

Rastros de VANG: la primavera suspendida

Alberto Bernal, Marina Hervás Muñoz,
Anna Margules Rodríguez (eds.)

Rastros de VANG: la primavera suspendida

Peter Ablinger
Heloisa Amaral
Alberto Bernal
Carolina Cerezo Dávila
Marina Hervás Muñoz
Anna Margules Rodriguez
Carmen Pardo Salgado
Jonathan Sterne
David Toop

Traces of VANG: Suspended Spring

Alberto Bernal, Marina Hervás Muñoz,
Anna Margules Rodriguez (eds.)

ON

115 | 15 Prólogo: El otro VANG/Músicas en Vanguardia
Prologue: The other VANG/Músicas en Vanguardia
Anna Margules Rodríguez

OFF

123 | 13 Coronavirus. A modo de blog
Corona-blog
Peter Ablinger

133 | 21 Luz en los balcones: la agencia sónica y la esperanza cotidiana
Light on the Balconies: Sonic Agency and Everyday Hope
Marina Hervás Muñoz

141 | 29 No hacer
Not Doing
Alberto Bernal

149 | 37 La música del día después
The Music of the Day After
Carolina Cerezo Dávila

PAUSE

161 | 49 ¡Hola!
Hello!
Jonathan Sterne

ON

191 | 81 Objetos sin memoria (musical)
Objects Without (Musical) Memory
Carmen Pardo Salgado

199 | 89 Entre altavoces y astillas: cómo la interpretación musical escenifica el archivo
Between Speakers and Splinters: How Musical Performance Stages the Archive
Heloisa Amaral

213 | 105 Escuchar es un acto de intimidad
Listening Is Intimacy
David Toop

¿OFF?

Prólogo: El otro VANG/ Músicas en Vanguardia

Anna Margules Rodriguez

Simplemente quería sopesar el sentido junto al sinsentido.

Todo esto a causa solo de una única nota musical.

Que no ha sido escrita.

Peter Ablinger

El VANG de esta temporada fue particularmente distinto al ciclo de los dos años anteriores. Me doy cuenta ahora de que lo fue desde un principio. Lo que no imaginaba es que fuera realmente *otro*.

Para empezar, en lugar de un comisario, fuimos dos personas más que, junto con él, nos encargamos de debatir, organizar, estar...

Decidimos «a tres» centrar todos los conciertos alrededor de dos líneas curatoriales que formaban parte de nuestras últimas obsesiones compartidas: los objetos y la memoria. Además, en esta ocasión se hizo una convocatoria para la creación de una obra nueva¹.

Así, en el auditorio de CentroCentro, fuimos testigos de acontecimientos enriquecedores e imprescindibles que se fueron sucediendo, de uno a uno, un jueves de cada mes, desde octubre de 2019. Dentro del primer foco de interés, el de los objetos, presenciamos la *Música Acuática* de Peter Bosch y Simone Simons, el piano de Ricardo Descalzo y la improvisación de Wade Matthews y Luz Prado. Dentro del segundo, el de la memoria, cruzamos la línea casi imperceptible que separa el mundo tradicional y el más

1. La información del ciclo se encuentra en <http://vang.es/vang> y en <https://www.centrocentro.org/musica/vang-iii-musicas-en-vanguardia-0>.

contemporáneo con Tadashi Tajima y Tosiya Suzuki y el encuentro de la llamada música histórica con la música de nuestros días a través de la interpretación de Silvia Márquez y María Martínez Ayerza.

Este VANG incluso iba a contar con una serie de actividades paralelas conformada por talleres y conferencias que tendrían que ver con cada una de las presentaciones.

Por último, iba a haber una constancia documental de esta temporada no solo en vídeo, sino en forma de publicación.

El ciclo estaba encarrilado, marchando, cuando de pronto todo se detuvo, quedó en suspenso. La COVID-19 nos sorprendió y en España el estado de alarma y el confinamiento se declararon el 14 de marzo de 2020.

Primero fue la incertidumbre total, luego la voluntad de no cancelar, pero ¿cómo seguir?, ¿cómo aplazar algunas de las actividades de *VANG III*?, ¿para cuándo?... Mientras tanto, se decidió empezar a mostrar grabaciones en vídeo de fragmentos de algunos de los eventos de las distintas ediciones de *VANG* acompañados de una pequeña introducción. Quisimos seguir de alguna manera o, debería decir, de *otra* manera con el ciclo. Finalmente, sí se realizaría la publicación que ya se había aprobado, pero no podía simplemente hablar de las cosas «como si nada». Tenía que reflejar de alguna manera la situación que había invadido nuestras vidas de una manera contundente. Sería un documento que tendría en cuenta las líneas curatoriales planteadas para este ciclo, pero sin dejar de lado las vivencias de un ahora que en estos momentos en que escribo este prólogo, ya es pasado.

Así que, salvo los casos de Jonathan Sterne y, curiosamente, el de Heloisa Amaral², el entramado de ideas de Peter Ablinger, Carolina Cerezo, David Toop, Carmen Pardo y de

2. El texto de Sterne es anterior a la pandemia y el de Heloisa Amaral hace caso omiso... A veces el no decir cobra más intensidad que el decir.

los propios Alberto Bernal y Marina Hervás parte de la reflexión sobre los objetos y la memoria, en un momento preciso, el de su escritura, cuando una atmósfera pandémica lo envuelve casi todo. En los textos hay un énfasis ya no desde lo visual, que es quizás siempre lo primero que nos viene a la mente cuando hablamos de percibir el mundo, sino desde la escucha y desde la indagación sobre lo que escuchamos y cómo y dónde lo hacemos.

En *The Audible Past* (2013), un libro que hasta ahora no había sido traducido al español y del que encontramos un pequeño fragmento en esta publicación, Jonathan Sterne nos da una serie de pistas para entender el sonido como tal, eso que escuchamos como objeto sonoro. En el momento en que el sonido se vuelve reproducible, dice Sterne, toda nuestra percepción del mundo cambia y, con ello, nuestra historia cultural. La clave para él está en la condición de «nuestra escucha», es decir, en el «nosotros», los humanos, que somos cuerpo en el mundo.

Nuestra forma de ver y oír está a su vez definida por los medios en que los escuchamos, que han sido también creados por la humanidad. Esto es lo que desarrolla Heloisa Amaral en «Entre altavoces y astillas: cómo la interpretación musical escenifica el archivo» donde habla no solo de la forma en que el sonido se reproduce, sino de los formatos en los que lo hace. El documento o archivo artístico como memoria de nuestra historia, desde las partituras hasta las grabaciones en audio o vídeo e, incluso, las propias actuaciones con o sin multimedia, pueden formar en sí mismas parte de esta memoria cultural. La autora habla del mundo actual donde tenemos tecnologías siempre a mano³; tanto es así, que grabamos todo lo que hacemos prácticamente al mismo tiempo en que lo estamos haciendo. El archivo se ha convertido en una forma de estar en el presente, en el

3. O no siempre. De hecho, durante la pandemia la falta de acceso a la tecnología y a internet, incluso en países desarrollados, ha sido uno de los factores añadidos a la desigualdad social cada vez más acuciante.

continuo afán por no dejar ir, por intentar asir la existencia en una foto, en un vídeo, en un audio.

En este vaivén entre el sonido grabable y el sonido que se va, y desde la condición corporal de la escucha, hay algo que remite a la fragilidad de nuestra propia vida. A partir de la relación del público con la obra de Cage en contextos extramusicales y los objetos sonoros que utiliza en su obra, Carmen Pardo indaga también sobre nuestra forma de habitar el mundo a través de la escucha, cuando asevera que «hacer sonar los objetos no es solamente abrir el campo de lo musical, es habitar el mundo sabiendo y sintiendo que es una unidad».

Nuestra relación con el paso del tiempo se hace patente en la obra de Cage y, sobre todo, en *Organ²/ASLSP* que dura 639 años (de 2001 a 2640), el lapso entre la construcción del primer órgano de la iglesia de San Burchardi en Halberstad hasta el proyecto de la obra. En ese espacio y tiempo van transcurriendo de manera enormemente dilatada una serie de sonidos, desde el propio silencio, el sonido de los fuelles del órgano, hasta piezas para piano.

Así, Carmen Pardo traza un paralelismo entre la espera del próximo sonido de la obra de Cage y la espera del próximo sonido que emerja cuando termine el confinamiento.

La sensación del paso del tiempo, la memoria ligada a la emoción a través de la escucha, son los puntos angulares de las reflexiones del compositor David Toop en «Escuchar es un acto de intimidad». El recuerdo de lo que se percibía en el tiempo preCOVID-19 emerge precisamente en un momento en donde todo se detiene y el tiempo queda suspendido. Se trata de la modernidad de antes, un mundo en donde los sonidos del mundo estaban ligados al sistema de producción y consumo «incesantes»⁴. El coche de alguien que va a la oficina, la gente que va a trabajar, «el

4. Alberto Bernal, Peter Ablinger y Carolina Cerezo también se refieren a esto en sus textos.

ciudadano que carece de tiempo para sí mismo» dirá en su texto Carolina Cerezo. Se trata de esa modernidad a la que se refiere también Marina Hervás, en donde hay tanto ruido que hay que controlarlo, «domesticar» el sonido y reivindicar el silencio.

Parece que ese mundo está tan engullido por el sistema de producción que, como menciona Carmen Pardo en su texto, «incluso hasta la obra de Cage se ha vuelto ya parte del sistema económico de producción: se ha transformado en una atracción turística».

En «No hacer» Alberto Bernal piensa, desde el encierro, sobre el valor de la cultura como industria y parte del engranaje producción-consumo. Aún en el periodo de confinamiento hay una vorágine de ofertas culturales virtuales, en donde, retomando las ideas de Carolina Cerezo, nos lanzamos al *streaming* hasta la saciedad por necesidad de contacto con el mundo. En confrontación con esta exageración de todo está la oportunidad de parar, de «no hacer», como dice Bernal recordando a Cage, de callar.

Bernal es, a su vez, el traductor de las líneas de Peter Ablinger que se encuentran en esta publicación, lo que no es casual, ya que comparten el mismo sentimiento sobre la quietud y el aburrimiento y sobre el no hacer o, quizás, el hacer otra cosa. Esta vez se trata de un texto original albergado en un espacio virtual. «Coronavirus. A modo de blog» no es un ensayo, sino una «anotación» escrita como si fuera un poema. Una anotación hecha por palabras y frases, en lugar de una composición musical, para pensar en el presente del confinamiento, en donde también surge, como apunta David Toop, la memoria auditiva del «continuum creado por el mundo de producción del más y más». En contraposición a esto, el periodo del confinamiento por la pandemia es quizás uno de los únicos momentos de la historia de la humanidad en donde está sucediendo algo tan fuerte que la economía pierde el protagonismo. Peter Ablinger pronuncia las palabras que quizás todos

sentimos, pero no nos atrevemos a decir, o que intentamos evadir cuando seguimos trabajando a destajo o inventándonos cosas para hacer, cuando afirma de manera implacable que en el momento de plena pandemia es cuando nos percatamos de que «estamos vivos», «todavía»...

En esa dilatación temporal, en esa realidad que nos llega a través del oído es en donde, como apunta Toop, se magnifican las sensaciones contradictorias de angustia y tristeza por lo que se está pasando, por una parte, y ciertos momentos de alivio e incluso alegría, por otra.

Es ahí también donde en algunas ocasiones hay incluso tiempo para una «escucha atenta» en la que surgen los sonidos que antes, en la locura de la cotidianidad, no se oían. David Toop siempre se ha sentido atraído por los sonidos que ni siquiera puede percibir el oído humano (como el aleteo de los murciélagos al que se refiere en su texto), así que puede relatar sin problema cómo se agudiza la escucha hacia la belleza del trinar y los aleteos de los pájaros, los murmullos del viento o las voces del balcón del otro lado de la plaza que remiten quizás a la quietud. Pero también se perciben la sonoridad de las videoconferencias, o los molestos vecinos de arriba, o el niño que no deja de llorar del otro lado de la pared, todos esos sonidos que finalmente traspasan las fronteras «alteran» nuestro espacio íntimo y recuerdan también nuestra fragilidad.

El adentro, el afuera y lo de «en medio» son espacios pensados no desde lo visual, recalca Marina Hervás en «Luz en los balcones», sino, nuevamente, desde la escucha. El balcón es ese lugar de «en medio», entre la intimidad y seguridad del hogar, y el afuera.

En España la casa se cierra con recelo para separarla de lo exterior y se vive permanentemente en la calle (las terrazas, el ir de bar en bar en lo que llaman «marcha», etc.) mucho más que en otros sitios. Imposible no pensar en países como México, en donde la casa es el lugar del encuentro

social y está normalmente abierta, tanto es así que existe la expresión «mi casa es tu casa» para hacer sentir a las visitas que son bienvenidas en el hogar. O aquellos otros sitios, como Holanda, en donde el clima no es propicio para hacer vida fuera y las cortinas abiertas de los hogares dejan ver la vida del interior: el gato que nos mira a través del vidrio mientras que una mujer toma el té, la conversación de una pareja...

Curiosamente, desde el comienzo del confinamiento, las cortinas de las viviendas se abrieron y los balcones vacíos, en donde solo veíamos plantas (geranios en Madrid), volvieron a ser ocupados por las personas que, poco a poco, fuimos habitando ese espacio, tomando el sol, aplaudiendo, saludando, hablando con individuos a quienes nunca habíamos visto y volviéndonos «alguien para los demás».

En su aguda reflexión Marina Hervás sitúa al balcón en medio de lo privado (el interior) y lo público (el exterior), un lugar de lo común en donde somos fuertes porque somos anónimos. Los balcones se transforman momentáneamente en escenarios donde suceden «acciones sonificadas» (Labelle retomada por Hervás).

La idea de un espacio de lo común está también en el artículo de Carolina Cerezo, «La música del día después», cuando se refiere a lo que debería ser un concierto posconfinamiento. En un momento en donde todo se mira desde la pantalla del ordenador de casa y, al mismo tiempo, se realizan distintas actividades como ver la tele, comprobar las redes sociales y un largo etc., en una modernidad en donde tendemos cada vez más hacia la dispersión, Carolina Cerezo imagina la posibilidad de un evento artístico musical en donde el público construya una comunidad a su alrededor. «Deberían de ser lugares de encuentro y referencia donde construir un colectivo que compartiera inquietudes, maneras de vivir y de enfrentar la realidad».

En todo caso, parece evidente que necesitamos conciertos en vivo, con la intensidad que supone la presencia física. Heloisa Amaral también lo menciona en su texto cuando retoma los pensamientos del director de teatro Heiner Müller: «El espectador ve la acción en tiempo real, un momento en el que lo no sincronizado se sincroniza por un momento». Para Carolina Cerezo es únicamente en el concierto en vivo donde el público puede «presenciar algo que solo se producirá una vez de esa manera, y que se está haciendo en ese tiempo concreto de la vida de los espectadores».

Casi todos los autores de esta publicación se preguntan qué pasará después del confinamiento. ¿Habrá cambiado algo? ¿Será distinta nuestra manera de escuchar y de percibir, de estar en el mundo? ¿Podremos hacer algo para que la cultura «no se agote en sí misma» y para que siga dando sentido al mundo en que vivimos?

Lo que está encerrado en estas páginas son fragmentos de pensamiento en torno al sonido y, por ende, a nuestro mundo, a nosotros mismos. Retazos reflexivos que podemos hilvanar, para quizás intentar construir un pasado y un presente en sincronía, para abrirnos a la «nueva normalidad», a «la nueva realidad» que ya está aquí.

