de un tipo particular de sujeto imaginado dentro de ese campo, ya que trataron de aumentar sus beneficios como un monopolio industrial. Sin embargo, cuando las empresas o industrias conforman un estándar, no hay ni siquiera una posibilidad de debate público. La historia de los estándares para los formatos audiovisuales no se contempla como una historia diplomática, de negociación pacífica y de análisis racional¹¹. En consecuencia, es lógico pensar que la abstracción en una norma de estandarización es un dispositivo productivo¹². Cuestionarse los formatos de estandarización, de compresión de datos, de transmisión de información, se hace necesario en un momento de la historia en el que nunca hasta ahora hemos estado tan expuestos a la música. Una de las consecuencias de esta exposición permanente, al *menos*, es que cada vez hay más personas con problemas de audición. Esto quiere decir que irremediamente aumentará el número de usuarios y de tiendas de estos dispositivos cocleares. Tarde o temprano nos vamos a acostumbrar a que todo el mundo lleve estos aparatos.

⁹ Ley de OHM formulada por Georg Simon Ohm en 1850.

¹⁰ *The Sense of Hearing*, a lecture by Professor Rutherford, 1886.

¹¹ Sterne, J. *MP3. The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press, 2012.

¹² Fuller, M. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005.



000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

IDIOMAS E IDIOTAS

{Ray Brassier, Jean-Luc Guionnet, Murayama Seijiro, Mattin}

11 Párrafos sobre un concierto improvisado

Improvisación: 1786, «acto de improvisación musical»; del fr. *improvisation*, de *improviser* «componer o decir extemporáneamente»; del it. *improvvisare*, de *improvviso* «imprevisto, no preparado»; del lat. *improvisus* «no previsto, inesperado».

0 /// ¿QUÉ SUCEDIÓ?

Hicimos algo juntos: un concierto. Quisimos intentar explicárnoslo a nosotros mismos: ¿qué sucedió exactamente?, ¿cómo sucedió?, ¿y por qué?... Queremos volver a contar la historia del proceso, pero no solo eso. También queremos recapitular todas las discusiones que tuvieron lugar antes y después (hasta el presente), articulando las preguntas que planteó el concierto, preguntas que son, al mismo tiempo que teóricas y abstractas, muy concretas. Nuestra esperanza es que al hacerlo la experiencia del concierto nos permita obtener un mejor entendimiento de la representación del arte en el arte.

1 /// ANTES DEL CONCIERTO

A los cuatro nos interesa la filosofía. Y uno, en concreto, es un filósofo profesional al que le interesa la música. Lo invitamos a colaborar en un proyecto, cuya naturaleza precisa no está determinada: él no es un músico y nunca ha participado en ningún tipo de performance musical. Accede a participar, pero ni él ni nosotros sabemos qué forma tomará dicha colaboración.

En un contexto musical hay algo interesante en el sonido de las palabras, pese a que la mayoría de las veces los resultados sean terribles. La emoción que se intenta conseguir surge a menudo del contraste entre dos, tres o más niveles simultáneos de la lógica o del pensamiento. Así, por ejemplo, el comentario que los actores ofrecen de su actuación en una película puede ser muy conmovedor: por ejemplo, *Pasión* de Bergman. O la manera en que Chris Marker realiza un comentario sobre su film en *Nivel 5*. O el modo en que Sarahang, el cantante afgano, comenta su propia canción dentro de la canción (incluso aunque no se comprenda ni una sola palabra de lo que dice).

La primera dificultad surge de la función que juegan las palabras. Pese a que el filósofo no está seguro de cómo actuar, sí lo está de lo que *no* quiere hacer: no desea cumplir con el papel del teórico-académico que comenta la performance musical de otros. Y teme que, si esta participación se centra en lo que él, en su calidad de filósofo, diga sobre la música, el resultado sea solo un banal y estéril ejercicio académico, prisionero de ciertas presuposiciones, más que dudosas, que existen en la relación entre el sonido y el concepto. La idea principal es que el pensamiento que se concreta en la música posee un contenido conceptual de segundo orden, al que solo se puede dotar de una expresión conceptual explícita a partir de una reflexión teórica sobre la música. Este esquema resulta inaceptable por tres motivos: primero, el recurso del habla amenaza con volver a cubrir el sonido con unas figuras significantes que no hacen sino atenuar su opacidad mate-

rial; segundo, asume que la música es, de algún modo, susceptible de ser subsumida en formas conceptuales y categorías teóricas preconcebidas; tercero, implica una división del trabajo, la conceptualización verbal de una parte y la producción sónica de otra, que parece reiterar la distinción ideológica entre la reflexión teórico-cognitiva y la producción práctico-estética. Los músicos que improvisan y realmente *piensan* sobre lo que hacen son teóricos mucho más cualificados en su propia práctica musical-artística de lo que cualquier filósofo pudiera serlo jamás. La acreditación profesional como «filósofo académico» no lo autoriza a uno automáticamente a asumir el papel de «teórico designado».

Todo ello presenta un dilema inmediato: tres de nosotros somos improvisadores experimentados; pero si el cuarto no quiere actuar como un académico teórico, no quiere reflexionar, comentar o, al menos, dar un acompañamiento de segundo orden a la performance, entonces, ¿qué es exactamente lo que va a hacer? Dado que ha renunciado a todo tipo de comentario o discurso, no parece que haya otra opción que la de tocar con los demás. Descartados el mimo y el baile de claqué, parece difícil no recurrir a un instrumento. Pero ¿cuál? Después de mucha vacilación, se elige la guitarra eléctrica por motivos puramente prácticos: tiene el vago recuerdo de haber aprendido nociones básicas de guitarra en el colegio con una monja, y, pese a que no la ha tocado desde entonces, cree que al menos podrá sacarle algunos sonidos (esta mínima certidumbre no existe con ningún otro instrumento).

Sin embargo, la elección de la guitarra es problemática. Hemos acordado hacer algo poco familiar, no solo para nosotros, sino también para el público. Sin embargo, la presencia de una guitarra eléctrica amenaza de inmediato con comprometer este imperativo. Por una parte, el instrumento trae consigo toda una serie de asociaciones del idioma del rock, asociaciones que preferíamos evitar. Por otra parte, el uso de la guitarra eléctrica en la improvisación libre se asocia a intérpretes de renombre como Derek Bailey o Keiji Haino, cuyos estilos tan personales corren el riesgo de ser caricaturizados antes por la incompetencia que por el estilo. Esta inhabilidad amenaza con que acabemos obteniendo un pastiche de «improvisación libre» que no sirva para nada: la incompetencia puede generar tanto conocimiento como el exceso de competencia. La fuerza y la impotencia, junto con la incapacidad, se mostrarán como un factor decisivo durante el concierto. No es solo que uno de nosotros no sepa tocar según las convenciones técnicas que rigen los idiomas musicales reconocibles; tampoco sabe cómo «improvisar libremente». La pregunta es si esta doble incapacidad puede generar algo más allá de la banalidad.

2 /// NO EMPIECES A IMPROVISAR, POR EL AMOR DE DIOS

Tomamos la improvisación como un axioma, en el sentido de que no se puede realmente definir cuándo se está improvisando (en este punto, surgen muchas preguntas sobre la libertad individual, la subjetividad o la ideología que, creemos, jamás podrán resolverse satisfactoriamente). Al adoptar este enfoque axiomático en la improvisación, entendiéndola como un campo al que se pueden aportar ideas, decisiones y conceptos como formas de limitar o de enfocar dónde va a ocurrir la improvisación, se puede examinar detenidamente un área específica.

Cuando hablamos de la improvisación, no nos referimos solo a la producción de acontecimientos o de sonidos particulares, sino también a la producción de espacios sociales. Nos referimos, entonces, tanto a un término estratégico como a una

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

herramienta conceptual. La improvisación, consecuentemente, puede referirse a la producción de música experimental y a las prácticas de la vida cotidiana. Pero, dondequiera que se aplique, debe traer consigo vestigios de inestabilidad. Si funciona, sus cualidades elusivas deben evitar la solidificación y la mercantilización, al menos en ese momento. El objetivo sería aplicar aquellas pequeñeces que a uno le surgen en su relación con el mundo a cualquier discurso que comienza a articularse, con el fin de entender siempre el discurso en la exterioridad del mundo (pese a que «mundo» no sea aquí la palabra adecuada; ¿quizás sería mejor decir «Lo que uno no es»?).

¿Es posible tener una relación no-representacional con la realidad en el contexto artístico? De ser así, seguramente se lograría a través del reconocimiento de todas las especificidades del espacio. Se debería tratar de activar todo lo posible el espacio y perturbar los hábitos y los comportamientos previos para crear otros distintos. En otras palabras, se debería aspirar a trabajar contra el proceso de normalización. Hemos encontrado en la improvisación una práctica que requiere tomar en consideración todo lo que ocurre en el espacio. No solo se busca la creación de algo nuevo, que podrá utilizarse después, en otro lugar, sino también una forma de intensificar el momento a través de la transformación de las relaciones sociales. La improvisación puede ser una forma extrema de *site-specificity*, así como una autocrítica radical, íntima e inmanente. Más aún: como no hay una necesidad de defender o construir una posición para situaciones futuras, la improvisación siempre tiende a su propia destrucción.

Por tanto, la improvisación puede entenderse como una pura mediación sin exterior, como un medio puro sin un fin. Contrarresta toda forma de separación, fragmentación o, incluso, individualidad. ¿Cuándo tiene efecto esta activación del espacio? Cuando se ha generado, con cierto éxito, una atmósfera lo suficientemente densa para poder ser capaz de engendrar una conciencia de que algo significativo está en juego. Ya que no hay categorías o palabras predeterminadas para describir esta experiencia, precisar aquello que se encuentra en juego presenta siempre una difícil de articulación. No obstante, dadas las dificultades de asimilarlo y de entenderlo al instante, esta extrañeza contrarresta el proceso de normalización. Cuando se genera una atmósfera lo suficientemente densa, todos aquellos que están involucrados toman conciencia (a veces de forma dolorosa) de su posición social y de sus comportamientos estandarizados. Y cuando la densidad de la atmósfera alcanza un punto de quiebra, esta puede volverse física y perturbar nuestros sentidos o producir sensaciones extrañas en el cuerpo. A través de una interrupción en la apariencia de la neutralidad, se tiene la sensación de estar en un lugar extraño, de no saber realmente dónde se está. Cada movimiento o palabra se vuelven significativos. Lo que se crea, entonces, no es una secuencia espacio-temporal unificada, sino una *heterotopía* en la que la ubicación de cada cual contiene distintos espacios y temporalidades. Quedan expuestas las jerarquías y las organizaciones espaciales previamente establecidas. El tiempo tradicional de la performance y la distribución de la atención (el comportamiento respetuoso de la audiencia hacia los intérpretes, etc.) se dejan atrás. Si se va lo suficientemente lejos, estas jerarquías pueden difuminarse, no para ofrecer un falso sentido de igualdad, sino para producir relaciones sociales alternativas de tiempo y espacio.

No queremos que se nos malinterprete. No nos referimos a ninguna variante de la estética relacional, en donde una pequeña inyección de interactividad con el público añade capital cultural a sosas obras ejecutadas por artistas muy concretos y con ideologías cuestionables. Por el contrario, deseamos preguntarnos por las

limitaciones que tiene actuar en un escenario: ¿hasta qué punto es posible usar los parámetros que definen el espectáculo (como las divisiones entre audiencia, intérprete, escenario, expectativas...) como material para la improvisación? La expectativa en este concierto era importante, pues muchas personas esperaban un filósofo: ¿qué podría hacer un filósofo en un concierto de música improvisada? Seguramente algo relacionado con el habla... ¡Pero no, tocó la guitarra! ¡Y mal! ¿Hasta qué punto la tensión que estas expectativas produjeron influyó en nuestra actuación o la intensificó?

En las conversaciones previas al concierto, hablamos mucho de intentar «estar dentro» de la actuación lo máximo posible. Recientemente hemos descubierto que la manera de lograrlo es presionando y llevando más allá los límites o bordes del marco en el que se trabaja. Estos límites, que a menudo se aceptan sin discusión, en realidad contienen todos los problemas, contradicciones y condiciones que determinan la situación del concierto, pero no de una manera obvia. Si se es capaz de identificar la forma en la que estos límites nos obligan a actuar y el grado en el que nos afectan, uno debe ser muy cuidadoso. Aquí no nos referimos únicamente a si hace frío o calor en el lugar, sino a aquellas convenciones no escritas, pero sí vinculantes, a las que nos sometemos por hábito: aquellas reglas que no deben cuestionarse. La simple pregunta, frecuentemente obviada en la práctica de la improvisación, es: ¿De qué manera el contexto social del concierto enmarca y delimita el alcance de nuestras acciones?

¿Qué se requiere para ir más allá de tales limitaciones? Negarse a retornar a una práctica que reproduce convenciones establecidas o que reitera maneras estereotipadas de hacer música, incluso aquellas aceptadas como parte de lo que se supone que uno debe hacer para ser reconocido como un «músico experimental». Tomemos como ejemplo la convención que rige la distancia aceptable que debe existir entre ser intérprete y formar parte del público, hecho que se relaciona con la repartición de las funciones activas y pasivas entre los intérpretes y el público. Si alguien está dando un concierto o se ha comprometido a darlo, significa que él o ella tiene una propuesta, algo que ofrecer. Pero si la propuesta es formar parte de la audiencia, entonces el riesgo es que tal propuesta se convierta en una situación cotidiana, común y corriente. Sin embargo, lo que parece más interesante de la situación del concierto es que ofrece la oportunidad de crear un espacio social distinto: las personas que van a un concierto desean verse afectadas, desean recibir algo. ¿O quizás no? En tal caso, la decisión del intérprete de *no ofrecer* frustraría el deseo de la audiencia de *no recibir*... Aunque resulta muy problemático aceptar este papel pasivo, también ofrece al intérprete la oportunidad de hacer algo «extraordinario»; crear una situación que vaya en contra de lo establecido en nuestras relaciones sociales cotidianas. Los conciertos más interesantes en los que cualquiera de nosotros haya tocado han sido aquellos en los que esta posición y estas funciones establecidas, bajo las cuales tanto la audiencia como el intérprete heredan las convenciones de la situación del concierto, se retuercen o se transforman en algo diferente. Y sucede porque la audiencia asume una posición más responsable y activa, llega a creer que podría hacer cualquier cosa.

Apreciamos la naturaleza compleja de términos tales como «actividad» y «pasividad». Somos conscientes de lo fácil que es caer de nuevo en una postura paternalista. Pero hemos observado que aquellos conciertos que no nos cuestionan, no nos afectan y dejan todo como estaba fracasan a la hora de generar algo con lo que cualquiera pudiera relacionarse de manera activa: en esos casos, es como si nada hubiese pasado. Otros conciertos —y el de Niort fue uno de ellos— acaso generan pensamiento mucho tiempo después (en este caso particular, un año y

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

medio después), precisamente, porque sigue siendo difícil juzgar si en un sentido musical fue un concierto «bueno» o «malo». Lo anterior nos lleva a pensar «entre» estos términos: en este contexto, un «buen» concierto será aquel en el que todo juicio realizado en conformidad con las dicotomías establecidas entre «bueno» y «malo» o «éxito» y «fracaso» resulte absurdo. De este modo, los estándares de juicio convencionales quedan en suspenso y nos vemos forzados a cuestionar la base de los parámetros con los que juzgamos. Así, las normas y los valores previos colapsan.

No se trata solo de disolver el juicio o de liquidar aquellas constricciones que permiten distinguir el éxito artístico del fracaso artístico, sino también de asumir el reto inherente al ideal de la «libre improvisación», en la medida en que es la misma naturaleza de la situación del concierto lo que se cuestiona durante la interpretación. El *plinky-plonk* no es suficiente. El *plinky-plonk* en la improvisación, la reacción entre los músicos, «entre unos y otros», es cosa del pasado. Nuestra meta busca problematizar lo que podría significar «reaccionar entre uno y otro», explorando distintas maneras de casi no-reacción como una forma de reacción. Lo importante no consiste en tratar de sustituir una «no-reacción» por una «reacción»; sino en tratar de encontrar un modo de reacción o de no-reacción que supere cualquier tipo de imitación latente o «escondida»; precisamente, el tipo de imitación que no se revela a sí misma como una imitación. Esta última se aplica, en especial, a lo que en música, sea compuesta o improvisada, se denomina «reacción».

Cada uno de nosotros llevamos nuestras propias herramientas al concierto: instrumentos, ideas, tiempos, habilidades, conocimiento... Creer que se podría cortar con todo eso de golpe es cuando menos irreal. Por tanto preguntamos: ¿Qué significa «reaccionar entre uno y otro»? Creemos que tiene que ver con aspirar a no hacerlo de una manera obvia, con forzarse a intentar algo que no se ha intentado antes. Algo que incurra en una cierta fragilidad, una cierta ansiedad, una cierta tensión que se apodere del resto de intérpretes, con la esperanza de que, de ese modo, todos presten la máxima atención. Nuestro deseo es obtener un modo de interacción que permita a cada intérprete apropiarse de un sentido personalizado del tiempo: en algunos conciertos especiales, se experimenta el paso del tiempo de una manera muy concreta. Claramente algo de esto hubo en el concierto de Niort.

3 /// DURANTE EL CONCIERTO

Justo antes del concierto, durante la prueba de sonido, nos percatamos de que necesitábamos replantear nuestra forma de interactuar, ya que lo que estábamos haciendo resultaba demasiado obvio. Así que concebimos una estructura que impusiese limitaciones a nuestra interacción: el concierto duraría 45 minutos; dividimos este tiempo en tres partes de 15 minutos. Cada uno de nosotros podría decidir si tocaba en una o en dos de las partes, pero no en las tres. Y también acordamos la posibilidad de no tocar en ninguna. De modo que no solo existía la opción de permanecer 15 minutos en silencio, sino todo el concierto en el caso de que los cuatro decidiéramos no tocar en ninguna de las tres secciones... Claro que por una razón u otra rompimos las reglas. Esta estructura generó entre nosotros formas de reacción inusuales.

Uno de nuestros objetivos principales a la hora concebir este concierto fue tratar de generar una atmósfera lo más «densa» posible. En Niort, intentamos individualmente acelerar esta densidad. Sin embargo, al hacerlo por separado, logramos

una intensidad colectiva que no se habría podido realizar si hubiéramos recurrido a modos de comunicación estereotipados. Por ejemplo, uno de nosotros decidió usar exclusivamente su voz y un aparato electrónico muy reducido, elementos que por lo general no utiliza. Además, el hecho de que tocara solo durante el segundo tercio del concierto se convirtió en una experiencia muy poderosa. Esta densidad la experimentamos como si se tratara de una apuesta, no solo por el hecho de tener que decidir cuándo tocar, sino también por el hecho de si hacerlo o no. La posibilidad de no tocar se presentaba como una gran tentación: ofrecía eludir con facilidad el riesgo de caer en el ridículo que la decisión de tocar implicaba. Tal decisión se convirtió en un reto, como lo es saltar desde un precipicio a una considerable altura sin saber lo que hay debajo.

4 /// VIOLENCIA CLÍNICA

Cuando empezamos a discutir lo que queríamos lograr durante el concierto, hablamos de tratar de obtener una violencia fría o clínica. Nos planteamos lo que a primera vista es una meta absurda (por no decir deshonrosa): queríamos hacer llorar a la gente. Y, en efecto, una persona del público lloró de forma espontánea. Puede que esto sea lo que ocurre cuando la densidad de la atmósfera se vuelve excesiva y físicamente opresiva. Pero ¿por qué deseábamos conseguirlo? Porque queríamos hacer algo que fuese más allá de la producción de unos sonidos abstractos, estéticamente más o menos placenteros, cuyo «gusto» o «disgusto» resultase concomitante con la reafirmación del gusto musical personal.

Por supuesto, no creemos que la música albergue ninguna dimensión intrínsecamente afectiva y acogemos plenamente la crítica modernista del sentimentalismo romántico. Pero esta crítica es insuficiente en sí misma; con demasiada frecuencia ha facilitado un tipo de esteticismo formalista. Queríamos desbrozar el paralizante vínculo dual en el que o bien se procura un impacto emocional a través de cierto expresionismo retórico, o bien una lucidez reflexiva, obtenida a través de un formalismo que no entraña riesgo alguno. Queríamos lograr algo que fuera, a la vez, teórica y visceralmente preciso. El problema radica, pues, en forjar modalidades de expresión musical que propicien cierto desafío psíquico y cognitivo, y que al mismo tiempo distancien el estereotipo afectivo y el recurso a la plácida gratificación emocional, ya sea del intérprete o de los oyentes.

Lo que se entiende por violencia en la música con demasiada frecuencia consiste en una serie de gestos que buscan producir un *shock*: disonancia, volumen, ruido, amenazas teatrales, impropiedades... Quisimos intentar otra cosa: someternos junto con el público a una prueba oscuramente inquietante, obligarnos a salir, a nosotros y a la audiencia, de cualquier espacio reconocible de comodidad mediante la contención de todo arte improvisatorio o técnica musical. «Violencia», pero de un tipo peculiarmente estudiado. Naturalmente, esta violencia no tiene por qué ser física (aunque tampoco quiere decir que no pueda o no deba serlo). A menudo es psicológica y tiene que ver con las expectativas y proyecciones. Nace del rechazo a satisfacer tales expectativas, al tiempo que cuestiona las motivaciones de todos los involucrados hasta lograr que el nivel de reflexividad cree un *feedback* positivo.

Por tanto, el tipo de violencia que nos interesa no es espontánea, sino disciplinada y calculada. Está motivada con un propósito. En este sentido, guarda cierta afinidad con lo que se denomina «violencia política». Proviene del núcleo del compromiso subjetivo que existe en nuestra práctica, la cual, cuando da en

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

el clavo, consigue llegar a algo muy profundo. Queda fuera de la reproducción de estereotipos o categorizaciones preestablecidas sobre la expresión. ¿Quién lo lleva a cabo? Bien podría ser el/la idiota que intenta expresarse a sí mismo/a, y que, al provenir de un ángulo totalmente distinto, corta, a través de la cálida mierda, esa zona de confort familiar. El idiota se ve acorralado por los no idiotas: hay una banda elástica que lo ata. Esta banda elástica es la presión que ejercen las propiedades conservadoras del contexto en el que esa persona está involucrada. En algún punto, esta banda elástica se ajusta en exceso y existe el riesgo de que se rompa. Pero el idiota dispone de mucho tiempo para reflexionar sobre la naturaleza de dicha presión y las razones por las que se siente así. En la mitad, se sitúan las normas aceptadas, esto es, cualquier cosa que represente el *statu quo* del contexto con el que se trabaja. En el contexto de la libre improvisación estas podrían ser: arte, estética/gusto, ciertas ideas preconcebidas sobre lo que significa para los propios intérpretes reaccionar entre sí o con la audiencia, los hábitos que condicionan y reproducen la situación del concierto, etc.

Después de haber estado reflexionando sobre estos temas durante un tiempo prolongado; cuando, por fin, se ha vuelto muy claro lo que se desea cortar o romper; cuando ya no se está dispuesto a esperar, entonces, uno se convierte en un tirachinas. Aunque esto suponga destrozarnos algunos de los cimientos sobre los que se apoyan los valores que se toman como constitutivos de un concierto musical improvisado. Se ha corrido un riesgo incalculable y, pese a que esta descripción puede parecer desesperada, no existe desesperación alguna en dicha violencia. Incluso cuando la presión en cuestión es la del *statu quo*, la violencia, cuando aparece, se vuelve indiferente ante ella; la descarta de la manera más simple que se pueda imaginar, como si nada extraordinario estuviese ocurriendo. Sin embargo, en esta situación, al no saber realmente qué es lo que va a pasar, uno puede llegar a sentirse como si estuviera en la oscuridad. Cuando las personas se encuentran cómodas en la luz de la normalidad y alguien cuestiona esta luz, se vuelven miedosas y perciben como violencia la amenaza de una oscuridad forzada. Este es el contexto de la violencia clínica. La precisión que implica es la del francotirador o la del cirujano que corta a través de las capas de la normalidad. Algunos pueden experimentarla como un acto de violencia, pero para el idiota resulta simplemente necesario. El bisturí corta a través de los cimientos que proveen las incuestionables y tácitas reglas de la improvisación, aquellas que sostienen el contexto del concierto. Sin embargo, a diferencia del cirujano, el idiota no tiene una meta real ni un quiste que extirpar. La importancia radica en el corte. De ahí, podemos todos sacar nuestras propias conclusiones. El idiota observa la realidad desde una perspectiva no estructurada o no categorizada. Su intervención no tiene cimientos: su intervención es an-árquica (del griego: a- «no», «ausencia de» o «carencia de»; *arkhe* «principio», «origen» o «primer lugar»). No hay consenso o entendimiento general: este es el sentido por el que somos idiotas.

5 /// ONCE MANERAS DE NO DECIR NADA

1. Desde el «no tener que decir nada» hasta el «encontrar algo que decir», debido al cambio de nuestra posición con respecto a este movimiento.
2. En el concierto, la música y la filosofía se encontraron sin saber por qué. En cualquier caso, quisimos cambiar algo en este sentido.

3. Intercambiamos ideas sobre «lo que es un concierto» con el propósito de encontrar una práctica eficiente; principalmente definiendo aquello que no queríamos hacer en ningún concierto.
4. El marco convencional del concierto fue de esa manera desplazado (lo que creó posibilidades para la apertura de una visión y de una receptividad renovadas). Sin embargo, no sabíamos que podíamos hacerlo.
5. Al poner el contexto entre paréntesis, realizamos un tipo de concierto: un no-concierto. Pero, en cualquier caso, ¿cuál es la relación entre A y no-A?
6. La decisión que tomamos gracias al pensamiento y a la tensión psicológica fue nuestra fuente de energía. Este proyecto también socavó la identidad que nos convierte en músicos o filósofos. Uno es músico solo cuando logra dar una presencia, una vida a la música. Lo mismo se diría sobre el filósofo. Seamos musicales y filosóficos al mismo tiempo. (La palabra «colaboración» incluye la palabra «labor». Generalmente significa una colaboración en la que cada uno se encuentra a sí mismo en su posición habitual, como músico, filósofo, etc., sin ninguna subversión de la identidad ni ningún intento de deslizarse hacia otras identidades, hacia x).
7. Al poner la filosofía y la música entre paréntesis y separar nuestra profesión de nosotros mismos, nos sentimos, sencillamente, seres humanos que sienten, reaccionan y reflexionan: la experiencia de no sentirnos «nosotros» (¿acaso no nos sentimos demasiado atados y, a veces, aprisionados por nuestras profesiones?).
8. El profundo silencio que había entre nosotros, repleto de una inmensa energía que amenazaba con explotar en caso de quedar bloqueada: esta zona innombrable constituiría la base de nuestra experiencia con el lenguaje. Ahí estábamos.
9. De este modo, se invitó a los oyentes a compartir su experiencia. Algunos de ellos parece que sintieron la emoción que fluía desde nosotros, lo que les permitió olvidar sus propias expectativas del concierto.
10. Una vez que el no-concierto terminó, comenzó nuestro trabajo y tuvimos que intentar transmitir esta experiencia no reproducible en palabras. Este texto forma parte de ese intento.
11. Atreverse a hacerlo cada vez sin caer en la rutina, con el propósito de renovar, simular, dinamizar lo cotidiano.