O ¿no será, tan solo, a la simple y llana realidad?

Coronavirus. A modo de blog¹

Peter Ablinger

1 de abril de 2020

¿Cuánto necesitamos de todo?

¿Y cuánto arte necesitamos?

Ok, esto no es ningún blog.

Es simplemente una anotación, como la que podría haber en un blog —en realidad no leo ningún blog, así que tampoco es que sepa nada acerca de este estilo—.

Simplemente una anotación en lugar de una nueva composición.

¿Qué es lo que deberíamos componer?

¿La canción de la crisis?

¿Una sinfonía pandémica?

Únicamente un par de frases acerca de ello.

Coronavirus y la creación del aburrimiento, del paso del tiempo².

(Siempre me ha gustado el paso del tiempo del aburrimiento).

Ninguna frase demasiado cerebral.

Frases, simplemente frases.

Vivimos. Aún vivimos.

La cifra de muertes por coronavirus en relación a las pérdidas económicas.

Esto es exactamente lo más extraordinario del coronavirus. Por primera vez no cuenta más el argumento económico.

1. Este texto aparece originalmente en la página web de Peter Ablinger en alemán e inglés. Véase <https://ablinger.mur.at/corona-blog.html>.

2. N.T. El autor realiza en las siguientes frases un juego de palabras entre «Langeweile» (traducido habitualmente como «aburrimiento», pero que literalmente sería «largo tiempo») y la palabra «Weile» como tiempo o transcurso del tiempo. Se traduce como «paso del tiempo» el original «Weile» que, como comentamos, es derivado de «aburrimiento».

¿Por qué establece Berlín las primeras medidas de confinamiento tras constatar un único fallecido por coronavirus de 90 años?

El hecho de que el argumento económico por primera vez no rija todo.

Da, de algún modo, esperanza.

Una nueva era.

¿Una era poscrecimiento?

En cualquier caso, por primera vez el crecimiento no está en primer lugar.

En lugar de crecimiento, confinamiento.

Quizá rejuvenecimiento en lugar de envejecimiento.

Y la naturaleza se va a alegrar.

Ya se está alegrando.

Pensemos en los informes de China acerca de las drásticas reducciones de su polución.

O en los aeropuertos berlineses: cinco por ciento del tráfico habitual.

¡Cinco por ciento!

Pero por cuánto tiempo.

Qué vendrá después.

La respuesta a la cuestión de cuánto necesitamos en realidad, probablemente.

Probablemente tampoco.

Probablemente se intentará recuperar aquello que quedó atrás.

El doble de aviones que antes.

¿Puede el arte al menos plantearse la cuestión de cuánto necesitamos en realidad?

Probablemente tampoco.

Los/as pobres artistas.

Hay tantos/as.

Y tienen que sobrevivir; y, por tanto, continuar.

Tal cuestión es algo que el arte no puede permitirse.

El doble de arte que antes.

La cuestión que, casi con toda probabilidad, acabará en el olvido, es si el MENOS podría haber sido una opción duradera.

Menos actividad económica, menos vuelos, menos ventas, menos tráfico, menos arte.
Una conciencia sobre el menos es algo que probablemente no vendrá.
La tendencia a recuperarse se impondrá de la noche a la mañana sobre lo demás a partir del momento en que todo esto haya pasado.
¿O acaso reflexionará el «después» sobre si es posible seguir con «menos»?
Esto sería un desplazamiento de la matriz, de las hipótesis de partida.
Hasta el momento, las hipótesis de partida han estado todas orientadas hacia el «más».
¿Podrá la crisis del coronavirus poner en marcha la opción hacia un «menos»?
Se trata de ver si el coronavirus es capaz de visibilizar una oportunidad: la oportunidad de cambiar nuestro eje de coordenadas.
Mucho por aprender.
Mucho por hacer.
La creación del «menos» en lugar del «más» constituye un reto, una ciencia, una ciencia económica —pero otra diferente a la que hemos tenido hasta ahora—.
La creación del aburrimiento, del paso del tiempo es, en cualquier caso, una creación.
El paso del tiempo como producto.
El paso del tiempo como obra musical.
¿Qué puede hacer mejor la música que ofrecer «tiempo»? —largo tiempo, en la medida de lo posible—.
Después de todo, se trata de tiempo.
Para aquellos que quieran sobrevivir al coronavirus.
Un poco más de tiempo, por favor.
Coronavirus ES este tiempo —para aquellos que aún viven—.
Coronavirus ES la música que aporta este «menos».
Coronavirus es una composición.
Esta composición es simplemente no añadir nada.
Es decir:
Lo que hago aquí ES, en cierto sentido «no añadir nada».

Dejar que el tiempo pase.

Añado algo que es «nada», o más bien: un «menos».

Añadir un «menos» implica, no obstante, quitar algo.

Por tanto, estoy quitando algo.

Para que haya menos.

Pero, ¿es realmente posible?

¿Cómo podría ser esto?

La ley de conservación de la energía.

No es posible en absoluto.

No es posible en absoluto que haya menos.

Pero sí es posible que haya «más».

¡Más, más, más!

Explotación por un lado, acumulación de ganancias por el otro.

Sí.

Esto lo sabemos.

Simplemente lo olvidé por un momento.

Solo quería saber qué significa «menos».

Qué podría significar.

El total de la energía se mantiene, por tanto, igual.

¿Qué pasa entonces en el «menos»?

Mientras yo me aburro dejando pasar el tiempo, ¿crece un árbol en algún lugar?

Al menos sí una brizna de hierba.

O digámoslo quizá así:

La conservación de la energía:

Estoy escribiendo aquí estas palabras en lugar de notas musicales.

¿Pero acaso esto es mejor?

Probablemente no.

O, en este preciso momento, quizá sí.

En este segundo.

¿Tal vez porque no encuentro sentido a escribir sobre un pentagrama?

Todo ello da importancia al sinsentido.

Quiero decir: el sinsentido es el mejor argumento para hacer algo.

¿Pero cómo?

¿Porque el sentido es lo que produce el «más»?

¿Es lo que lo ha producido?

Qué bien hacerse ilusiones, durante este único segundo, de que todo esto ya hubiera quedado atrás.

Atrás con la producción de sentido.

Circulación de sentido.

Multiplicación de sentido.

Transacción de sentido.

Tránsito de sentido.

Tránsito de larga distancia de sentido.

Desplazamiento de larga distancia de sentido.

¿Es esto algo que va contra la aldea global del arte?

¿Una especie de «fuera inmigrantes»?

A veces pienso que las medidas políticas tomadas durante la crisis del coronavirus son solo un gigantesco accidente provocado por el inconsciente político de las personas justas, un enorme y sobredimensionado «¡fuera extranjeros!» y «¡cierre de fronteras!» y «¡aquí no entra nadie!». Y para los europeos incluso más: el medio más efectivo de ignorar la tragedia de los refugiados ante la puerta de su propia casa. Y esto aún con el excelente efecto colateral de silenciar a la extrema derecha (tan amenazante para la política interior): no cabe mayor aislamiento.

¿Estoy siendo demasiado cerebral?

Simplemente quería sopesar el sentido junto al sinsentido.

Todo esto a causa solo de una única nota musical.

Que no ha sido escrita.

En lugar de ello, esto.

Frases.

Desafortunadamente, pocas frases sin sentido.

El sentido irrumpe por todas partes.

Por cualquier agujero.

Por cualquier pequeño hueco.

Por cualquier hermoso y vacío espacio de tiempo.

Incluso en cuarentena podemos encontrar sentido.

Podemos ponerle una mascarilla.

Es decir, frases.

Frases en lugar de notas.

Pero hacer algo en lugar de otro algo —esto siempre me ha irritado—.

Algo como recambio de otro algo.
«In effigie» (Büchner).
Palabras, por ejemplo.
Las palabras son siempre recambios.
¿También las frases?
Por lógica, deberían serlo.
Pero qué importancia tiene aquí la lógica.
Las frases pueden quizá ser, simplemente, frases.
En lugar de recambios.
Puede ser.
Cuando no aparecen en lugar de otra cosa.
En lugar de notas.
Puede ser.
La pregunta es si este «en lugar de» existe realmente.
Más allá de en nuestras cabezas.
Es como con el «no».
Tampoco existe.
Excepto en nuestra cabeza.
Es una pregunta difícil y poco práctica.
Difícil y práctica es, por contra, la pregunta sobre el
«menos».
Otra vez esto.
«Menos» es un hacer.
No un no-hacer.
Una omisión es un hacer, no un hacer.
¿Tiene esto sentido?
No tiene ningún sentido.
Pero esto es lo que queríamos, ¿no?
Si no tiene sentido, entonces es tan apropiado como la
nota que no fue escrita.
A propósito de «la nota que no fue escrita»: a propósito de
«menos»:
El coronavirus es, en primer lugar, un acontecimiento mu-
sical sin igual.
O quizá es, en primer lugar, un acontecimiento coreográfico.
Una coreografía de un metro y medio.
Una pieza de danza.
Una danza de la sociedad.

Pero inmediatamente después es un acontecimiento musical.
O tal vez antes.
Pues atañe también a la noche, a cuando los bailarines están durmiendo.
Ante todo, la noche.
Ni una sola nota.
Ni un solo sonido.
Tal vez un suave susurro de algún ventilador en alguna parte.
Un susurro como en el pueblo: el susurro solitario del silo.
100 hercios.
La frecuencia de la corriente eléctrica.
La frecuencia fundamental.
Más allá de eso: silencio.
La gran ciudad en silencio.
Nunca en 38 años he experimentado Berlín como ahora lo hago a diario cuando me fumo mi cigarrillo de buenas noches en el balcón.
Pero incluso durante el día la diferencia es enorme.
Apenas hay calles en las que el tráfico siga rugiendo sin parar, ininterrumpidamente.
Fin del continuum.
En las calles pequeñas también: un solitario coche que pasa es ahora la interrupción.
Y en los espacios aledaños se abre ahora una perspectiva acústica, una profundidad espacial, que ya en los años setenta Murray Schafer asumía que había dejado de existir en las ciudades.
El renacimiento del espacio acústico urbano.
Esto es algo.
Deberíamos celebrarlo.
Celebrarlo quizá justamente no.
Al menos documentarlo.
Pienso que debería buscar lugares, las mismas esquinas y situaciones urbanas que grabé hace ya veinte años, y justo ahí, a ser posible a la misma hora y día, volver a hacer una grabación.
Para comparar.

Quizá lo haga, si no se me ocurre otra cosa.

¿Pero cómo puede a uno ocurrírsele «nada»?

Eso no es posible.

O no hasta que el coronavirus me borre de la faz de la tierra.

Pero entonces tampoco será posible la grabación.

Debo, por tanto, encontrar otro final.

¿Pero cuál?

¿Uno con sentido?

¡Otra cosa aún!

Que el coronavirus haya empezado, es algo que tampoco tiene sentido.

Simplemente, ha empezado.

Acabo, por tanto, justamente aquí.

En cualquier caso, con ello «esto» no se ha acabado.

Luz en los balcones: la agencia sónica y la esperanza cotidiana

Marina Hervás Muñoz

Luz en los balcones,
se hace tarde, el sol se pone,
soñolientos se tornan los corazones.
Se empañan los cristales, los alientos humedales
mi guitarra tiene tristes los bordones.
Fernando Terremoto, «Luz en los balcones», en *Terremoto* (Bujío,
2010)

Nos relacionamos, normalmente, con los espacios desde parámetros visuales: las paredes de «nuestras» habitaciones nos separan de lo público. Ellas esconden nuestro ámbito privado. Esas paredes, entonces, separan intimidades. Los días de cuarentena han puesto en entredicho la ocultación de la intimidad como fundamento del decoro burgués a través de la omnipresencia de la videollamada, que hemos hecho en pijama y mostrando los «interiores» de nuestras viviendas, esos espacios «ocultos» para desconocidos. La intimidad hiperclausurada para separar lo privado de lo público ha sido puesta en duda en las formas de telerrelación contemporánea a la que nos hemos visto abocados, en las que no teníamos otro fondo que el de nuestros propios espacios cotidianos (salvo herramientas de modificación del fondo, que nos permiten aparecer como si estuviéramos en Las Bahamas o de viaje espacial). Todos estamos extrañados, fuera de nuestra comodidad habitual, frágiles, con el pantalón de pijama desde por la mañana. Cambiemos nuestro fondo o no, hay una videollamada que es síntoma de la pandemia.

Hay algo que no se puede ocultar del todo: nuestra vida sonora. Hacemos ruido incluso cuando no queremos hacerlo. El ruido de los vecinos no es una novedad, especialmente para los habitantes de la ciudad. Les escuchamos dentro y fuera de la protección —visual— de las paredes. Fragmentos de conversaciones se cuelan desde la calle por nuestras ventanas, o podemos oírles ducharse, andar, tener sexo o escuchar cómo ellos escuchan música. Su intimidad se cruza con la nuestra, muchas veces a nuestro pesar. Igual que la fantasmagórica radio, proyectamos un cuerpo emitiendo esos sonidos, una forma concreta de estar en sociedad. Estar en casa durante semanas ha eliminado el alivio que causaba la promesa de separación de lo visual. Escuchamos a los vecinos de arriba, a los que les ha dado por hacer zumba a las 16:30, justo cuando tú te echas la siesta; al crío de los de la izquierda, que tan modosito parecía cuando salía al colegio, temprano, por la mañana; al maldito perro de los de la derecha que ladra sin parar entre las 17:00 y las 19:00; al de enfrente, que muestra sus dotes pianísticas, aprendidas en la escuela de música del barrio, para *amenizar* el encuentro puntual diario en los balcones. Ya no se oye a los domingueros en la terraza de abajo, ni el tráfico de los días entre semana a las 18:00, ni las campanas de la iglesia a tres cuadras. El pacto de intimidad que convertía a nuestras casas en nidos de paz no se ha roto porque hayamos hablado en pijama desde nuestro salón por videoconferencia, sino porque el ruido de los otros ha desmentido la supuesta separación entre lo público y lo privado.

La propia modernidad, tal y como detecta Karin Bijsterveld, está marcada por el avance del sonido —ligado a la tecnología— y el esfuerzo por silenciar la máquina. El «conflicto fundamental» se ha establecido, a su juicio, «entre progreso económico, crecimiento poblacional y la creciente movilidad» con la regulación del ruido de tales *logros* de las metrópolis emergentes¹. El *muzak*, esa musiquilla que

1. Bijsterveld, K (2008). *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Massachusetts: MIT, p. 9.

suenan «de fondo», sirvió para paliar el miedo a montar en los primeros ascensores y hoy nos acompaña al coger un avión o al ir al dentista. También nos ayuda a perder el miedo a comprar, atronando por la megafonía de las tiendas de *prêt-à-porter*. Incluso el sonido nos propone perder el miedo a fardar, con un portátil ultraligero que disimula maravillosamente el sonido de su ventilador o el runrún de una moto que deja ojipláticos a todos los compadres. En pocas palabras, parte de la convivencia social pasa por moderar y controlar el sonido, ya sea el megafónico, el mecánico, el (in)esperado, el (in)apropiado, etc. La modernidad, así, se constituye como una herramienta de ocultación del mecanismo —en este caso— sonoro, que solo se desvela parcial y puntualmente, justamente cuando hace falta para testificar, de manera superlativa, la modernidad de lo moderno. Silenciar la máquina, en términos generales, entonces, significa tanto como controlar (bio)políticamente el sonido. Es decir, «domesticarlo»: lo de casa, dentro de casa. De ahí que Bijsterveld señale que las políticas del ruido se construyen en torno al argumentario alrededor del «derecho al silencio». El silencio —que desde John Cage, al menos, sabemos que es imposible en sentido enfático— queda convertido, así, en *programa* político —con su amplia panoplia de sanciones con las que amenaza su incumplimiento—.