6 /// NO

Creemos que existe una relación particular entre el NO —en la improvisación «NO-idiomática» de Derek Bailey— y el NO de la «NO-filosofía» de François Laruelle. La no-filosofía es la teoría o ciencia de la filosofía que trata la filosofía como un material. Se supone que la interpretación no-idiomática es capaz de tratar toda música como un material.

Derek Bailey: «[L]a principal diferencia, creo, entre música libremente improvisada y [otras músicas] es que estas últimas son idiomáticas, mientras que la música libremente improvisada no lo es. Las forma un idioma, no la improvisación. Se forman de la misma manera que la lengua vernácula y el acento verbal. En la música libremente improvisada, sus raíces se encuentran en la ocasión, no en el lugar.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Quizás la improvisación ocupa el lugar del idioma. Pero no tiene el fundamento, o las raíces, por decirlo así, de esas otras músicas. Sus fortalezas yacen en otra parte. Hay muchos estilos —colectivos o individuales— que se dan en la actuación libre, pero no confluyen en un idioma. Sencillamente no poseen ese tipo de alianza o de afiliación social o regional. Son idiosincráticos».

Por supuesto, se puede entender la observación de Bailey como una estrategia, entre otras, para afirmar una posición individual en el mundo musical. Pero, a pesar de que este tipo de estrategias suelen ser simples (y a veces estúpidas), el caso de la improvisación no-idiomática nos parece algo bastante dinámico, repleto de preguntas y problemas interesantes, aunque Derek Bailey no proporcione precisamente el mejor ejemplo de su propia idea. Pero ¿acaso no es señal de una buena idea que la teoría de alguien se sobreponga por completo a la práctica o a la subjetividad del autor?

Existe una similitud entre las trayectorias de Laruelle y Bailey: ambos tratan de liberar las prácticas filosóficas y musicales de sus idiomas institucionalizados. Ambos mantienen relaciones muy similares con su propio trasfondo histórico. «No», como partícula negativa, significa que no se forma parte de algo, aunque se trate con ello desde algún tipo de exterioridad. Si bien se trata de una exterioridad que implica la inmanencia de la práctica, no la trascendencia de la reflexión. «No» significa también que se debe mantener algún tipo de punto de vista general e inmanente: no por encima de la propia práctica musical, sino desde dentro, el punto de vista más inmanente posible. Implica que se agregue una capa de representación, de tal manera que sustraiga la capa anterior o que incluso unifique todas las demás.

Así Laruelle sostiene: «La filosofía es siempre, al menos, filosofía de la filosofía». «La no-filosofía es la ciencia de la filosofía». ¿Por qué la no-filosofía, como ciencia de la filosofía, no es una meta-filosofía? Laruelle afirma que la filosofía es constitutivamente reflexiva: cada declaración filosófica sobre *x* (sea *x* una obra de arte, una teoría científica o un acontecimiento histórico) es siempre, al mismo tiempo, una reflexión sobre la relación entre la filosofía y *x*. En otras palabras, el filósofo nunca habla simplemente sobre *este objeto*, sino también sobre cómo toda otra filosofía pretende mediar en la relación entre el sujeto y el objeto. La no-filosofía representa un intento de ascender *sobre* este nivel de mediación reflexiva, mientras que, de forma simultánea, desciende *bajo* el nivel de la inmediatez irreflexiva. Y lo consigue operando en el medio de lo que Laruelle llama «inmanencia real»: una inmediatez que es radicalmente irreflexiva, pero que genera un tipo de trascendencia práctica pura (mediación a través de la práctica, no de la teoría). Una inmanencia «real», en vez de una inmanencia totalmente idealizada o conceptualizada, se reduce a la cuestión del uso de la teoría: la inmanencia real evocada por Laruelle implica una *práctica* estrictamente disciplinada de la filosofía. En vez de exacerbar la reflexividad ascendiendo a un meta-nivel, la no-filosofía agrega una tercera capa de autorreflexividad, que es también una resta (un *+a* que es *-a*), una sustracción que nos permite ver toda la filosofía desde un lugar privilegiado que es, a la vez, singular y universal. La mediación de la abstracción se concreta y se unifica a través de una práctica que, como Laruelle expresa, permite la «visión en-Uno». Esto no es ningún arrebato místico, sino una inmersión práctica en la abstracción, una concretización teórica que excluye un tipo de juego «con» distintos idiomas filosóficos consentidos por los ironistas posmodernos.

Celebramos el NO como el marcador de una incapacidad que agrega un nivel de conocimiento y sustrae un nivel de autoconciencia de la reflexión, de tal manera que se eliminan los gestos complacientes de la reflexividad: el intérprete que sabe cuándo hacer un guiño a la audiencia («tú sabes que yo sé que tú sabes...») NO renuncia al complaciente consuelo del distanciamiento irónico al abrir una brecha, inalienable, entre el intelecto y las capacidades afectivas del intérprete y su habilidad técnica: confronta la práctica con la habilidad en un gesto de *inhabilitación*.

La música no-idiomática muestra un plan similar: es informada por un conocimiento de la música y de las músicas, pero añade una capa de no-conocimiento que le permite a la propia música ser tomada «en-Uno» (algo así como una *epoché* fenomenológica aplicada a la totalidad de la música), anticipándose, de esta manera, al gesto típicamente posmoderno de «interpretar con» idiomas. El NO supone la imposibilidad de un discurso de segundo orden «sobre» la música. Indica la imposibilidad de interpretar: se podría contemplar toda la música del momento a través del filtro de la música electroacústica o ver a la visión misma a través del prisma de la improvisación.

Postulamos una equivalencia entre el NO («no-filosofía»/«no-idiomático») y el IN («in-consciente»/«in-habilitación»). Ambos tratan de liberar la potencia propia de la impotencia, la capacidad propia de la incapacidad. La práctica de inhabilitar no solo implica la negación de la técnica, sino el desencadenamiento de una potencia genérica propia de la incapacidad, respecto de la cual la capacidad técnica-práctica sería meramente una instancia restrictiva.

Nuestra performance en Niort enfrentó la inhabilitación a la estetización de la técnica de improvisación. Esta última resulta de la tendencia a abstraer la dimensión sónica o auditiva de la interpretación de su envoltura no-estética, ejemplificada por el marco social y la organización del concierto, y por otorgar un «lugar de honor» al sonido de acuerdo con el esteticismo de la «pura» experiencia auditiva. De esta manera, la improvisación libre corre el riesgo de degenerar en un esteticismo de la técnica, en el cual la habilidad que exhibe el virtuoso cuando improvisa se fetichiza, como en el caso del virtuoso idiomático. La crítica inmanente del esteticismo no se obtendrá reduciendo la música a ideología o añadiéndole un grado más de autoconciencia. Sino, más bien, tratando de nivelar la diferencia jerárquica que existe entre la práctica inmanente y la teoría trascendente, reimplicando a la teoría en la práctica, pero, de tal manera, que se provoque una crisis en la que lo convulso interrumpa la sensación complaciente. Nuestro objetivo sería, pues, realizar una crítica que no dependiera más de la seguridad de una distancia crítica; una crítica que se quedara «dentro». Esto no sería ya una crítica, sino más bien el descubrimiento de un exterior a través del interior.

7 /// REPRESENTACIÓN

Representar: finales siglo XIV, «traer a la mente mediante una descripción», también «simbolizar, ser la corporalización de»; del fr. *reprenter* (siglo XII); del lat. *repraesentare*, de *re-*, prefijo intensivo, + *praesentare* «presentar», lit. «presentar antes de». Sentido legislativo confirmado en 1650. *Representación* «imagen, similitud» c. 1425; primer sentido legislativo confirmado en 1769.

En la década de los 80, Claude Lévi-Strauss expresó un fuerte rechazo a lo que entonces se consideraba arte contemporáneo cuando afirmó: «Piensan que pueden pintar como los pájaros trinan». Y como a menudo sucede cuando los

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

pensadores critican el arte, la agudeza de sus pensamientos señala algo que, aun siendo supuestamente negativo, desde otro punto de vista puede percibirse como una dinámica potencialmente positiva. Podemos conectar la reseña de Lévi-Strauss con lo no-idiomático. Si yo simplemente sé, me encuentro en una «pura presencia» (animalidad); si sé que sé, me encuentro en una representación (doble capa/idioma). Se supone que el humano es un *sapiens-sapiens*, el animal que *sabe que sabe*. Esto significa que los seres humanos nunca pueden escapar de la representación; en otras palabras, que «nosotros» nunca seremos capaces de pintar o cantar como los pájaros porque siempre nos veremos atados por nuestras construcciones culturales y su trasfondo. Pero añadir una capa a las dos previas (yo sé que sé que sé), especialmente si a esta capa se la nombra como no-algo (conocimiento), puede significar un intento de regresar artificialmente a la primera capa: entonces, lo no-idiomático sería el (largo y subjetivo) proceso de construir un «pájaro artificial». La secuencia sería, por tanto, la siguiente:

1. Primera capa: canción del pájaro.
2. Segunda capa: acento vernáculo.
3. Tercera capa: lo súper-idiomático (interpretar con la multiplicidad de idiomas); o lo no-idiomático: tomar la música «en-Uno» (=capa *aprobématica*).

La representación puede pensarse como una milhoja, como un pastel de milhojas (*mille-feuille*), en donde cada capa se re-inyecta en sí misma y en las otras capas (como si hubiera un filtro más o menos poderoso entre el *output* de una capa y el *input* de todas las demás). Ser capaz de tomar posición en relación con un idioma permite situarse en el pastel de mil-capas; trabajar la pregunta implica operar en la milhoja, a la vez que se la somete forzosamente a una modificación irremediable: aquí, la interacción con el objeto es particularmente dinámica (incluso requiere medidas de seguridad), ya sea para perder o no el acento propio (pero ¿qué es la ausencia de acento?).

El NO es una capa que se agrega a las otras mil. Pero es una capa que ha surgido de la ventaja que deviene de la práctica «visión en-Uno»: es la capa mil y *una*. Una nueva capa que es una función de un conocimiento desconocido: la inmanencia de la práctica como una adición, que es también una sustracción; una suma que es también una resta. En la medida en que se piense que el conocer siempre implica un poder del conocimiento y que el conocimiento es una regresión a aquellos poderes que nos lleven de vuelta, hipotéticamente hablando, al mero conocer, sin saber que se sabe, entonces se seguirá insistiendo en que no es simplemente posible saber (=sabiendo), aunque no obstante sea precisamente esta condición a la que accedemos a través del NO...

La pregunta es si la representación actúa nivelándolo todo desde abajo o desde arriba, esto es, elevándolo. La «realidad» de la influencia en un contexto de improvisación consiste en acceder a un nivel menor de representación (esta es la realidad de la sincronía). Suceden cosas y se representan lo menos posible.

Por tanto, ¿por qué no considerar el rumor que circula, dentro o fuera del hacer, como constituyente de la materia real? El flujo/aflujo/influjo de datos y signos generados por la forma del trabajo, dado que este último es, en sí, un punto particular dentro de un gran flujo de datos y signos. El rumor es la aseveración de que una pieza de arte no puede resistir el flujo que genera y con el cual está hecho. El problema es, entonces, doblar un flujo previo hacia otro, de tal manera que impida a la pieza volverse transparente al propio flujo: transparencia= Sí; trabajo= NO. Esto no significa que una pieza deba ser más conceptual que material: podría ser cualquier cosa e, incluso, más (o menos) que cualquier otra... Claro que lo que

llamamos «rumor» podría designarse de otra manera, ya que la proximidad semántica con la palabra «chisme» acaso apareje un malentendido. Pero pensamos que esta proximidad quizá resulte importante: consideremos la historia del arte o los debates y comentarios sobre cualquier acontecimiento artístico, incluyendo aquellos promulgados por el que se considera artista a sí mismo. No obstante, de acuerdo con esta lógica, cada obra de arte sería una manera de decirle NO al rumor, aun cuando se sabe que el rumor se nutre de cada NO. Esto significaría que la forma y el proceso de la música tienen algo que ver con la forma y el proceso del rumor que circunda a la propia música, pese a que el rumor sea también una manera de resistir. En el contexto de la música compuesta, la influencia (entre otros factores) se representa frecuentemente como algo que le sucede al sonido, como algo que subsiste en sí mismo.

Decir que la improvisación siempre tiene, como mínimo, una capa menos de representación es hablar del despliegue de la influencia en lo real. Y es en este hecho donde reside la inmanencia de la música, más que en la inmanencia de la performance o en la inmanencia del contexto en (o con) la música. Decir que la influencia sucede «realmente» solo significa que no es representada como una influencia. «Real» ha de entenderse aquí sin mayores enredos como lo que sucede «realmente», simplemente porque está sucediendo aquí y ahora. Se asemeja al sentido en el que uno dice padecer un dolor real y con su reacción, como si este dolor fuese real. Precisamente, esta es una característica interesante que se puede observar cuando los niños juegan. Todo ello no significa que «real», en su sentido adjetival cotidiano, no albergue una poderosa y complicada conexión con lo real como un sustantivo, sea el de Laruelle o el de Lacan.

Crítica, en arte o de arte, consiste invariablemente en superponer una capa. Esta capa podría describirse así: transforma todo en el teatro de su representación, incluso en aquellos casos donde todo es ya teatro. En otras palabras, siempre se ha logrado la indicación de la representación, y sí, siempre se ha olvidado. Indicar la representación es enmarcar el cuadro: un gesto doblemente redundante. En último lugar, la distancia crítica termina convirtiendo todo en un forraje para el análisis sociológico, y en un objeto para las ciencias humanas (estas últimas son una grotesca caricatura de lo que es distintivo en la postura científica). Siendo consciente del hecho que uno representa, el arte que se supone que crea es solo el motor que maneja cualquier proceso histórico en el arte.

NO: la trampa consiste en creer que lo contemporáneo es siempre lo último, que es contemporáneo a nosotros, que es nuestro contemporáneo. ¡Que somos contemporáneos! Quebrar la historia en dos, el desear hacerlo, el declararlo al hacerlo es ya una señal de que no se está rompiendo con ella, de que uno solo está rezando... La imposibilidad de un discurso «sobre» implica, en última instancia, un discurso «con» o, incluso, «en»: todo lo que queda es la retroalimentación, reinyectada a sí misma (y lo que esta súplica hace posible en relación con la súplica/no/...): un discurso que se reinyecta a sí mismo, bajo el pretexto de tener que integrar sus propias condiciones de posibilidad.

En este sentido, NO sería una *tabula rasa*: el grado cero de la cognición. Presume conocer y, al mismo tiempo, presupone el no-uso de lo conocido como un objeto, como un material. El arte es una escuela que enseña lo que es un «material», pero tiende a repetir la misma lección una y otra vez: «O no hay material, o uno debe redefinirlo para obtener un sentido radicalmente nuevo de lo que es». Pero ya estamos siempre implicados en el material, pues no hay una posible posición desde la que podamos obtener una visión «objetiva» de ello como un todo. Por

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

supuesto, lo segundo es justo lo que el concepto de «material» presupone; pero lo hace porque asume la trascendencia de la visión (y, consecuentemente, asume también una salida honrosa a la inmanencia ciega de lo real). Por supuesto, las afirmaciones de la no-filosofía con respecto a su material son tales que se puede mantener una postura inmanente sin huir del elemento de la inmanencia radical que constituye su pensamiento. Sin embargo, y es nuestra convicción que es esto lo que el arte nos enseña, el asumir el material en la inmanencia implica el final del material: salimos del campo semántico concomitante con el nombre de «material». Existe algo incompatible entre el NO y el material.

8 /// CADA MÚSICA ES IDIOMÁTICA

La proposición «Cada música es idiomática» es la afirmación de un punto de vista, más que una afirmación sobre la música en sí. Dice mucho sobre quién está formulándola y casi nada sobre la música. Por el contrario, la proposición «Es posible que la música tienda hacia lo no-idiomático» dice mucho sobre lo que la dinámica interna de la música podría ser. El creer que, a pesar de todos nuestros esfuerzos, cualquier música producida será siempre idiomática quiere decir que uno asume tener un punto de vista panorámico, una perspectiva aérea o un tipo de mapa general de todas las músicas existentes o posibles. Es asumir que la interpretación o la composición de uno se desenvuelven en función de este mapa, como una parte inmediata de él —que interpreta con o en aquel mapa—. Integrarse en la idea de una música no-idiomática no significa que no se cuente con tal mapa; simplemente significa que, en la actividad intelectual y en la práctica artística, no se está situado en el mismo lugar.

En otro nivel, también puede significar que lo que se considera un idioma es solo el conjunto de influencias, imitaciones o autoridades, conjunto con el que resulta posible generar cualquier proposición musical. Tal punto de vista resulta demasiado histórico, en el sentido más pobre que la historia puede asumir. De hecho, el ser humano parece ser el mejor imitador de todos los animales conocidos. De ahí que afirmar que «toda la música es, no obstante, idiomática» es señalar esta habilidad imitativa. Pero afirmar que «la música puede tender hacia lo no-idiomático» no significa que uno, como músico, pueda operar fuera de cualquier imitación o influencia; sino que señala, simplemente, que es posible que la música suceda al margen de cualquier interpretación dentro de esas relaciones u ofrezca un poderoso vehículo por el que se pueda obtener un punto de vista crítico sobre lo que podría llamarse la casa-prisión de la imitación autorreferencial. Aparte de cualquier otra cosa, el ímpetu hacia lo no-idiomático previene a la improvisación de que se colapse en una serie de bromas privadas y en una citación de referencias musicales que solo unos pocos elegidos pueden apreciar convenientemente.

De algún modo, el concepto de lo no-idiomático se relaciona con la noción deleuziana de los «devenires» (*devenirs*). Consideremos en este sentido el vínculo entre la idea de «minoría» y la de «idioma» (tenemos el ejemplo de los criollos, en el que lo no-idiomático no se corresponde necesariamente con lo que, intuitivamente, se esperaba encontrar). Si el género se ha quedado verdaderamente obsoleto, entonces «nosotros» nos enfrentamos a una enorme y potencial disyunción entre una interpretación que se divide en géneros (interpretación que se asume como una especie de broma privada dirigida hacia «los que saben» de géneros, y en la se asume también que la universalidad no es realmente universal); y aquella otra que logra interpretar sin preocuparse de ningún idioma. Es la idea de la universalidad, como género en sí, lo que lo no-idiomático debe evitar. Ello no quiere decir que los músicos no-idiomáticos piensen en su propia música como

algo universal. Más bien significa que, aun cuando sea imposible asegurar que un músico no-idiomático no está traficando clandestinamente con mensajes secretos sobre el género y, de esta manera, ejercitando algún tipo de juicio sobre lo que la música debería o no debería ser, dichos juicios debieran ser llevados al punto paroxístico en el que usurpen sus propios parámetros, a fin de se muestren como operadores invisibles que se han naturalizado ilegítimamente a través de la costumbre, el hábito o la convención, ya sea de forma consciente o inconsciente, individual o colectiva... La destrucción de las certezas de lo que la música debería ser no cancela todas las interdicciones críticas sobre lo que *no se debería permitir que quedara*: un bálsamo espiritual, un símbolo del buen gusto, un accesorio de un modo de vida, un bien de lujo...

Según Derek Bailey: «La música libremente improvisada se diferencia de las músicas que incluyen improvisación. Cuando escribí el libro *Improvisación*, me pareció útil considerar estos aspectos a partir de términos desarrollados en el estudio del lenguaje. Y la principal diferencia, creo, que existe entre la música libremente improvisada y las músicas que citabas es que las segundas son idiomáticas y la música libremente improvisada no. Se forman a partir de un idioma, no de la improvisación. Han sido formadas de la misma manera que el habla vernacular y el acento verbal. Son el producto de un lugar y de una sociedad, de las características compartidas por esa sociedad. La improvisación existe en estas músicas con el fin de servir a su identidad más primordial: refleja una región particular y a sus gentes. Y la improvisación es una herramienta (puede que la principal en la música, pero es solo una herramienta). En la música libremente improvisada, sus raíces se encuentran en la ocasión, más que en el lugar. Quizás la improvisación toma el lugar del idioma, pero no posee el fundamento —las raíces, si se quiere— de esas otras músicas. Sus virtudes se encuentran en otra parte. Hay bastantes estilos —de grupo e individuales— que podemos encontrar en la interpretación libre, pero no confluyen en un idioma. Simplemente no tienen ese tipo de alianza regional o social. Son idiosincráticas. De hecho, se puede ver la música libremente improvisada como una música compuesta de una variedad aparentemente interminable de intérpretes y grupos idiosincráticos. En realidad, son tantos que es más sencillo verlo como un todo no-idiomático».

Preguntemos: ¿Cómo puede alguien imaginar que su propia habla carece de acento? ¡Incluso un no-idioma es idiomático! Sin embargo, la tendencia hacia esto (o el vis a vis) es un tipo muy específico de energía que provee a la música de una poderosa fuente, como por ejemplo sucede en la mayoría de los casos en los que se previene a uno de interpretar sobre o con un género, como formas establecidas, a través de la afirmación de una incorporación total de la experiencia musical en la interioridad de cada músico. ¿Qué es la cultura? Algo así como un núcleo muy resistente de conocimiento que no se puede poseer en ningún caso y con el que hay que enfrentarse en la vida cotidiana (aunque no se sepa nada de él). Pero la música nunca es completamente idiomática: la interpretación no-idiomática es una interpretación que no busca representar lo que se cree que la música debe ser o cómo debería funcionar. En este sentido, el idioma en sí es radicalmente a-subjetivo. Se vuelve subjetivo cuando se convierte en la representación de un idioma particular: esto es, la música en cuanto idiotéz... Se trata de insertar la idiotéz de lo real (Clément Rosset) en el ser humano: uno no elige tener el acento que tiene, pero puede trabajar a favor o en contra de él. Un no-idioma es una ingeniosa manera de separar la música de metáforas lingüísticas y de insistir en que «No, la música no es un lenguaje». Nadie percibe su acento en su propio lenguaje.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Hay algo programático en la misma idea de lo no-idiomático: imponer un nombre a una práctica no sirve necesariamente para describir, en nombre de algún pragmatismo corto de miras, lo que es. Puede servir para nombrar las dinámicas de esta práctica —parcialmente, sin duda— en nombre de algún tipo de vitalismo, pero también, muy posiblemente, de una profunda dialéctica, inaugurada por la misma terminología, entre aquello que resulta de una práctica dada y aquello que le sirve como motor (donde la práctica y la teoría son una y la misma). NO es lo que le otorga fuerza a esta dialéctica. Por una parte, NO es la decisión de hacer esto en vez de aquello (sabiendo por qué lo hace uno); pero es también la inhabilidad para hacer lo opuesto (e incluso de lamentarlo).

¿Qué supuestos se hallan implícitos en la idea de ser un músico idiomático? Que el «habitar» en un idioma es jugar dentro de ese idioma sin cuestionarlo; y que el estar atado por él es no haber podido obtener un punto de vista panorámico sobre la interpretación de alguien: uno se encuentra dentro, no hay un posible afuera, solo se puede hablar en la lengua materna. En este sentido, existe una conexión entre el idioma y la cultura popular o el conocimiento. Una forma idiota es una forma específica que se puede encontrar aquí y allá: el lenguaje es esta forma; el acento es una forma idiota dentro de otra forma idiota. Consecuentemente, la idea de lo no-idiomático parecería implicar la obligación de reflexionar sobre los propios idiomas de cada uno.

Sin embargo, lo no-idiomático significa lo opuesto. Lo no-idiomático presume que, en una cultura moderna o posmoderna, no se puede habitar un idioma sin tener una fuerte representación de él. Ello significa que uno no puede jugar dentro del idioma sin tener (de alguna forma) la sensación de que representa a dicho idioma (en la medida en que muestra una imagen de él). Más aún, no puede realmente habitar un solo idioma, pues también debe conocer, más o menos, otros muchos... Esto implica que se tiene la posibilidad de tener un punto de vista panorámico. Un idioma presupone un conocimiento simple, que puede llegar a ser muy profundo, pese a que no genere conocimiento de sí mismo. El poseer una representación del idioma es presumir que uno posee conocimiento de este conocimiento (que uno sabe que lo sabe). La cultura popular se supone que «es», sin representarse a sí misma (por ello, en el nivel más simple, el arte pop no es popular). Pero lo «no-idiomático» significa interpretar menos este conocimiento de segundo orden a partir del cual se está interpretando. Entonces, dado que todos los idiomas son representaciones de sí mismos, la tarea del músico no-idiomático sería escapar de la representación de la música en la música.

De alguna manera, lo no-idiomático implica que uno pueda liberarse de todo acento, así como tener un acento que nadie sepa de dónde proviene. En este sentido, la música no-idiomática sería una manera de producir aquello que debiera ser música popular; lo que significa que no es música popular. Existe un «como si» operando en este punto, pero no es representacional: «Yo interpreto lo que interpreto, donde y cuando lo toco, sabiendo lo que sé, *como si* yo fuese un músico popular real (“étnico”, que no quiere decir “popular”)». Entonces, el no-idioma supone un «como si» cercano a lo que los científicos emplean en su propio trabajo: «Cada cosa sucede *como si*...». Es extraño que popular signifique lo «ampliamente conocido», en vez de «étnico» (el rumor nuevamente). La única manera de producir algo así como una «música popular» sería ser un músico no-idiomático. No-idiomático= popularidad en contra de lo popular (idioma contra fama). Pero ¿acaso el hecho de que los músicos que improvisan se les suponga capaces de interpretar con cualquier músico y en cualquier contexto significa que su no-idioma es por ello un «súper-idioma» que incluye el resto de idiomas? No:

agregando una capa de «menos uno», el NO excluye la idea de un súper-idioma. El «Uno» inmanente que indica el NO de Laruelle es, precisamente, el no-*Todo*. En última instancia, ser un músico no-idiomático implica, de hecho, ser un músico idiomático contemporáneo.

9 /// LA POLÍTICA DE ENAJENAMIENTO

¿Por qué la sociedad requiere de improvisadores libres? Somos pequeños *empresarios*, muy buenos administrándonos y actuando como si fuéramos nuestros propios jefes a la vez que trabajadores, productores a la vez que consumidores. En cierto sentido, el contexto de la música improvisada aporta una pequeña prefiguración del desarrollo futuro del capitalismo, ya que ser un improvisador requiere muchas de las características premiadas por la economía capitalista: motivación personal, fuerte individualidad, gran flexibilidad y adaptabilidad; habilidad para adaptarse a distintas circunstancias; habilidad para actuar en público (para los clientes) o una constante autopromoción («observen mis cualidades personales, mi manera tan particular de tocar el instrumento: lo que ofrezco es algo que no pueden conseguir en ningún otro lugar»).

Por estas razones, pensamos que es importante tratar de reconectar la libre improvisación con la atmósfera políticamente comprometida de la que emergió en los 60. Es necesario para comprender la conexión que existe entre el desarrollo del capitalismo y los cambios ideológicos del momento histórico en el que surgió la libre improvisación, hasta su actual condición en la cultura capitalista contemporánea. Necesitamos entender por qué las perspectivas izquierdistas previas sobre la improvisación no consiguieron identificar los problemas que esta práctica albergaba (como el hecho de que el improvisador libre ofrece un modelo del capitalismo paradigmático); debemos desvelar las idealizaciones románticas que generaron esta miopía política; y requerimos comprender por qué los improvisadores promulgaron, con tanta frecuencia, aquellos relatos excesivamente crudos que simplifican al extremo el potencial político de la improvisación como una forma de praxis (asumiendo, por supuesto, que la libre improvisación alberga un aspecto progresista, lo cual creemos que es cierto).