De este modo, las paredes *ocultan* lo que *en realidad* se oye a través de ellas. La tendencia visuocéntrica de nuestra cultura, que legitima aquello de «ojos que no ven, corazón que no siente», queda desmentida a partir de la invasión de lo sónico. Si las paredes hablan, porque hay orejas a ambos lados de ellas que las disuelven como muro protector de la intimidad, le podemos dar la razón a Brandon LaBelle cuando asegura que el sonido «crea una geografía relacional»².

Hay un espacio difícil de delimitar pero que tiene un peso específico para comprender el rol de los balcones. Se trata

2. LaBelle, B. (2019). *Acoustic territories. Sound culture and everyday life*. Nueva York: Continuum, p. XXV.

de «lo común». No es exactamente público ni privado: está en un punto intermedio entre ambos polos. Y es que, la gran diferencia entre lo público y lo común, por decirlo rápidamente, consiste en que, en el ámbito público, el individuo es ya considerado como sujeto político, como «pueblo», que cumple un rol social en eso público. Por su parte, lo común no exige ni propicia necesariamente esa preordenación social que implica, en la mayoría de los casos imaginables, una jerarquía. Mientras que la esfera pública se ha defendido, durante décadas, como herramienta para posicionarse a la organización institucional de lo político desde unas herramientas más o menos legitimadas por las herramientas institucionales (es decir, para manifestarnos tenemos que pedir un permiso si no queremos que nos multen)³, parece que lo común diversifica las formas de interacción y aparición social, no necesariamente marcadas por el diálogo.

Marina Garcés plantea que el potencial de lo común se encuentra en el anonimato⁴. Habría, a su juicio, una renuncia al personalismo, al protagonismo de la acción, el reconocimiento de que «siempre hay algo en nosotros que no es del todo nuestro, que no cabe en nuestro yo». Lo anónimo no sería una «ley», sino una «acumulación de sentido de la que participamos y que pide ser siempre retomada»⁵. Salimos a aplaudir sin saber muy bien quién ha convocado. Simplemente salimos y aplaudimos. Algunos, además, tocan algún instrumento, o cantan o bailan. El balcón se convierte en un escenario, en un lugar de enunciación. La noción de Brandon LaBelle del sonido como un «campo de interacción» se entrelaza con el anonimato en la medida en que el sonido propicia el encuentro de seres que vivían *a pesar, más allá, indiferentemente* de los otros. Una sonorización de los invisibles entre sí.

3. Habermas, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

4. Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, p. 120.

5. *Ibíd.*

Aunque no tengamos un nombre (seamos a-nónimos), somos alguien para los demás. Aunque sea como un alguien abstracto (un vecino, un conocido, un tipo que va al mismo bar todas las tardes a tomarse un café a las 16:00). Por eso, de alguna forma, espiamos quién, a qué hora y cómo ha salido al balcón. Boris Groys habla de «la mirada del otro». Para él, en esa mirada «presuponemos una subjetividad en el otro, es decir, la capacidad para vernos y juzgarnos»⁶. Somos siempre, entonces, sospechosos de algo (de estar enamorados, de ser un buen o mal ciudadano o de haber robado una caja de chicles en el supermercado) para alguien. En este caso, podemos pensar el aplauso colectivo como una creación común sin autor, pero no necesariamente sin autoridad. La oposición dice mucho de lo que la mirada del otro puede posar sobre nosotros.

Así que lo común supera lo meramente amorfo y homogéneo de la idea de «masa» y, en este caso, se reapropia de la expectativa de las relaciones vecinales para hacer algo con el supuesto silencio prometido por las regulaciones institucionales del ruido. Igual que los memes o los *hashtags*, que han perdido su autoría a favor de su efecto, el aplauso y la cacerolada operan, desde hace unos años, como un punto intermedio entre el dentro y el afuera de la casa y la calle. Brandon LaBelle señala, en esta línea, que «los límites de los cuerpos y las cosas se extienden radicalmente a través de las acciones sonificadas [*sounded actions*]»⁷. En este caso, la ocupación del silencio abre el espacio — siempre evitado en el marco político que habitamos en Occidente— del «fantasma de la inutilidad»⁸, en términos de Richard Sennett. El programa del capitalismo funciona como una maquinaria en la que todo opera como un engranaje de enormes dimensiones. Lo inútil, por tanto, abre

6. Groys, B. (2003). *Bajo sospecha*. Valencia: Pre-Textos, p. 103.

7. LaBelle, B. (2018). *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. Londres: Goldsmiths Press, p. 61.

8. Sennet, R. (2007). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, p. 92.

una grieta. La noción del homenaje y la retórica del apoyo colectivo hace que se mezcle la causa con el efecto.

El ruido es siempre perturbador, porque recuerda la posibilidad de desvío y de conflicto. Además, como señala Paul Hegarty, el ruido se opone a la idea de sentido. Así que la estrategia para reducir su efecto es la rutina. Igual que han dejado de sorprendernos los sonidos industriales —como el de los coches— que causaron la mayor fascinación a los ruidistas, porque hemos llegado a acostumbrarnos, los aplausos y caceroladas han devenido lo normal. Es una «nueva normalidad» de lo extraño. Es lo terrorífico del carácter fagocitador del capitalismo («del sistema hecho vientre», en palabras de Adorno): que adopta a sus exigencias incluso lo inesperado. Por eso, el entramado conceptual que ha marcado estos días es el proceso de «reinventarse» y «reciclarse». Y claro: «resistir».

A juicio de Josep María Esquirol, justamente, la resistencia («íntima») pasa por un momento de «recogimiento», el cual tiene como modelo la casa. Para él, «la separación dentro-fuera determinada por las paredes y por el tejado, además de ser relativa, no supone ni cierre ni aislamiento, sino, al contrario, la condición de posibilidad de la salida»⁹. La propuesta de su resistencia, entonces, parte de habitar el interior para establecer otras formas de exterioridad. De nuevo, ambos elementos son articulados por lo visual. El sonido propone pensar la resistencia del estar fuera de lugar. La total ubicuidad de lo sonoro, que opera siempre a través, suspende la réplica de la idea de frontera que articulamos en lo doméstico.

En 2015 Terry Eagleton publicaba un texto titulado *Esperanza sin optimismo*, donde se hacía cargo de la falibilidad de la esperanza frente al componente emocional del optimismo, que diluye la necesidad de «tener razones para

9. Esquirol, J. M. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acanalado, p. 12.

estar feliz»¹⁰. La exigencia de justificación de los motivos para la felicidad aleja a la esperanza del optimismo, a su juicio. El optimismo, en la medida en que garantiza la felicidad por la felicidad, no vería motivación para el cambio. Eagleton sugiere, así, que «solo si nos parece que nuestra situación es crítica vemos la necesidad de transformarla». La esperanza sin optimismo, sin embargo, no afecta solamente a la noción de futuro, a lo por-venir. Más bien, lo que propone la esperanza en estos términos, es no cifrar al futuro con lo que el presente —y también el pasado, como veremos— no es capaz de preparar. Theodor W. Adorno, en esta línea, era radical: «es necio y sentimental querer mantener el pasado limpio de la sucia marea del presente. El pasado no tiene otra esperanza que la de, abandonado al infortunio, resurgir de él transformado»¹¹.

La propuesta de Eagleton, entonces, sugiere reformular la esperanza sin confiar en el progreso o en el futuro como resolución de las heridas del presente. Hay algo de esas heridas que serán el pasado de nuestro futuro. No es baladí el análisis lingüístico que propician estos días: mientras que en España hablamos de «nueva normalidad», como si la pandemia fuese un mal sueño de lo normal, en Alemania se denomina al periodo que viene «nueva realidad». Quizá porque «lo real» ha roto la continuidad que lo caracterizaba. Eagleton sugiere una tercera vía: «la única forma viable de esperanza en tiempos tan sombríos es la que no tiene nombre»¹².

10. Eagleton, T. (2016) *Esperanza sin optimismo*. Madrid: Taurus p. 15.

11. Adorno, T. W. (1987). *Minima Moralia*. Madrid: Taurus, p. 167.

12. Eagleton, T., *op. cit.*, p. 90.

No hacer

Alberto Bernal

En una entrevista ofrecida para *El País Semanal* el pasado 4 de abril¹, la ya icónica cantante Rosalía afirmaba que «tenemos que mantenernos abiertos, agradecidos con lo que está pasando y conectados con el momento presente. Es la única manera de continuar haciendo cualquier disciplina artística. Siempre quiero tener la energía para seguir haciendo discos», para acabar glosando su pensamiento con un «el aislamiento a veces es positivo para el proceso creativo».

Al mismo tiempo, en un polo aparentemente opuesto, una multitud de artistas se esmeran por seguir creando nuevas canciones y nuevas músicas en las que, con un lenguaje y estilo fundamentalmente similares a los que siempre habían empleado, sustituyen sus contenidos habituales por «el tema» del momento: todo versa ahora sobre la pandemia, el confinamiento y el presente inmediato, como si de un plumazo hubieran desaparecido el resto de problemas y sensibilidades (las desigualdades sociales, la catástrofe humanitaria de las migraciones, la violencia machista y los problemas de género...), o como si estos no estuvieran en absoluto relacionados con la incidencia de la crisis sanitaria.

Es decir, parece que la comunidad creativa se ve abocada a desdoblarse entre el «hacer como si nada» (pero con más tiempo —o menos, si tenemos personas al cuidado—) y el «hacer como si todo». El debate está, por tanto, en el objeto del hacer, en qué y cómo hacer y seguir haciendo, en qué circunstancias o en cómo adaptar el medio para que podamos seguir siendo creativos. Si no podemos ir a conciertos, tendremos que hacerlos por *streaming*; si no podemos

1. Rosalía (4 de abril de 2020). «Rosalía en confinamiento / Entrevistada por Fernando Navarro», *El País Semanal*. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/04/03/eps/1585942684_489038.html.

grabar en un estudio, tendremos que conformarnos con una simple guitarra para seguir cantando sin parar y mostrando al mundo lo que hacemos siempre y en todo momento.

Este incuestionable «qué hacer» se transmite a su vez, incluso con más fuerza aún, hacia los espectadores-consumidores. Las páginas de cultura de los principales periódicos reflejan muy bien este mantra, con secciones actualizadas diariamente en las que se nos propone una multitud de planes culturales y artísticos para hacer en confinamiento —por supuesto, todos ellos consisten fundamentalmente en mirar una pantalla—. El valor de la cultura, por tanto, parece estar en su ininterrumpida omnipresencia, en ese elemento cuantitativo que nos mantiene continuamente ocupados «haciendo» planes, aunque sea desde el sofá de nuestra casa con el mando de la *smart tv*.

Entre otras cosas, esta situación nos ha mostrado claramente hasta qué punto los procesos artísticos y la cultura en general, desde su concepción y creación hasta su recepción, están conectados con el paradigma de producción y consumo permanente de nuestra sociedad. Como afirma Bojana Kunst en su *Artist at work*: «el artista en la sociedad contemporánea se ha convertido en un prototipo del trabajador flexible y precario debido a la conexión que su trabajo como artista muestra con la producción de la vida como tal»². La necesidad de adaptar el trabajo presencial al teletrabajo, el pánico a parar las máquinas de producción, el no ver ninguna alternativa a que se detenga por unos días el círculo aparentemente cerrado del consumo, la exigencia social de estar siempre online..., todo ello se ha visto reflejado con gran nitidez en el mundo del arte y la cultura.

Y, al igual que nuestra sociedad de consumo, los procesos artísticos parecen vivir en la ilusión de la libertad infinita. Se trata de una libertad que radica en qué y cómo

2. Kunst, B. (2014). *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester: Zero Books.

hacer, sin ningún límite aparente. Podemos hacer todo lo que queramos y en todo momento, siempre y cuando hagamos. La línea roja está, infranqueable, en la posibilidad de detenerse, en la traslación de nuestra voluntad desde los meros complementos hasta el verbo como tal: ¿hacer?, ¿no hacer?, ¿cómo no hacer?

LO IMPOSIBLE

Tal vez debemos ser humildes y pensar que el arte no siempre es capaz de transfigurar la realidad. La belleza desmedida de una puesta de sol, por ejemplo, tiende a convertir en *kitsch* sus intentos de materialización artística; es una experiencia «demasiado» bella (sublime) y, tal vez, lo mejor que podemos hacer al vivirla es simplemente permitir que deje su huella en nuestra memoria. Algo parecido puede suceder en situaciones que se nos muestran como socialmente inabarcables, como podría ser la actual crisis sanitaria. ¿Tiene sentido empeñarse en crear una obra de arte de la pandemia vivida? Es probable que, si acaso esa obra existe, esta esté simplemente en la imposibilidad de que exista. Quizá (como apunta Ablinger en su artículo aquí publicado) en la mera acción de abrir la ventana y escuchar el estar de la ciudad en confinamiento³. Quizá en la prescripción de acciones imposibles, al modo de las sugeridas por Alvin Lucier en su obra *Gentle Fire* (1971), en la que pide que, de manera muy libre, se graben determinados sonidos y se transformen en otros, muchos de los cuales son absolutamente imposibles: meteoritos colisionando que se convierten en arañas caminando, sangre chorreando que se convierte en cánceres curándose o tanques maniobrando en errores eliminándose... Uno de los ejemplos más contundentes en este sentido es la obra *Concrete Tape Recorder Piece* (Bruce Nauman, 1968), un grito grabado y reproducido en *loop* desde un magnetófono envuelto en una bolsa de plástico, incrustado, a su vez, en el centro de un bloque de hormigón; una obra que apela directa y brutalmente a la escucha en su más absoluta incapacidad por hacerse oír y ser escuchada. La inabarcabilidad de la

3. Véase pp. 13-20 de esta publicación.

situación hace que, como artistas, podamos encontrar una cierta coherencia a lo que habitualmente hacemos a través de la materialización de la imposibilidad de hacerlo: la imposibilidad (moral, personal, medial...) como obra de arte.

CALLAR

Tal vez es necesario mostrar una oposición dialéctica a las incuestionables demandas de producción y creación de contenidos de nuestra sociedad. Pararnos a pensar hasta qué punto necesitamos rellenar compulsivamente todos los espacios de tiempo de nuestras vidas, confinadas o no. Es probable que lo que necesitemos sea precisamente crear espacios de vacío y aprender a convivir con ellos, con el no-hacer. Callar, en lugar de decir. Es inevitable pensar aquí en Cage, en sus silencios y en su concepción del artista: este sería no alguien que hace, sino alguien que permite que algo se haga. Permitir, por tanto, el vacío. Hacer el no-hacer. No tanto (o no solo) como una búsqueda *quasi* mística (quizá más en la línea de su 4'33") sino como interrupción de la vorágine cotidiana de contenidos: de músicas que no paran de sonar, de datos que no paran de fluir por los cables de fibra óptica hacia nuestras pantallas en forma de *tweets*, *posts*, fotos, vídeos, interminables series, pseudo-noticias, pseudo-comunicación, pseudo-arte...

Se trata, por tanto, menos del silencio como proposición que como negación. El vacío como contraste, tal y como opera en la *Symphonie Monoton-Silence* (Yves Klein, 1949-61): veinte minutos de un acorde de Re Mayor instrumentado para orquesta y coro, seguidos de veinte minutos de silencio; un silencio que encuentra su sentido fuera de sí mismo, en la interrupción de lo que le precede. O, más recientemente, *Silent tracks of various useful lengths* (Brett Black, 2010), un disco consistente en una serie de pistas con duraciones de entre 10 segundos y 5 minutos que, por lo que vemos en los comentarios de compradores, parece ser efectivamente usado en *playlists* para crear necesarios silencios, más o menos largos, entre otras pistas de

músicas sonoras y poder así, aunque sea por un momento, dejar de escuchar.