Consideremos el contexto político implícito en la preparación del concierto respecto a su relación con la maquinaria teatral de la representación. El *Verfremdungseffekt* de Brecht (el mal traducido «efecto de enajenamiento») trata de eliminar la cuarta pared en el teatro, distanciando y perturbando la ilusión que separa al público del escenario y sus intérpretes, para hacer evidente su condición «pasiva» y «alienada». Todo ello, se supone, le haría comprender lo artificial de la situación. En la improvisación, el efecto de enajenación se duplica, puesto que la condición del intérprete se ve también perturbada. Dado que el intérprete y la audiencia se encuentran en una condición que no podían haber previsto, la separación entre ellos ya no resulta tan clara.

Preguntemos: En este momento, sin importar la situación en la que te encuentres, ¿cuánto estarías dispuesto a sacrificar?

El desencadenamiento de una atmósfera densa en la improvisación se produce cuando se revela la construcción conservadora de la situación (que involucra a la audiencia, a la performance, al *manager*, al comisario) y se genera el deseo de un nuevo conjunto de condiciones. No existen prescripciones para la improvisación. El objetivo se dirige a crear una situación sin precedentes, una que sea extraña para todos, sin una didáctica o un orden preestablecido. En su texto *El*

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

espectador emancipado, Jacques Rancière utiliza el ejemplo de Joseph Jacotot, un profesor del siglo XIX que intentó enseñar a sus estudiantes lo que él mismo no sabía. Al hacerlo, Jacotot tomó como punto de partida la igualdad de inteligencia para negar las afirmaciones de la maestría epistémica. En palabras de Rancière, Jacotot estaba «haciendo una llamada a la emancipación intelectual en contra de la idea estándar de la instrucción de las personas». Cuando se pone en práctica la autoridad del conocimiento (como en la crítica de Debord o en las didácticas de Brecht), se reproduce la lógica de la maestría, aun cuando se intenta su deconstrucción.

Brecht confronta ciertas estrategias entre sí (por ejemplo, al introducir en el realismo social un escenario épico o romántico), para que sus técnicas y efectos específicos se vuelvan aparentes. Sin embargo, sus didácticas continuamente distancian al espectador de lo que no conoce, de aquello que todavía «tiene que aprender». Rancière auspicia un pensamiento distinto sobre el ver y el escuchar, no como actos de pasividad, sino como «formas de interpretar el mundo», formas de transformarlo y reconfigurarlo. Está en contra de esta distancia pedagógica, así como de cualquier idea de género o disciplina, pero no llega lo suficientemente lejos a la hora de explicar cómo puede realizarse semejante oposición. Rechazar tales desigualdades no es suficiente. Necesitamos un modelo alternativo de la experiencia, uno que se muestre indiferente ante las demandas del conocimiento jerárquico en la medida en que fusione tanto una deficiencia como un excedente en lo que cuenta como conocimiento relevante dentro de una situación. No se trata de una cuestión de interpretación, como cuando una competencia cognitiva se ve supuestamente interpelada por la interpretación: la interpretación requiere mediación, a través de la cual uno reflexiona sobre la situación como una manera consciente de mitigar la inmersión en ella. El fin no sería tanto oponer la inmediatez «performativa» a la mediación interpretativa como identificar ese punto de indiferencia que existe entre el conocimiento y la ignorancia, la capacidad y la incapacidad, y ocuparlo, de tal manera, que su indistinción se convierta en un punto central en el que se concentren las contradicciones más explosivas de la situación. Enajenamiento e idiotez.

10 /// EXTRAÑO E IDIOTA

Si uno se convierte (o llega a ser) un músico no-idiomático al tomar consciencia del hecho de que los idiomas son representaciones de idiomas, entonces, volverse un músico no-idiomático implicaría convertirse en un (súper) extranjero (en el mismo sentido en el que el sujeto de Whitehead es un «super-jet»).

Si uno se convierte (o llega a ser) un músico no idiomático al forzar su acento hasta el extremo, entonces, volverse un músico no-idiomático implicaría volverse un (súper) idiota (en el mismo sentido en el que el sujeto de Whitehead es un «super-jet»).

Básicamente, el extranjero es aquel que tiene «otro» idioma, mientras que el idiota es el que no tiene un idioma o tiene uno exclusivamente idiosincrático: si el idiota tiene un idioma, este idioma solo lo usará él/ella mismo/a.

Consecuentemente, si definimos el ruido de fondo como todo lo irreconocible o indefinido en el sonido, como una forma o algo que resulta poco interesante (para el oyente), y si definimos el rumor como un ruido compuesto de signos (formas, informaciones e influencias); entonces, el extranjero es aquel para el que la línea entre rumor y ruido de fondo es «diferente». Mientras que el idiota es aquel para

el que esta línea no existe: ruido de fondo y rumor son una totalidad que se manifiesta en-Uno a «él/ella», un todo que también puede ser una información o una forma, o un sonido... No diferencia el mundo sonoro como un sonido y el mundo sónico como una información.

El «súper-extranjero» = el «extranjero solar» en el sentido de que este extraño arroja luz sobre los idiomas (el sol).

El «súper-idiota» = el «idiota nictalópico» (nictalopía = aquel que ve en la oscuridad), en el sentido de que este idiota posee su propio idioma y puede hablar en un ambiente desprovisto de habla (crea luz para sí mismo en total oscuridad): habla con un instrumento no-lingüístico.

¡El no-idioma es idiota! Pero la tendencia hacia esto (o el *vis a vis*) produce música (no-idiota). Audiencia e intérprete convirtiéndose juntos en extranjeros...

11 /// TEXTO, LENGUAJE, NO-LENGUAJE

I. Los orígenes de la música, según Curt Sachs:

De acuerdo con Curt Sachs, la música cuenta con dos fuentes de origen: la vocal y la instrumental.

La vocal nos parece que posee un vector que se dirige hacia el lenguaje, por el contrario, la música instrumental se refiere en su origen al no-lenguaje.

Ahora, y refiriéndonos al concierto, vemos que estuvo condicionado por algunas conversaciones que mantuvimos previamente.

Estamos más interesados en juntar lenguaje y música que en separarlos.

El hecho de que uno de nosotros fuera presentado como un filósofo en el programa, el hecho de que rehusara decir una sola palabra durante el concierto, todas las palabras en torno al concierto (la discusión previa, la discusión posterior, este texto...) indican la ausencia de palabras durante el mismo concierto y la existencia de una gran expectativa de lenguaje por parte de los oyentes (y también de nosotros tres...).

II. No-lenguaje= el estado prelingüístico, histórico, pero, no obstante, siempre actual entre nosotros, enraizado en la soledad, el silencio y la profundidad. Bajo el vaivén de lo interminable y de lo incesante (Blanchot). El ruido de fondo: el *il* y *a* de Lévinas. El no-lenguaje posee la fuerza y el potencial para sobreponerse a lo imposible (produce la creación del lenguaje).

III. Un impulso inconcebible del no-lenguaje al lenguaje. La creación del lenguaje humano fue impulsada por la necesidad del hombre de socializarse, de comunicarse consigo mismo y de vivir en comunidad.

IV. Lenguaje: segmenta, formula, organiza.

Una saturación del lenguaje provoca su disfunción, su muerte: sería excesivo formalizar todo. El lenguaje requiere una inyección de no-lenguaje para abrirse, para respirar y para mantener su equilibrio.

V. Las dos estructuras de la actividad lingüística humana son:

Lo supra: lenguaje.

Lo infra: no-lenguaje.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

VI. Lo no-idiomático según Derek Bailey: alejarse uno mismo de aquellas instancias de la improvisación idiomática que se encuentran en la historia de la música.

VII. Situaciones actuales en torno a la música:

La dominación de la música —en la medida en que el lenguaje trae consigo la alienación de la música y, consecuentemente, la alienación de los hombres—, por medio de fuerzas que son de difícil distinción para expulsar el no-lenguaje.

Una industria musical y un sistema de conciertos basados en el capitalismo, una cultura para las masas. La aceptación cerebral de la música, la variedad de medios virtuales de acceso a la música (como el fenómeno de los dispositivos personales de escucha). Disimulan la realidad.

VIII. Improvisadores de primera generación:

Más preocupados con los juegos musicales y con actuar que con escuchar; nos han revelado la importancia de la fuerza no-lingüística (especialmente el cambio y la velocidad), aunque, en última instancia, tienden notablemente a verse cautivados por esta fuerza (una vez que uno se ve atrapado por ella, ya no se sabe cómo parar).

IX. La generación posterior o contemporánea como tendencia antitética:

El agotamiento musical, el aburrimiento que poco a poco fue avanzando sigilosamente en la primera generación, gracias a que nuestros oídos habían evolucionando, creó una fuerza motriz que propició un cambio radical de una música a otra.

Ahora, en lugar de velocidad, lentitud.

En lugar de cambio, búsqueda de la profundidad.

La cuestión de la escucha se encuentra más delimitada que la de los juegos musicales; o, quizás, los primeros son determinados por los segundos: retroalimentación.

De una manera diferente a la generación anterior, se presta una especial atención a un aspecto no-lingüístico: el silencio.

Se requieren unas estrategias sutiles y variadas para apaciguar al lenguaje y al no-lenguaje, y evitar, al mismo tiempo, su captura. Se trata de conseguir un delicado balance: ni muy cercano ni muy lejano.

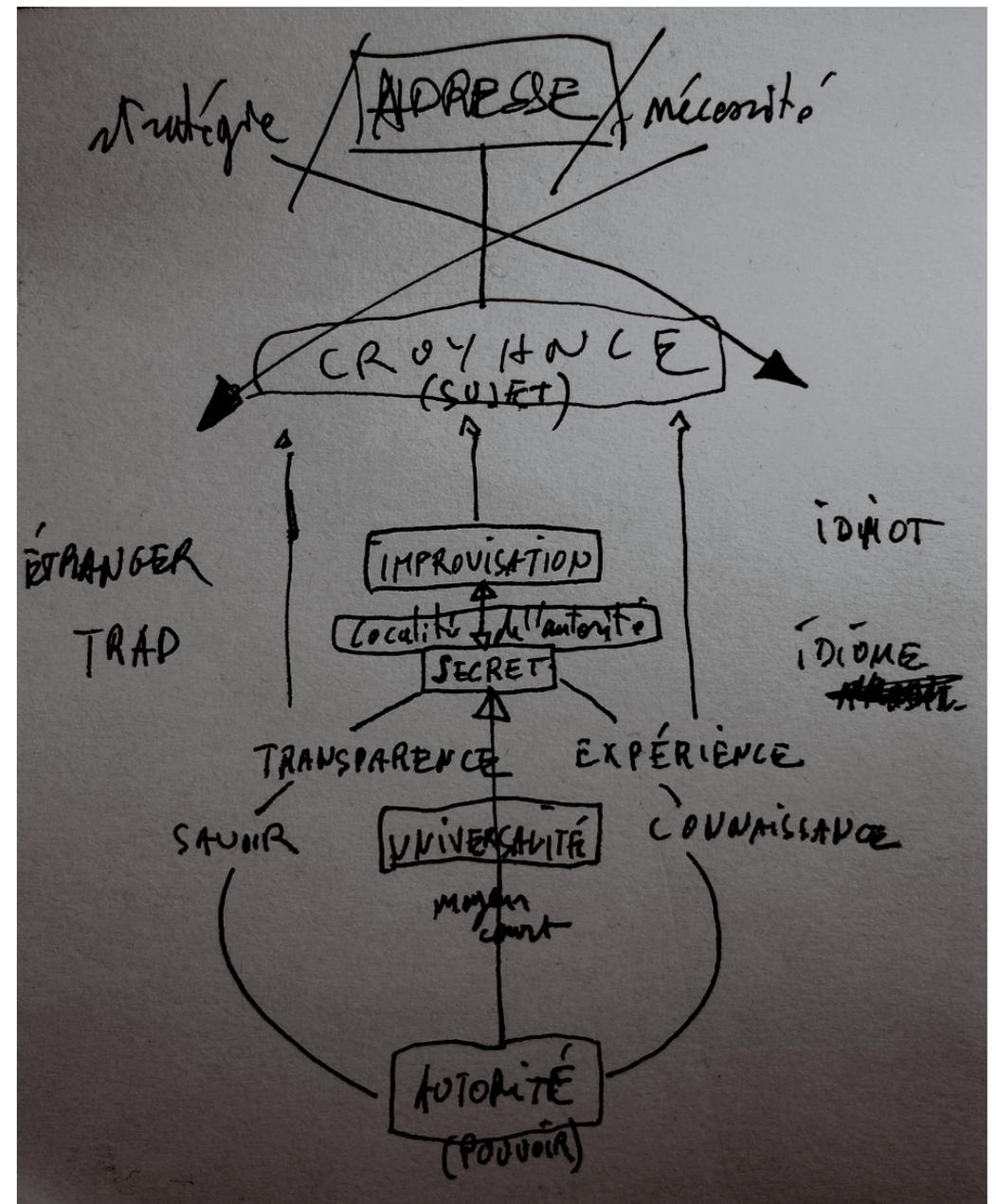
Se debe esperar la llegada de un sonido, sumirse en el sonido o en el silencio, escuchando lo interminable y lo incesante.

Ya no existe el autor.

Para esta generación, lo no-idiomático acaso tome un nuevo significado: la música no-idiomática libera la escucha del oyente, no le obliga a adquirir ningún idioma musical ni ninguna sintaxis para comprenderla.

La música no-idiomática se dirige a la audición personal, más que a la audición colectiva enraizada en las nociones de categorías e idiomas.

X. Nuestra estrategia atraviesa dos caminos (lenguaje y no-lenguaje): es importante no solo cuestionar el sistema actual en torno a la música desde un punto de vista social, cultural o político, sino también proponer una música radical, capaz de desenmascarar la hegemonía de la música como lenguaje. La fuerza esencial de la música proviene del no-lenguaje, lo que le permite ser capaz de sobreponerse a las dificultades y de ir más allá de sí misma.



000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

VENTRILOQUIZAR EL SILENCIO

{Miguel Prado}

Anti-Copyright

El 8 de Abril de 2011, y en respuesta a la invitación de Claudio Pato para participar en las Escrita(s), realicé una presentación [1] en la galería Sargadelos de A Coruña bajo el título *Silencio en blanco. Experimentación, ruido y correlacionismo*, en la que se ofrecía una aproximación al uso del silencio en la música experimental y la composición contemporánea. De qué forma el silencio puede remitir a un encuentro directo con la realidad o, al contrario (y bajo una perspectiva fenomenológica), pasar a ser reducido a una forma sonora o estética reificada que obvia que ninguna situación es neutra.

Aprovechando la oportunidad brindada por la publicación *Derritaxes* de derivar, poner en orden, al día y por escrito aquello que fue conversado en las Escrita(s), trataré de desarrollar y actualizar lo dicho en aquel momento bajo la forma de una continuación, apuntando aquello que puede ser de interés a la hora de pensar el silencio en relación con la producción musical y las condiciones que determinan la realidad de las situaciones.

Palabras clave: silencio, ruido, objetividad espectral, real.

El «silencio en blanco» es un concepto que usé en referencia al silencio en cuanto elemento privado de consideraciones no estéticas o decisión que surge, a partir de una *Aufhebung* [2], del proceso de subjetivación del artista. La noción de silencio espectral que el colectivo GegenSichKollektiv [3] expone me interesa especialmente por su vinculación con la «objetividad espectral» marxista (*gespenstige Gegenständlichkeit*), la cual hace referencia al ejercicio que invisibiliza, bajo la apariencia de naturalidad, la subordinación de los seres humanos y de su producción al poder del mercado y su sujeción al movimiento infinito de valorización del capital.

Esto es de vital importancia para comprender la consolidación de la música contemporánea que utiliza el silencio a partir del legado patrimonial de la obra de John Cage. El valor de esta música (ejemplificado en la producción del grupo de compositores Wandelweiser) no deja de resultar paradójico en un primer acercamiento, dado que la mayor parte de su contenido se compone de silencios. Como es conocido, la tradición de compositores post-Cage viene marcada por la influyente obra *4'33"*. Estos artistas encuentran en el silencio una forma de percibir las situaciones y la riqueza infinita de las circunstancias en una realidad desprovista de la acción de la música, juzgando críticamente la necesidad de añadir algo a eso que ya existe (el sonido en una situación).

[1] Este texto fue originalmente publicado en gallego en 2013 en *Derritaxes 11 · Escrita(s)* // Disponible para libre descarga en este enlace: <http://proxectoderrriba.org/derritaxes-11-%C2%B7-escritas-ii/> [Fecha de acceso: 15/02/2013].

[2] Suprimir, conservar y elevar.

[3] Como propone el colectivo GegensichKollektiv en el ensayo Anti-Self: Experience-less Noise (GegenSichKollektiv, 2012).

«Con silencio me refiero a la multiplicidad de actividades que constantemente nos rodea. Llamamos a eso “silencio” porque está libre de nuestra actividad. No concuerda con la idea de orden o con el sentimiento que conduce al orden y a la expresión, pero, cuando lo hace, nos “ensordece” con los propios sonidos» (Waddington, 1972).

Dado que se ha demostrado que no existe un silencio físico en términos absolutos [4], atenderemos al silencio como:

1. El conjunto de sonidos no prescritos de una situación. Donde el gobierno de nuestra atención, dentro del ejercicio de la percepción, determina jerárquicamente la información que gestionamos en el entramado de esa realidad.

2. La producción sintética que, en ocasiones, en las artes, se genera digitalmente y proporciona una total ausencia de sonido. Por una parte, acentúa la percepción del entorno sonoro del oyente y es independiente al soporte que reproduce tal silencio sintético. Por otra parte, se vincula a la hipótesis de contemplar el pensamiento en ese momento del proceso cognoscitivo como un sonido, es decir, a lo que podemos entender como «escuchar el sonido de tus pensamientos» (dejando a un margen la posibilidad de un sujeto que sufra esquizofrenia con alucinaciones auditivas). No hay constatación científica que determine que no existe un proceso sensorial homólogo a este «sonido del pensamiento» a nivel neurológico. Se podría ampliar el conocimiento de esta posible actividad cerebral realizando experimentos con «imágenes por resonancia magnética funcional». Pero en la actualidad el resonador que se utiliza para estos exámenes emite sonidos que imposibilitan el análisis, pues se precisa para el propio experimento un entorno en silencio.

En referencia al silencio como conjunto de sonidos no prescritos, se observa que, si en la obra de Cage el silencio con una duración de *4'33"* permite que el ruido pueda emerger de donde sea o de quien sea, en el grupo Wandelweiser — así como en otros improvisadores reduccionistas— se endurecen sus silencios, lo que formaliza y alimenta un gusto estético muy específico. Todo ello encorseta el comportamiento y la relación que mantenemos con los sonidos no prescritos en ese contexto y propicia la valorización de las decisiones individuales del artista, al recoger en su subjetividad el poder y la autoría que ejerce en esa situación.

A pesar de su valor, la obra de Cage *4'33"* presenta algunos problemas. Podemos aclarar algunos de ellos, y también ejemplificar lo anterior, con una precisa comparación que el artista Mattin establece entre la *música de mobiliario* del compositor Erik Satie y la citada obra de Cage:

«[...] Esto hace pensar en las diferencias que existen entre la *música de mobiliario* de Erik Satie [*musique d'ameublement*] — donde se sugiere que la música se fusiona con la realidad— y el *4'33"* de John Cage, donde incorpora los sonidos del espacio y del público dentro de su composición y así produce una estetización de los sonidos cotidianos. Hay quien dice que *4'33"* es el primer concierto de ruido. A diferencia de Cage, Satie trata de colapsar la separación entre realidad y

[4] Para ilustrar esto, podemos recordar la conocida experiencia de Cage que inspiró *4'33"*: la visita a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard en 1951. Cage entró en la cámara esperando escuchar el silencio, pero, como escribiría más tarde, escuchó dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando se los describió al ingeniero encargado, le informó de que el agudo era su sistema nervioso en funcionamiento, y el grave, su sangre en circulación.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

música, y así acercar la música a la política, mientras que Cage, bajo la influencia fenomenológica, lo que pretende es “dejar a los sonidos ser ellos mismos”, sin preguntarse por las relaciones sociales que se generan ni por las condiciones materiales del espacio o la situación. Aunque Cage consiga una hipotética degradación de lo que se supone que es música, su posición como compositor sigue intacta. Lo que Satie sugiere, no obstante, es un cambio de percepción general. Su *música de mobiliario* (o de amueblamiento) propone que la música sea parte del ámbito de la realidad, con lo que se aboliría la brecha que existe entre la figura y el fondo, entre el carácter principal (aquello que está en el centro de atención, por ejemplo el músico o el compositor) y eso que no se ve, no se escucha o no se percibe normalmente [...]» (Mattin, 2013).

En primer lugar, es oportuno precisar que el uso general de la noción «fenomenología» surge en este contexto de una postura crítica por mi parte, que vincula este término a la extravagancia neokantiana del sistema filosófico de Edmund Husserl (y a la participación en la subjetividad trascendental como ejercicio de antirrealismo), y no a las complejas acepciones que se muestran en la regia lógica hegeliana.

Como se puede deducir de la cita de Mattin, el «silencio espectral» funciona en el ámbito legislativo y atributivo de los sonidos. Despliega la facultad de codificar los sonidos incidentales de tal manera que recorta la contingencia. Contingencia en el sentido que le confiere Quentin Meillassoux (Meillassoux, 2011), entendida, pues, como un evento o una entidad que acontece en un momento cualquiera y que puede ser inducido (o no), puede ser la consecuencia de determinadas acciones o algo totalmente fortuito. Reconocer los sonidos incidentales como parte de una estructura, fruto de unas decisiones derivadas del criterio subjetivo del autor, significa en cierto modo introducir esos eventos en el conjunto prerregistrado de posibilidades, que, bajo una ilusión de autonomía, oculta la soberanía del autor sobre la situación; la cristalización de esa sustancia social común en la «objetividad espectral» del valor.

El músico o compositor trabaja en un conjunto de condiciones materiales contingentes, en el que su control de la experiencia fenomenológica no es más que la reminiscencia del ideal de influencia del autor sobre un conjunto de materiales anónimos. Para comprender cómo de taxativa y de conservadora resulta la «decisión» tomada por John Cage en *4'33"*, podemos acudir a la interpretación que de esta obra ha realizado la filósofa Lydia Goehr. Ella entiende que la persistencia de la figura de Cage como compositor (que regula la pieza ejerciendo un control sobre el evento musical) es uno de los factores decisivos del fracaso de Cage a la hora de intentar socavar el concepto de obra en la práctica de la performance.

«Normalmente, quienes desean desafiar la fuerza reguladora de un concepto se encuentran paradójicamente situados en una práctica que es regulada por el concepto al que se quiere desafiar» (Goehr, 1992: 260).

Goehr apunta a una cuestión importante: la manera en que Cage va a tratar de introducir la música de «fuera» en la academia y la institución (entendidas estas como las salas de conciertos y los conservatorios). Se alteran los sonidos «reales» para normativizarlos por medio de la decisión y la legitimidad de Cage como compositor. Parece que el gesto radical de Cage, al interactuar con el concepto de obra (en este caso, la realización performática de la pieza y la actividad responsable de tales sonidos incidentales), se convierte en algo convencional y pierde su supuesta intención inicial.

Bajo el régimen social de la autonomía estética, el compositor no controla solamente los sonidos, sino también la estructura y la experiencia en las que se presentan, dado que si, de acuerdo con Cage, los sonidos son autónomos en esta experiencia musical (supuesto ejemplo de automatismo), debería poder prescindirse de los intérpretes, del público, de la sala de conciertos o del propio compositor. Entonces, ¿por qué nos encontramos con una realidad en la que todos estos elementos reunidos alrededor de *4'33"* se ven reforzados? Un ejemplo de ello se observa en cómo esta pieza ha sido interpretada, grabada y editada desde su estreno de manera protocolaria, lo que ha obligado a una experiencia musical en la que se han mantenido las limitaciones tradicionales y que ha trasladado la jerarquía y las relaciones de poder preexistentes en el ámbito clásico al nuevo marco de la vanguardia.

Es el propio compositor angelino el que nos confirma su control sobre la composición y sobre la situación que se deriva de su interpretación en las notas de *0'00"* (o *4'33"* No. 2) al precisar: «WITH ANY INTERRUPTIONS. FULFILLING IN WHOLE OR PART AN OBLIGATION TO OTHERS». Así, el intérprete debería permitir cualquier interrupción de la acción, y la acción debería acarrear una «obligación con los otros».

Cage redescubría, de una manera característicamente modernista, algo que la estética clásica alemana ya había dado por hecho al intentar explicar la belleza como un valor. Es posible experimentar todos los objetos (naturales o hechos por el hombre) y eventos estéticamente. Lo hacemos cada vez que miramos o escuchamos sin relacionar ninguna de estas acciones intelectual o emocionalmente con ninguna cosa exterior al objeto en sí. Se trata de una cuestión exclusivamente individual si elegimos experimentar estéticamente este objeto o evento, o si por el contrario dirigimos nuestra atención a la estructura y a las relaciones que sustentan la realidad de lo que está sucediendo.

Se puede entender *4'33"*, como Richard Taruskin afirmó, como un «ejemplo de máxima elevación estética, un acto de imperialismo trascendente» (Taruskin, 2008: 275). Taruskin parece obviar los indudables atributos radicales que *4'33"* aún conserva en su interior. Estos florecieron ejemplarmente en contra de la propia autonomía de la obra de Cage en 1977 cuando interpretó *Empty Words (Part III)* [5], en el Teatro Lirico de Milán. Los espectadores (en su mayoría estudiantes comunistas) lo bombardearon con objetos: cortinas, almohadas, palos de madera, espejos, bolsas de plástico llenas de agua. Lo insultaban y se burlaban de él llamándolo *hippy* menopáusico: «¡Deje de bromear, haga música!». El público, al grito de «loco, loco», invadió el escenario golpeándolo y empujándolo. Cage hizo gala de su conocida disciplina zen y permaneció impasible a toda interrupción, indiferente a lo que sucedía a su alrededor, pese a que entorpecía su interpretación. Tras el concierto, agradeció a la audiencia haber protestado tan intensamente. De hecho, declaró: «Mi propósito es incitar al público, avivándolo, para generar problemas. Y esta noche lo he logrado» (Cage, 1977a).

Resulta curioso observar esta reflexión contrapuesta con el inmovilismo que mostró durante la actuación. ¿Valoraba el autor toda la situación como un desafío a su disciplina zen? ¿Puede mantenerse la obra hermética e imperturbable frente a lo que sucede alrededor? Todo ello parece contradecir las supuestas intenciones de *4'33"*. Este «escudo» característico en su manera de intervenir performativamente

[5] *Empty Words* es una pieza para voz basada en la extracción de palabras, letras y frases (a través del uso del *I Ching*) de los diarios de Henry David Thoreau. El texto puede encontrarse en el libro de Cage (1979).

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

es objeto de reflexión en una de las críticas más provocadoras de la pieza, la de Caroline Jones, en la que se intenta demostrar que *4'33"* es un ejemplo de cierta sensibilidad homosexual en donde el «silencio» se convierte, a su vez, en un «escudo y en una protesta» ante lo inaceptable de la política, la estética y la práctica sexual durante la guerra fría (Jones, 1993; Gentry, 2011).

Aunque Cage fingiese aprobar parte del «sabotaje» a su interpretación de *Empty Words*, su actitud delata que no reconocía la situación como realmente contingente.

«Un acontecimiento increíble en el cual los espectadores se convirtieron en los protagonistas reales que, tras ser seducidos por mis estímulos musicales, introdujeron la violencia y las contradicciones de la realidad que nos rodea» (Cage, 1977b).