El absurdo de necesitar reproducir silencio para no escuchar apunta precisamente hacia el potencial sociopolítico del arte como no-hacer, así como del arte del no-hacer. Otra vez en palabras de Bojana Kunst: «Es la fuerza anárquica del desperdicio, del sueño y de la inactividad aquello que abre atmósferas y ritmos de vida que marcan una diferencia con respecto a todo lo que gira en torno a la producción»⁴. La interrupción, no ya como metáfora, sino como verdadera detención de las inercias de consumo que nos mantienen ocupados siempre y en todo momento con la ilusión de que estamos haciendo lo que realmente queremos.

PARAR

Tal vez debamos considerar también la posibilidad de que un artista no es alguien que hace arte siempre y en todo momento, con el virtuosismo de ser capaz de reflejar (o parapetar) «todo» en su propia obra, de seguir creando sin descanso y en cualquier circunstancia «como si nada» o «como si todo». Es conocido el caso de Marcel Duchamp, quien, considerado como uno de los artistas más influyentes de todos los tiempos, a los 35 años abandonó el arte para dedicar el resto de su vida fundamentalmente al ajedrez. Duchamp se definía como antiartista, como alguien cuya labor consistió más en cuestionar el mundo del arte y a sí mismo como artista que en añadir más peso al ya rebovente carro de la historia; en otras palabras: en no ser lo que se supone que debía ser. Vila-Matas apunta la anécdota en la que Naum Gabo le preguntó un día por qué había dejado de pintar: «¿Qué quiere? —respondió Duchamp abriendo los brazos—, ya no tengo ideas»⁵. Más allá del cinismo e ironía que podemos atribuir a tal respuesta (especialmente viniendo de alguien como Duchamp), está la legitimidad

4. *Op. cit.*

5. Vila-Matas, E. (2011). *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona: Random House.

de poder parar, de poder no-hacer. Ya ni siquiera hacer del no-hacer la propia obra, sino simplemente no-hacer, detener (por un momento más o menos extenso, quizá irreversible) la inercia de nuestra propia producción artística. Parar los mecanismos de creación artística nos puede permitir reflexionar acerca de las raíces profundas de nuestras necesidades de creación y comunicación estética, de su relación con los cambiantes entornos y realidades que nos rodean o incluso del papel y del valor que queremos que el arte tenga en nuestras vidas y en las del resto.

Muchas de las más enriquecedoras aportaciones artísticas de todos los tiempos vinieron tras un deliberado silencio creativo, tras la humildad de parar una inercia para encontrar un sentido más profundo (pienso en los prácticamente siete años en blanco de Schönberg antes de acometer su propuesta de composición con doce sonidos o en los veinte años de silencio de Paul Valéry). Pero quizá, como en el caso de Duchamp, parar no tiene por qué ser algo estratégico para volver algún día con más contundencia; puede ser simplemente un acto de coherencia. Con frecuencia encuentro que gran parte de los artistas que más admiro han sido personas que han dicho lo que tenían que decir en el momento en el que consideraron que tenía un sentido hacerlo; cuando esto no fue así, simplemente callaron: Charles Ives (paró prácticamente de componer a mitad de su vida), Ruth Crawford (redirigió su fuerza creativa desde la música de vanguardia hacia el rescate del folklore americano en sus últimos veinte años), Edgard Varèse, Bob Ostertag... Pienso también, fuera de la música, en David Lynch y los ya catorce años desde su última aportación y obra maestra *Inland Empire*. En cierto sentido, es la voluntad (o al menos la posibilidad) de no-hacer lo que otorga un valor especial a las acciones que franquean estos vacíos. Al igual que el silencio en el transcurso de una obra musical amplifica tanto lo que sonó antes como lo que sonará después (si es que esto último llega a suceder), es el no-hacer de una vida creativa lo que la dota de sentido último, tanto en su aspecto creativo como en el vital.

P. D.: EL VALOR DE LA CULTURA

Tal vez, por último, sea necesario pensar acerca del valor de la cultura, sobre aquello que unas líneas atrás asociábamos con el elemento cuantitativo de su ininterrumpida omnipresencia. Si el arte y la cultura tienen un valor fundamental e irrenunciable en nuestra sociedad, acaso sea este precisamente el de empoderarnos en su ausencia, el de darnos herramientas con las que podamos buscar y crear espacios vacíos sobre los que construir nuestras sensibilidades, desde los que podamos decidir nuestra manera de habitar el mundo; huecos de inactividad desde los que poder cuestionar conscientemente el incesante bombardeo de actividades y cosas que se nos proponen (o imponen) por uno y otro costado. Consumir la cultura como un flujo incesante de estímulos sin pausa es condenarla a que se agote en sí misma, privarla de su capacidad de dar y completar el sentido de lo demás.

Abrimos puertas y ventanas en una casa, pero es por sus espacios vacíos que podemos utilizarla. Así, de la existencia provienen las cosas y de la no existencia su utilidad.

(Lao Tse, *Tao Te King XI*, «De la utilidad de la nada»)

La música del día después

Carolina Cerezo Dávila

Durante el confinamiento, sobre todo diría que a partir de mediados de abril (cuando nos vimos obligados a asumir que todo esto iba muy en serio), se ha producido en el seno de nuestro sector una increíble efervescencia de diálogo. Una especie de «reflexión vivencial global y compartida» que, me atrevería a decir, era desconocida en cantidad y forma. Esto quizá tenga diversas lecturas, pero podrían resumirse en que, como artistas y, ante todo, como seres humanos (como *zoonēs politikōnes* aristotélicos), tenemos la necesidad de expresar y compartir todo lo que estamos viviendo. En nuestro ámbito en especial, de compartir los evidentes cuestionamientos que plantea el futuro de la profesión. Hay quien ha visto también un cierto grado de exhibicionismo, o quizá una manera de hacer ver —incluso hacérselo ver a nosotros mismos— que hemos estado haciendo algo de «utilidad» durante el periodo de reclusión, que hemos aportado «algo», en lugar de sencillamente esperar.

Esto puede ser contradictorio, porque en buena parte de la historia los artistas eran precisamente personas que pasaban bastante tiempo solas, dedicando la vida a obras que no sabían si alguna vez verían la luz. Diría que ese ya no es el artista que queremos hoy en día, el artista «desconectado» de la realidad, o a *pesar de ella*. Sin embargo, tampoco parece que aquel que invierta demasiado de su tiempo en actualizar sus redes sociales y estar al día de todas las iniciativas y tendencias del mundo, pueda tener tiempo de desarrollar una labor artística seria y de profundidad. No hay tiempo físico para todo, es un sinvivir. Y encerrados estamos en este equilibrio imposible, unido al equilibrio imposible del pluriempleo que nos permita llegar a fin de mes y, a la vez, desarrollar algunos proyectos susceptibles de ser interesantes. El equilibrio de la «productividad» o «viabilidad»

con el compromiso emocional e intelectual completo hacia la labor artística que uno trata de desarrollar.

Históricamente, la mayor parte de los recursos de «nueva creación» han estado disponibles en primera instancia para un grupo relativamente reducido de personas y, al tiempo, se han democratizado. En la medida en que se democratizan, los grupos que originalmente los «poseían» pierden poder. Podríamos entender así, en cierta forma, cómo los antiguos ídolos producidos fundamentalmente por la televisión y la prensa están siendo completamente sustituidos o, como mínimo, muy contrapesados, por las redes sociales y el fenómeno *influencer*.

Una de las primeras reflexiones en las que reparé durante la cuarentena es que ahora ha tenido lugar una segunda ola de democratización sobre este fenómeno. El que, transcurridas las ocho semanas de confinamiento en el momento que escribo estas palabras, no ha dado su brazo a torcer para grabarse algún vídeo, hacer videollamadas o retransmitir directos en cualquier formato —clase, conferencia, concierto o felicitación de cumpleaños—, ese es un verdadero reaccionario.

Hoy, es definitivo que cualquiera puede ser *youtuber*. No digo que cualquiera serviría, pero más o menos cualquiera ha comprobado de manera práctica que tiene los medios para subir un vídeo de sí mismo, contando o haciendo algo, a la red social que fuere.

Bromas aparte, la revolución tecnológica que ya estaba aquí, que vivía entre nosotros, decididamente ha avanzado mucho en muy poco tiempo. Tal vez demasiado. Porque ha avanzado como una de esas olas que te pillan a punto de salir del agua, tú de espaldas, que no da tiempo a esquivar y que hacen que des tres vueltas sumergido y salgas tosiendo con la sal en la garganta. Nos hemos visto abocados a ella por la vía traumática del aislamiento. Nos hemos tirado al *streaming* casi por mimesis, por des-concierto,

por necesidad vital de contacto con el mundo. Sin que el mundo, por otra parte, hubiera preguntado especialmente al respecto —lo que no parece un detalle menor—.

Sabemos que el *streaming* no es la realidad. Nos vemos obligados ahora a preguntarnos si, como dicen algunas voces, es el futuro. Si YouTube, la plataforma donde más música se «consume» —lo que quiera que esto signifique— hoy en día, es el futuro. Y ahora mismo el futuro no es nada más que la incertidumbre misma. La imposibilidad del mundo cultural que conocíamos y que, por lo menos a algunos, nos gustaba.

Nos gustaba en general, como hecho; pero la ya «antigua normalidad» distaba mucho de ser perfecta, ni tan siquiera meramente adecuada. Y eso es algo que no debemos olvidar. El virus ha dejado en evidencia las múltiples y graves carencias de nuestra sociedad en muchos aspectos —también algunas bondades, no seamos catastrofistas—. La cuestión es que la inmensa mayoría de los temas que hoy están sobre la mesa *ya estaban* sobre la mesa. Han estado en la mesa todo el tiempo. Lo que sucede es que ahora llevamos dos meses en casa, hemos limpiado el polvo de los rincones y no nos ha quedado más remedio que reparar en todos los asuntos sobre la mesa. Estamos encerrados con ellos, en lugar de entrar y salir y correr en todas direcciones intentando llegar a no sabemos dónde.

Se nos imponen dos nociones que lo inundan todo: esta imposibilidad de la incertidumbre y la expectativa de un futuro absolutamente incierto, pero nuevo. Es una expectativa que queremos cargar de esperanzas; y que, sin embargo, de momento nos plantea sobre todo interrogantes. Ante estos interrogantes, y recuperando la idea de esta increíble necesidad de diálogo que el sector ha mostrado durante el confinamiento, surgen, por una parte, los lugares de pensamiento más abstractos acerca del hecho artístico mismo; pero también el intento de enfrentar los problemas eminentemente prácticos —básicamente, la

viabilidad económica de todo lo que hacemos, porque ya sabéis que el dinero prima—.

Atenderemos primero a la segunda categoría, que es algo más concreta. El retorno a los teatros y salas de conciertos pasa por asumir grandes limitaciones de aforo. Parece descabellado pensar que ninguna propuesta pueda ser rentable con un aforo muy limitado, al menos sin estar total o parcialmente subvencionada, ya sea por las instituciones públicas o por las empresas involucradas en algún tipo de mecenazgo. Bien es cierto que esto ya era así en la «antigua» normalidad, aunque suponemos que en un porcentaje menor.

El primer pensamiento lógico nos llevaría a deducir que hay que hacer espectáculos para menos personas y también con menos personas implicadas, al aire libre —el verano nos echa una mano— o en espacios lo más grandes posible; quizá de menor duración y en más pases repetidos durante el día. Esto no es disparatado, se lleva a cabo en muchos otros sectores de cultura o de ocio, requiere sencillamente de un replanteamiento de los programas de concierto que ya se venían desarrollando tímidamente.

Es una postura que me parece que enlaza muy bien con una necesidad que muchos tenemos desde hace un tiempo de «reconexión con el público», con fomentar un público que sea un ente activo, participando de una representación que se está haciendo para él de manera personal y de la que debe ser parte implicada. Con sus opiniones, con sus preguntas; quizá con sus acciones, por qué no —aunque la verdad es que el distanciamiento social y las obligadas mascarillas de los asistentes parecen desmerecer un poco la imagen que uno se haría de esta clase de propuestas, pero debemos ser entusiastas y adaptarnos—.

Pensemos en un festival, aunque sea relativamente pequeño, pues habría que pagar, por supuesto, a los músicos. También a los técnicos y al personal de sala, el contrato de

la luz, los organizadores, gestión, producción, publicidad y un largo etcétera. Y además habrá que prever cómo la gente se va a sentar, a qué distancia, qué medidas de seguridad deben tener en cuenta, si tienen que llevar sus propias mascarillas o se les ofrecerán allí, si hay que poner mamparas, cuánto tiempo invertirá el público en entrar para poder hacerlo con las distancias necesarias, si habrá descanso, si se podrá ir al baño, si se podrá charlar animadamente antes o después del concierto... Y si la gente querrá ir o tendrá miedo, que no es una pregunta menor, porque vivimos con este miedo, con la inseguridad, en el cuerpo.

Todos estos razonamientos parecen complejos y, por qué no, algo arriesgados en el horizonte actual. Por esta razón, y por lo mucho que el confinamiento se ha venido alargando, distintos festivales y artistas han optado por retransmitir conciertos a distancia de manera virtual. Surgen de nuevo los dos aspectos que venimos mencionando: el conceptual y el práctico. ¿Es visualizar el *streaming* de un concierto una experiencia siquiera parecida a asistir a uno?; y, por otro lado, ¿quién está pagando a esos artistas? Hace muy poco que empezó a ser necesario comprar una entrada para disfrutar de algunas actuaciones. Es el caso del Festival de Música en Segura, que además promovió hace unas semanas una interesante mesa de debate sobre todos estos asuntos. Otros compañeros están usando sus fondos para pagar estas producciones a los artistas, como es el caso de OUT con su ciclo *IN.SIDE*. Muchísimos profesionales desde el inicio del confinamiento han regalado su trabajo.

Sucede con las estructuras institucionales —y también, por qué no decirlo, con las democráticas—, a las que damos por hecho con una facilidad verdaderamente sorprendente. Las damos tan por hecho que olvidamos por completo no solo que tienen un valor intrínseco, sino que necesitan de una gran inversión económica para su funcionamiento. En abril ya pensé que el dejar tantas ofertas culturales «libres» acabaría generando la falsa impresión, no de que los artistas estuvieran siendo generosos en ningún sentido,

sino más bien de que ese trabajo no estaba costando nada económicamente. Ahora me doy cuenta de que el problema es que esto ya lo pensábamos antes de la pandemia.

Nuestra no-educación o no plena concienciación en el respeto a lo preciosamente público que poseemos nos lleva a desconectarnos de ello; es algo que está ahí, algo que pagamos con nuestros impuestos. Y así es como tiene que ser, pero ¿qué pagamos con nuestros impuestos? Eso debería corresponderse con alguna clase de exigencia, una comunicación, una retroalimentación... Sucede lo mismo con la sanidad o con la educación, aunque sean elementos a los que tradicionalmente se preste más atención. Con la agravante de que son justamente las iniciativas culturales las que deberían servir de acicate para que la sociedad reflexione acerca de sí misma, avance, se cuestione, compareta su realidad en tiempos tan convulsos como estos.

Es una crítica que vierto también sobre mí misma, pero que viene acompañada del cuestionamiento acerca de los canales de comunicación. El público debería ser reactivo hacia eso que recibe y, en un caso ideal, construir una comunidad a su alrededor. Como el arte tiene algo de rito, y con ello algo de «religioso», los ensembles, coros, orquestas y colectivos que fueren deberían comportarse casi a modo de «parroquias» respecto a esas personas que asisten a su crecimiento y propuestas artísticas. La audiencia participaría de la vida artística de su «parroquia» —aunque fuera para criticarla— y se sentirían recogidos en ella. Deberían ser lugares de encuentro y referencia donde construir un colectivo que compartiera inquietudes, maneras de vivir y de enfrentar la realidad. No pretendo aportarle ningún misticismo extra —el arte no es una religión—, pero realmente pienso que esta analogía es la más clara que se puede establecer para la idea que trato de expresar y la función que, me temo, no estamos logrando conseguir de manera satisfactoria.

En mi opinión, esto en ningún caso tiene que venir seguido de una especie de «adecuación» de los programas a aquello que el público ya conoce y espera, o a aquello que «le gusta» en un sentido simplista. El público, no pensado como una especie de masa informe, sino como un grupo de individuos pensantes con capacidad de reflexión y crítica, no tiene que estar siendo tratado continuamente de forma infantil, como a veces sucede. Tampoco hay que ofrecerle un producto intelectualmente muy elaborado para luego ni tan siquiera poder establecer un canal desde el que preguntarle qué le ha sugerido, sin trazar un marco de referencias previas, un planteamiento, un caldo de cultivo, un entender qué nos ha llevado hasta este lugar. Ciertamente, no podemos decir que buena parte del público potencial de este país esté enormemente formado en cuestiones de tipo sonoro pero, desde luego, lo está en muchos otros aspectos, y hay que esperar mucho más de él de lo que a menudo se hace.

Cabría también la pregunta evidente de si un concierto de música se hace para que sea rentable. Ya sé que esta pregunta es un oxímoron y además no es el tema objeto de este artículo, pero en estos días ha emergido el debate sobre si la cultura es o no un bien de primera necesidad. Se ha demostrado —efectivamente, aunque ya lo esperábamos— que es difícil que uno esté encerrado en su casa dos meses y mantenga la cordura sin recurrir a alguna clase de manifestación artística con la que llenar el tiempo. Y esta cuestión trata mucho sobre el tiempo, que es algo de lo que el ciudadano medio de nuestras sociedades modernas y competitivas generalmente carece. El ciudadano medio, como el músico, está también en el pluriempleo, en los desplazamientos, en el cansancio; y difícilmente eso le otorga la posibilidad de enfrentarse a ninguna propuesta artística que no se pueda «consumir» cual autómatas, sino que requiera de un proceso de reflexión, sobre la que haya que dejarse afectar, a veces que documentarse, que hacerse preguntas, aceptar que nos perturbe o que nos remueva. El ciudadano que carece de tiempo para dedicarse a

sí mismo, de ser, quizá prefiera ser más un público pasivo que otra cosa.

Pienso que, aunque podamos volver a desarrollar conciertos con relativa «normalidad» en pocos meses, no debiéramos olvidar estas reflexiones que estamos teniendo ahora. Ahora que hemos dispuesto de tiempo *sentido* de otra manera.

En un texto muy significativo para mí, *Tiempo y música* de Jeanne Hersch, se reflexiona de manera bastante asequible sobre la naturaleza musical del tiempo, pero también sobre lo que supone su percepción para el espectador. El tiempo del concierto es otro al de antes y después de que este tenga lugar. No está insertado en el curso «normal» de la vida, del mismo modo que un fresco —el espacio que ocupa— no es un simple fragmento de pared. El concierto en vivo supone estar presenciando algo que solo se producirá una vez de esa manera, y que *se está haciendo* en ese tiempo concreto de la vida de los espectadores.

Este mundo de lo digital, en el que decía que hemos entrado a la fuerza durante las pasadas semanas, presenta ventajas evidentes, pero también evidentes perversiones hacia el hecho de lo escénico en sí y, por supuesto, hacia lo cultural como encuentro social. Evidentemente, la libertad de cada uno se vuelve total para escoger, desde la comodidad de su casa, qué desea ver —en cualquier lugar del mundo, siendo reproducido a cualquier hora, parando cuando queramos parar—. Pero esto dista mucho de la realidad del hecho escénico y de su paso del tiempo. El tiempo en el que nos ponemos un vídeo —aunque sea un directo— en el móvil, el portátil o la tele, en nuestra casa, ¿ese tiempo es «otro tiempo»? ¿O es el mismo tiempo? —un tiempo que el confinamiento ha desdibujado por completo en su pasar—. El mismo tiempo en que seguimos contestando el WhatsApp, o merendando, o doblando la ropa mientras se está reproduciendo lo que fuere.

Ese ciudadano medio de las sociedades modernas, el que no puede disponer de su tiempo, ya no tiene ni tan siquiera la libertad de concederse a sí mismo dos o tres horas fuera de las ocupaciones de la vida. Lo justo para desplazarse hasta un teatro o un auditorio y dejarse transformar por un proceso que le proponen, que justamente pretende sacarle de esa rueda de tiempo cotidiano en la que está, tiempo medido y económico; y regalarse un tiempo que tiene otro pasar. Un estado físico y psicológico que le invite a ver más allá.

Me fascina el medio audiovisual, siempre lo ha hecho. Me fascina el cine y aún más cómo es el cine cuando se piensa desde el gobierno del oído. Sin embargo, he acabado aborreciendo por completo esta falsa realidad virtual que se nos ha impuesto, que nos obliga a la vista cansada y los dolores de cervicales, que nos impide enormemente la concentración y el abandono a la vivencia real de un concierto, o incluso con una conferencia. Debo confesaros que he tratado de refugiarme en la radio, en el formato *podcast*, y por supuesto en los hermosos libros de papel. Es decir, en aquellas expresiones que todavía podían consumirse en su formato original.

Es evidente que lo audiovisual es y será parte del futuro de las sociedades y del arte; y creo que una de sus mayores bondades es que permite la comunicación en tiempo real —a menudo fructífera y vibrante— con otros usuarios en todo el globo —en todo el globo que tenga internet, importante también no olvidarnos de esto—. Pero esto, por sí solo, no me parece suficiente.

Las artes escénicas deberían ser capaces de adaptarse al nuevo medio, pero no será tan sencillo como reproducir en directo un concierto con varias cámaras y microfónica (lo que supone, de partida, que hay que contar con profesionales y técnicos del sector audiovisual que puedan garantizar una imagen y un sonido a la altura). Pienso que debería suponer crear un nuevo formato para un nuevo medio que es audiovisual, para ser reproducido desde ciertos

dispositivos y pensado además para la comunicación en tiempo real en internet. ¿Cómo participará el público de ello? ¿Qué público es y qué nos pide? Hay muchos interrogantes que pueden ser similares a los que se dieron al inicio del cine sonoro; temporalmente una suerte de «teatro grabado», hasta que los cineastas se adueñaron del medio y del montaje, y lo trascendieron.

Queda aún mucho por ser trascendido: en la escena musical e interdisciplinar, en el cine como tal y en este nuevo «formato concierto digital» que está cobrando vida poco a poco. En mi modesta opinión, queda por trascender prácticamente todo. Hay que hacer todo el camino. Es un camino lleno de posibilidades, pero no debemos conformarnos con lo primero y, por supuesto, no deberíamos regalarlo. Eso urge más que casi todo, no el pagar en sí, sino el que la base de la sociedad, y desde ella las instituciones, adquieran la conciencia de que el hecho artístico es profesional y requiere de una gran inversión de tiempo y esfuerzos. Y, sobre todo, que ese hecho artístico es necesario para comprendernos y seguir adelante como sociedad.

En esta crisis se ha dejado entrever, al menos por unos momentos, lo terriblemente grave que ha sido nuestro descuido hacia la producción de las materias primas, del tejido industrial propio del que carecemos, de una buena cadena de abastecimiento que podría en tantos casos ser nacional y no lo ha sido, etc. ¿Por qué, si hemos regresado a la importancia objetiva de los sectores primarios, no nos planteamos con la misma «primariedad» lo cultural, sino que lo estamos derivando hacia algo aún más líquido? Me parece que es también responsabilidad de los artistas hacernos estas preguntas. Tratar de descifrar lo que se necesita de nosotros y tratar de ofrecer lecturas de la situación actual que puedan ser esclarecedoras para la gente en tantos otros ámbitos.

Es el momento de los *otros* espectáculos, los que no tienen fuegos artificiales, los que quieren inventar todo de nuevo

—medidas de prevención incluidas— y necesitan estar hechos desde y para su presente y su futuro. Tenemos una tradición monumental que seguiremos conservando y que podrá ser justamente reivindicada en otros momentos del tiempo. Si lo hacemos bien, tendrá mucho más sentido reivindicarla entonces, desde un presente donde lo artístico importe, un presente que se conozca en algo a sí mismo, que vibre, que resuene. Que posea un arte que lo narre, no solo con propuestas de enorme valor estético y pericia técnica, sino haciendo sentir a la sociedad que es parte implicada en cómo está siendo narrado.

¡Hola!¹

Jonathan Sterne

Estas son las historias que se cuentan en la actualidad: Alexander Graham Bell y Thomas Watson mantuvieron su primera conversación telefónica en 1876. «Sr. Watson, venga, ¡quiero verle!» gritó Bell a Watson, y el mundo se estremeció. Thomas Edison escuchó por primera vez cómo las palabras de la tradicional canción infantil *Mary had a little lamb* volvían a él desde el cilindro de un fonógrafo creado por sus asistentes en 1878 y, de repente, la voz humana adquirió una dimensión inmortal. El telégrafo inalámbrico de Guglielmo Marconi conquistó el canal de la Mancha en 1899. Unos desprevenidos marinos escucharon por primera vez voces a través de sus radios en 1906. Cada uno de estos eventos ha sido declarado como un punto de inflexión en la historia de la humanidad. Según nos cuentan, antes de que las tecnologías de reproducción del sonido se inventasen, el sonido se desvanecía. Existía solo mientras iba dejando de existir. Una vez que los teléfonos, los fonógrafos y las radios poblaron nuestro mundo, el sonido perdió un poco de su carácter efímero. La voz se desvinculó un poco más del cuerpo y el oído de las personas podía transportarlas al pasado o a través de grandes distancias.

Son grandes historias porque nos dicen que sucedió algo en la naturaleza, la relevancia y las prácticas del sonido a finales de siglo XIX. Pero están incompletas². Si las tecnologías de reproducción del sonido cambiaron nuestra forma de oír, ¿de dónde procedían? Muchas de las prácticas,

1. Este texto forma parte del capítulo «Hello!» del libro *The Audible Past (El pasado audible)*: Jonathan Sterne, pp. 1-19. Copyright, 2002, Duke University Press. Todos los derechos reservados. Reedición con el permiso del titular del copyright. www.dukeupress.edu.

2. Tanto en el caso de Bell como en el de Edison, los inventores contaban con un dispositivo parcialmente funcional antes de que se produjera esa «famosa primera vez».

las ideas y los constructos asociados a las tecnologías de reproducción del sonido fueron anteriores a las propias máquinas. La tecnología básica para crear fonógrafos (y, por extensión, teléfonos) existía desde tiempo antes de su invención³. Entonces, ¿por qué las tecnologías de reproducción del sonido surgieron en un momento dado y no en otro? ¿Qué las precedió y las hizo posibles, deseables, efectivas y significativas? ¿En qué entorno se desarrollaron? ¿Cómo y por qué las tecnologías de reproducción del sonido adoptaron unas formas y funciones culturales y tecnológicas concretas? Para responder a estas preguntas, iremos más allá de considerar únicamente la simple posibilidad mecánica para adentrarnos en los mundos sociales y culturales de los que surgieron.

The Audible Past ofrece una historia de la *posibilidad* de la reproducción del sonido: el teléfono, el fonógrafo, la radio y otras tecnologías relacionadas. Examina las condiciones sociales y culturales que dieron lugar a la reproducción del sonido y, a su vez, cómo esas tecnologías se cristalizaron y se combinaron en corrientes culturales más extensas. Las tecnologías de reproducción del sonido son artefactos de grandes transformaciones en la naturaleza fundamental del sonido, el oído humano, la facultad de oír y las prácticas de escucha que se produjeron a lo largo del siglo XIX. El capitalismo, el racionalismo, la ciencia, el colonialismo y una multitud de otros factores (el «maelstrom» o la vorágine de la modernidad, utilizando la frase de Marshall Berman) afectaron a las creaciones y las prácticas del sonido, el oído y la escucha⁴.

Al igual que hubo una Ilustración, también hubo una «Sonoración». Una serie de convergencias entre ideas,

3. Véase Read, O. y Welch, W. L. (1976). *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph*. New York: Herbert W. Sams, p. 4; Chanan, M. (1995). *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*. New York: Verso, p. 2.

4. Berman, M. (1992). *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin.

instituciones y prácticas hicieron que el mundo fuera audible de nuevas maneras y que se valoraran nuevas formas de oír y escuchar. Entre 1750 y 1925 aproximadamente, el propio sonido se convirtió en un objeto y en un ámbito de pensamiento y praxis, cuando antes se había conceptualizado en términos de instancias idealizadas concretas, como la voz o la música. El oído se reconstruyó como un proceso fisiológico, un tipo de receptividad y capacidad basada en la física, la biología y la mecánica. A través de técnicas de escucha, las personas aprovecharon, modificaron y dieron forma a sus facultades de percepción auditiva al servicio de la racionalidad. En la edad moderna el sonido y el oído se volvieron a conceptualizar, a materializar, imitar, transformar, reproducir, mercantilizar, producir en masa e industrializar. A buen seguro, esta transformación del sonido y el oído se llevó a cabo durante más de un siglo. No es que la gente se despertara un día y viera que, de repente, todo era distinto. Los cambios en el sonido, la escucha y el oído se produjeron poco a poco, lugar por lugar, práctica por práctica, durante un largo periodo de tiempo.

«La edad de oro del oído nunca acabó», escribe Alan Burdick. «Ocluida por la hegemonía visual, aún continúa»⁵. *The Audible Past* cuenta una historia en la que el sonido, el oído y la escucha son fundamentales para una vida cultural de la modernidad en la que el sonido, el oído y la escucha son fundamentos de los modos modernos de conocimiento, cultura y organización social. Presenta una alternativa a la narrativa omnipresente que afirma que, al modernizarse, la cultura occidental se alejó de una cultura del oído para acercarse a una cultura de la vista. Sin duda, la literatura filosófica de la Ilustración —así como el lenguaje diario de muchas personas— está repleta de metáforas de luz y vista para referirse a la verdad y la comprensión⁶. Pero,

5. Burdick, A. (2001). «Now Hear This: Listening Back on a Century of Sound», en *Harper's Magazine* 303 (1804), p. 75.

6. A efectos de legibilidad, he seguido en gran parte la práctica estándar de usar metáforas de luz y vista para expresar conocimiento. Sustituirlas por metáforas sónicas sería en gran medida un ejercicio

aunque la vista es de algún modo el sentido privilegiado en el discurso filosófico europeo desde la Ilustración, es erróneo pensar que solo la vista, o bien su supuesta diferencia con respecto al oído, explica la modernidad.