De lo anterior se entiende que Cage hasta cierto punto consideraba toda la situación como el producto de su decisión performativa sin valorar la función que las determinaciones socioculturales y materiales juegan en esta subordinación.

Reza Negarestani, en *Contingency and Complicity*, indaga en la relación y significación de la contingencia en la producción de arte: «Si consideramos el arte como un proceso de producción conducido o impulsado por el material, esos materiales anónimos gozan de su propia autonomía; y esa autonomía interfiere continuamente con el arte, independientemente de las decisiones de los artistas» (Negarestani, 2011: 11). Esta cita ilustra claramente las contradicciones que existen entre una parte del discurso teórico de Cage (y las interpretaciones de sus seguidores más ortodoxos) y la tensión que resulta de la interpretación de sus performances o composiciones en un entorno en el que la pieza dialoga con una multiplicidad de determinaciones. El inmovilismo que muestra Cage, el hecho de que en ningún momento interpelara al público, que en ningún instante prestara atención a lo que allí ocurría ni dialogara con la situación, asegura la brecha que se abre entre su ilusoria creencia en la autonomía de la obra y la realidad desencadenada (fruto en parte de su decisión).

Años antes del incidente de Milán, en 1974, en el Instituto Naropa en Boulder, el público respondía de una manera similar durante la interpretación de *Empty Words*: con ruido y protestas. Tras el concierto le preguntaron a Cage: «¿Usted no dijo que quería incorporar ruidos ajenos a la obra?». A lo que él respondió: «No afirmé eso. Dije que la música contemporánea debía abrirse a los sonidos que se encuentran fuera de ella. Solo comenté que los sonidos del tráfico se introducen de una forma maravillosa, no que los sonidos que produce la gente cuando hace tonterías y estupideces o silba me parezcan interesantes... Si estamos hablando de las interrupciones, deben inscribirse en la total ausencia de autocontrol y en la apertura al aburrimiento, y el aburrimiento no viene de fuera sino de dentro» (Cage, 1974: 126).

Negarestani, de nuevo, apunta que «nosotros no podemos simplemente estar “abiertos a la contingencia”, porque nuestra apertura y, consecuentemente, nuestros modos de iteración se encuentran determinados por nuestras capacidades. Tan solo podemos estar abiertos a la contingencia dentro de los límites específicos que nos podemos permitir» (Negarestani, 2011: 13). «Permitir» (*afford*), en el sentido que le confiere J. J. Gibson al término *affordance*, alude al conjunto de *affordances* que posee todo objeto, a los límites dentro de los cuales el objeto es adecuado o tiene una utilidad. Una *affordance* corta a través de la dicotomía subjetivo-objetivo y nos ayuda a entender la falta de adecuación.

«El trabajo no debe evaluarse como una suerte de “aventura” experimental relativa a los materiales que se tienen a mano, sino como la capacidad para descubrirse a sí mismo como un campo de experimentación de los materiales contingentes, como una conspiración tramada por los materiales anónimos» (Negarestani, 2011: 16).

Aquellos sonidos de desaprobación y aquellas interrupciones del público son materiales anónimos, elementos de riesgo que surgen de la realización práctica de las composiciones silenciosas de Cage. Tales elementos tratan de perturbar (en contra de la idea del autor) la contemplación estética de la pieza en sí misma (aislada de lo que ocurre alrededor).

Adorno y Horkheimer (en adelante: A. H.) en *Dialéctica de la Ilustración* analizan el conocido encuentro de Odiseo con las sirenas, descrito por Homero en el canto XII de la *Odisea*. Me interesa relacionar este análisis con el texto de Kafka *El silencio de las sirenas*, porque las sirenas de Kafka «poseen un arma mucho más terrible que su canto: su silencio» (Kafka, 2003: 1323). Para A. H., la acción de Odiseo consiste en convertir a las sirenas en un puro objeto de contemplación. La sirenas homéricas solo llegan a existir en la praxis cuando se las escucha. Odiseo utiliza las sirenas en la medida en que las contempla, aunque no le interesen en absoluto, pues su canto (o su silencio) es únicamente para él belleza, carece de consecuencias reales para la praxis. Odiseo pidió que lo ataran para neutralizar los efectos de su canto; es decir, se dejó atar para poder contemplarlo como objeto bello, como mero objeto de contemplación («zum bloen Gegenstand der Kontemplation»), mera obra de arte.

Para A. H., cuando este canto (o de nuevo el silencio que sugiere Kafka) es reducido y contemplado como arte, supone la permanencia del pasado como algo viviente («Lebendiges»), pero no como modo de conocimiento («als Erkenntnis»), no como material de progreso («Stoff des Fortschritts»).

«[...] Hay una división aguda entre los que son condenados a permanecer sordos y a trabajar, y los que escuchan y gozan, gozan del arte, pero irremediamente atados al mástil. Esta es la imagen misma de la división entre trabajo y arte, y este es el lugar para empezar a escudriñar la función del arte en su impotencia, en su separación de la economía del trabajo y de la supervivencia. El placer estético es siempre un placer encadenado y frustrado por los límites que asigna dicha separación [...]» (Dolar, 2006: 171).

Fue la contemplación desinteresada de Odiseo (el hecho, por lo tanto, de lograr que se desactive el peligro práctico que implicaban las sirenas) lo que constituyó de alguna manera a las sirenas en objeto de una belleza que puede ser contemplada sin correr riesgos conceptuales que se manifiesten en la práctica, como esa conspiración tramada por los materiales anónimos que nos sugería Negarestani.

«Examinemos ahora el residuo de los productos del trabajo. Nada ha quedado de ellos salvo una misma objetividad espectral, una mera gelatina de trabajo humano indiferenciado, esto es, de gasto de fuerza de trabajo humano sin consideración a la forma en que se gastó. Esas cosas tan solo nos hacen presente que en su producción se empleó fuerza humana de trabajo, que se acumuló trabajo humano. En cuanto cristalizaciones de esa sustancia social, son valores» (Marx, 1998: 47).

En *4'33"* —o en la interpretación de *Empty Words* en Milán— se asume una «objetividad espectral» porque no es más que la propia actividad espectral del público (o del entorno) atrapada en el cadáver de la forma del valor mercantilizado. La interpretación de ambas composiciones constituye una realidad que, de alguna

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

manera, la realizan los mismos oyentes y su contexto, pero sin el control de ninguna de las dos partes. Se establece a sus espaldas, pero no es una ilusión; es real, es «objetivo». La objetividad abstracta del valor media en la propia actividad abstracta de la postulación del valor. Por el contrario, lo que el trabajo abstracto «produce» tan solo puede ser un producto abstracto en cuanto valor, cuya magnitud es una función de la cantidad de mano de obra absorbida espectralmente.

En 2002, cuando el grupo musical The Planets publicó su trabajo *Classical Graffiti* y este alcanzó el número 1 en las listas británicas, en las que permaneció durante tres meses, se produjo un caso grotesco. La pieza número 13 de este disco se llamaba «A One Minute Silence». El productor del disco, Mike Batt, recibió una demanda judicial justamente por esa pista. La parte demandante era Edition Peters (editora de las composiciones de Cage, entre ellas *4'33"*). Batt, en el proceso de composición, recordó la pieza *4'33"* y decidió firmarla como Mike Batt/Clint Cage, en homenaje a John Cage, pero EMI quitó los nombres en los créditos y aparecieron tan solo los apellidos Batt/Cage. Esto propició la demanda por uso indebido del nombre de Cage en una obra que no era la suya. El caso derivó en una contienda que discutía qué silencio era el mejor. Incluso se celebró una especie de competición pública (en la Baden Powell House de Londres) en la que se «tocaron» ambas piezas para compararlas. Nicholas Riddle, director de Edition Peters, alegó que no lo demandaban por apropiarse de su silencio, sino por la atribución del nombre de Cage en los créditos de la canción. Al ver que no retiraban la demanda, Batt donó mil libras a la fundación Cage Trust en un acto público. Aunque en aquel momento no confirmaron la cifra oficial, hicieron creer que el caso se saldó con una suma de seis cifras.

Nosotros existimos solo como zombis del capital, como sus personificaciones, sus máscaras y su sustento. Marx entiende que la superación del capitalismo significa la superación de la encarnación espectral de la forma de valor.

Volvamos a la *música de mobiliario* de Satie aludida por Mattin: Slavoj Žižek realiza una lectura de esta obra a partir del ejemplo de «comunismo igualitario» que proporciona:

«[...] Satie empleó la expresión “música de mobiliario” (*musique d’ameublement*) sugiriendo que algunas de sus piezas debían funcionar como una música de fondo que creara ambiente. Aunque esto parece adelantarse a la música ambiental comercializada (“Muzak”), Satie busca exactamente lo opuesto: una música que subvierta la brecha que separa la figura del fondo. Cuando realmente escuchamos a Satie, se “escucha el fondo”. Este es el comunismo igualitario en la música: música que redirige la atención del oyente del gran Tema hacia su fondo invisible, de la misma manera que la teoría y la política comunistas redirigen nuestra atención de los grandes héroes hacia el inmenso trabajo y sufrimiento de la invisible gente común. [...] La brecha paraláctica, la escisión en paralaje, está inscrita en la Cosa misma: la multitud de percepciones-impresiones “subjetivas” del objeto hace visible la fractura interna del objeto. Es solo un leve desplazamiento, aunque crucial, el que separa a Cage de Satie: para Satie, la música debería ser parte de los sonidos del ambiente, mientras que, para Cage, los ruidos del ambiente son la música [...]» (Žižek, 2011: 117-119).

El viraje (la «escisión en el paralaje» de Žižek) se expone de la siguiente manera: la música, «que forma parte de la realidad», puede tener una exégesis sugerente para pensar en la realización de la música como un «comunismo igualitario»: la música al «encuentro», a la «búsqueda» de la realidad.

El 29, 30 y 31 de julio de 2011 un grupo de diversas personas trató de experimentar la improvisación como convivencia, como ocupación. Se produce un «encuentro», «juntas gente y pasan cosas», «deshacer, entender y compartir el tiempo juntos» [6]. Ocuparon una fábrica bajo la autopista Bilbao-Donosti con vistas a Eibar y grabaron el audio de lo vivido en esos días: conversaciones, sonidos del entorno; su encuentro con la realidad [7].

Como si de un «Gran Hermano» producido por Guy Debord se tratase, es uno de los discos de improvisación más entretenidos que nunca haya escuchado. Induce a una especie de hiperempatía en el oyente que engancha profundamente a seguir el transcurso de lo documentado. Propio de la práctica de la ocupación, la intensidad emotiva de la experiencia hace flaquear la rigidez del sujeto, su autarquía afectiva. Los sujetos construyen un lenguaje, sintaxis y forma de comunicarse que terminan reconociéndose como propias. No solo para quienes están siendo grabados, sino para el oyente, quien en el momento de la escucha pasa a reconocerse, en parte, en ese procedimiento comunicativo. Estimula de tal forma nuestra imaginación que no resulta complicado sumergirse en el acontecimiento que se reproduce a través del audio.

Este ejercicio tiene múltiples dimensiones: el desmontaje del autor, su temporalidad, la reterritorialización a través de la ocupación, el aspecto documental, la transmisión del registro sonoro sobre la urgencia de lidiar con la ley, con los cuerpos, con el entorno, con el peligro, con la estética... Por ejemplo, muchos pasajes del audio, que podrían percibirse superficialmente como «grabaciones de campo» (y que a menudo ciertos compositores posteriores a Cage han utilizado como material para la realización de sus obras), se convierten (fruto de la urgencia de construir en común una situación no preestablecida) en una ignominia al esteticismo burgués de las grabaciones de campo [8], que pugna por reflejar su ingenuo intento de no-intervención.

Es obvia mi imposibilidad de abordar todas estas cuestiones (y muchas otras que quedan por descubrir) en este texto. Pero sí trataré de desarrollar la tesis de que esta especie de «juego narrado» (que seduce al oyente) o de «aventura» se trata de una salida a la «búsqueda y al descubrimiento» de lo real en los sonidos, o más precisamente de una búsqueda del «ruido como lo desconocido».

Una aventura es una experiencia inusual o excitante de naturaleza arriesgada, normalmente compuesta de eventos inesperados. En un par de ocasiones, el texto que acompaña la edición de IMPROKUP! se refiere a la experiencia vivida en

[6] Ambas frases inspiradoras se han extraído de los títulos de dos actividades que se llevaron a cabo en el centro Arteleku: <http://www.arteleku.net/laboratorios/audiolab/archivo/festival-ertz-ruido-y-capitalismo> <http://www.arteleku.net/mrbe/?p=1929>

[7] Esta grabación, de 30 horas, se editó en DVDR como IMPROKUP! (2012) por Hamaika/16 & w.m.o/r & LES SEPT ÂMES. Se puede descargar libremente en formato digital y consultar el excelente y revelador texto que adjunta esta edición, junto con diversas críticas y comentarios, en: <http://www.gabone.info/hamaika/hamaika16.html> [Fecha de acceso: 15/02/2013].

[8] Es de señalar cómo en el quinto archivo del DVDR, podemos escuchar un complejo paisaje sonoro compuesto con el transcurso de los coches por la A8 y el piar de los pájaros (todo muy del gusto de las grabaciones de campo reduccionistas y del grupo Wandelweiser), que aparece irónicamente interrumpido por los ronquidos del sueño intermitente de alguien que está condicionado por el estrés.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

ese espacio apelando a las similitudes con la Zona (Зона) de A. Tarkovsky en *Stalker*. En este breve inciso, y para evitar una interpretación que mitifique el misterio de tal práctica, quiero reforzar una lectura en términos materialistas de lo que esta Zona viene a significar. Como indica Žižek en *The Thing from Inner Space*, se trata «de la función constitutiva del Límite en sí: esta misteriosa Zona es efectivamente la misma que la de nuestra realidad común; lo que le confiere un aura de misterio es el Límite en sí, es decir, el hecho de que se designe a la Zona como un espacio inaccesible, prohibido» (Žižek, 1999). Tal y como los participantes de IMPROKUP! manifiestan, su Zona no es inaccesible ni está prohibida, de hecho, tiene sus habitantes (chattereros, chavales, grafiteros). «La Zona no está prohibida porque tenga ciertas propiedades que son “demasiado intensas” para nuestra sensación cotidiana de la realidad, esta exhibe tales propiedades porque se la presupone prohibida. [...] Es el gesto formal de excluirla como parte real de nuestra realidad cotidiana y proclamarla como una Zona prohibida» (Žižek, 1999).

Bajo este acto de subrepción, puede propiciarse una variación en las composiciones que protagonizan este texto si, tal y como vimos, el silencio de 4'33" es una amplificación en la atención a los sonidos del ambiente, y el silencio de la *música de mobiliario*, una introducción de los sonidos de fondo en la realidad. El silencio de IMPROKUP! (ocupación e improvisación) puede pensarse como una «búsqueda y un descubrimiento» de lo «real» en los sonidos o del ruido como lo «desconocido». La posibilidad —en el sentido en el que el filósofo Ray Brassier [9] describe en su tesis doctoral *Alien Theory* (Brassier, 2001) [10]— de reconstituir de forma independiente los límites de la percepción más allá del ámbito de las funciones de estímulo-respuesta.

El sonido ambiente en esta grabación se manifiesta de una forma muy especial. La nula dirección estética en el proceso de registro sonoro (simplemente portaban una grabadora portátil) provoca una sensación importante de alienación en el oyente (percibimos los sonidos según la propia percepción de los participantes de la experiencia). Se dirige la atención a lo que sucede a nivel narrativo (una inquietud ante el devenir de los acontecimientos), mientras que la información contenida en el conjunto de los sonidos ambientales acompaña al oyente de una manera que encuentro interesante. Por un lado, favorecidos por esa empatía con lo que sucede, la percepción de los sonidos de fondo se asemeja a la propia experiencia subjetiva cotidiana, pero por otra parte, y gracias al distanciamiento al que induce la grabación, nos permite acercarnos a una información contenida en ese sonido ambiental que, de otro modo, sería complicado observar. Del mismo modo que los participantes de esta experiencia generaron una consciencia distanciada de su subjetividad en el momento de escuchar las grabaciones, los oyentes percibimos los fenómenos del ruido de fondo de una manera que nos permite un nuevo tipo de acercamiento a la realidad de esos sonidos [11].

[9] Debo señalar que el título de este texto es una pequeña deriva del capítulo «Ventriiloquizing Philosophy», que pertenece al texto de Brassier (2007).

[10] Se recomienda su lectura, en especial el capítulo 8 y las conclusiones.

[11] Lo cual se consigue a partir del uso de la propia alienación de los partícipes de IMPROKUP!, junto con su distanciamiento (en términos de François Laruelle se trataría de una «exterioridad no-autoposicional» con respecto a la grabación y nuestro distanciamiento con respecto a su subjetividad. Para una comprensión rigurosa del término «exterioridad no-autoposicional», se recomienda su consulta en el *Dictionnaire de la non-philosophie* de François Laruelle. Disponible para su lectura en inglés en este enlace (en la página 12): http://monoskop.org/images/2/2b/Laruelle_Francois_Dictionary_of_Non-Philosophy.pdf [Fecha de acceso: 15/02/2013].

Brassier apunta: «Como resultado, para Churchland, los motores epistémicos proporcionan un ejemplo universalmente válido —un paradigma normativo— para el proceso por el cual la información cognitiva es filtrada del ruido ambiental» (Brassier, 2001: 211).

«Si se separa la información latente de todo el ruido ambiental, los motores epistémicos proporcionan un ejemplo de la forma en la cual la información puede emerger de los “ruidos” ambientales en los que se encuentra enterrada, una vez que las regularidades más prominentes de ese ruido hayan sido discriminadas y sustraídas de la señal entrante» (Churchland, 1979: 149).

«En lugar de usar la maquinaria epistémica para volver a extraer de manera constante una plusvalía informativa del ruido ambiental, la usamos como una ocasión empírica de la que clonar una función trascendental, y en donde el ruido “en sí mismo”, en su forclusión de la información, determina cada racionación epistemológica posible de la información y del ruido» (Brassier, 2001: 214).

Todas estas citas deben entenderse en el contexto del proyecto de Brassier de «engendrar un modo de conocimiento que simultáneamente constituya un caso de “ruido universal”, en la medida en la que se refiere a la mercantilización del conocimiento» (Brassier, 2001: 225).

El intento de descifrar los sonidos informativos fuera del tejido del ruido se revela paradójico. Ese viraje en el paralaje —el que suministra la atención a los sonidos ambientales donde podemos percibir la realidad (4'33") o el que incluso trata de introducir los sonidos de fondo en la realidad (*música de mobiliario*)— es inconcluso.

La grabación de IMPROKUP! es un ejemplo que surge de la práctica, y en sus propias condiciones materiales, como registro sonoro, encontramos una serie de facultades alienantes que permiten habilitar, en ese campo, construyendo sobre el extrañamiento, un pensamiento que remita a las potencias del ruido de fondo como una trama de ingobernable contingencia.

En IMPROKUP! el ruido preserva su radical autonomía y el atributo de «constante desconocida» manifestado como un caos trascendental, al mismo tiempo que se contempla no como un canal de transmisión de la información, sino (y de acuerdo con la teoría de Churchland expuesta por Brassier) como la información en sí misma. Brassier presupone el ruido como lo dado-sin-dación (*given-without-giveness*), como lo desconocido, como el fenómeno en sí mismo, como lo Real. Lo Real como grado cero del ser.

Gracias a Claudio Pato y Mattin por hacer posible este texto.

Nota: Todas las citas fueron traducidas de su idioma original al castellano por el autor. Se ruega acudir a las fuentes bibliográficas originales en caso de presentarse dudas en su interpretación.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Bibliografía

Libros:

Brassier, R. *Alien Theory: The Decline of Materialism in the Name of Matter*, 2001. (Sin publicar). Disponible libremente en: <http://www.cinestatic.com/trans-mat/Brassier/ALIENTHEORY.pdf> [Fecha de acceso: 15/02/2013].

Brassier, R. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007.

Cage, J. *Empty Words: Writings '73-'78*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1979.

Churchland, P. *Scientific Realism and the Plasticity of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Dolar, M. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

Goehr, L. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Horkheimer, M. y Adorno, Th. W. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1997.

Kafka, F. *Obras completas*, tomo 4. Barcelona: Edicomunicación, 2003.

Kostelanetz, R. *Conversing with Cage*. Londres: Routledge, 2002.

Marx, K. *El Capital*, libro primero, vol. 1. México, D. F.: Siglo XXI, 1998.

Taruskin, R. *The Danger of Music: And Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley, C. A.: University of California Press, 2009.

Waddington, C. H. *Biology and the History of the Future*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1972.

Žižek, S. *Bienvenidos a tiempos interesantes*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011.

Artículos:

Curina C. «Milano: vivace happening musicale. Il pubblico strepita, John Cage ringrazia», en *La Stampa*, 3 de diciembre de 1977. Del archivo *online*: www.archiviolaStampa.it [fecha de acceso: 15/02/2013].

GegenSichKollektiv. «Anti-Self: Experience-less Noise», en Goddard, M. y Benjamin, H. (eds.). *Reverberations: The Aesthetics, Affect and Politics of Noise*. Londres: Continuum, 2012, pp. 193-206. El texto se encuentra disponible *online*: <http://deadlabor.tumblr.com/post/9827404398/anti-self-experience-less-noise-by-gegensichkollektiv> [fecha de acceso: 15/02/2013].

Gentry, P. «The Cultural Politics of 4'33": Identity and Sexuality», en *TACET #1: Who is John Cage?*, enero de 2012, pp. 18-39.

Jones, C. «Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego», en *Critical Inquiry*, vol. 19, n.º 4, verano de 1993, pp. 628-665.

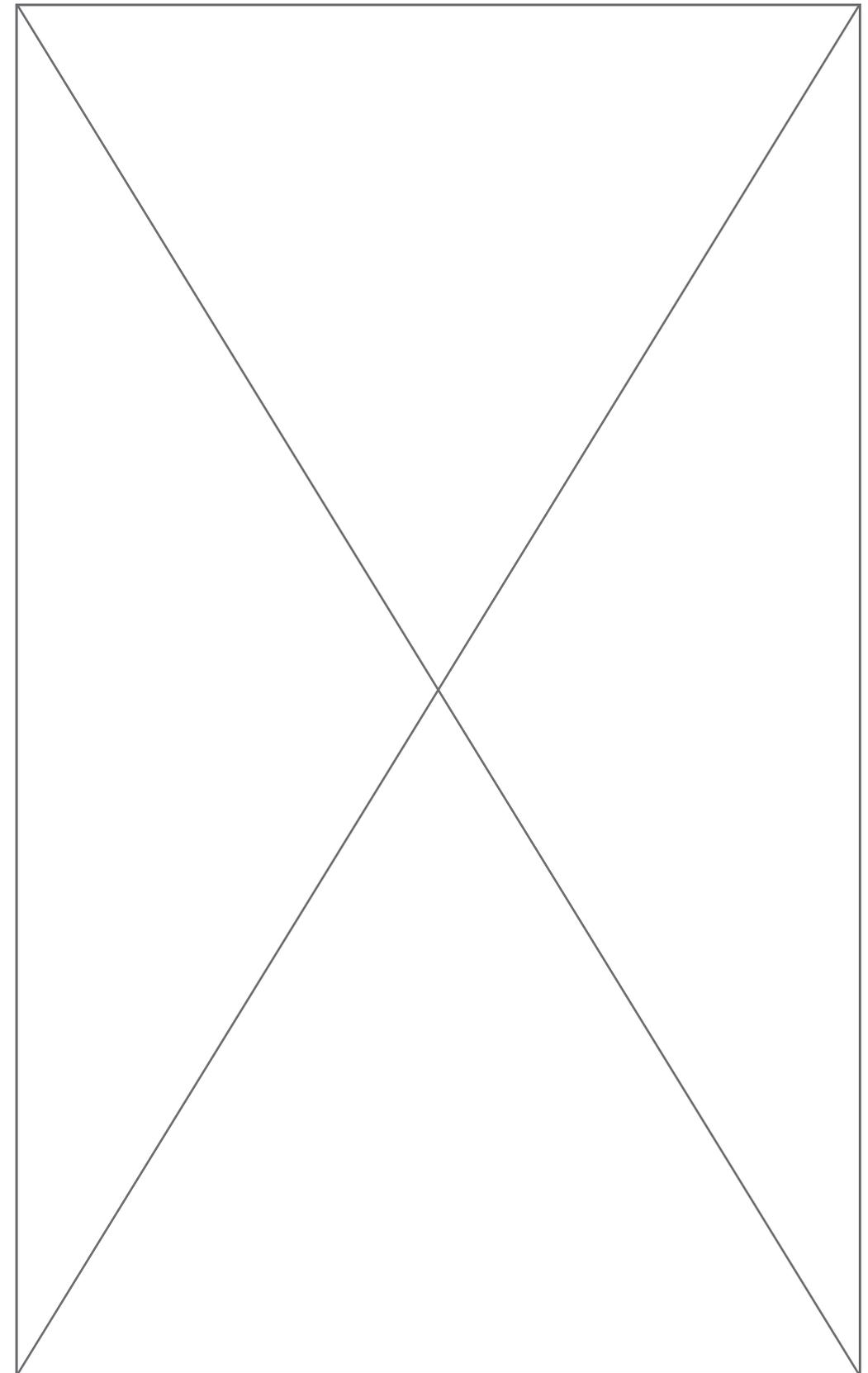
Mattin. «Entrevista con Jaime Gonzalo». Publicada parcialmente en *Ruta 66*, febrero de 2013.

Meillasoux, Q. «Contingency & the Absolutization of the One», 2011. Disponible *online*: <http://speculativeheresy.files.wordpress.com/2011/03/contingency-and-absolutization-of-the-one.pdf> [fecha de acceso: 15/02/2013].

Negarestani, R. «Contingency and Complicity», en Negarestani, R. et al. *The Medium of Contingency*. Falmouth: Urbanomic, 2011.

Prado, M. «Silencio en blanco», en *Sóliloquio (u): Revista Aleatoria de Escrituras*, abril de 2011, pp. 21-24. Disponible para libre descarga en este enlace: http://www.taumaturgia.com/miguelprado/wp-content/uploads/2010/06/miguel-prado_Silencio_en_blanco-Version-Soniloq%C3%BCio1.pdf [fecha de acceso: 15/02/2013].

Žižek, S. «The Thing from Inner Space on Tarkovsky», en Žižek, S. et al. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 4(3), 1999.



METAL MACHINE

THEORY

METAL MACHINE

THEORY

AN ELECTRONIC EMAIL CONVERSATION
Ray Brassier - answer
Mattin - question

#6

AN ELECTRONIC EMAIL CONVERSATION
Ray Brassier - answer
Mattin - question

#5

¿Podrías ampliar de qué manera sería bueno reconsiderar el término «alienación» y qué tipo de consecuencias tendría política y artísticamente (por ejemplo en las prácticas del noise y la improvisación)?

La «alienación» tiene un significado específico y técnico en Marx. Aunque lo que afirmo aquí no sea estrictamente marxista, en términos generales aún es congruente con él.