Siempre ha habido una gran osadía en la afirmación de que la visión es el mapa social de la modernidad. Aunque no afirmo que la escucha sea *el* mapa social de la modernidad, sin duda traza un campo importante de praxis moderna. Siempre hay más de un mapa de un mismo territorio y el sonido ofrece una ruta particular a través de la historia. En algunos casos, tal y como se demostrará en este libro, las formas modernas de oír presagiaron las formas modernas de ver. Durante la Ilustración, y posteriormente, el sentido del oído se convirtió en objeto de contemplación. Se midió, se materializó, se aisló y se simuló. Las técnicas de audición desarrolladas por médicos y telegrafistas fueron características constitutivas de la medicina científica y de versiones tempranas de burocracia moderna. El sonido se mercantilizó, se convirtió en algo que se podía vender y comprar. Estos hechos contradicen el cliché de que la ciencia moderna y la racionalidad fueron fruto de la cultura y el pensamiento visual. Nos instan a replantearnos exactamente qué queremos decir con el *privilegio* de la visión y las imágenes⁷. Tomarse en serio la función del sonido y

formalista y de dudoso valor a la hora de ayudar a los lectores a comprender mi argumento.

7. Para conocer el debate integral del estatus de la visión en el pensamiento moderno y la idea de que la visión es fundamental en las categorías de la modernidad, véase Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press y Levin; D. M. (Ed.) (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Véase también: McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press; Foucault, M. (1973). *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. New York: Pantheon; y Ong, W. (1982). *Orality and Literacy: The Technologization of the Word*. New York: Routledge. Más adelante se trata la obra de Ong y la fenomenología de la escucha.

el oído en la vida moderna significa rebatir la definición visualista de la *modernidad*.

En la actualidad, en todas las ciencias humanas se entiende que la visión y la cultura visual son cuestiones importantes. Muchos escritores contemporáneos interesados en diversos aspectos de la cultura visual (o más concretamente, aspectos visuales de distintos ámbitos culturales como las artes, el diseño, el paisaje, los medios de comunicación, la moda) comprenden su trabajo como una contribución a un conjunto fundamental de preguntas teóricas, culturales e históricas sobre la visión y las imágenes. Mientras los escritores interesados en los medios visuales se han aproximado durante un tiempo hacia una conceptualización de la *cultura visual*, no existe ningún constructo paralelo (es decir, una *cultura del sonido* o, simplemente, *estudios de sonido*) en el que, en general, se haya basado el trabajo sobre el oído o los demás sentidos⁸. Si bien el sonido se considera un problema intelectual unificado en algunos campos de la ciencia y la ingeniería, está menos desarrollado como un problema integrado en las disciplinas sociales y culturales.

De forma similar, los problemas visuales acaparan muchas variantes de la teoría cultural. La cuestión de *la mirada* obsesiona a varias escuelas de feminismo, a la teoría racial crítica, al psicoanálisis y al posestructuralismo. El estatus cultural de *la imagen* y la vista capta la atención de grandes mentes en la semiótica, los estudios cinematográficos, varias escuelas de interpretación literaria y de historia del

8. Aunque podemos esperar que esto también esté cambiando. Además de algunos de los eruditos del sonido citados en otros puntos de esta introducción, véase, p. e., Marks, L. (1999). *The Skin of the Film: The Senses in Intercultural Cinema*. Durham, N. C.: Duke University Press; Howes, D. (1991). *The Varieties of Semory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto; y Corbin, A. (1986). *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Cambridge, Mass: Harvard University Press y *Time, Desire, and Horror: Toward a History of the Sense* (1995). Cambridge: Blackwell.

arte, la arquitectura y la comunicación. Si bien el sonido puede ser de interés en estas áreas para ciertos académicos, se sigue considerando con demasiada frecuencia un problema especializado o de interés limitado. Aunque existen muchos académicos del sonido activos en la comunicación, los estudios cinematográficos, la música y otras ciencias humanas, el sonido no suele ser un problema teórico central para grandes escuelas de teoría cultural, aparte del privilegio de la voz en la fenomenología y el psicoanálisis y su negación en la deconstrucción⁹.

Se podría escribir un libro distinto que explique y critique la preferencia de los académicos por los objetos visuales y la visión como un objeto de estudio. Por ahora, basta con observar que el fallo estriba tanto en los teóricos culturales como en los académicos del sonido. Los teóricos culturales aceptan también fácilmente la religiosidad sobre el dominio de la visión y, como consecuencia, han suprimido las diferencias entre el privilegio de la visión y la totalidad de la visión. Mientras, los estudios del sonido tienden a huir de preguntas sobre la cultura del sonido como tal (con algunas excepciones notables) y en su lugar prefieren trabajar en otros ámbitos intelectuales disciplinarios o interdisciplinarios. Al *no* volver hacia un nivel más general de cuestionamiento, estas obras ofrecen una epistemología implícitamente acumulativista de la historia del sonido. La promesa de los planteamientos acumulativistas es que un día tendremos suficiente información histórica para comenzar a generalizar sobre la sociedad. El problema con esta perspectiva es que ese día tan excepcional siempre

9. Además de las obras tratadas a continuación, véase Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press; Lawrence, A. (1991). *Echo and Narcissus: Women's Voice in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press; Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press. Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge aporta un interesante enfoque alternativo.

está por venir¹⁰. Si el sonido y el oído son efectivamente problemas teóricos importantes, ahora es el momento oportuno para comenzar a tratarlos como asuntos intelectuales amplios.

Muchos autores han sostenido que el oído es el sentido abandonado de la modernidad, un sentido novedoso para el análisis¹¹. Quizás sería polémicamente aceptable en este punto lamentar la relativa falta de obras eruditas sobre el sonido, en comparación con las imágenes y la visión, identificar a los pioneros y luego afirmar que este libro llenará el vacío. Pero la realidad es un tanto distinta. Existe una amplia documentación sobre la historia y la filosofía del sonido; sin embargo, permanece fragmentada conceptualmente. Los lectores interesados tienen a su disposición una gran variedad de libros y artículos sobre distintos aspectos del sonido, escritos por académicos de la comunicación, la música, el arte y la cultura¹². Pero, si no existe ningún tipo de sensibilidad compartida y dominante sobre lo que constituye *la historia del sonido, la cultura del sonido o los estudios del sonido*, intentar unificar una historia del sonido a partir de la desconcertante diversidad de historias sobre el habla, la música, la tecnología y otras prácticas relacionadas con el sonido supone la misma promesa y el mismo atractivo que unir una lámina de cristal

10. Véase Wright Mills, C. (1959). *The Sociological Imagination*. New York: Oxford University Press, pp. 50-75; Novick, P. (1988). *That Noble Dream: The «Objectivity Question» and the American Historical Profession*. New York: Cambridge University Press; Iggers, G. C. (1997). *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Hanover, N. H.: Wesleyan University Press; y Smith, B. (1998). *The Gender of History*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

11. Véase p. e. Cantril, H. y Allport, G. (1935). *The Psychology of Radio*. New York: Harper and Bros; Arnheim, R. (1936). *Radio*. London: Faber and Faber; y Eisler, H. & Adorno, T. (1947). *Composing/or the Films*. New York: Oxford University Press. Para un ejemplo contemporáneo, véase Levin, D. M. (1989). *The Listening Self Personal Growth, Social Change, and the Closure of Metaphysics*. New York: Routledge.

12. Una parte importante de las publicaciones en inglés aparece en mis notas y en la bibliografía.

fragmentada. Sabemos que las piezas de algún modo se alinean, sabemos que pueden conectarse, pero realmente no sabemos muy bien cómo se unen. Tenemos historias de públicos de conciertos, teléfonos, discursos, películas sonoras, paisajes sonoros y teorías del oído. Pero en muy pocas ocasiones quienes escriben historias del sonido plantean cómo su obra se conecta con otras obras relacionadas o con ámbitos intelectuales más amplios. Debido a que los estudios sobre el sonido no se han aproximado de forma sistemática a cuestiones teóricas, culturales e históricas más fundamentales y sintéticas, no han logrado que cuestiones filosóficas más amplias fueran relevantes en los campos intelectuales en los que reside. Así, el reto es imaginar el sonido como un problema que trasciende su contexto empírico inmediato. La historia del sonido ya está conectada con los grandes proyectos de las ciencias humanas; de nosotros depende completar las conexiones.

Al plantear una historia del sonido, *The Audible Past* despliega una larga tradición de pensamiento social interpretativo y crítico. Algunos autores han citado al joven Marx al hablar sobre la importancia de la historia sensorial: «La formación de los cinco sentidos es una labor de toda la historia del mundo hasta el presente». El texto de Marx indica que la propia capacidad de relacionarse con el mundo a través de los sentidos se organiza y se aprende de modo distinto en diferentes entornos sociales. Los sentidos «se cultivan o se les da vida». «El propio hombre se convierte en el objeto» al que se da forma y se orienta a través del proceso histórico y social¹³. Antes de que los sentidos sean reales, palpables, concretos o estén disponibles para la contemplación ya están afectados y efectuados a través de condiciones históricas particulares que también dan lugar al sujeto que los posee. Podemos considerar plenamente los sentidos como históricos únicamente si tenemos en cuenta la sociedad, la cultura, la tecnología y el cuerpo como artefactos de la historia humana. Por consiguiente,

13. Marx, K. (1968). *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. New York: International, pp. 140-41.

una comprensión verdaderamente historicista de los sentidos, o de un sentido en concreto, requiere un compromiso con la variante constructivista y contextualista del pensamiento social y cultural. A la inversa, un enérgico constructivismo y un enérgico contextualismo requieren una historia de los sentidos. No es casualidad que la exposición de Marx sobre los sentidos aparezca en una sección sobre el comunismo de los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Incluso para comenzar a imaginar (otra) sociedad, el joven Marx tuvo que tener en cuenta la dinámica histórica de la propia sensación. Cuando imaginamos las posibilidades del cambio social, cultural e histórico en el pasado, el presente o el futuro, también debemos imaginar las historias de los sentidos. Se acepta comúnmente que «el observador individual se convirtió en un objeto de investigación y en un epicentro de conocimiento en las primeras décadas de 1800» y que, durante ese mismo periodo, «se transformó el estatus del sujeto observador»¹⁴. Así pues, las transformaciones en el sonido, el oído y la escucha también formaron parte de enormes cambios en los ámbitos de la vida social y cultural de los tres últimos siglos.

El surgimiento de la tecnología de reproducción del sonido en los siglos XIX y XX constituye una entrada especialmente óptima en la historia más extensa del sonido. Es uno de los pocos aspectos existentes en las ciencias humanas en el que los académicos han reconocido y contemplado la historicidad del oído. Tal y como han expuesto Theodor Adorno, Walter Benjamin y otros innumerables autores, el problema de la reproducción mecánica es fundamental para comprender la cambiante forma de la comunicación a finales del siglo XIX y principios del XX. Para ellos, el problema apremiante de la reproductibilidad del sonido, al igual que la reproducción de imágenes, era su aparente abstracción del mundo social, incluso cuando se manifestaba más dinámicamente dentro de él¹⁵. Otros autores han

14. Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass: MIT Press, p. 16.

15. En los textos clásicos se reiteran estas cuestiones constantemente

planteado alegaciones más enérgicas sobre la reproducción del sonido y fue descrita como una «base material» de los sentidos cambiantes del espacio y el tiempo en los inicios del siglo XX, o parte de una «revolución perceptiva» ya en las primeras décadas del mismo siglo. Se dice que las tecnologías del sonido han amplificado y extendido el sonido y nuestro sentido del oído a través del tiempo y del espacio¹⁶. Nos cuentan que la telefonía cambió «las condiciones de la vida diaria», que la grabación del sonido representó un momento en el que «todo cambió de repente», un «símbolo impactante de modernidad», que la radio fue «la invención electrónica más importante» del siglo XX, al transformar nuestros hábitos perceptivos y al desdibujar los límites de la vida privada, pública, comercial y política¹⁷.

Si se sacan de contexto o se consideran con un poco de hostilidad, la afirmaciones de la importancia histórica de la reproducción del sonido pueden parecer exageradas o incluso ostentosas. D. L. LeMahieu escribe que la grabación del sonido fue una entre «un conjunto de nuevas tecnologías impuestas a una población cada vez más acostumbrada a los milagros mecánicos. En una década en la que los hombres aprendieron a volar, el resorte motor de un

te, como en Horkheimer M. y Adorno, T. (1944). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum; Benjamin, W. (1968). «The Storyteller» y «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», *Illuminations*. New York: Schocken; y Adorno, T. (1990). «The Curves of the Needle», *October* (55), pp. 49- 56.

16. Kern, S. (1983). *The Culture of Time and Space, 1800-1918*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, passim; Lowe, D. M. (1982). *History of Bourgeois Perception*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 9, 111-17; y McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, pp. 265-83, 297- 307.

17. Fischer, C. S. (1992). *America Calling: A Social History of the Telephone*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, p. 5; Attali, J. (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 87; Peters, J. D. (1999). *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago: University of Chicago Press, p. 160; Douglas, S. (1999). *Listening In: Radio and the American Imagination from Amos 'n Andy and Edward R. Murrow to Wolfman Jack and Howard Stern*. New York: Times Books, p. 9.

gramófono portátil o el mayor tiempo de reproducción de un disco de doble cara apenas provocaron asombro. De hecho, lo que puede resultar más extraordinario es la rapidez con la que las innovaciones tecnológicas se absorbieron en la experiencia diaria y corriente»¹⁸. Se podría decir lo mismo de la telefonía, la radio y otras muchas tecnologías. Pero la prosa más sobria de LeMahieu sigue dejando margen para el asombro, no ante el poder revolucionario de la tecnología de reproducción del sonido, sino ante su trivialidad. Si, en parte, la modernidad da nombre a la experiencia del rápido cambio social y cultural, algunas de sus gentes podrían haberse tomado perfectamente con calma sus «símbolos impactantes».

Puesto que la función en la historia de la tecnología de reproducción del sonido se trata como algo obviamente decisivo, tiene sentido empezar a reescribir la historia del sonido replanteando la importancia histórica de las tecnologías del sonido. Centrarse en la tecnología de reproducción del sonido presenta una ventaja añadida para el historiador del sonido: durante sus inicios, las tecnologías dejan un enorme rastro en papel, con lo que se convierten en recursos especialmente valiosos para la investigación histórica. En los primeros escritos sobre el teléfono, el fonógrafo y la radio encontramos un abundante archivo de reflexiones sobre el carácter y el significado del sonido, el oído y la escucha. Douglas Kahn escribe que «como objeto histórico, el sonido no puede aportar una buena historia o un elenco de personajes coherente, ni tampoco puede validar ninguna noción sucedánea de progreso o de madurez generacional. La historia es dispersa, efímera y altamente arbitrada; como objeto es tan pobre en cualquier sentido como el sonido en sí mismo»¹⁹. Antes del siglo XX, se

18. LeMahieu, D. L. (1988). *A Culture for Democracy: Mass Communication and the Cultivated Mind in Britain between the Wars*. Oxford: Clarendon, p. 81.

19. Kahn, D. (1992). «Histories of Sound Once Removed», en Kahn, D. y Whitehead, G. (Eds.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass: MIT Press, p. 2.

conservó físicamente muy poco del pasado sónico para el posterior análisis histórico. Por ello, tiene sentido observar en su lugar un ámbito concreto de la práctica asociada al sonido. El rastro en papel que dejaron las tecnologías de reproducción del sonido aporta un útil punto de partida para una historia del sonido.

Al igual que un reconocimiento de los propios órganos sensoriales, un examen de las tecnologías del sonido también llega a la esencia del debate entre naturaleza y educación, al pensar sobre las causas y las posibilidades del cambio histórico. Incluso las obras mecánicas más básicas de las tecnologías de reproducción del sonido se forman históricamente. Tal y como expondré, el diafragma vibratorio que permitió que funcionasen teléfonos y fonógrafos era en sí mismo un artefacto del cambio de la comprensión del oído humano. Las tecnologías de reproducción del sonido son artefactos de praxis concretas y relaciones «hasta abajo» y se pueden considerar desde un punto de vista arqueológico. La historia de la tecnología del sonido ofrece una ruta hacia un campo de coyunturas entre cambios materiales, económicos, técnicos, conceptuales, prácticos y ambientales. En nuestra situación actual, entre lluvias torrenciales de desarrollo capitalista y *marketing* que nos bombardea con nuevas máquinas digitales, es fácil y tentador a partes iguales olvidarnos de la imperecedera conexión entre cualquier tecnología y un contexto cultural más amplio. Las tecnologías a veces gozan de un cierto nivel de deificación en la teoría social y la historia cultural, a las que llegan para representar un papel de actores divinos. En narrativas de «impacto», las tecnologías son seres misteriosos con orígenes desconocidos que bajan del cielo para «afectar» a las relaciones humanas. Estas narrativas consideran las propias tecnologías como agentes principales del cambio histórico: la deificación tecnológica es la religión detrás de afirmaciones como «el teléfono cambió el modo de hacer negocios», «el fonógrafo cambió la forma de escuchar música». Las narrativas de impacto han sido ampliamente criticadas, y con razón, por ser una forma de determinismo

tecnológico, ya que surgen de una noción empobrecida de causalidad²⁰.

Al mismo tiempo, las tecnologías resultan interesantes precisamente porque pueden desempeñar una función importante en la vida de las personas. Las tecnologías son procesos sociales, culturales y materiales repetibles y cristalizados en mecanismos. Con frecuencia, realizan el trabajo del que antes se encargaba una persona. Es este proceso de cristalización lo que las hace interesantes desde el punto de vista histórico. Su carácter mecánico, las formas en las que combinan física y cultura puede decirnos mucho sobre las personas que las crearon y las implantaron. Las tecnologías expresan una intervención mecánica diseñada, un conjunto de funciones acordonadas del resto de la vida y delegadas a ellas, un conjunto de funciones desarrolladas desde y vinculadas a conjuntos de prácticas culturales. Las personas diseñan y usan las tecnologías para mejorar o fomentar ciertas actividades y desalentar otras. Las tecnologías se asocian a hábitos, a veces cristalizándolos y otras posibilítandolos. Encarnan de forma física disposiciones y tendencias concretas. El mecanismo cierrapuertas tiende a cerrar la puerta, a menos que se la detenga con la mano o con un tope de puerta. La radio doméstica recibe señales, pero no emite, a menos que se modifiquen los cables y se añada un micrófono. El teléfono suena mientras escribo la introducción a este libro.

20. El determinismo tecnológico es, más o menos, la premisa de que la tecnología determina la conducta y la forma de la vida cultural. Para conocer las críticas del determinismo tecnológico desde perspectivas simpáticas hasta la mía propia, véase Slack, J. D. (1984). *Communication Technologies and Society: Conceptions of Causality and the Politics of Technological Intervention*. Norwood, N.J.: Able; Williams, R. (1992). *Television: Technology and Cultural Form*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press; y Stabile, C. (1994). *Feminism and the Technological Fix*. New York: St. Martin's. Desde una perspectiva distinta, Martin Heidegger señala que en realidad hay cuatro tipos de causalidad al considerar la tecnología: material, forma, uso y lo que moldea al material en una forma concreta para un uso en particular (véase *The Question Concerning Technology and Other Essays* (1977). New York: Harper Torch books, pp. 6- 12 y a lo largo de todo el texto).

Después de años de condicionamiento para responder a un teléfono que suena, cuesta un poco ignorarlo y acabar la frase o el párrafo. El estudio de las tecnologías en cualquier sentido significativo requiere un gran sentido de su conexión con la práctica humana, el hábitat y el hábito. Requiere atención a los campos de actividad cultural, social y física combinadas, lo que otros autores denominan *redes* o *conjuntos* a partir de los cuales surgen las tecnologías y de los que forman parte²¹.

La historia que se presenta en estas páginas surge de un análisis de los aspectos mecánicos y físicos de las propias tecnologías hasta las técnicas, las prácticas y las instituciones asociadas a ellas. En cada conexión en el argumento, muestro cómo las tecnologías de reproducción del sonido se impregnan de las tensiones, las tendencias y las corrientes de la cultura de las que surgen, hasta sus funciones mecánicas más básicas. Nuestras más preciadas devociones hacia las tecnologías de reproducción del sonido —por ejemplo, que separaban los sonidos de sus fuentes o que la grabación del sonido nos permite escuchar las voces de los que han muerto— no eran ni son descripciones empíricas inocentes del impacto de las tecnologías. Eran deseos que las personas implantaron en las tecnologías de reproducción del sonido, deseos que se convirtieron en programas de innovación y uso.

Para muchos de sus inventores y para los primeros usuarios, las tecnologías de reproducción del sonido condensaban un conjunto completo de creencias sobre la época y el lugar en el que vivían. Las tecnologías de reproducción del sonido representaban la promesa de la ciencia, la racionalidad,

21. Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, pp. 3-8; Berland, J. (1992). «Cultural Technologies and the Production of Space», en Grossberg, L., Nelson, C. y Treichler, P. (Eds.). *Cultural Studies*. New York: Routledge; Wise, M. (1997). *Exploring Technology and Social Space*. Thousand Oaks, Calif.: Sage, pp. 54-55, 68; Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 4, 90, 503-5.

la industria y el poder del hombre blanco para apropiarse de ámbitos de la vida que antes se consideraban mágicos y desbancarlos. Para los primeros usuarios, las tecnologías del sonido eran, en una palabra, modernas²². La *modernidad* es, por supuesto, una categoría analítica imprecisa, cargada de contradicciones internas y conflictos intelectuales. Su dificultad probablemente surge de su utilidad como término heurístico y el uso que hago de él es deliberadamente heurístico. Cuando afirmo que la tecnología de reproducción del sonido indica una modernidad acústica, no quiero decir lo mismo que los sujetos de mi historia. *The Audible Past* explora las formas en las que la historia del sonido contribuye y se desarrolla a partir del «maelstrom» de la vida moderna (volviendo a Berman): el capitalismo, el colonialismo y el auge de la industria; el crecimiento y el desarrollo de las ciencias, las cosmologías cambiantes, los cambios masivos de población (en concreto, la migración y la urbanización), las nuevas formas de poder colectivo y corporativo, los movimientos sociales, la lucha de clases y el ascenso de las nuevas clases medias, la comunicación de masas, los Estados-naciones, la burocracia; la confianza en el progreso, un sujeto humanista abstracto y universal, el mercado mundial, así como una contemplación reflexiva de la constancia del cambio²³. En la vida moderna el sonido se convierte en un problema: un objeto que se contempla, se reconstruye y se manipula, algo que se puede fragmentar, industrializar, comprar y vender.

Pero *The Audible Past* no es una simple narrativa de la modernización del sonido y el oído. La *modernización* puede indicar con demasiada facilidad un tipo frágil de universalismo, en el que los desarrollos históricos específicos a

22. Sterne, J. (2000). «Sound Our of Time / Modernity's Echo», en Stabile, C. (Ed.). *Turning the Century*. Boulder, Colo: Westview, pp. 9- 30.

23. Esta lista se extrae de Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, pp. 5-12, p. 16; Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, N.C.: Duke University Press, p. 42; Bauman, Z. (1995). *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity, p. 5; y Lefebvre, H. (1995). *Introduction to Modernity*. New York: Verso, pp. 168-238.

los que hace referencia la modernidad se transforman en un conjunto de fases históricas a través de las cuales deben pasar todas las culturas. Según la acertada frase de Johannes Fabians, la idea de *modernidad* como modernización convierte las relaciones del espacio (las relaciones entre culturas) en relaciones de tiempo, en las que el hombre blanco se sitúa en la cima de la evolución del mundo²⁴. Si bien no soy un exponente de la teoría del desarrollo de la modernidad como «modernización», constituye un elemento central de algunos discursos sobre la reproducción del sonido al que nos enfrentaremos más de una vez en las siguientes páginas. Una larga lista de inventores, académicos, empresarios, antropólogos fonográficos y usuarios ocasionales pensaron que estaban participando en un modo de vida moderno, viviendo en la cumbre del progreso mundial. Creyeron que su época dominaba la cresta de la imparable ola de las modernizaciones. Así pues, además de ser una heurística útil para describir el contexto del proyecto completo, la modernidad y sus conjugados también son categorías importantes que deben analizarse y examinarse cuidadosamente dentro de esta historia.

El resto de esta introducción ofrece algo de contexto conceptual para la historia que sigue a continuación. La siguiente sección es una reflexión ampliada del sonido como un objeto de estudio histórico: ¿qué significa escribir una historia de algo aparentemente tan natural y físico como el sonido y el oído? A continuación, se expone un mapa más detallado de los argumentos del libro.

Replanteamiento de la naturaleza del sonido: De bosques, árboles caídos y fenomenologías

Todo este tema de la modernidad, historia y tecnología del sonido evoca un antónimo implícito: la *naturaleza* del sonido y el oído. En la medida en que tratemos el sonido como un hecho de la naturaleza, escribir algo que no sea su historia natural podría parecer un empeño impúdico o

24. Fabian, J. (1983). *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.

inapropiado; como mucho solo podría aspirar a la parcialidad. Aunque los eruditos del cine han usado la expresión *historia del sonido* durante un tiempo, no se ajusta muy bien a ello. Al fin y al cabo, los estudiosos del mundo visible no escriben «historias de la luz» (aunque deberían hacerlo) y, en su lugar, prefieren escribir historias de «cultura visual», «imágenes», «visualidad» y similares. Poner entre paréntesis la luz a favor de «lo visual» puede ser una maniobra defensiva, ya que los distintos términos visuales ponen entre paréntesis preguntas de la esencia de la naturaleza. Pero, aparte de sonar bien, la *historia del sonido* ya contiene una paradoja difícil de entender pero necesaria de la naturaleza y la cultura, fundamental en todo lo que se expone en este libro. En su núcleo, el fenómeno del sonido y la historia del sonido se apoyan en el punto intermedio de la cultura y la naturaleza.

Es imposible «simplemente describir» la facultad de oír en su estado natural. El mero intento es fingir que el idioma no tiene una dimensión figurativa propia. El lenguaje que utilizamos para describir el sonido y el oído está lastreado por décadas o siglos de bagaje cultural. Pensemos en las trayectorias de dos adjetivos asociados en inglés con el oído. El término inglés *aural* (auditivo) inició su historia en 1847 con el significado de «perteneciente al órgano del oído»; hasta 1860 no apareció impreso para denotar algo «recibido o percibido por el oído». Antes de ese periodo, el término inglés *auricular* (el mismo término en español) se utilizó para describir algo «del oído o perteneciente al mismo» o percibido por el oído²⁵. No era una mera diferencia semántica: *auricular* incluía connotaciones de tradición oral y referencial, así como las características externas del oído visibles a simple vista (la masa plegada de piel a la que se hace referencia sinecdóticamente como el oído es, técnicamente, el *paellón auditivo*, la oreja o el *oído externo*). En cambio, *aural* (auditivo) no implicaba connotaciones de tradición oral y se refería específicamente al oído medio, el oído interno y los nervios que convierten las vibraciones en

25. *Oxford English Dictionary*, s.v. «aural», «auricular».

lo que el cerebro percibe como sonido (como en *aural surgery*, cirugía auditiva). La idea de lo auditivo y su inflexión decididamente médica es parte de la transformación histórica que describo en las siguientes páginas.

Por lo general, cuando los escritores apelan a una unión binaria entre cultura y naturaleza, es con la idea de que es la cultura lo que cambia con el tiempo y la naturaleza lo que es permanente, atemporal e invariable. El binomio naturaleza/cultura ofrece una visión estrecha de la naturaleza, un subterfugio práctico para argumentos de «construcción social»²⁶. En el caso del sonido, el recurso a algo estático es también un truco del lenguaje. Tratamos el sonido como un fenómeno natural externo a las personas, pero su propia definición es antropocéntrica. El fisiólogo Johannes Müller escribió hace más de 150 años que «sin el órgano del oído con sus dotes vitales, no existiría el sonido en el mundo, sino simplemente vibraciones»²⁷. Tal y como señaló Müller, nuestros otros sentidos también pueden percibir la vibración. El sonido es una percepción muy particular de las vibraciones. Se puede eliminar el sonido del ser humano, pero solo se puede eliminar al ser humano del sonido a través de un ejercicio de imaginación. Los sonidos se definen como esa clase de vibraciones percibidas (y, en un sentido más exacto, producidas simpatéticamente) por el oído activo cuando se desplazan a través de un medio que puede transmitir cambios en la presión (como el aire). Las cifras del espectro audible en humanos (que no tienen ninguna importancia para los fines de este estudio) son de veinte a veinte mil ciclos por segundo, aunque, en la práctica, la mayoría de adultos en la sociedad industrial no puede oír ningún extremo de ese rango. De este modo, se nos presenta una elección con nuestra definición: podemos decir

26. Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, pp. XVI-XVII. Véase también Hacking, I. (1999). *The Social Construction of What?* Cambridge, Mass: Harvard University Press.

27. Müller, J. (1843). *Elements of Physiology*. Philadelphia: Lea and Blanchard, p. 714.

que, o bien un sonido es una clase de vibración que podría oírse, o bien que es una clase de vibración que se oye pero, en cualquier caso, el hecho de oír el sonido es lo que lo convierte en sonido. Lo que quiero decir es que los seres humanos se encuentran en el centro de cualquier definición significativa de sonido. Cuando se habla del oído de otros animales, se suele contrastar con el oído humano (como «sonidos que solo un perro puede oír»). Como parte de un fenómeno físico de vibración más grande, el sonido es un producto de los sentidos humanos y no algo del mundo externo a los humanos. El sonido es un pequeño fragmento del mundo vibratorio.

Quizás esto se puede interpretar como el argumento de que los árboles que se caen en el bosque no emiten ningún sonido si no hay personas allí que lo puedan oír. Soy consciente de que las ardillas aportarían otra interpretación. Sin duda, una vez que establecemos una definición operativa del sonido, puede que surjan esos aspectos que los físicos y los fisiólogos pueden identificar como universales e invariables. Según nuestra definición del sonido, el árbol hace ruido, tanto si hay alguien allí para oírlo como si no. Pero, incluso en este caso, estamos tratando con definiciones antropocéntricas. Cuando un gran árbol cae, las vibraciones se extienden fuera del espectro audible. El límite entre la vibración que es sonido y la vibración que no lo es no se deriva de ninguna cualidad de la vibración en sí misma o del aire que transmiten las vibraciones. En lugar de ello, el límite entre el sonido y el no sonido se basa en las posibilidades comprendidas en la facultad de oír, tanto si hablamos de una persona como de una ardilla. Por consiguiente, a medida que las personas y las ardillas cambien, también lo hará el sonido, por definición. Las especies tienen historias.

La historia del sonido indexa los cambios en la naturaleza humana y el cuerpo humano, en la vida y en la muerte. La propia forma y el funcionamiento de las tecnologías de reproducción de sonido reflejaron, en parte, la comprensión

cambiante del oído y las relaciones con la naturaleza y la función del oído. Por ejemplo, en el capítulo final de este libro, expongo cómo el deseo de los escritores victorianos de permanecer en la grabación del sonido era una extensión de las praxis y los criterios cambiantes de conservar cuerpos y alimentos tras la guerra civil inglesa. Las conexiones entre la conservería, el embalsamamiento y la grabación del sonido requieren que tengamos en cuenta prácticas de la reproducción del sonido en relación con otras prácticas corporales. En pocas palabras, la historia del sonido implica una historia del cuerpo.