La idea presenta dos partes. Primero, la autonomía está ligada a la capacidad de relacionarse mediante conexiones lógicamente necesarias (de inferencia) entre conceptos: la libertad consiste en hacer lo que se debe, no en hacer lo que se quiera. Esta no es una idea nueva, pero pensar el funcionalismo y el inferencialismo juntos nos permite desarrollarla sistemáticamente, puesto que la libertad solo puede ser entendida como una capacidad intrínsecamente racional. El rechazo de la racionalidad equivale al rechazo de la libertad, ya que la posibilidad de esta última depende esencialmente de la posibilidad de la primera. Estas ideas tampoco son nuevas, pero su familiaridad enmascara su potencial radicalidad. El asalto posmoderno a la racionalidad genera un clima en el que el impulso se disfraza de libertad, aunque, por supuesto, todos nuestros impulsos estén condicionados, controlados y (cada vez más) fabricados. En última instancia, solo la capacidad de transmitir impulsos genera-

dos conceptualmente podrá bloquear la tiranía de la impulsividad. La libertad es un logro cultural, no un derecho biológico de nacimiento. Esto significa que la compulsión conceptual suplanta a la impulsividad biológica. He aquí el segundo componente: la alienación es una condición positiva. La dialéctica de la alienación culmina en la comprensión de que no hay «hogar» del que ser exiliado, ningún «sí mismo» desde el que ser enajenado. Esta es precisamente la comprensión que separa al sujeto pensante de la experiencia de «sí mismo». La alienación como extrañamiento máximo consiste en separar al sujeto de su «sí mismo», pero esta división puede aceptarse como una condición favorable para el pensamiento y la práctica. Apareja una desfamiliarización que permite a las apariencias confrontarse como tales, con la ventaja de registrar la discrepancia que se genera entre cómo se experimentan las apariencias y cómo se producen. Todo ello obviamente se conecta con la disyunción que existe entre el consumo de las mercancías y las condiciones de producción, dudosamente codificadas en el interior de las primeras. Activar la alienación como una condición habilitante en el contexto del noise y de la improvisación sería representar como opaco lo que es usualmente mostrado como transparente: se trata de exponer la envoltura del contenido por medio del vehículo de la presentación y exponer la oclusión necesaria del vehículo en el contenido presentado, enfrentándolo así, de una manera que no es ni teatral ni autoconsciente, con el engaño perpetuado por aquellos que se niegan a reconocer esta envoltura.

METAL MACHINE

THEORY

METAL MACHINE

THEORY

AN ELECTRONIC EMAIL CONVERSATION
Ray Brassier - answer
Mattin - question

#6

AN ELECTRONIC EMAIL CONVERSATION
Ray Brassier - answer
Mattin - question

#5

Cuando dices «la libertad es hacer lo que se debe», ¿qué es lo que tienes en mente, de acuerdo a qué conjunto de parámetros o principios se debiera hacer?, ¿deberíamos propiciar el uso de la racionalidad o, por el contrario, la emancipación política?

Supongo que, en última instancia, existe la necesidad de vincularlos entre sí. La «libertad» se basa en una concepción de la racionalidad derivada de Sellars y Brandom: el contenido de cualquier creencia individual (que aquí simplemente significa «pensamiento») viene fijado por su papel en una red de inferencias que conecta todos los pensamientos entre sí. En otras palabras, creer una cosa es comprometerse a creer muchas otras cosas que siguen una forma lógica, independientemente de si se es o no se es consciente de todas sus implicaciones. «Racionalidad» aquí solo significa la capacidad de rastrear las implicaciones de las creencias (la suya y la de otros) de forma consistente («registro deóntico de resultados»), como un jugador de ajedrez puede anticipar todas las posibles consecuencias de cada una de las acciones que

realiza su oponente. Por supuesto, solo una máquina podría rastrear todas esas implicaciones con perfecta consistencia, los seres humanos son falibles y propensos a los errores en este punto. Sin embargo, la racionalidad sigue siendo un ideal regulador en la orientación del comportamiento: simplemente significa pensar en lo que debemos pensar o hacer lo que debemos hacer, teniendo en cuenta las diversas creencias en las que se está comprometido. No es un don sobrenatural, sino una habilidad que todos los seres humanos muestran en mayor o menor medida. La cuestión es que, con la práctica, todos podemos aprender a ser mejores «anotadores deónticos» de lo que lo somos en este momento...

El ideal de emancipación se desprende del ideal de racionalidad: si uno cree que los seres humanos comparten una capacidad racional cuya realización óptima viene de su ejercicio colectivo, dado que los seres humanos son seres intrínsecamente sociales y que la racionalidad es un logro social, se deduce que la sociabilidad óptima y la racionalidad óptima —en principio— deberían coincidir. El hecho de que nadie lo crea posible no viene al caso aquí. Se trata de un prejuicio empirista, no de un argumento.

METAL MACHINE

THEORY

METAL MACHINE

THEORY

AN ELECTRONIC EMAIL CONVERSATION
Ray Brassier - answer
Mattin - question

#6

AN ELECTRONIC EMAIL CONVERSATION
Ray Brassier - answer
Mattin - question

#5

¿Tenemos que reconsiderar colectivamente el significado de la racionalidad conceptual mientras obviamos una crisis de sentido, a pesar de que podría tener consecuencias negativas para nosotros como sujetos?

La clave es que la racionalidad conceptual no se centra en lo que tú crees, sino en cómo y en por qué lo crees: por lo que no consiste en un conjunto de determinadas creencias sobre el mundo, sino más bien en la manera en que las creencias de uno se interconectan reciprocamente... Se puede poner cualquier creencia en tela de juicio, pero no todas a la vez: es necesario mantener algunas, con el fin de revisarlas, y abandonar otras... El nihilismo en este contexto significa que racionalmente nos vemos obligados a abandonar y a revisar algunas de las que son nuestras creencias sobre el mundo desde hace mucho tiempo (como el supuesto de que el concepto de propósito es relevante en la comprensión y explicación de los fenómenos no humanos). Pero justamente porque se impulsa a la razón para satisfacer ciertos fines, tales efectos operan en la creencia, no en el contenido. Tiene sentido pensar que el mundo no tiene sentido, pero ese punto implica una transformación en el contenido de las creencias, una transformación en y para el pensamiento. Esta transformación puede ser utilizada para hacer un cambio en el mundo, puesto que el pensamiento también se rige por el imperativo de lograr un entendimiento lo más eficaz posible sobre cómo funciona el mundo. Y es mediante la comprensión de la diferencia entre la estructura del pensamiento y la estructura de la realidad donde uno se vuelve más capaz de alinear mejor su pensamiento con la realidad, no tratando de duplicar o reflejar la realidad, sino rastreando los

mecanismos a través de los cuales el pensamiento gana tracción suficiente sobre sí mismo para intervenir en ella... Este último aspecto resulta crucial, ya que es lo que lo separa del idealismo: la estructura formal del pensamiento conserva una autonomía relativa de la estructura de la realidad, y yo me mantengo especialmente escéptico ante las afirmaciones marxistas que sostienen que la conceptualización queda determinada fundamentalmente por factores socioeconómicos. Si bien reconozco que el contenido del pensamiento es determinado socioeconómicamente (esto es, ideológicamente), creo que es un error pensar que la infraestructura de la propia racionalidad conceptual se deriva de la estructura del intercambio de mercancías o de cosas por el estilo (a la manera de Sohn-Rethel): pienso que esto es extralimitarse, o limitarse a un tipo de «reduccionismo codicioso» permitido por ciertos marxistas, que quieren ser capaces de desbordar el racionalismo filosófico y reducirlo a ideología. Los argumentos que se aducen para ello son bastante débiles e ingenuos. Dicho esto, resulta evidente que existe el peligro de mantener un idealismo residual, a menos que uno sea muy cuidadoso a la hora de especificar la naturaleza de la interacción entre, por ejemplo, la abstracción social y la abstracción conceptual, pero creo que esto se puede hacer de una manera mucho más sofisticada de lo que los filósofos racionalistas o marxistas han realizado hasta ahora. De hecho, creo que este es el excepcional desafío teórico al que se enfrenta cualquier racionalismo posmetafísico o poshegeliano que tome en serio la teoría social marxista. Es el nexo que existe entre Sellars/Brandom/Marx, y el cual espero investigar pronto, en un futuro no muy lejano. Pero esto requerirá un trabajo serio y no puede resolverse en un artículo o dos...



000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Una cápsula del tiempo sonora

Andrea Zarza

+

[Este texto está basado en un manual de instrucciones titulado *A Sonic Time Capsule*, escrito en junio de 2012. Pide tu copia escribiendo a sonictimecapsule@gmail.com]

«A sound, a whole sound is not separation,
a whole sound is in an order».

Gertrude Stein

0. INTRODUCCIÓN

++

Este texto pretende trazar un plan de acción para crear una cápsula del tiempo sonora. Puede leerse como un mapa, una partitura o un manual de instrucciones. Es un prototipo para la acción y esperamos que, con el tiempo, crezca y se multiplique con experiencias ajenas. Por el momento no es otra cosa que potencial, sus consecuencias aún están por determinar.

Lo que queremos es posibilitar el encuentro de aquellos que estén interesados en escuchar el presente. Aunque el sonido es nuestro medio privilegiado, pensadores de todas las disciplinas serán bienvenidos. De hecho, esta aproximación interdisciplinar será crucial para el encuentro, dado que el sonido es algo que nos envuelve y concierne a todos por igual. El único requisito para participar será una voluntad de escuchar más allá de nuestros hábitos aurales.

«Con "escuchar el presente" nos referimos a enfrentarnos con él de manera crítica: problematizarlo, cuestionarlo y poner de manifiesto todas nuestras preocupaciones, aspiraciones y deseos acerca de aquello que tenemos en común; queremos abrir un "espacio oponible de escucha consciente"» (Westerkamp, 2002, traducción de la autora).

La cápsula del tiempo nos ayudará a viajar la distancia necesaria para posibilitar este tipo de escucha, porque sabemos que es difícil separarse del presente.

«La razón por la que es difícil contemplar y hablar de los sonidos que escuchamos alrededor nuestro podría ser que el mundo de los sonidos está demasiado cerca, demasiado "presente". Dado que uno de los desafíos de las ciencias sociales es lo auto-evidente, hablar de lo ausente y de lo "ideal" podría crear una distancia cómoda respecto al objeto de estudio. Además de memorias sonoras que señalan el pasado, las utopías acústicas que se refieren al futuro ofrecen distancia temporal» (Vikman, 2002, p. 162, traducción de la autora).

Aunque se trate de crear una cápsula del tiempo, estamos más interesados en lo que pueda ocurrir en el proceso de creación. Aun así, nos gustaría poder presentar los contenidos de la cápsula del tiempo antes de enterrarla. Lo que metamos dentro es lo que tendremos que decidir juntos.

1. ¿QUÉ ES UNA CÁPSULA DEL TIEMPO?

++

Una cápsula del tiempo es una manera de dejar un registro explícito de nuestra existencia. Los variados elementos que se encuentran en el interior de una cápsula del tiempo tienen en común el hecho de expresar una determinada comprensión y experiencia del presente.



000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Las cápsulas del tiempo pueden ser recipientes de artefactos extremadamente personales, reservas herméticas para el futuro de momentos vitales significativos (inevitablemente materializados). Imagínate que vas a recopilar los contenidos de tu propia cápsula del tiempo. Estás eligiendo las partes de una historia que no podrás contar, de forma que solo los residuos materiales hablarán a un lejano e hipotético otro que recontará lo que una vez fuiste. ¿Qué incluirías?



Dibuja los contenidos de tu cápsula del tiempo.

«La acción de compilar y depositar una cápsula del tiempo implica no solo una reflexión sobre la naturaleza de la historia (el efecto arcaizante de las cápsulas del tiempo como categoría), sino también sobre la provisión creativa de “evidencia” histórica (el atractivo de cada cápsula en tanto que mensaje único)» (Durrans, 1992, p. 53, traducción de la autora).

Este tipo de cápsula del tiempo, de naturaleza íntima y privada, retrata principalmente a su autor, sin embargo, «el hecho de que toda vida individual, entre el nacimiento y la muerte, pueda a la larga ser relatada como una narración con comienzo y fin es la condición prepolítica y prehistórica de la historia [history], la gran narración sin comienzo ni fin» (Arendt, 2001). Se suele encontrar escondida entre paredes en áticos y enterrada en jardines.

La Cripta de la Civilización

+++

Las cápsulas del tiempo macrocósmicas (Durrans, 1992) pretenden describir una civilización. La Cripta de la Civilización en la Universidad de Oglethorpe (Atlanta, Georgia, EE.UU.) es una de las cápsulas del tiempo macrocósmicas más grandes en el mundo. Se cerró el 28 de mayo de 1940 con la indicación de no ser abierta hasta el 28 de mayo de 8113. El Dr. Thornwell Jacobs, artífice de la cripta,

calculó el número de años que habían pasado desde la primera fecha fijada en la historia, 4241 a.C., y el año en el que se concibió la cripta, 1936. El resultado, de 6177 años, fue lo que el Dr. Thornwell Jacobs le sumó a la fecha en la que se selló la cripta para determinar su fecha de apertura. En la ceremonia de clausura de la cripta, que fue retransmitida por la cadena de radio WSB de Atlanta, el Dr. Thornwell Jacobs declaró las siguientes palabras dirigidas a los futuros descubridores de la cripta: «El mundo está ocupado en enterrar nuestra civilización para siempre, y aquí, en esta cripta, dejamos la decisión en vuestras manos» (Hudson, traducción de la autora). El interminable inventario de objetos guardados en la cripta pretende ser un testimonio no solo de la cultura de los años treinta, sino también de las grandes hazañas de la civilización occidental.



Al entrar en la cripta, el primer objeto que uno encontrará es un manual que explica cómo aprender la lengua inglesa. Dentro también habrá acceso a todas las máquinas necesarias para reproducir los objetos guardados en formatos específicos. En caso de una falta de electricidad, la cripta está equipada con un generador operado por un molino.

Un gesto como el de la Cripta de la Civilización, que aspira a capturar una instantánea de la civilización, probablemente esté influido por una ansiedad sobre la permanencia del presente y una necesidad de disponer un sitio para que perdure (en este caso, uno que mide aproximadamente seis metros de largo por seis metros de ancho por seis metros de altura). Esta manera de asegurar un espacio futuro para lo que consideramos significativo desvela un deseo oculto de muchas cápsulas del tiempo: una voluntad de influenciar el futuro.

Sin embargo, debemos entender que las cápsulas del tiempo prometen longevidad a cosas efímeras pero no a su sentido (¿qué tipo de tecnología de preservación podría garantizar esto?). No hay ninguna manera de asegurar que la relación entre significante y significado permanezca intacta, por mucho que la cripta esté bien sellada.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

North American Time Capsule de Alvin Lucier

+++

En 1967, Alvin Lucier compuso North American Time Capsule gracias a una invitación de Sylvania Applied Research Laboratorios, que le proporcionó un prototipo de vocoder para la ocasión. La siguiente partitura sirvió como punto de partida para el coro de Brandeis University, cuyo director en ese momento era el mismo Lucier:

«Prepara un plan de actividad que haga uso del habla, canto, instrumentos musicales o cualquier otro objeto productor de sonido que pueda describir –a seres que se encuentren lejos de la tierra, espacial o temporalmente– la situación física, espiritual, social o de cualquier otro tipo en la que nos encontramos en este momento presente. Mediante el sonido, los músicos podrán elegir comunicar, por ejemplo, los conceptos de vida y muerte, viejo y joven, arriba y abajo, femenino y masculino. Se podrán usar señales sonoras de nuestro medio ambiente tecnológico como electrodomésticos, trenes, aviones y bocinas de automóvil» (Lucier, traducción de la autora).

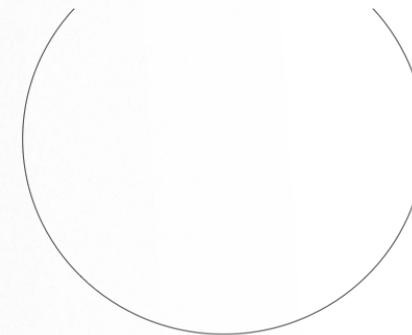
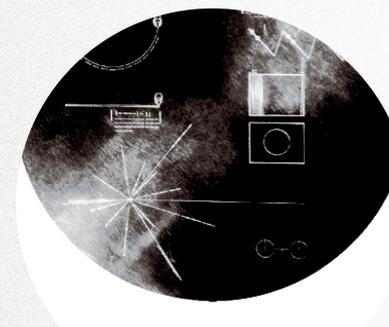
Alvin Lucier utilizó el vocoder para codificar los mensajes del coro a señales puramente electrónicas. La idea era que estos mensajes, una vez encriptados por el vocoder, viajarían con mayor rapidez hacia los oídos del futuro oyente. El acto de compresión efectuado por el vocoder, en el que música y habla son transformadas en señal sonora electrónica, es en cierto sentido similar al acto de encapsulación llevado a cabo por una cápsula del tiempo. «En términos psicoanalíticos, el vocoder sustrae “la palabra” (sentido, significado) y deja “la voz objeto”, el fluir material de la vibración, frecuencia y sonido» (Cox, en prensa, traducción de la autora).

«Howdy Strangers»

+++

En 1977, la NASA envió dos sondas espaciales al espacio exterior. Voyager 1 y 2 contenían algo sin precedentes en la historia de la exploración espacial: un disco de gramófono recubierto de oro con sonidos e imágenes representativas de la tierra. Este mensaje interestelar fue compuesto por un comité liderado por Carl Sagan con el fin de comunicar la historia de nuestro mundo a extraterrestres. En el disco se pueden escuchar saludos en cincuenta y cinco idiomas, sonidos representativos de la vida humana y una selección musical variada. Lo que probablemente sea uno de los discos más caros de la historia, flota en algún lugar del espacio interestelar. Su memoria sonora de la Tierra está a la espera de encontrarse con un oído que le dé sentido.

En la portada del Disco de Oro podemos ver unos diagramas que describen sus características: cómo reproducirlo, a qué velocidad, su duración y de dónde proviene. ¿Y si el futuro oyente, en vez de intentar reproducir el disco, interpretase los diagramas como una partitura? ¿Cómo crees que sonaría?



Para más información sobre las imágenes de la portada del Disco de Oro, mira en http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec_more.html.

¿Cómo sería la portada de tu Disco de Oro?

2. UNA CÁPSULA DEL TIEMPO SONORA

++

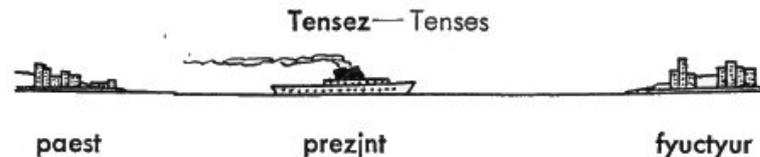
Escuchar el presente

+++

A través de la escucha conectamos con nuestro entorno y con nosotros mismos. Los sonidos están en movimiento constante: no podemos pararlos, enmarcarlos ni arrinconarlos. Uno en tanto que oyente ha de estar siempre a la escucha, siguiendo y anticipando los sonidos en los que somos y estamos. Somos arrojados a la escucha en el momento en el que nacemos y por tanto la muerte es la única forma de silencio que conoceremos, aunque el oído es el primer sentido en desarrollarse y el último en partir.

El sonido es el efecto de superficie de todo lo que está ocurriendo, de manera que la escucha tiene lugar en un presente continuo. Escuchando lo que nos rodea, intuimos el pulso íntimo de un lugar, o como dice Kenneth Patchen en uno de sus poemas pintados: «lo que la historia se cuenta a sí misma cuando no hay nadie cerca para oírla» (traducción de la autora).

Escuchar el presente es precisamente la tarea que está en juego al crear una cápsula del tiempo. Queremos «buscar el sonido de la hora actual del mundo», en palabras de Adorno. El presente es aquello que continuamente se sustrae a la representación, puesto que en un mismo movimiento se oculta y desoculta.



Como el barco en el dibujo, este movimiento ilimitado se divide incesantemente en pasado y futuro: es el «instante sin espesor y sin extensión» (Deleuze, 2005). Escuchando, actualizamos el presente; la escucha nos conecta con el paso del tiempo, nos mantiene a tiempo y en el tiempo.

Los trazos de este paso, los fragmentos sonoros del ahora, son lo que queremos recolectar para nuestra cápsula del tiempo. Para ello, podemos despegarnos del curso de la historia escuchándonos como lo haría un hipotético futuro oyente. Con esta distancia temporal abrimos nuestra percepción a la novedad radical; escuchando a través de los oídos del futuro oyente podemos recuperar una sensación de extrañeza y asombro sobre nuestro presente. Imaginándonos que el receptor de nuestro mensaje es un ser distante y fantástico, acogiendo al futuro oyente como un *alter ego*, nos obligamos a cruzar la frontera de nuestro tiempo actual y transmitir nuestra experiencia de él en su faceta más exótica. La cápsula del tiempo nos permite viajar esta distancia conceptual convirtiéndonos en turistas temporales de nuestro propio paisaje sonoro. «Bien es sabido cómo el "extranjero" es, a veces, capaz de problematizar la capa de sentido común, lo "normal", y así percibirlo como algo extraño, como algo raro» (Cano, 2001, p. 244).

La cápsula del tiempo funciona como una herramienta de diagnóstico del presente. Nos ayudará a llevar a cabo una etnología interna de nuestra cultura y nuestro presente a través de sus sonidos. ¿Qué mensaje queremos mandar a los futuros intérpretes sobre nuestro presente?

«El buen historiador debe acercarse a las épocas pasadas con la misma cautela etnológica de quien se acerca a las culturas extrañas —evitando proyectar sus propias categorías culturales—; intentando no tanto entender o reconocer en qué medida esos tiempos otros anuncian ya nuestro presente, que sería algo así como la culminación de todo el pasado histórico, como, en lugar de ello, determinar fríamente lo que esos tiempos tienen de otro, de ajeno a nuestro orden actual y, así, qué precisos desplazamientos fueron necesarios en este orden "otro" para que naciera, a partir de mil pequeñas bajezas, nuestro orden» (Cano, 2001, p. 285).

El proceso de selección de contenidos para la cápsula del tiempo también conllevará un esfuerzo creativo e imaginativo: tendremos que hacer sonar lo que aún está callado, lo que yace a las puertas de la escucha, lo que todavía no ha sido sonado. Para facilitar esto, podremos usar un sinfín de

metodologías como, por ejemplo, paseos sonoros, meditaciones sonoras, ejercicios de Deep Listening, ejercicios de escucha, improvisaciones en respuesta a determinados parámetros, etc. Las acciones concretas serán determinadas por aquellos involucrados en la construcción de la cápsula; este proceso será cooperativo y dependerá de la iniciativa e interés de cada individuo.

Una vez recopilados y decididos los contenidos de la cápsula del tiempo, tendrá lugar su ceremonia de enterramiento.

La escena del entierro

+++



«Moviendo el arbusto a un sitio nuevo para dejar espacio para la cápsula del tiempo».

La presentación de los contenidos de la cápsula del tiempo tendrá lugar en el mismo sitio donde vaya a ser enterrada, pues esta será su ceremonia funeraria.

Ahora llegó el momento en el que los participantes rodean la cavidad y se convierten en actores. El entorno con sus propios sonidos es a la vez el escenario y el telón de fondo de este momento. Los actores están improvisando y parafraseando el presente en este hacer, expresando los contenidos que contendrá la cápsula del tiempo. Instrumentos, voz y grabaciones de campo manipuladas en tiempo real desvelan los sonidos del presente en este estrechamiento con el instante. Un acontecimiento está teniendo lugar.

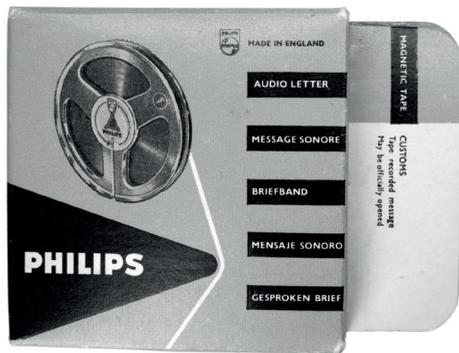
«El actor es el Aión: en lugar de lo más profundo, del presente más pleno, presente que es como una mancha de aceite y que comprende el futuro y el pasado, surge aquí un pasado futuro ilimitado que se refleja en un presente vacío que no tiene más espesor que el espejo» (Deleuze, 2005, p. 184).

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

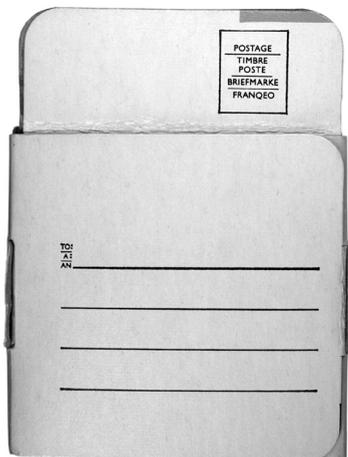
000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Ahora los contenidos han sido expresados y la cavidad será tapada. ¿Pero exactamente qué debería tener la cápsula del tiempo? ¿Qué clase de objeto podría congelar contra el tiempo aquello que se expresa en una fuga del tiempo?

«Esta insistencia en los actos vivos y en la palabra hablada como los mayores logros de que son capaces los seres humanos fue conceptualizada en la noción aristotélica de energía ("realidad"), que designaba todas las actividades que no persiguen un fin (son *ateleis*) y no dejan trabajo tras sí (no *par' autas erga*), sino que agotan su pleno significado en la actuación» (Arendt, 1958, p. 206).



Inserta un mensaje para los futuros oyentes de la cápsula del tiempo.



BIBLIOGRAFIA:

++

Arendt, H. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

Arendt, H. *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós, 2005.

Ashley, R. *Vespers and Other Early Works* [liner notes]. Nueva York: New World Records, 2002.

Bartlett Haas, R. (ed.). *Reflection on the Atomic Bomb: Volume I of the Previously Uncollected Writings of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1973.

Bartlett Haas, R. (ed.). *How Writing Is Written: Volume II of the Previously Uncollected Writings of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1974.

Cano, G. *Nietzsche y la crítica de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

Cox, C. «Alien Voices: Alvin Lucier's North American Time Capsule», en Higgins, H. y Khan, D. (eds.). *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*. Berkeley: University of California Press, 2012.

Deleuze, G. *La lógica del sentido*. Traducido por Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 2005.

Durrans, B. *Posterity and Paradox: Some Uses of Time Capsules*, en Wallman, S. (ed.). *Contemporary Futures: Perspectives from Social Anthropology*. Londres: Routledge, 1992.

Hudson, Dr. P. S. *The «Archeological Duty» of Thornwell Jacobs: The Oglethorpe Atlanta Crypt of Civilization Time Capsule* [online]. Disponible en: <http://www.oglethorpe.edu/about_us/crypt_of_civilization/history_of_the_crypt.asp>.

International Time Capsule Society. *Eight Tips on How to Organize a Time Capsule* [online]. Disponible en: <http://www.oglethorpe.edu/about_us/crypt_of_civilization/time_capsule_tips.asp>.

Linenthal, E.T. «Time Capsules: History Goes Underground», en *The Journal of American History*, vol. 84, n.º 3, 1997, pp. 1018-1024. Disponible en: JSTOR [Consultado: 31 de mayo de 2012].

Lucier, A. *North American Time Capsule*. Disponible en: <http://www.ubu.com/sound/extended_voices.html>.

NASA. *What is the Golden Record?* [online]. Disponible en: <<http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html>>.

Oliveros, P. *Sonic Meditations*. Baltimore: Smith Publications, 1974.

Uimonen, H. «Cognitive Maps and Auditory Perception», en Järviluoma, H. y Wagstaff, G. (eds.). *Soundscape Studies and Methods*. Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology, 2002.

Vikman, N. «Looking for a "Right Method" - Approaching Beyond», en Järviluoma, H. y Wagstaff, G. (eds.). *Soundscape Studies and Methods*. Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology, 2002.

Westerkamp, H. «Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology», en *Organised Sound, an International Journal of Music and Technology*, vol. 7, n.º1, 2002. Disponible en: <<http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/linking.html>>.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Entrevista Alvin Lucier sobre North American Time Capsule

Andrea Zarza

(Puedes escuchar NATC en
http://www.ubu.com/sound/extended_voices.html)

«... Prepare a plan of activity using speech, singing, musical instruments, or any other sound producing means that might describe - to beings very far from the earth's environment either in space or in time - the physical, social, spiritual or any other situation in which we find ourselves at the present time. Using sound, the performers might choose to convey, for example, the ideas of life and death, young and old, up and down, male and female. Sonic aspects of our technological environment, such as household appliances, trains, aircraft and automobile horns might be used».

(Cita de Alvin Lucier en Ashley, Robert.
Vespers and Other Early Works [liner notes].
Nueva York: New World Records, 2002)

Andrea Zarza Canova: ¿Cuál es la historia que hay detrás de esta pieza?

Alvin Lucier: Recuerdo haber leído en alguna parte, quizás en un cuento de Isaac Asimov, que toda la actividad eléctrica que hay en esta tierra fluye más allá de nuestra atmósfera, hacia el espacio, de tal forma que es posible que seres inteligentes, en alguna otra parte, la reciban. Si esto fuera así, yo quería aportar algo a ello y, de paso, tener la oportunidad de crear una obra electrónica vocal. Era una idea fantástica.

AZC: ¿Qué representa para ti una cápsula del tiempo?

AL: Simplemente una colección de cosas o ideas que contaría a generaciones futuras de qué íbamos.

AZC: Esta composición (1967) fue escrita durante la carrera espacial y, una década después, se lanzó al espacio el Disco de Oro. En estos años había una creciente sensación de que la humanidad no permanecería atada a la tierra para siempre, que pronto podría establecer comunicación con otros seres en el universo. ¿Consideras que NATC está influenciada por este ambiente? ¿La partitura podría ser considerada una cápsula del tiempo en sí misma que encapsula estas preocupaciones sociales, espirituales y políticas de su tiempo?

AL: No lo sé. No recuerdo lo que aportó cada participante. Les di completa libertad para decir lo que quisieran y para producir los sonidos que quisieran.

AZC: NATC fue compuesta por una invitación de Sylvania Applied Research Laboratories. ¿Qué papel tiene el vocoder en NATC? ¿Se podría haber realizado la pieza sin él?

AL: No. Alimenté un prototipo del aparato con todo el material vocal y después desafiné los componentes para crear maravillosos sonidos electrónicos. Quería un resultado desfigurado.

AZC: ¿Cómo reaccionó el Coro de la Universidad de Brandeis a la partitura? ¿Podrías descodificar algunos de sus mensajes para nosotros?

AL: No solo los coristas. También pedí a otros estudiantes que participaran. No había una partitura escrita. Les di instrucciones verbales. Quizás apunté unas pocas sugerencias para la actuación.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

AZC: Si escuchamos NATC hoy, ¿qué se puede sonsacar sobre el momento histórico en el que fue ejecutada?

| AL: Simplemente éramos personas de un determinado tiempo y espacio.

AZC: ¿Qué quisieras que el futuro oyente sacara de la escucha de NATC?

| AL: La vivificante experiencia de escuchar un paisaje sonoro rico y caótico.

AZC: ¿Cómo sonaría NATC si se ejecutase hoy en día?

| AL: Diferente. A no ser que usáramos un vocoder similar.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Entrevista a Esther Ferrer

Emma Hedditch, Irene Revell y Mattin

Entrevista a Esther Ferrer realizada en noviembre de 2012 dentro del proyecto «Querido John», producido por Elektra. Este proyecto consistió en una noche de performances y conciertos en Londres conmemorando el centenario de John Cage. Las preguntas son de Emma Hedditch, Irene Revell y Mattin y fueron distribuidas en inglés como parte de una performance de la noche.

«Querido John» es el nombre de la carta que Esther Ferrer escribió en 1991 a petición de John Cage, en la que le pedía una reflexión en torno al futuro del anarquismo.

Nuestras preguntas toman como punto de partida esta carta.

«Querido John» en inglés:

<http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html>

Más información acerca del proyecto «Querido John»:

<http://www.elektra-productions.com/projects/2012/John/overview.shtml>

¿Qué opinas de la historización de figuras radicales como Cage y el gran apetito por este pasado?

El apetito por los «iconos» es insaciable y la tendencia a mistificar un artista, un político, etc., también. No lo veo de ninguna manera, me parece bien que se aproveche todo este lío con ocasión de su centenario para que se dé a conocer su obra, lo que pasa es que se habla mucho y su música se interpreta poco, eso es lo malo de la cosa, sería mejor si fuera más equilibrado. De todas formas, creo que la obra de Cage es un himno a la libertad creativa, y, aunque fuera solo eso, ya me parece mucho y creo que es por eso por lo que muchos artistas buscan referencias en él, aunque la forma de hacerlo sea diferente.

¿Cómo te relacionas con su centenario?

Si me piden que participe, y quienes me lo piden me parecen serios, participo, y si no, pues no.

¿Qué te parecen estas prácticas contemporáneas que revisan la historia y utilizan estas prácticas radicales mediante los textos y demás?

La historia siempre se ha revisado, y ¡felizmente!, y como siempre hay revisiones inteligentes y otras no tanto. La historia se puede revisar de muchas maneras, cuando se es partidista no se puede hablar de revisión, sino de «revisiónismo», y eso, como todos sabemos, es muy peligroso, pero hay que estar atentos y reaccionar para que «el viejo mundo que corre detrás de nosotros» no nos atrape, como se decía en Mayo del 68.

La manera de entender el anarquismo de John Cage parece diferente a la tuya: la de Cage parece menos política y más arraigada en la tradición libertaria americana y la tuya tal vez más conectada a la tradición ibérica. ¿Puedes, por favor, comentar un poco vuestras diferencias respecto al anarquismo?

La verdad es que nunca he reflexionado sobre ello, yo tengo una idea del anarquismo muy particular, a la española o a la ibérica quizás, no he hablado nunca con Cage sobre «su anarquismo» o el «mío». Cuando respondí a su demanda de escribir sobre si el «anarquismo tenía un futuro», le respondí de acuerdo con mis propias ideas, y a él le parecieron muy bien, luego supongo que estaba de acuerdo.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

¿Qué opinas de la «autoría» tal y como se entiende en el contexto artístico?

La entiendo simplemente como algo que hago dentro de mis límites, de lo cual soy responsable para bien o para mal. Últimamente se habla mucho de este tema a favor y en contra, que cada cual se sitúe como le convenga.

¿Crees que el anarquismo pierde fuerza cuando se comenta o presenta en el contexto artístico?

¿Y por qué va a perderla? El anarquismo, es lo que creo yo, empieza con la conciencia de tu propia responsabilidad, y esta es la misma en el terreno «artístico» que en el de cualquier otra actividad. La cuestión es si la obra *engagée* pierde o gana «energía», su capacidad de hacer reflexionar, su poder «refractario», cuando se instala en un contexto definido como artístico, por ejemplo, un museo o una galería.

En principio quizás sí, pero depende de la circunstancia, también puede ser una ocasión que sirva como correa de transmisión de un hecho social que puede concienciar a otros.

Cuando colaboramos, ¿cómo empleamos la decisión personal para conseguir libertad?

Colaborar, para mí, no es seguir unas normas, sino ponerse de acuerdo en el ejercicio de la libertad personal, aunque parezca contradictorio, yo soy individualista; la «participación» a la moda no me interesa para nada, es más, me resulta engañosa e infantilizante y creo que precisamente está confundiendo con la verdadera «colaboración». No puedo colaborar más que si me siento libre, libre de decidir si participo o no y libre de cómo hacerlo si decido colaborar. Colaborar no significa para mí someterse a las normas decididas por otros.

¿Cómo puede una persona saber cómo ser responsable consigo misma y en relación con la sociedad? Y a la inversa ¿cómo relacionarías la noción de solidaridad con tu idea de «dispersión»?

Es que no creo que se pueda ser responsable vis a vis de la sociedad si no se es responsable vis a vis de sí mismo. En mi opinión, la conciencia de la libertad individual es indispensable para vivir en sociedad de una forma armónica (en la medida de lo posible). Cuando, en el texto enviado a Cage, hablo de «dispersión», me refiero a la dispersión del poder frente a la concentración de poder que es el Estado, para mí el anarquismo no lucha por conquistar el poder, sino por dispersarlo a nivel individual y colectivo. Empezando, naturalmente, en el seno de la pareja.

¿Acaso el anarquismo sugiere un agenciamiento y una libertad que bajo el capitalismo contemporáneo es imposible de conseguir?

Creo que el pensamiento anarquista facilita más el ejercicio de la libertad individual y colectiva que, por supuesto, el capitalismo, pero el de todos los tiempos, tanto el de antes como el de ahora, aunque quizás en el de ahora es todavía más difícil, porque «el enemigo» es como una hidra con muchas cabezas. Pero también creo que, antes como ahora, es muy difícil conseguir una sociedad libre, anarquista o no, puesto que esta tiene que estar basada en la responsabilidad individual, y eso es muy difícil de llevar a la práctica, solo se puede si hay una conciencia colectiva, un deseo común de cambiar el modelo de sociedad en que vivimos.

¿Cuál ha sido tu participación en el activismo político, y cómo ves esto en relación con tu práctica artística?

Yo no he sido nunca una activista política, me he limitado a defender lo que pienso allí donde voy, con mi trabajo artístico y con mi compromiso social. No me gusta ponerme etiquetas, mi práctica artística nunca ha interferido en mis compromisos y viceversa, en realidad coinciden siempre.

¿Cómo puede ser que el feminismo haya desaparecido del discurso político de la izquierda cuando ha hecho tanto trabajo por disolver el poder patriarcal?

Justamente por ello, porque de lo que se trata en el feminismo, entre otras muchas cosas, es de «disolver» el poder patriarcal, y no se puede olvidar que los partidos están estructurados «patriarcalmente», tanto los de derechas como los de izquierdas, y que quien los dirige la mayor parte de las veces es un hombre, y que, desgraciadamente, cuando es una mujer, para llegar a alcanzar el puesto, ha tenido que introyectar todo el discurso «ideológico patriarcal» del partido, y sigue la norma como ellos. El feminismo, por lo menos como yo lo entiendo, siempre ha tenido problemas con los partidos. En los setenta decían: liberemos el proletariado (quiere decir los obreros, masculino plural) y luego, cuando lo hayamos conseguido, nos ocupamos de la liberación de la mujer... hasta hoy. ¡Menos mal que las mujeres no hemos esperado!

¿Cuáles crees que son las diferencias entre hoy en día y 1991, especialmente en el horizonte político?

Las diferencias son muchas:

- Primero, la falta de credibilidad de los políticos y de los líderes sindicales.
- La inexistencia de una verdadera movilización social.
- La falta de fe en lo que sea, empezando por la revolución.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

-La omnipresencia de la problemática religiosa, en su peor aspecto.

-La casi imposibilidad de ver claro gracias a la manipulación mediática (red incluida).

-El que sean posibles y aceptadas posiciones racistas y comportamientos «oficiales» rayando en el fascismo.

-El intento de echar atrás gran parte de los logros que con tanto esfuerzo han conseguido el movimiento obrero, el movimiento feminista y los movimientos de gays y lesbianas.

En tu carta a John Cage comentas con alegría que «no hay camino», en cambio la carta es alegremente optimista. ¿Cuáles son tus opiniones respecto al nihilismo?

Yo no digo que no haya camino, lo que digo es que «el camino se hace al andar», como escribió Antonio Machado. Cada cual debe hacer el suyo y seguir adelante. El camino no existe en sí mismo. Lo interesante es que, haciendo tu camino, te encuentras, te cruzas con otros que «marchan» como tú, y se puede hacer un trozo de camino, o mucho, juntos, el ser humano es un ser social, aunque muchas veces se comporte efectivamente como un «asocial».

Y, por último, una pregunta que ha salido pero que tal vez no esté bien articulada: ¿Qué crees que es el sujeto soberano si no reconoces el yo o la idea del yo entero?

Aunque no comprendo muy bien la pregunta, lo que sí creo es que el sujeto es soberano en sí, pero como forma parte de un tejido social, lo quiera o no, se realiza en él.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

Querido John

Esther Ferrer 1991

Querido John:

Estos son algunos pensamientos rápidos en respuesta a su pregunta sobre el futuro del anarquismo.

-Para mí, el anarquismo siempre tendrá un futuro y un presente, por la razón básica de que lo asocio a la creatividad. Por favor, no me refiero al arte, que es otra cosa, mucho más limitada. Me refiero a la creatividad en el sentido de que proviene del goce, del placer, y sirve en primer lugar a la persona que la practica, sin prestar atención a las consecuencias y sin sentir obligación hacia cualquier otra persona. No hay «maestro», excepto uno mismo.

La anarquía, como la creatividad, es por tanto una opción totalmente gratuita, que implica solo a uno mismo y que uno mismo decide practicar; la anarquía bien se podría definir como una práctica de la libertad, en primer lugar individual y luego social. Se puede practicar en soledad, incluso aunque los demás no estén en absoluto interesados. Eso sucede a menudo cuando se habla de anarquismo, la gente ríe o desconfía de la idea, lo que no evita el propio disfrute. Esto quiere decir que el pensamiento anarquista es algo fuera del tiempo, incluso atemporal, y hasta me atrevería a decir que es algo anclado en la naturaleza humana (también hay otras cosas ancladas en la naturaleza humana, por desgracia) y, como la creatividad, es individualista e individualizado. Este es el origen de su atractivo, y de su enorme riesgo, que, en mi opinión, hace que sea aún más atractivo.

Como resultado, John, yo creo que en los períodos de «desánimo» [nota 1], de «desesperanza», como hoy, cuando no hay o parece no haber esperanza mesiánica alguna con la que llenar nuestras cabezas, cuando la esperanza ha resultado ser en gran medida inoperante, hay una vuelta a lo esencial, y lo esencial nunca está muy lejos, porque **PODEMOS ENCONTRARLAS EN NOSOTROS MISMOS**, sin necesidad de recurrir a ideólogos y pensadores, sin necesidad de pensar más allá de nosotros mismos. Nuestra libertad solo está limitada por las características de nuestra especie en el sentido más físico, y por la decisión personal de emplear la libertad de forma inteligente, lo que significa considerar a otros como seres que practican también la libertad.

La anarquía es simplemente cuestión de asumir la responsabilidad individual. Es la idea de que cada persona se concibe a sí misma como un ser pensante, capaz de tomar sus decisiones de vida sin delegar su capacidad de toma de decisiones en otra persona, ya sea un dios, un rey, un Estado, una fiesta, un artista genial, un maestro del pensamiento, un líder, una madre o un padre. Ahora, para ser más específica, para mí, John, la anarquía tiene realmente el futuro del que

la gente está hablando, y por una razón mucho más concreta que aquella de la que he hablado antes, y fundamental para mí, es decir, la conducta creativa, en oposición a la conducta subordinada, y el individualismo positivo:

En estos tiempos, que fluyen en una «grisalla» [nota 2] conductual, resulta sin duda atractivo seguir una forma de pensar que no exige nada, que simplemente propone la posibilidad de que cada cual tenga la valentía de asumir la decisión y las consecuencias de sus propios actos, sin refugiarse en los imperativos de una ideología, una religión o una autoridad que nos convierten en personas irresponsables, frente a nosotros mismos y frente a la sociedad.

En vista de la inviabilidad de todas las doctrinas que pretenden liberar a la humanidad, como el capitalismo, el marxismo o el socialismo autoritario [nota 3], el gran perdedor de todas las revoluciones (la soviética, sin olvidar Kronstadt, la Revolución española, etc.), es decir, el anarquismo, parece ser una vez más una posibilidad para muchos (como el escultor vasco Jorge Oteiza me solía decir: «De fracaso en fracaso hasta la victoria final»). Por supuesto que el que esta posibilidad pueda convertirse en una moda, una tendencia pasajera, constituye un nuevo riesgo que los anarquistas deben asumir.

¿Por qué es la anarquía una posibilidad? Porque empezamos a entender que hemos delegado demasiado, creímos demasiado en papá estado, que nos protege y nos da tanta seguridad (o la ilusión de ella) y nos manda a dormir (en el mejor de los casos) o nos explota (en el peor y más frecuente de los casos, por desgracia). Papá estado también manda a dormir nuestra capacidad de pensar, de rebelarnos, de gestionar nuestras vidas, porque todo lo promete, pero lo que nos da es prácticamente nada. Tal vez sea más fácil, e incluso más cómodo, delegar que pensar.

El anarquismo, frente al resto de doctrinas e ideologías, es una maravillosa excepción. ¡NO PROMETE NADA! ¡Guau! ¡Qué alegría! No nos da ningún modelo de placer que seguir. No nos da ningún paraíso, ni artificial, ni real, ni proletario, al final de un camino. Esto se debe, entre otras cosas, a que no hay camino autoritario. Machado, un poeta español exiliado por el régimen del general Franco y que murió en el exilio, escribió: «Caminante no hay camino, se hace camino al andar».

Así, de esta lucha contra el Estado, que no significa la conquista del poder sino su dispersión, la anarquía lucha contra la familia patriarcal, de la cual el Estado solo es una manifestación (a pesar de que la escritura anarquista, con raras excepciones, no haga referencia a las mujeres, y a pesar de que, en su comportamiento individual, algunos

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

de los grandes teóricos anarquistas fueran misóginos y autoritarios). El término «patriarcal» se refiere en realidad a cualquier estructura jerárquica piramidal, en la que una autoridad suprema tradicionalmente masculina ocupa la cima. En este sentido, dado que uno de los objetivos del feminismo es descomponer la familia patriarcal (y no, por favor, para reemplazarlo por una autoridad matriarcal), los diversos movimientos feministas pueden estimular y actualizar –gracias a las mujeres anarquistas– algunas ideas anarquistas.

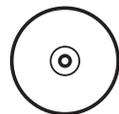
Estas ideas, John, en el fondo son simplemente creaciones naturales del pensamiento libre, capaz de generar, algún día, una fraternidad y solidaridad, conflictivas, espero (la anarquía no teme a las contradicciones, se sumerge en ellas), capaz de inventar imaginativas y alegres soluciones.

Nota 1: «desesperanza» y «desánimo». (1) Desánimo: término del español que significa «sin alma», sin fuerza o valentía. «Desaliento» significa «sin respiración» y es un sinónimo. Cuando una persona muere, se dice «Dio su último aliento». El término comprende todos estos significados. [[N. del T.] Términos en español en el original].

Nota 2: «grisalla» (2) Es como si fuese un dibujo en gris con algunos tímidos toques en blanco. Me gusta mucho cuando se trata de arte, pero no me gusta nada en la interacción social.

Nota 3: «socialismo autoritario» (3) Los anarquistas ya predijeron este fracaso incluso antes de que se les expulsara de la Primera Internacional durante el 5.º Congreso de La Haya, en 1872. Discutieron directamente a Marx que un «Estado proletario» era tan malo como un Estado burgués, y que aceptar el principio de autoridad del Estado es tiranía política. Por su propia dinámica, cualquier forma de Estado devendría en una burocracia dictatorial asfixiante y produciría un enorme bagaje de pensamiento doctrinario y dogmático. Estaban en lo cierto. Como escribió Kropotkin, «allí donde está el poder, está la violencia y la coerción».





DISCOS

The Day I Discovered Violence_BLANK

Online / Libre descarga

http://www.mixcloud.com/_blank/the-day-i-discovered-violence/

Por Mikel R. Nieto

-
Cuando me pidieron hacer una reseña para Ursonate, el primer trabajo en el que pensé fue en *The Day I Discovered Violence* porque contiene aspectos muy interesantes al establecer una nueva relación entre el sonido y el cine. La serie a la que pertenece, *The Sound Screen*, crea un puente entre el llamado séptimo arte y la creación sonora desde una perspectiva completamente nueva. Blanca Rego hace un ejercicio de sencillez al captar la esencia de una película y mostrarla sin imágenes. Logra que vuele nuestra imaginación. *The Day I Discovered Violence* toma como referencia la película *Bronson* de Nicolas Winding Refn, interpretada por Tom Hardy. A partir de su banda sonora y de los sonidos extraídos de la película, Blanca crea una pieza en la que podemos escuchar situaciones sonoras tan inverosímiles como la de Pet Shop Boys y el sonido de una pelea. La recontextualización de las canciones hace que estas tomen otro significado: «It's a sin», del citado grupo inglés, ya nunca más será lo mismo sin esos sonidos de la lucha encarnizada. Los cambios abruptos entre canción y canción reflejan la película y mantienen en alerta el oído. La misma alerta que seguramente Michael Gordon Peterson hizo despertar en sus cuidadores. Este preso, en quien está inspirada la película, tiene su propia fundación y muestra en su página web algunas obras artísticas que él mismo hace desde su pequeña celda y que también están a la venta. El caso es que el día en que descubrí la violencia fue un buen día porque se me despertaron ganas de más.

Nightly clashes

SIRBASEL

Online / Libre descarga

<http://www.freesound.org/people/sirbasel/sounds/180165/>

Por Mikel R. Nieto

-
Otra de las piezas que quiero reseñar es esta grabación titulada *Nightly clashes* y publicada en la plataforma [freesound.org](http://www.freesound.org), que puede considerarse junto a archive.org como mega-netlabels, ya que estas plataformas proporcionan la posibilidad de publicar grabaciones rápidamente y pretenden convertirse en almacenes de producción artística, documental e histórica. Al mismo tiempo, alguna de estas plataformas funcionan como nodos de comunicación para la expansión de las grabaciones entre un círculo relacionado de usuarios, similar al funcionamiento de las redes sociales. Lo interesante de esto es que

funcionan como muros donde escribir en pocos caracteres o segundos «lo que está pasando», alimentando la sensación de que seguramente serás escuchado. Funcionan como re-productores de «realidad», por lo que nos exponemos y somos expuestos: nuestra intimidad exhibida en el escaparate mundial. La intimidad productiva. En algunos casos esta intimidad y «realidad» necesitan ser contadas, transmitidas y compartidas, como es el caso de *Nightly clashes*. La descripción de esta grabación dice así: «Una grabación real sin ningún efecto, realizada el 20 de octubre de 2012 en Aleppo (Siria). Enfrentamientos, morteros y bombardeos... sonidos». En esta descripción es evidente que esa «realidad» viene dada desde la descripción y no tanto desde lo sonoro, es decir, la importancia que toma la meta-información que posee esta grabación de campo *per se* supera la calidad de la grabación o el interés que puede despertar en nosotros sin esta explicación previa. En menos de un minuto y medio podemos escuchar el sonido de la guerra que jamás querré escuchar *in situ* y el silencio que acompaña a la necesidad de ocultarse para evitar ser bombardeado o disparado. Un silencio atroz.

Police Charging at Indignados (Barcelona 27 May 2011)

CLAUDIO CURCIOTTI

Online / Libre descarga

<http://fieldabuse.com/>

Por Mikel R. Nieto

-
Dicen que cuando estamos en tiempos de crisis necesitamos abstraernos más y pensar en cosas que no estén relacionadas con nuestro cotidiano que se derrumba. Si este es tu caso, te recomiendo que no escuches esta grabación. El título indica que la grabación fue realizada el 27 de mayo de 2011, día en el que la policía cargó contra el movimiento de los indignados en la céntrica plaza de Catalunya de Barcelona. Ese día, Claudio Curciotti estaba allí grabando. La grabación, sin edición, que podemos escuchar directamente desde la página web de su proyecto Field Abuse, contiene todos los ingredientes para pensar que en España estamos cerca de una situación de guerra: gente gritando, helicópteros, disparos y un ambiente caótico y lleno de tensión. En este proyecto Claudio realiza un ejercicio conceptual muy interesante que consiste en comprimir el tiempo entre el momento de la grabación y el momento de la reproducción, como él mismo indica en su blog: REC – PLAY. En ese proceso, normalmente, el tiempo se dilata, pensando en cómo publicar el resultado final o si se quiere añadir algún efecto o no. Claudio lo evita y comprime. Por otro lado, publicar esta grabación de forma independiente, separándose de las plataformas masivas diseñadas para publicación de audio, hace de este trabajo un posicionamiento político en muchos sentidos.

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

La Solana
IKER ORMAZABAL Y OIER IRURETAGOiena
Online / Libre descarga. Abril 2013
Chirria Sello [chs15]
<http://chirriasello.blogspot.com.es/>
Por Miquel Parera

-
El Lenguaje de la Anarquía.

Un desorden tal que solo sea ruido, anarquía y perdición. Y sin embargo hay un lenguaje inteligible detrás, algo tan complejo que, al principio, no se entiende y lo llamamos ruido. Puede que nuestro sistema de comunicación por excelencia, el lenguaje, el lenguaje en el que escribo ahora, esté fundado sobre la base de la verticalidad. Esto es, simplemente, porque si dos o más personas hablan a la vez no pueden entenderse. Los artífices de la comunicación deben respetar la jerarquía esquemática que les otorgan los turnos en el tiempo: emisor y receptor; desgraciadamente, esto supone una desigualdad crónica. En demasiadas ocasiones, el receptor nunca será emisor y el mensaje se volverá unidimensional. Ruedas de prensa sin preguntas, aparatos de televisión, radio, libros y revistas (como esta, por cierto), las nueve de la mañana en un instituto de secundaria, la encriptación burocrática de los bancos, las compañías de telefonía...

Y en estos sonidos de *La Solana* se restaura la horizontalidad: Iker y Oier hablan a la vez y los entendemos. Es más, por lo que escuchamos, sabemos que ellos se entienden, intuimos el mensaje multidireccional, escuchamos una abstracción que es como una sopa primordial de donde surgirán las ideas, los sentimientos, todo aquello que nos define como humanos libres, libres de la manipulación. Sí, señores: anarquía sin perdición.

Nova
ALOZEAU
Online / Libre descarga. Febrero 2013
TecnoNúcleo [tn037]
<http://www.tecnucleo.org/>
Por Miquel Parera

-
Direccionalidad blanda.

La portada de este *release* (obra de Irma Marco) funciona como una metáfora de la música que representa. En ella, una rosa de los vientos es invadida por unas manchas misteriosas, quizá hongos en un viejo papiro. La música de Alozeau es los hongos: un material biológico, caótico y fractal que prescinde de las brújulas y las direccionalidades geométricas. Aquí el sonido es una deriva sin rumbo, la constante abstracción al manipular los fragmentos grabados del mundo real para insertarlos en el vagabundeo de la exploración.

Nova II es, además, un juego perceptivo. Los tonos graves se mantienen durante mucho tiempo por debajo del umbral de percepción (esto depende, claro está, del equipo que se use para reproducirlo y el volumen al que se escuche) o, más bien, en una frontera difusa: se

sabe que hay algo pero no acaba de escucharse. Esta situación provoca una focalización de la atención que, en el momento de la irrupción súbita del ruido blanco, nos obliga a desvelarnos, como una súbita iluminación, un *insight* acústico que quizá sea una respuesta o quizá una pregunta, pero que provoca algo físico a la par que mental, racional e irracional, noche y día mezclados en el ruido silencioso.

Cràter
ADRIA BUFARULL, JOAN SAURA
Online / Libre descarga. Mayo 2013
TecnoNúcleo [tn038]
<http://www.tecnucleo.org/>
Por Miquel Parera

-
Las Montañas de Krishnamurti.

El sonido es una experiencia sensorial, una mezcla perfecta de conciencia y física, el sonido mueve nuestra psique, la agita o la calma, la muerde, digiere y escupe. Quedan lejos de nuestra comprensión plena los mecanismos por los cuales la diversidad del sonido los transforma en palabras, susurros o ruidos. El sonido es un misterio... pero no trasciende a nuestro oído, a nuestro sistema nervioso...

La comunión con el sonido, el instrumento y los otros durante la improvisación es una experiencia sensorial, una mezcla perfecta de conciencia y física. Un estado de atención plena moviliza las memorias y dirige los dedos hacia los movimientos necesarios, en ocasiones predecibles, en otras un misterio... pero no trasciende a nuestra conciencia, a nuestro sistema nervioso...

Si no hay trascendencia, entonces: ¿qué es lo que siento cuando escucho esta música? Porque yo intuyo algo detrás, algo que me da miedo, un pozo existencial. Estos samplers, estos ruidos, la conjunción entre ellos son las montañas en un atardecer, una paz que ansiamos, un silencio por el que no nos atrevemos a declarar amor. De alguna forma el yo, transportado por la contemplación, puede ver su fin: una nada increíblemente bella.

doxa / untitled / untitled / untitled
LA CYANESCENCE - UV URSA SPR - STATIC MANTRA – BOAR – NASCITARI
K7. 2013
Nahàsh Atrym Productions
<http://nahashatrymproductions.blogspot.com/>
Por òscar

-
Cuatro son los títulos que reseñaré en bloque, dadas las características de dichos trabajos. Para poneros en antecedentes, son todos del pequeño sello francés Nahàsh Atrym Productions dedicado a los sonidos más extremos del noise que empieza a publicar en octubre de 2012. Estaría dentro de la categoría de sellos de DIY.

Empezaremos por el split: La Cyanescence, Uv Ursa Spr – DOXA.

Como todos los trabajos que reseñaré son en casete y todos están presentados de la misma manera, en caja de plástico, con papel negro y encima una foto que hace de portada, alguno contiene un pequeño libreto, los casetes son para cada edición de un color diferente. Simple pero elegante. Este trabajo consta de dos canciones de La Cyanescence y cuatro de Uv Ursa Spr, ambas bandas practican Harsh Noise en la línea de Black Leather Jesus tanto musical como estéticamente, el libreto son unos pequeños dibujos de sadomasoquismo gay. Excelente y demoledor trabajo el que realizan los dos proyectos franceses.

El segundo casete es también un split: Static Mantra / Uv Ursa Spr – Untitled.

Sin duda es el mejor de los cuatro. En esta ocasión es un tema por cara, 30 minutos de demoledor Harsh Noise Wall, estático e hipnótico, una delicia para los amantes del género. Frecuencias de bajos, clics y saturación al máximo, impresionante.

El tercer trabajo corre a cargo de BOAR – Untitled. Trabajo de Harsh Noise Wall a cargo de este americano activo desde el 2008. Música estática, muros de ruido impenetrables, buen trabajo aunque en ciertos momentos la saturación llega a colapsar el sonido y tiene pequeños bajones de volumen por culpa de esto, de todas maneras es un trabajo recomendable.

Por último, nos encontramos con el trabajo del italiano Nascitari – Untitled.

Static Funeral Noise Wall duro y depresivo, el casete consta de dos temas de diez minutos cada uno, cargado de frecuencias agresivas y corrosivas, sin duda un proyecto a tener en cuenta. Una muy buena propuesta dentro de un género en el que es muy fácil caer en el aburrimiento, es música estática pero no aburrida, y se recomienda escucharla con cascos para poder apreciar los matices.

Una grata sorpresa el descubrimiento de este pequeño sello, muy recomendable. Todas sus tiradas son siempre en serie muy limitada y la mayoría ya están agotadas.

Agagagha

IOM

Cdr. 2013

Truco Espárrago

<http://trucoesparrago.blogspot.com>

Por òscar

-

IOM es el proyecto en solitario de Iker Ormazabal (Fft Players, Soizu...), los cuatro temas que componen el CD fueron grabados entre el 2012 y el 2013 en Barcelona y Londres. Composiciones que se enmarcan dentro del drom experimental con algún tinte de noise y sonidos industriales extraídos de sus grabaciones de campo. Largas piezas que evolucionan poco a poco, sin prisas, se van sumando sonidos de guitarra prácticamente inapreciables, sonidos maquinales, osciladores, efectos... para crear unas atmósferas densas, evocadoras y atmosféricas. Todos los sonidos están puestos con maestría, nada

sobresale por encima de nada, ahora se escucha un sintetizador. Ahora unas percusiones o loops, pero todo muy sugerente e hipnótico. Excelente creador de paisajes sonoros que nos remiten, como la portada del trabajo —que es una foto de Vanesa Bonilla (una central eléctrica en el barrio de Greenwich de Londres)—, a mundos industriales del pasado. Excelente trabajo y un acierto de Truco Espárrago, aunque quizás se merecía una mejor presentación, es demasiado simple, pese a que al final lo que importa es la música, ya que esto es un proyecto musical y musicalmente es excelente.

Spectrum Ripper

MASONNA

LP+CD. 2013

Cold Spring Records [CSR17LP]

<http://coldspring.co.uk/>

Por David Mattoid

-

No sé si ustedes, ávidos lectores de Ursonate y consumidores de noise, sienten lo que yo. En un momento donde netlabels trabajan a destajo, donde cualquiera se siente noise-artist y donde queda de lo más molón decir que te gusta el ruido, cada vez siento más la necesidad de mirar al pasado y recobrar la esencia de algunas cosas. A veces un pasado bastante más cercano de lo aparente a primera vista. Para el redactor de esta humilde reseña noise es igual a Japón. Y muchos otros seguirían con la afirmación de este modo: «y Japón es igual a Merzbow». En mi caso esta afirmación es falsa, o no del todo cierta desde mi persona. Japón es igual a Masonna. *Spectrum Ripper* se publicó por primera vez allá por el año 1997 en el mismo sello que 16 años después lo revive en el momento más necesario. Y es que nadie ha sabido desquiciar a propios y a extraños como el señor «Maso». Pocos son los que consiguen digerir semejante aberración sonora y tomarse un café al finalizar, felicitándose por su buen talante, a menos que el potenciómetro del volumen se sitúe en su mínima referencia. A decir verdad, las palabras anteriores pueden aplicarse a cualquiera de las grabaciones de Masonna. Las distinciones son mínimas, pero manchar distintos lienzos con los mismos trazos irracionales y salir airoso tiene su complejidad. Y manchar 25 lienzos en media hora y que parezca que ha transcurrido una tarde entera. Y... Y... Y... Hagan el esfuerzo. Si no les gusta, siempre podrán decir que tienen un bonito LP de Masonna cogiendo polvo en su estantería junto a los B-Gees.

Lendt

A LETTER FOR ELISE

Cdr. 2013

Truco Espárrago [TR-24]

<http://trucoesparrago.blogspot.com>

Por David Mattoid

-

Editar un triple CD (aunque sea Cdr) con los tiempos que corren es ya una apuesta, aunque sea una edición limitada de 25 copias. Editar un trabajo así de un artista, en principio desconocido, tiene mandanga. Pero

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

hacer esto con un trabajo de espectro sonoro ruidoso es casi un corte en las venas. Pero así es Truco Espárrago. El sello asturiano edita aquello en lo que cree y lo hace con todas las consecuencias. *Lendt* es bonito. Por fuera, por dentro y lo mires por donde lo mires. Tiene la hermosura del blanco y de la letra, de la imagen desestructurada a placer. Tiene la belleza de lo sencillo. Y esta belleza traspasa el cartón contenedor al sonido contenido. Paisajismo industrial melancólico. Caminos entrecruzados del dark ambient primitivo con el chirrido crujiente de la distorsión. Quietud del tono estático y de la evolución mimada. Maquinaria y placer. Recuerdos de esa niñez jugando en el descampado al lado del polígono. Recuerdos de un sonido que jugaba a ser vidente de la decadencia de tu humilde persona. Bonita agonía en 5 temas de larga duración que bien podrían ser 5 trabajos por separado, pero que toman mayor sentido en su conjunto. Ojalá alguien decida enviar otra carta a Elisa.

Despojo Humano

GRASSA DATO

K7. 2013

Truco Espárrago [TR-30]

<http://trucoesparrago.blogspot.com>

Por David Mattoid

-

El noise patrio. Ese movimiento inmóvil que aparece y desaparece cuando le da la real gana. A pesar de ello, todavía quedan defensores de las causas perdidas en este terreno que, de vez en cuando, nos regalan algunos buenos pleitos para perder el juicio. Su señoría Grassa Dato ha vuelto tras unos meses de parón después de su más que bien acogido trabajo junto a Incapacitants. Y vuelve más industrial que nunca, más oscuro, más abstracto y menos distorsionado, sin por ello perder contundencia ni virilidad. Voces cavernosas y speechs variopintos copan los 8 temas de la cinta (con portada al más puro estilo clásico), en los que nos topamos con dosis de psicodelia marca de la casa («Día 35»), dark noise poco habitual en los trabajos del madrileño («30 Pecados» y «3025 2530»), experimentación ruido-silencio («Carva») y experimentación a secas («Torso»). Y si juntamos todo lo anterior tenemos «Molar», la pieza de 11 minutos que colma la cara B. En *Despojo Humano* Grassa Dato ha sabido remover sus propios cimientos, reconstruirlos y redecorar su vida sin apenas despeinarse y sin perder ni un ápice del encanto de antaño. «Tengo una debilidad...».

Untitled

CATATONIC STATE

1&2 K7. 2013

Autoeditado

Por David Von Rivers

-

Un chorro continuado de estática crujiente. Básicamente esto es lo que se puede encontrar en ambas caras de este objeto editado por

Catatonic State. Evidentemente, las cualidades de sendos flujos sonoros difieren en una cara y otra de la cinta, aunque quizás las palabras se queden cortas a la hora de describir fielmente los matices que las pueden diferenciar. Si es que eso tiene alguna utilidad. Creedme, es suficiente: dos chorros continuos de estática crujiente de diez minutos de duración cada uno. HNW para puristas, sin más matices que los que la propia percepción es capaz de extraer a una sesión continuada de ruido blanco y abstracto. A destacar el demencial envoltorio, un plástico envuelto en cuerdas y más plásticos. Limitada a 10 copias.

Magnetosphere

SCUMEARTH

K7. 2013

Afeite Al Perro

<http://afeitealperro.blogspot.com>

Por David Von Rivers

-

Tras una espera bastante larga, por fin está disponible un nuevo trabajo de Scumearth, uno de mis ruidistas nacionales preferidos, en Afeite Al Perro, uno de los sellos nacionales por los que siento verdadera debilidad. Esta vez la presentación no es la habitual, si bien es cierto que la cinta sigue estando completamente esprayada a dos colores, en esta ocasión el artwork ha sido diseñado exclusivamente por Alonso Urbanos, con su habitual sobriedad y eficacia gráfica. En el aspecto sonoro, Alonso emprende un viaje narrativo de creciente intensidad: partiendo de pulsos graves, texturas ambientales y pitidos eléctricos en apariencia aleatorios, va conformando un escenario rico en matices, texturas y sobre todo dinámicas. Alonso, ya todo un maestro de los módulos y los cacharros analógicos, no deja a sus máquinas desbocarse, y utiliza puentes de sonoridad industrial antes de abandonarse al ruidismo puro y duro. La sensación de control es completa y total. *Magnetosphere* es un trabajo con una sonoridad muy industrial, interesante y necesario, como todo lo que produce Scumearth. Edición limitada a 80 copias.

Damage Portrait

HAL HUTCHINSON

K7. 2012

At War With False Noise [ATWAR112]

<http://www.atwarwithfalsenoise.com/>

Por David Von Rivers

-

El muy prolífico Hal Hutchinson toma el noise de los limbos de la abstracción intelectual para arrojarlo entre un montón de chatarra oxidada. Junk Metal Noise, lo llaman. En los dos cortes que conforman esta cinta editada por el sello At War With False Noise (del que me declaro fan), se puede escuchar todo tipo de objetos de desecho siendo forzados más allá de los límites del sonido. Como una obra demencial o una factoría disfuncional, la grabación es generosa en chirridos, crujidos, objetos arrastrándose, golpes, traqueteares, martilleares y rozamientos, levemente tratados electrónicamente, que producen todo tipo de texturas

desagradables y nada sofisticadas. En ocasiones es un trabajo sofocante y muy agobiante, sin concesiones, mientras que, en otros momentos, emergen extrañas musicalidades de lo que a todas luces no lo es. Edición limitada a 50 copias.

rlhaaa to
NOISH & XEDH
K7. 2012
Pilgrim Talk [PT18]
<http://pilgrimtalk.com/>
Por David Von Rivers

-
El artista sonoro Noish y el *enfant terrible* de la improvisación libre, Xedh (Miguel A. García), llevan ya algunos años trabajando juntos de forma esporádica, como en *Big Fork* (Amp. Records), que tuvo una buena recepción internacional. *rlhaaa to*, cinta roja de diseño minimalista, es una buena muestra de la faceta más experimental, lúbrica y a un tiempo bizarra y extraña de Xedh, en la que Noish aporta cierta sofisticación y minimalismo digital con sus secuencias. Aunque hay momentos harsh, no es una grabación violenta, sino más bien experimental. El trabajo consta de dos cortes 100% improvisados, grabados en el estudio de Noish en Barcelona. A las secuencias digitales de Noish se le entrelazan sonidos analógicos procedentes de fuentes de sonido muy diversas, como feedback, estáticas, crujidos de jacks conectándose, micros de contacto y residuos de dispositivos eléctricos. La cara A tiene una sonoridad continua, y una construcción laminar a base de capas, mientras que la cara B se adentra en territorios coloristas, con construcciones en forma de mosaico. Este es una interesante muestra de la nueva improvisación libre, con una paleta cromática inusual, cercana a la música electrónica experimental y el noise, y que, pese a su extenso minutaje, brinda una extraña e interesante mezcolanza de texturas sonoras percusivas, manipulación de objetos, microsonidos y, en ocasiones, el silencio.

Museu Secret
VEILED
K7. 2011
Silvox Recordings [SR 07]
<http://www.silvoxrecordings.com/>
Por David Von Rivers

-
Proyecto transoceánico en que Robert Francisco y nuestro Arnau Sala plantean una exploración sonora del mundo del S&M. Un trabajo con cuatro cortes repetitivos y rituales, de un minimalismo tan elegante y frío como el cuero brillante, que sin duda alimentará fantasías perversas a través de unas melodías simples y un muy cuidado trabajo de las texturas. «Aproximació a la Porta» tiene una base de bajos ásperos, «La Volta dels Temens Prohibits» es una marcha de sintetizadores saturados, mientras que «Cambra Post-Suicidi» parte de un ambiente del que van emergiendo ritmos minimalistas y melodías zumbonas, y, por último, el mantra insectoide que es «Mazmorra blanca».

Masked Source
XEDH + FLUTWACHT
K7. 2012
The Tourette Tapes [TT#35]
<http://thetourettetapes.blogspot.com>
Por David Von Rivers

-
Daniel C. Simon (Flutwacht) es un representante del underground industrial ruidista de Alemania, con una propuesta que mezcla secuencias maquinales, que a veces forman ritmos caóticos, y voces, que lo acercan a la vertiente más salvaje del power electronics. Alguno de sus trabajos también lo acercan al death industrial o al noise japonés. Viejos conocidos ya, en esta colaboración realizada mediante el intercambio de archivos, Xedh y Flutwacht fusionan los sonidos de Xedh, realizados a base de residuos de dispositivos electrónicos, micrófonos, feedback y manipulación analógica, con los de Flutwacht, provenientes de diversos pedales de distorsión, cajas de ritmo, bajo eléctrico y algunos osciladores. El propósito es crear lo que ellos definen como «ambientes utópicos», con reminiscencias de la estética posindustrial, que oscilan entre la hipnosis rítmica de Flutwacht y las continuidades quebradas de Xedh, en una serie de temas-viaje que llevan la música industrial hacia derroteros más experimentales.

Cultivez Votre Ignorance
VOMIR / CATATONIC STATE
Cdr. 2013
Mattoid Records [mr-009]
<http://mattoid.funguscerebri.com/>
Por David Von Rivers

-
Dura, durísima edición de Mattoid Records. El francés Vomir (Romain Perrot) se une al nacional Catatonic State en lo que posiblemente sea una de las primeras ediciones 100% HNW que se hace en nuestro país. Un disco de solo dos cortes y cerca de cuarenta minutos de duración, con una presentación impecable como viene siendo habitual en Mattoid. El corte de Vomir es como un televisor gigantesco vomitando una catarata de ruido blanco. Es la vacuidad más insoportable y absoluta. ¡Ni siquiera tiene título! Es, en definitiva, una tortura. Dado que la vía emocional queda invalidada para acceder a semejante agresión, la mente trata desesperadamente, y en contra de las proclamas de la agenda del HNW, de buscar una explicación racional a un corte que no varía lo más mínimo a lo largo de sus 20 minutos de duración. ¿Por qué estoy escuchando esto? ¿Por qué he comprado este disco? ¿Por qué habría alguien que quisiera tener este disco? ¿Por qué hay alguien que graba un disco así, y por qué hay alguien que quiere editarlo? ¿Por qué me enfrento al vacío? ¿Por qué no lo paro? ¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué permito que un artículo de entretenimiento me robe el tiempo? Es como tratar de ver las noticias en un televisor del que solo emerge ruido blanco. No hay información, no hay respuesta. Solo estática. No hay retorno. El canal siempre fue unidireccional, y discos como este lo constatan dolorosamente. El cambio de track al nacional Catatonic State es una bendición. Un verdadero alivio,

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225

dada su sonoridad más amable (los graves reverberados y los chirridos agudos dan algo de dimensionalidad a su aporte a este split, además de evidenciarse ciertas microvariaciones por completo ausentes en Vomir). Sin duda, un fracaso de Catatonic State si lo que pretendía era crear una pieza de puro HNW, y un alivio para los amantes de las atmósferas sofocantes. Alivio que no tarda en devenir en suplicio según pasan los minutos. Y uno trata de alejarse, pero el vacío le succiona el alma. Y pasan los minutos, esperando una respuesta que sabemos que no va a llegar.

The Illusion Of Movement
FORDELL RESEARCH UNIT
CD. 2011

At War With False Noise [ATWAR101]
<http://www.atwarwithfalsenoise.com/>
Por David Von Rivers

-
Tenía ganas de escuchar este disco, conocida la calidad del material que edita el sello At War With False Noise. Y más aún teniendo en cuenta que esta era la puesta de largo definitiva de los Fordell Research Unit, un dúo edimburgués que se ha prodigado bastante en ediciones DIY (Cdr y casete), pero muy poco o nada en ediciones profesionales. Ya desde la portada y el libreto queda patente una actitud que podría parecer engañosamente pretenciosa. Sin embargo, en títulos tan poco sofisticados como «Dumped Washing Machine Floating Up River» o «Death Of The Dying Dead» se percibe un infantilismo que llega a lo pueril en las elucubraciones explicativas que incluye el libreto, donde se expone, por ejemplo, que uno de los cortes «aborda las ansiedades contemporáneas a través de ángulos europeos que evocan las pervertidas y ansiosas visiones de Vianchi». Una invitación a pensar que estamos ante una banda con un cachondeo que pone en evidencia los excesos místico-intelectualoides del género, y que, por lo tanto, son personas inteligentes. Y lo cierto es que el prolífico dúo compuesto por Fraser Burnett y Grant Smith parecen saber muy bien lo que se hacen. Su sonido noise-drone analógico, elaborado con pedales de efectos sobre loops de guitarra y teclado, es denso y sofocante, pero además orgánico, vivo y mutante. Y ahí radica su mérito y acierto. El primer corte del disco, «Best New Friend», es también el más hermético, un insistente zumbido con múltiples niveles de sonido en mutación efervescente. «Dumped Washing Machine Floating Up River», probablemente el mejor corte de todo el álbum, juega con la tensión de unos acoples reverberados que nunca llegan a estallar. «Gateshead Black Room» es un corte masivo y retumbante, cuyos graves se magnifican hasta niveles que llegan a lo físico. «Death Of The Dying Dead», el corte que cierra el disco con nada menos que 17 minutos de duración, muestra la aplastante habilidad del dúo para crear una atmósfera drónica que huye del estaticismo, sin negarlo del todo. Al final descubrimos la ironía tras «The Illusion Of Movement». Y también la inteligencia, pues a partir del repetitivo universo sonoro de sus drones, hemos viajado a través de unas piezas áridas y eléctricas, aunque realmente nada se haya movido de su sitio. Una excelente oportunidad para acercarse al trabajo de este grupo.

Animal Machine Live Recordings
ANIMAL MACHINE
Cdr. 2013
Zulo Beltzak
<http://zulobeltzak.blogspot.com>
Por David Von Rivers

-
Exclusiva edición del sello Zulo Beltzak (dirigido por Iker Ormazabal), que ha tenido a bien editar tan solo 10 copias de este sobrio recopilatorio de directos de Animal Machine, proyecto de Ernesto Bohorquez, activa figura del harsh noise y power electronics europeo. Aunque haya quien ha acusado la naturaleza más que cruda de estas grabaciones, llegando a decir que «suenan bastante mal» (lo cierto es que parecen haber sido grabadas al aire y no por línea, a juzgar por la ocasional presencia de voces de la concurrencia), mis oídos atormentados siempre han tenido predilección por este tipo de sonidos guerrilleros y mugrientos. Este Cdr recoge 5 grabaciones del periodo comprendido entre 2009 y 2013, realizadas en Praga, Hamburgo, Dresde, París y Londres. La propia naturaleza del disco lo hace poco homogéneo, pero, si he de escoger, reseñaría la sobrecogedora brutalidad del extracto del concierto de Dresde, con unos acoples capaces de hacerte sangrar las encías, o los 23 sofocantes minutos del concierto de Hamburgo.

Sangrar de dos dolores
COÀGUL / +DVNKEL REICH+
K7. 2013
Afeite Al Perro
<http://afeitealperro.blogspot.com>
Por David Von Rivers

-
Parece que Afeite Al Perro retoma su actividad casetística con esta edición limitada a 70 copias. No es la primera vez que los barceloneses Coàgul y +Dvnkel Reich+ forman equipo (ahí está la cinta *Arder Con Agua, Lavar Con Fuego* editada por el sello Demonodrome allá por 2011, o el dúo de necro folk +++ aka Tres Cruces), pero siempre es un placer ver trabajando juntos a dos artistas multidisciplinares tan especiales y complementarios como Marc O'Callaghan y Víctor Dunkel. Artistas bien compenetrados que, por sus propias idiosincrasias, se muestran más polarizados que nunca en esta grabación. Coàgul ofrece la cara más plácida de la cinta. Duro, obsesivo y repetitivo, pero a un tiempo luminoso. Marc construye una rítmica que se va desarrollando mínima y perezosamente, con unas voces que recitan textos hipnóticos repletos de simbología, esta vez basada en el cangrejo (Cáncer), el león (Leo) y la virgen (Virgo). También se puede oír en algunos pasajes la voz de Salvador Dalí repitiendo la frase «qué hacen los puercos... los puercos nunca retroceden, jesuíticamente van de un lado a otro, pasan a través de mil viscosidades indomables, pero siempre un paso más adelante». El autor de cómics, artista gráfico y editor Víctor Dunkel ya ha publicado un buen puñado de referencias como +Dvnkel Reich+, principalmente desde su propio sello Demonodrome, y aún no me explico cómo trabajos tan frescos y potentes como *Total Psychic War* o *Condensador de Flvzo Necro* han pasado tan desapercibidos en la

escena noise nacional. Sea como sea, lo cierto es que en esta cinta, Dvnkel ofrece otro de sus necrorituales de invocación satánica, algo muy fvcker, saturado y violento, nada menos que una ópera dividida en tres partes dedicada a Juan Brujo. Unos mínimos ritmos electrónico-rituales sirven de base para que una voz reverberada recite la letra de la canción «Ritmos satánicos» de los mexicanos Brujería. Tras esto, el componente marcadamente rítmico desaparece, y un torrente de ruido saturado da paso a una poderosa invocación de pulsos salvajemente distorsionados y susurros y gruñidos reverberados. 22 minutos de inmersión en los excesos intoxicantes que tan bien practica Víctor en toda la extensión de su obra. Se me ocurre que hacer una comparación sonora de Coàgul y +Dvnkel Reich+ daría el mismo resultado de enfrentar los estilos de Marc y Víctor como ilustradores. Por un lado, las líneas simples de Marc, en negro sobre blanco, frente al abarrotamiento barroco de Dunkel. Sin duda, un nuevo acierto tanto de los autores como del sello que los auspicia en esta ocasión.

Citizen Gain

M.A.O.

K7. 2013

Industrial-Culture [ixc-mc-0005]

<http://industrial-culture.com/>

Por David Von Rivers

-

Los alemanes M.A.O. poseen un violento espíritu experimentador que me hace pensar inmediatamente en Throbbing Gristle. Quizás no sea una mala comparación si tenemos en cuenta que su trabajo *Citizen Gain* (envasado en un precioso casete amarillo, limitado a 50 escasas copias) ha sido editado por el sello Industrial-Culture, una casa que parece rendir un nada disimulado tributo al histórico sello Industrial Records. Liderados por M. Pervere (Andreas Plöger), la Melodic Abortion Orchestra lleva publicando material (Cdr y cinta, principalmente) desde 2006. *Citizen Gain* recopila grabaciones de estudio, improvisaciones y cortes en directo pertenecientes al periodo 2006-2012. La calidad sonora de los extractos oscila bastante, hecho que, una vez más, remiten a los Throbbing Gristle. Atmosférica, ominosa e insistentemente percusiva, la música posindustrial de M.A.O. ofrece múltiples facetas. Hay pocas piezas en esta selección que no llamen la atención. Señalaría los repetitivos sintetizadores de «Ihr Name War Ich», el decadente órgano de «Liars», sobre el que se superponen voces al estilo power electronics, el percusivo corte en directo «Future Cola», los ritmos insistentes, gritos y ruidera sintética variada de «Let It Rain» o la impresionante y casi bailable «Labyrinth Of Cities». La cara B resulta un tanto más indigesta, dado que, de entrada, se abre con la masiva «Disfigured Bodies», pieza de 15 minutos en tres partes de lentísimo desarrollo y colofón final de sintetizadores bramantes y gritos desesperados. Posteriormente viene la extraña «Gesteinsschäden» y luego el piano destrozado que introduce «Sauce Bärnäse», una techno-marcha burlona muy cercana al punk que, según el sello, es lo más cercano a un hit que haya tenido la M.A.O. La cinta se cierra con la extrañamente percusiva «Gelebte Demokratie» y el collage sonoro abiertamente experimental «Mehr

Grünzeugs Fürs Gebet». Un trabajo prolijo en ritmos repetitivos, voces procesadas a través de mil filtros, bases grandes y ominosas, percusiones físicas, sintetizadores decadentes y demás cacharrría casera de difícil identificación. Desde luego, una grata sorpresa que me hace preguntar si merece la pena vivir en un tiempo en que solo 50 personas van a poder tener esta cinta en su casa.

Oil Tank

KAMIKUMA

K7. 2013

Industrial-Culture [ixc-mc-0003]

<http://industrial-culture.com/>

Por David Von Rivers

-

Esta singular cinta limitada a tan solo 25 copias y publicada por Industrial-Culture es fruto de unas grabaciones de campo realizadas por Björn Ericksson, Daniel Edin y la pianista rusa Natalia Kamia en un viejo depósito de combustible en Svanö (Suecia). Las particularidades sonoras de este espacio oxidado y sucio les incitaron a grabarse gritando, moviendo chatarra o emitiendo sonidos con sus juguetes eléctricos, siendo todo amplificado por la resonancia metálica del depósito. Más tarde, Kamia tomó todo este material para componer una serie de «formas musicales» o «esqueletos electrónicos» que es lo que se puede escuchar en el casete *Oil tank*. Los sonidos de este trabajo exceden el ámbito de la música concreta, introduciéndose de lleno en el noise experimental, creando piezas intrigantes y llenas de texturas sonoras reverberantes y crujiendo como «Cistern I» o «Cistern VI», hallazgos ambientales de un marcado carácter industrial, como no podía ser de otra manera, atendiendo a las fuentes sonoras que ejercen de mimbres en el proyecto: sonidos líquidos, rozamientos, metales, gorgoritos... No obstante, también están presentes las abstracciones y manipulaciones del sonido que hacen irreconocibles las fuentes originales, tal es el caso del zumbido ultrasaturado de «Cistern II», los abstractos y fantasmales sonidos insectoides de «Cistern III», tonos eléctricos y resonancias reverberadas de «Cistern IV», los masivos graves de la crujiendo y drónica «Cistern V» o los chasquidos vinílicos y tenues ambientes de la extensa «Cistern VI». Si buscas una comparativa nacional, este es un trabajo que no hubiese desentonado en la discografía de nuestro Xedh. Quizás lo que lo desvirtúa es su excesivo vuelco en abstracción sonora, lo que elimina la fuente principal de los sonidos.

Trepanning. Vol. 3

CARLOS VILLENA / GRASSA DATO

Cdr. 2013

Mattoid Records [mrt-003]

<http://mattoid.funguscerebri.com/>

Por David Von Rivers

-

La serie Trepanning es una colección low cost del sello Mattoid en la que prima la accesibilidad económica y la sencillez, antes que la meticulosa elaboración que viene siendo habitual en el sello. En la que es ya la tercera

entrega en la serie, se presenta una colaboración entre Carlos Villena y, una vez más, el incansable Grassa Dato. En esta ocasión, Villena sorprende con un corte mucho más agresivo de lo que es habitual en él: 25 minutos de distorsión drónica e industrial. Pese a la innegable aspereza de «Llum sota terra», el carácter atmosférico de sus bramidos sonoros le acercan más a un dark ambient industrialoide que al propio harsh noise. Grassa Dato, por el contrario, se muestra más brutalmente afilado que nunca, con un único y rugiente tema de estática pura, con capas y capas de chirridos radiofónicos, voces enterradas, crujidos y cacofonías varias. Crudo y rudo para un disco compartido en el que prima, ante todo, el primitivismo.

Fo

FO

Cdr. 2013

DiscosMeCagoEnDios / Discos Fractales

<http://discosmecagoendios.blogspot.com>

<https://myspace.com/discosfractales>

Por David Von Rivers

-

Durante los meses invernales de 2012 a 2013 los hermanos Peláez tuvieron una serie de encuentros con la criatura FO, un ser que describen como «enorme y (que) puede flotar, no toca el suelo porque el suelo no es verdad». Quien conozca a los Peláez por su banda Desguace Beni, cuyas bajas pretensiones y alto kilometraje les han convertido en el grupo más sano de la Península, deberá olvidarse de su sonido rock descacharrado para adentrarse en una experiencia sonora sin influencia alguna, o como ellos dicen: «O sea, que puede sonar a María del Monte si quieres, pero no tenemos discos de María del Monte». Equipados con dos teclados y amplificadores de alta potencia, esta pieza se presentó en vivo el 2 de marzo de 2013 en La Faena II, y se grabó en los locales de la banda el 29 de junio. La demo-promo contiene una suite de media hora de duración repleta de vibrantes ondas sonoras en constante encuentro y desencuentro. Partiendo de una introducción de zumbates drones, van apareciendo diversos fragmentos con melodías cavernosas y perfectamente reconocibles, entre las que se van insertando nuevos zumbidos de frecuencias desdobladas que vibran y vibran y mueven objetos. Un teatro mágico tan enloquecido como fascinante, único y singular. Edición limitada a 25 amorosas copias que se pueden adquirir de mano de la propia banda.

Estampido

ESTAMPIDO

Cdr. 2012

Hombre Que Mira Al Cielo

Por David Von Rivers

-

Estampido es una banda que dice venir del noroeste de la costa Africana, es decir, de las islas Canarias, y de las pocas que en la actualidad practican noisecore en nuestra geografía, junto a Generic

Death, Nuclear Assao o Picadillo Genital. La identidad de los miembros de Estampido es una incógnita, y probablemente sea mejor así. Dignos sucesores del noisecore más repelente de la escena nacional de comienzos de los 90, es decir, bandas tan infames como Likidillo de Kontainer, Septic Goitrous, Carne o los Genital Masticator, la música de Estampido es una mongolada fastidiosa, fea e incordiante. Este disco, previo a su 7" compartido con los Nuclear Assao (otros que tal andan), contiene 45 cortes en 20 minutos, de la pura filosofía noisecore, aunque en algunos momentos introducen aspectos vinculables al punk y al hardcore más sucio e incompetente, eludiendo tanto el grindcore como cualquier tipo de abstracción electrónica. Por el contrario, abunda el humor chusco y las incursiones premeditadamente torpes en el reggae, el blues, el hard rock, el death metal y la comedia más pura y dura (hasta incluyen algún chiste). Esto es música fea y mongola sin más. Un vocalista parlanchín y lenguaraz que no para de hablar cual cotorra, que subraya el cariz abiertamente subnormaloide de títulos como «Sardinas», «Ojete lambiado», «Perrorizer» o «Industrial cagalera» (¿tributo a Machakakraneos?). Tampoco faltan las esperables puñaladas, más o menos amables, a personajes del mundillo en «Jello Biafra ponte a regimen», «Martin Crudos no cabes en tus bragas» o «Me alegré que el cantantre de Anal Cunt muriera». También se incluyen los megahits «No era coca, jera cal!» o «Artistas pobres, patrocinadores insatisfechos», con sus antológicas intros y outros, o una versión de «La mentira es la droga más consumida» de los proto-grinders Ruido de Rabia.

Three Dollar Date + Microscopic Malediction

BASTARD NOISE

Mini Cdr. 2006

Housepig [HPIG 08]

<http://www.housepig.com/>

Por David Von Rivers

-

Housepig Records (Minneapolis) reeditó en 2006 dos trabajos de los salvajes ruidistas Bastard Noise (ala ruidista de la banda experimental Man Is The Bastard) en una curiosa microedición en un mini CD que incluía los insertos originales a tamaño reducido y una pequeña lupa para poder observarlos. El primer disco recogido en este microrrecopilatorio es el 7" *Three Dollar Date* editado por el sello alemán A.I.P.R. en 1997. 7 cortes bastante breves entre los que se incluyen momentos primitivistas como la avalancha de chirridos y radiofrecuencias que es «Three Dollar Date», el drama cibernético de «Flexible Labor Maeket», el salvaje y rítmico feedback de «Hunchback Beard», los rumores y zumbidos insectoides de «Electric Apparition», las voces deformadas de «Palm Springs», los subbajos de la experimental «Gymnast Amphibian», o los sonidos de motores, acoples y voces desgarradas de «Ornament», sin duda mi favorito de este 7". El otro trabajo incluido es la cara de Bastard Noise en el compartido con Hermit, *Microscopic Malediction*, editada por New Noise en 1998, que incluye una muy interesante, aunque extremadamente corta propuesta colaborativa entre Bastard Noise, Woe Is Me (proyecto del vocalista John Patterson) y el proyecto Namarx, que reúne a celebridades como Bill Yurkiewicz (Exit-13), James Plotkin (Khanate) y Kipp Johnson (Candiru). El trabajo se abre con

las recias voces de la agónica «The Transition», y continúa con cortes extremadamente breves como «Bloodstream Habitat» o «Interstellar Victory March». A continuación, la oscura «Urgency Outside The Module», compuesta apenas por rumores graves y chirridos metálicos atenuados, y se cierra con «The Fascination For Human Roadkill», una outro más salvaje, compuesta por chirridos sobre los que se superpone de nuevo una voz que grita y recita. En resumen: un trabajo cuya apariencia microscópica resume el contenido, en su mayoría, temas muy cortos, que apenas llegan al minuto de duración.

A podremia dun imperio

DURÁN VÁZQUEZ

Podcast

Viernes 29 de junio de 2012 de 09:30 a 11:00

<https://archive.org/details/APodremiaDunImperio>

-

La podredumbre de un imperio, como su propio nombre indica, consiste en la descripción, con la voz de Durán Vázquez, de una serie de hechos históricos, mezclados con retazos de audios, que dan fe de la brutal expansión imperial norteamericana. La enumeración de hombres poderosos y sus planes para la dominación económica y militar mundial se suma en alguna ocasión a la voz, literalmente descarnada, de víctimas de esta expansión. El que culpables y víctimas estén alejados por un arco de circunstancias demasiado amplio no deja excesiva energía o esperanza para la construcción de un cambio o la posibilidad de ver a la víctima como un sujeto capacitado políticamente.

La narración se mueve dentro de los lugares acostumbrados por las distintas teorías de la conspiración, incluyendo las demoliciones controladas de edificios el 11 de septiembre de 2001, que, más allá de su fiabilidad (en eso no se nos ocurre meternos), están siempre entre lo verosímil, lo creíble y lo contrario de ambos.

Pese a que el uso de las grabaciones da cuenta de la brutalidad con que se mantiene el control imperial, el uso de la imagen o el sonido de los que sufren como recurso expresivo es cuestionable. Para los que escriben, ciertos sonidos son un asunto complejo. La administración de sonidos e imágenes de violencia explícita, contrapuesta a toda esa otra macropolítica, puede emborronar el discurso.

Las preguntas que este podcast nos sugieren son: ¿Qué uso se merecen los sonidos, cada vez más abundantes, de la catástrofe? ¿Estamos dispuestos a aceptarlos más allá de un tratamiento abstracto, no representacional? ¿Estamos ahora, con la proliferación de sonidos de bombardeos en Gaza, de represión en Ucrania o en Medellín, ante la disyuntiva de cómo hacer con este material, como se planteó, por ejemplo, con *Noche y Niebla*? Y así, pasados tantos años desde la película de Alain Resnais, ¿qué pretendemos hoy cuando hacemos un uso del sonido y la imagen de la barbarie mediado por la repetición, la narración y el montaje, usos todos audiovisuales? ¿Seguimos banalizando el mal?

000-001
002-003
004-005
006-007
008-009
010-011
012-013
014-015
016-017
018-019
020-021
022-023
024-025
026-027
028-029
030-031
032-033
034-035
036-037
038-039
040-041
042-043
044-045
046-047
048-049
050-051
052-053
054-055
056-057
058-059
060-061
062-063
064-065
066-067
068-069
070-071
072-073
074-075
076-077
078-079
080-081
082-083
084-085
086-087
088-089
090-091
092-093
094-095
096-097
098-099
100-101
102-103
104-105
106-107
108-109
110-111
112-113
114-115
116-117
118-119
120-121
122-123
124-125
126-127
128-129
130-131
132-133
134-135
136-137
138-139
140-141
142-143
144-145
146-147
148-149
150-151
152-153
154-155
156-157
158-159
160-161
162-163
164-165
166-167
168-169
170-171
172-173
174-175
176-177
178-179
180-181
182-183
184-185
186-187
188-189
190-191
192-193
194-195
196-197
198-199
200-201
202-203
204-205
206-207
208-209
210-211
212-213
214-215
216-217
218-219
220-221
222-223
224-225



PELÍCULAS

Oírse
DAVID ARRATIBEL
Filmotive
<http://vimeo.com/37237573>
Por Blanca Rego

Oírse es un documental-ensayo de David Arratibel que explora el tema de los acúfenos, o tinnitus, un fenómeno perceptivo que consiste en escuchar sonidos (normalmente un pitido agudo) que no proceden de ninguna fuente externa. El interés de Arratibel por esta cuestión es personal, ya que, como explica él mismo en el prólogo del documental, un día empezó a escuchar un pitido que no desaparecía, lo que lo empujó a buscar a otras personas con el mismo problema.

A pesar de tratarse de una investigación enraizada en la intimidad de Arratibel, este evita la tentación de colocarse en la posición de protagonista o personaje. Su imagen y su voz brillan por su ausencia, sus comentarios personales solo están presentes en forma de intertítulos. Esta contención se traspasa a todos los aspectos formales del documental, que está narrado de una manera muy sobria, sin música ni efectos visuales, en concordancia con lo que sugiere el tema del silencio, que, al fin y al cabo, es uno de los hilos conductores.

La historia se centra en la experiencia de tres personas que sufren de acúfenos, quienes comentan desde cómo empezaron a ser conscientes del problema hasta cómo les afecta en su vida cotidiana. Estas explicaciones en primera persona parecen coincidir en que se trata de un trastorno psicósomático que suele surgir en momentos en los que atravesamos algún cambio vital, o en los que le damos demasiadas vueltas a la cabeza. En resumen, en momentos en los que nos escuchamos demasiado a nosotros mismos. No obstante, Arratibel no pretende hacer un análisis científico ni buscar una solución, sino lanzar una serie de preguntas y reflexiones tan pertinentes para los afectados como para cualquiera interesado en lo sonoro.

Aparte de las cuestiones personales que escuchamos en boca de los afectados, el documental cuenta con la presencia de un médico especialmente preocupado por los ruidos, tanto los externos como los internos. Curiosamente, el sonido de los acúfenos solo se oye cuando no se escucha nada más, ya que los ruidos exteriores los hacen desaparecer, o más bien los camuflan. Así que, para quien sufre de tinnitus, el ruido del acúfeno es el sonido del silencio.

Esta percepción del ruido como algo bueno, o normal, y del silencio como algo malo es inversa a la impresión general que se suele tener

al respecto de estos dos conceptos. El ruido es por definición algo desagradable, mientras que el silencio se identifica con la calma. Sin embargo, tal y como nos recuerdan algunos de los entrevistados, ese tipo de dicotomías no suelen ser ciertas. Un silencio nocturno puede provocar terror, y hay ruidos continuos, como el sonido de la lluvia o del mar, que nos atraen y relajan.

La única conclusión final es que el silencio no existe, porque donde haya vida hay necesariamente ruido. El único silencio posible es el abandono de la intención de oír.

Invisible
VÍCTOR IRIARTE
<http://vimeo.com/52868466>
Por José Luis Espejo

«Al final, en esta película, morimos». Así empieza *Invisible*, de Víctor Iriarte, un musical protagonizado por una voz, una persona y dos personajes invisibles que hablan en los intertítulos, como en las películas mudas.

Aquí os reventamos la historia:

Una narración, no-omnisciente, nos cuenta en los intertítulos lo que está pasando. Es una película de amor. Pero, al ser un musical, la melodía que debe sonar se reconstruye y monta en determinados momentos. En estos momentos, el parpadeo, que es aparentemente irreconciliable con la incómoda presencia del cuerpo, se funde en instantes coloristas. Para mí, hay mucho cuerpo todo el rato, mejor hubieran sido más intertítulos, pero al final todo cuadra.

Creo que, como en las malas críticas, ya os he contado toda la película.

Ahora las preguntas:

¿Dónde sucede esta película?

¿Qué espacio sugiere el rojo (sangre) que parpadea de vez en cuando en la pantalla?

He visto 3 películas en 3D. Lo que más da que pensar al ver una película en 3D son los subtítulos, las letras. Hasta entonces nunca había pensado mucho en ello. Los subtítulos e intertítulos son netamente bidimensionales. Uno conviene que en esa pantalla hay una representación tridimensional aunque sea plana. Uno conviene en ello, y el subtítulo se sitúa ahí delante, fuera de ese espacio convenido, en una dimensión remitida a las palabras que nos hablan por encima del lenguaje cinematográfico y de las voces grabadas. Están ahí como las palabras en un cómic, que sugieren el sonido en las onomatopeyas y el tiempo en los bocadillos. ¿Dónde iban a

situar a los subtítulos las gafas de las películas de 3D? Los subtítulos del 3D flotan dentro de ese espacio, mientras que las cosas pasan por detrás y por delante de ellos. Los subtítulos pasan a ser parte de una realidad aumentada que sugiere la película.

Por el contrario, ¿dónde se sitúa el espacio de un musical en el que los personajes son solo intertítulos? ¿No están en esa dimensión reservada al lenguaje de las palabras en las películas? ¿Dónde viven los vampiros de esta película? ¿Viven en el mismo celuloide rojo?

¿Cuál es el espacio por el que se comunican todos estos personajes?

Una que canta en un micrófono, otro que se oye grabado por un micrófono. Otros que no suenan, que están ahí en el espacio enteramente bidimensional de los intertítulos. ¿O son todos los mismos? El espacio electromagnético de la voz grabada, que viaja por el teléfono, por el micrófono, por las letras en la imagen. ¿Puede situarse una historia dentro del espacio que el cine estructuralista había puesto en duda? ¿Puede recuperarse, de paso, el parpadeo como recurso no ya alucinatorio, sino rítmico, argumental, emotivo? ¿Qué significa un parpadeo cuando ya no está hecho con celuloide?

¿No son las voces las mismas personas que los intertítulos recuerdan?

Al igual que el espacio se presenta complejo, el tiempo en la película nos hace preguntarnos por el tiempo que había masticado tantas veces el cine. ¿En qué tiempo están los personajes de los intertítulos de *Invisible*? Uno de ellos parece haberlo vivido todo, pero otro se comporta como el personaje femenino de *Copia certificada de Kiarostami*, aprendiendo y aceptando sobre la marcha el ritmo de la historia. Recordando un momento que es posible que no haya sucedido o que se haya perdido en la memoria. ¿Cuándo ha vivido *La mujer sin pasado*? ¿Qué tiempo de sus vida viven los muertos vivientes?

¿Cómo se hace una película que se parezca a una caja? ¿Cómo se hacen películas con las películas de otro?

«Hacer películas caníbales.

Hacer películas de vampiros.

Hacer películas que no se reflejen en los espejos».

<https://addi.ehu.es/bitstream/10810/8318/11/Victor%20Iriarte.pdf>



TEXTOS

Five Protocols for Organized Listening (with Variations) (2012)

ULTRA-RED

http://www.ultrared.org/uploads/2012-Five_Protocols.pdf

Por Kamen Nedev

Los que llevan tiempo siguiendo la trayectoria del colectivo angelino de activismo sonoro Ultra-red [1] habrán notado que su página web apenas ha registrado novedades en los últimos cinco años y que Public Record [2], su netlabel, no ha lanzado ninguna nueva referencia desde 2009. Un paseo por [<http://ultrared.org>] provoca una irremediable duda. ¿Se han disuelto? ¿Han cesado su actividad? ¿Ha desaparecido uno de los paradigmas de investigación sonora militante de las dos últimas décadas, los que nos brindaron proyectos como *An Archive of Silence* [3] o *Fifteen Sounds of the War on the Poor* [4], el eslabón perdido entre el activismo antisida, las movilizaciones globales contra el capitalismo de finales del siglo pasado y el momento cultural y político actual, que tanto los necesita? ¿Qué ha ocurrido?

Lo que hace la publicación en línea, con ocasión del pasado 1 de mayo, de *Five Protocols for Organized Listening* [5] no es tanto despejar estas dudas como añadir una inmensa cantidad de fantásticas preguntas adicionales. Sí, Ultra-red se ha reconstituido como grupo, creciendo y expandiéndose entre Los Ángeles, Nueva York, Londres y Berlín. Sí, han cesado en su actividad de «artistas sonoros politizados» y han realizado un giro importante hacia otros modos políticos de trabajo colectivo.

Five Protocols for Organized Listening es una colección de protocolos de trabajo empleados por Ultra-red en una larga serie de talleres y proyectos colectivos desde 2009, en los que el acto de escucha queda definitivamente alejado de la recepción contemplativa de contenidos sonoros. En este sentido, *Five Protocols...* es un cuaderno de ejercicios, o, si se quiere, un libro de cocina, una caja de herramientas listas para su uso.

Los cinco protocolos descritos en el libro (en sus cinco respectivos capítulos: «Protocolos para el trabajo de campo», «Protocolos para un paseo sonoro», «Protocolos para una sesión de escucha» y «Protocolos para objetos») se acompañan de una serie de «variaciones» que no son otra cosa que apuntes y observaciones de diferentes momentos y contextos en los que esas instrucciones de trabajo se han puesto en marcha. Y es que el trabajo de Ultra-red no ha cesado en los cinco últimos años; eso sí, ha pasado completamente al ámbito de lo hiperlocal, de iniciativas de comunidades locales, asociaciones de vecinos y movimientos sociales. De alguna manera, si los propios

protocolos remiten a la tradición de piezas de instrucción Fluxus, las «variaciones» sirven de puntos de anclaje a la práctica concreta, situada, y, por lo tanto, ofrecen la lectura más productiva de la publicación.

Juntos, los protocolos y sus variaciones, sitúan el acto de escucha como la herramienta principal de trabajo de Ultra-red; y estamos hablando del acto de escucha entendido en un sentido muy amplio: tanto la escucha atenta al entorno sonoro inmediato como la escucha mutua, interna, del propio colectivo de trabajo. En este sentido, lejos de un acto de recepción singular, la escucha pasa a ser una herramienta constitutiva del propio colectivo: y ese acto constituyente es, en sí, el objetivo de todo el trabajo actual de Ultra-red.

Así, el libro arranca con la transformación de uno de los interrogantes clásicos del trabajo anterior de Ultra-red: «¿A qué suena...?» (la crisis del VIH, la guerra contra los pobres, el racismo, etc.), a la más concreta y más inmediata «¿Qué escuchaste?». Se trata de pasar de una investigación más abstracta a una indagación colectiva, inmediatamente después de realizar un acto de escucha, sea la audición de grabaciones de campo o un paseo sonoro. Según Ultra-red:

«Hace unos años, empezamos a preguntar a la gente: «¿Qué escuchaste?», en lugar de limitarnos a pedirle que se limitase a escuchar lo que hacíamos. Es una pregunta modesta que trasladó los fundamentos de la práctica de Ultra-red del terreno de la música (la evaluación estética y la organización del sonido) al de la escucha (la relación entre intención y percepción). Este cambio vino dado sobre todo por el diálogo entre nuestra estética y nuestros intereses y orientaciones políticas, que por aquel entonces estaba todavía por determinar» [6].

Y es que, a pesar de la retórica del «cuaderno de ejercicios», *Five Protocols...* es también un relato, una narrativa de múltiples voces y lugares que cuenta la transformación y aprendizaje del propio colectivo en su trabajo con comunidades en lucha de todo el planeta.

Más adelante, en el tercer capítulo, «Protocolos para el trabajo de campo», Ultra-red relata cómo un momento de atasco productivo en un taller en Dundee hizo que los propios integrantes de Ultra-red, ahora repartidos por dos continentes y varios contextos sociales diferentes, se dieran cuenta de que el proceso de aprendizaje colectivo, propiciado por aquellos paseos, también los inscribía en este acto de aprendizaje. En «Protocolos para un paseo sonoro» describen cómo dos miembros de Ultra-red, Manuela Bojadžijev y Ceren Türkmen, usan los protocolos de paseo sonoro como una manera de re-situar el trabajo de investigación militante de un colectivo antirracista berlinés ante el nuevo escenario de la ciudad, pasto de la gentrificación, y de un contexto político dominado por las primaveras árabes, el #15M en España, el movimiento #OccupyWallStreet y decenas

de movilizaciones más. Son relatos de talleres en instituciones culturales, proyectos conjuntos con comunidades de vecinos, y una metodología de trabajo que cambia para adaptarse al terreno de trabajo para que el propio colectivo, Ultra-red, a su vez se transforme y cambie.

Lo más fascinante de lo que plantea *Five Protocols...* es precisamente hasta qué punto estos nuevos modos de hacer de Ultra-red alinean su trabajo con una clara tendencia visible en todo el ámbito de la producción cultural actual: un giro hacia lo pedagógico, la mediación y la producción social de la cultura. Un modo de trabajo que incide en el proceso constituyente de un grupo de trabajo, no de abstracciones como «público» o «espectadores», en el que ese mismo proceso constituyente se entiende como el acto de producción colectiva de conocimiento que cartografía una esfera cultural.

Al mismo tiempo, también sorprende lo mucho que se han alejado los Ultra-red en los últimos cinco años de cualquier postulado, rutina o lugar común del llamado «arte sonoro», de la «fonografía» o de las «grabaciones de campo». Todo el énfasis ahora está en el acto de escucha; el acto fonográfico, el acto de registrar sonido, brilla por su ausencia, menos en uno de los protocolos, donde se explica que, ante la necesidad de hacer unos registros de sonido, se aprenderá a manejar grabadoras de audio digitales y software de edición de audio «sobre la marcha». Y, por supuesto, nada de esto tendría sentido insertado en las limitaciones de formatos de publicación como un «disco» o una «referencia discográfica», ni incluso en su propio netlabel, Public Record. A lo largo del libro, no se hace referencia a las grabaciones sonoras como «fonogramas», «paisajes sonoros», «piezas», ni mucho menos «obras»: se trata de, en palabras de Pierre Schaeffer, «objetos sonoros», cuyo valor de uso en estos procesos también se limita al de un material de trabajo, de cuya audición solo se espera que desencadene un proceso de indagación colectiva, y cuyo fin no es, en ningún sentido, sonoro.

Si los Ultra-red de los años 90 del siglo pasado y la primera década de los 2000 se regían por un acercamiento a las prácticas sonoras como prácticas espaciales, potencialmente capaces de contribuir a la producción de espacio social, ahora su actividad se centra en el proceso constituyente de colectivos de trabajo: el espacio social es ahora, por así decirlo, el propio colectivo de trabajo, el proceso de aprendizaje llevado a cabo entre muchas.

Por todas estas razones y más, *Five Protocols...* no podía dar cuenta de una evolución más apta para el momento actual. En medio de un paisaje político tormentoso y ante la evidencia de que tanto los lenguajes políticos como los lenguajes culturales del último medio siglo ya no son útiles en el momento actual, libros-herramienta como *Five Protocols...* se convierten en una necesidad para cualquier productor cultural, mucho más allá de su (falta de) interés por el arte sonoro. Al mismo tiempo, y casi paradójicamente, el libro también consigue ser una reivindicación de la importancia social del acto de escucha y del potencial político de lo aural, y lo hace incidiendo en la naturaleza social, construida, de lo sonoro.

Como dice Ultra-red:

«La escucha nunca es natural. Requiere y genera alfabetización» [7].
Kamen Nedev, agosto de 2013.

[1] [<http://www.ultrared.org>]

[2] [<http://www.publicrec.org/>]

[3] [<http://www.publicrec.org/archive/2-04/2-04-002/2-04-002.html>]

[4] [<http://www.publicrec.org/archive/2-06/2-06-002/2-06-002.html>]

[5] [http://www.ultrared.org/uploads/2012-Five_Protocols.pdf]

[6] Ultra-red «Five Protocols for Organized Listening (With Variations)», 2012, pág. 6.

[7] Ultra-red «Five Protocols for Organized Listening (With Variations)», 2012, pág. 4.