La experiencia corporal es un producto de las condiciones concretas de la vida social, no algo que se produzca antes de ella. Michel Foucault demostró que, en los siglos XVIII y XIX, el cuerpo se convirtió en «un objeto y un objetivo de poder». El cuerpo moderno es el cuerpo al que «se manipula, se da forma, se entrena», que «obedece, responde, se vuelve hábil y aumenta sus fuerzas». Al igual que una máquina, se construye y se reconstruye, se pone en uso y se modifica²⁸. Más allá y antes de Foucault, hay muchos autores que llegan a conclusiones similares. Ya en 1801, el Dr. Jean-Marc Gaspard Itard concluyó, basándose en sus interacciones con un joven que vivía «salvaje» en el bosque, que la audición se aprende. Itard llamó al chico Victor. Al ser un joven salvaje, Victor no hablaba y su silencio planteó preguntas sobre su capacidad para oír. Itard daba portazos, hacía sonar llaves y emitía otros sonidos para probar el oído de Victor. El joven ni siquiera reaccionó cuando Itard disparó con una pistola junto a su cabeza. Pero Victor no era sordo: el joven doctor supuso que no había ningún problema con el oído del chico. Sencillamente, Victor no mostraba ningún interés por los mismos sonidos que los franceses «civilizados»²⁹.

28. Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage, p. 136. Foucault tiene una discusión similar en *The History of Sexuality, vol. I, An Introduction* (1978). New York: Vintage, p. 139.

29. Itard, J.M.G. (1962). *The Wild Boy of Aveyron*. New York: Meredith, pp. 26-27; Candland, D. K. (1993). *Feral Children and Clever Animals*:

Mientras que el joven Marx exponía que la historia de los sentidos era un componente fundamental de la historia humana, el Marx más adulto sostuvo que las condiciones físicas en las que los obreros se «reproducían» diferirían según la sociedad, y que sus cuerpos y sus necesidades se determinaban históricamente³⁰. El antropólogo francés Marcel Mauss, una de las numerosas influencias de Foucault, planteó que «el primer objeto técnico y más natural del hombre y, al mismo tiempo, medio técnico, es su cuerpo». Lo que Mauss denominaba *técnicas corporales* eran «uno de los momentos fundamentales de la propia historia: la educación de la visión, la educación al andar (subir, bajar, correr)»³¹. A la lista de Mauss podríamos añadir la educación y la formación de la audición. La fenomenología siempre presupone cultura, poder, práctica y epistemología. «Todo es conocimiento y esta es la primera razón por la que no hay “experiencia salvaje”: no hay nada antes o debajo del conocimiento»³².

La historia del sonido aporta algunas de las mejores pruebas de una historia dinámica del cuerpo, porque cruza la división entre naturaleza y cultura: demuestra que la transformación de los atributos físicos de las personas es parte de la historia cultural. Por ejemplo, la industrialización y la urbanización reducen las capacidades físicas de las personas para oír. Una de las formas con las que los adultos pierden el rango superior de su audición es al estar cerca de maquinaria ruidosa. Un martillo neumático por allí, una sirena por allá, y se empieza a erosionar el rango superior del espectro audible. Los conflictos sobre lo que constituye o no ruido ambiental son en sí mismos batallas sobre

Reflections on Human Nature. New York: Oxford University Press.

30. Marx, K. (1967). *Capital, vol. I, The Process of Capitalist Production*. New York: International, p. 168.

31. Mauss, M. (1979). «Body Techniques» en *Sociology and Psychology: Essays*. Boston: Routledge and Kegan Paul, pp. 104, 121.

32. Deleuze, G. (1988). *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 109.

qué sonidos son admisibles en el entorno moderno³³. Tal y como diría Nietzsche, la modernidad es un tiempo y un lugar en el que es posible medir a las personas³⁴. Es también un lugar en el que el entorno creado por el ser humano modifica el cuerpo vivo.

Si nuestro objetivo es describir el dinamismo histórico del sonido o plantear el sonido desde la posición privilegiada de la teoría cultural, debemos ir un paso más allá de sus cambiantes límites, un paso más allá del sonido y del amplio mundo de las cosas que pensamos que, en absoluto, son sobre el sonido. La historia del sonido se muestra en distintos momentos extrañamente silenciosa, extrañamente cruenta, extrañamente visual y siempre contextual. Esto se debe a que ese mundo interior y huidizo del sonido (lo sonoro, lo auditivo, lo escuchado, la propia densidad de la experiencia sónica) surge y se vuelve perceptible solo a través de sus exteriores. Si no existe una «simple» o inocente descripción del sonido, entonces no existe ninguna «simple» o inocente descripción de la experiencia sónica. Este libro se aleja de los intentos de recuperar y describir la experiencia interior de escucha de las personas, un pasado auditivo, hacia las bases sociales y culturales de la experiencia sónica. La «exterioridad» del sonido es el principal objeto de estudio de este libro. Si el sonido en sí mismo es una variable en lugar de una constante, entonces

33. Corbin, A. (1999). *Village Bells: Sound and Meaning in the Nineteenth-Century French Countryside*. New York: Columbia University Press, pp. 254-83.

34. «El hombre ante todo tendrá que haberse vuelto calculable, regular, necesario, incluso en la propia imagen de sí mismo, si quiere poder avalar su propio futuro» (Nietzsche, F. (1967). *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*, New York: Vintage, p. 58). Nietzsche hace este comentario en una conversación sobre promesas y contratos. Para él, un sentido de la calculabilidad humana está indisolublemente unida a la contemplación de un pasado, un presente y un futuro interrelacionados. Para nuestros fines, basta con observar que el sujeto calculador de Nietzsche que puede hacer una promesa se encuentra muy cerca del sujeto de Zygmunt Bauman que contempla la relación entre continuidad y cambio (véase Bauman, *Modernity and Ambivalence*).

la historia del sonido es necesariamente un esfuerzo externalista y contextualista. El sonido es un artefacto de la desorganizada y política esfera humana.

Tomando prestada una frase de Michel Chion, mi objetivo es «desvincular el pensamiento del sonido... de su estancamiento naturalista»³⁵. Muchos teóricos e historiadores del sonido han dado prioridad a lo estático y transhistórico, es decir, a las cualidades «naturales» del sonido y el oído como base de la historia del sonido. Un porcentaje sorprendentemente elevado de los libros y artículos escritos sobre el sonido comienzan con el argumento de que el sonido es, en cierto modo, un «caso especial» para el análisis social o cultural. El argumento del «caso especial» se plantea recurriendo a la naturaleza interior del sonido: se sostiene que las características naturales o fenomenológicas del sonido requieren una sensibilidad especial y un vocabulario especial cuando lo abordamos como un objeto de estudio. Para entender completamente la rareza de comenzar una historia con una descripción transhistórica de la experiencia de la escucha humana, pensemos en lo inusual que es que las historias de periódicos o de la literatura comiencen con descripciones naturalistas de la luz y fenomenologías de la lectura.

Sin duda, el sonido tiene dimensiones naturales, pero se han malinterpretado de forma generalizada. Quiero dedicar las siguientes páginas a analizar las afirmaciones de otros escritores sobre las supuestas características naturales del sonido, con el fin de explicar cómo y por qué *The Audible Past* rehúye de los componentes transhistóricos del sonido y del oído como base de una historia del sonido. Está claro que las explicaciones transhistóricas de la naturaleza del sonido pueden resultar convincentes y potentes, pero suelen llevar consigo el peso no reconocido de una teología cristiana de la escucha de dos mil años de antigüedad.

35. Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, p. 94.

Aunque llegue al principio de una historia, el recurso a la verdad «fenomenológica» acerca del sonido sitúa la experiencia en cierto modo fuera del alcance del análisis histórico. Esto no tiene que ser así, ya que la fenomenología y el estudio de la experiencia no se oponen por definición al historicismo. Por ejemplo, la obra de Maurice Merleau-Ponty presenta una rica conciencia de las dimensiones históricas de la experiencia fenomenológica³⁶. Pero basar el análisis propio en las supuestas características fenomenológicas transhistóricas del oído es una disposición increíblemente potente para construir una teoría cultural del sonido. Sin duda, reafirma un sujeto humano universal, pero veremos que el problema estriba menos en la universalidad en sí misma y más en la universalización de un conjunto de prejuicios religiosos concretos sobre la función del oído en la salvación. El hecho de que estos prejuicios religiosos estén integrados en el mismo centro de la historia intelectual occidental hace que sean más intuitivos, obvios o, de otro modo, convincentes.

Para ofrecer una generalización en bruto, las afirmaciones sobre la diferencia entre el oído y la vista suelen aparecer juntas en forma de lista³⁷. Comienzan en el nivel del ser humano individual (tanto física como psicológicamente). Después pasan a otro nivel para crear una teoría cultural de los sentidos. Estas diferencias entre el oído y la vista se consideran con frecuencia hechos biológicos, psicológicos y físicos, lo cual implica que son un punto de partida necesario para el análisis cultural del sonido. Esta lista me parece una letanía y utilizo ese término deliberadamente por sus matices teológicos, por lo que la presentaré aquí como una letanía:

36. Merleau-Ponty, M. (1964). «The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences» en Edie, J. M. (Ed.) *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics*. Evanston: Northwestern University Press, p. 20. Para conocer un debate sobre el carácter temporal y efímero de la percepción, véase *ibid.* p. 35.

37. El siguiente texto resume un argumento que desarrollo más en profundidad en un ensayo en curso titulado «The Theology of Sound».

- el oído es esférico, la visión es direccional;
- el oído sumerge a su sujeto, la visión ofrece una perspectiva;
- el sonido viene a nosotros, mientras que la visión viaja hasta su objeto;
- el oído se relaciona con los interiores, la visión se relaciona con las superficies;
- el oído implica contacto físico con el mundo exterior, la visión requiere distancia con respecto al mismo;
- el oído nos sitúa dentro de un evento, la vista nos aporta una perspectiva del evento;
- el oído tiende a la subjetividad, la visión tiende a la objetividad;
- el oído nos lleva al mundo vivo, la vista nos desplaza hacia la atrofía y la muerte;
- el oído es sobre el afecto, la visión es sobre el intelecto;
- el oído es un sentido principalmente temporal, la visión es un sentido principalmente espacial;
- el oído es un sentido que nos sumerge en el mundo, la visión es un sentido que nos aparta de él³⁸.

La letanía audiovisual, tal y como la denominaré de aquí en adelante, idealiza el oído (y, por extensión, el habla) como

38. Esta lista está elaborada con más claridad en Ong, W. (1981). *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Véase también Ong, W. (1982), *op. cit.*, pp. 30-72; Attali, *Noise*; Lowe, *History of Bourgeois Perception*; McLuhan, M. y Carpenter, E. (1960). «Acoustic Space», en Carpenter, E. y McLuhan, M. (Ed.). *Explorations in Communication: An Anthology*. Boston: Beacon; Altman, R. (1992). «The Material Heterogeneity of Recorded Sound», en Altman, R. (Ed.). *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge; Shepherd, J. (1991). *Music as a Social Text*. Cambridge: Polity; Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Norwood, N.J.: Ablex; Havelock, E. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, y (1986). *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, Conn: Yale University Press, pp. 1- 29; y Smith, B. R (1999). *The Acoustic Culture of Early-Modern England: Attending to the O-Factor*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 3-29.

manifestación de un tipo de interioridad pura. Denigra y eleva alternativamente la visión: como un sentido caído, la visión nos lleva fuera del mundo. Pero también nos impregna de la luz clara de la razón. Se puede observar el mismo tipo de pensamiento en las conceptualizaciones románticas de la música. Caryl Flinn escribe que el Romanticismo del siglo XIX fomentaba la creencia de que «la naturaleza inmaterial de la música le confiere una calidad trascendente y mística, un aspecto que luego hace bastante difícil que la música hable a realidades concretas... Al igual que toda "gran arte" así interpretada, ocupa un lugar fuera de la historia en el que se considera atemporal, universal, sin función, operando más allá del mercado y las relaciones sociales estándares de consumo y producción».³⁹ Al señalar las *diferencias* entre la vista y el oído se plantea la pregunta anterior de qué queremos decir al hablar de su naturaleza. Algunos autores hacen referencia a la física; otros se remiten a la fenomenología trascendental o incluso a la psicología cognitiva. En cada uno de los casos, los que citan la letanía lo hacen para delimitar las capacidades supuestamente especiales de cada sentido como el punto de partida para el análisis histórico. En lugar de ofrecernos una entrada a la historia de los sentidos, la letanía audiovisual plantea la historia como algo que sucede *entre* los sentidos. A medida que la cultura se desplaza del dominio de un sentido al del otro, cambia. La letanía audiovisual convierte la historia de los sentidos en un juego de suma cero, en el que el predominio de un sentido necesariamente produce la decadencia de otro sentido. Pero no existe ninguna base científica para afirmar que el uso de un sentido atrofie otro. Además de su engañoso razonamiento de suma cero, la letanía audiovisual lleva consigo una gran cantidad de bagaje ideológico. Incluso si no fuera

39. Flinn, C. (1992). *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, p. 7. Aunque sigue siendo bastante influyente, esta noción romántica de la música ha sido muy criticada en las últimas décadas. Véase, p. e. Wolff, J. (1987). «The Ideology of Autonomous Art», en Lepperr, R. y McClary, S. (Ed.). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance. And Reception*. New York: Cambridge University Press.

así, tampoco sería una explicación empírica apta de la sensación o la percepción.

La letanía audiovisual es ideológica en el sentido más antiguo de la palabra: se deriva del dogma religioso. Es esencialmente una reafirmación de la distinción de toda la vida entre espíritu y letra en el espiritualismo cristiano. El espíritu está vivo y da vida: lleva a la salvación. La letra está muerta y es inerte: lleva a la condenación. El espíritu y la letra tienen analogías sensoriales: el oído lleva a un alma al espíritu, la vista lleva a un alma a la letra. Una teoría de comunicación religiosa que plantea el sonido como espíritu que da vida puede remontarse al Evangelio de san Juan y a los escritos de san Agustín. A su vez, estas ideas cristianas sobre el habla y el oído se pueden remontar a los debates de Platón acerca del habla y la escritura en *Fedro*⁴⁰. El marco oído-espíritu/vista-letra encuentra su afirmación contemporánea más congruente en la obra de Walter Ong, cuyos últimos escritos (sobre todo *Oralidad y escritura*) se siguen citando de forma general como una descripción acreditada de la fenomenología y la psicología del sonido. Dado que la obra de Ong se cita tanto (normalmente cuando se desconocen las conexiones entre sus ideas sobre el sonido y sus escritos teológicos) y como realiza una afirmación positiva de la letanía audiovisual como una parte central de su argumento sobre historia cultural, la obra de Ong merece aquí cierta consideración.

40. Handelman, S. (1982). *Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany: State University of New York Press, pp. 15-21. El libro de Handelman ofrece un extenso debate de la distinción entre espíritu y letra, tal y como se manifiesta en la metafísica occidental y en la hermenéutica. Véase también Peters, *Speaking into the Air*, pp. 36-51, 66-74; Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 323, n. 3; (1981). *Dissemination*, Chicago: University of Chicago Press, p. 61-171, y (1987). *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago: University of Chicago Press; Platón (1961). «Phaedrus» en Hamilton, E. y Cairns, H. (Ed.). *Collected Dialogues*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, pp. 475-525; y Havelock, E., *op. cit.*

Para describir el equilibrio de los sentidos, Ong utiliza la palabra *sensorio*, un término fisiológico que indicaba una región concreta del cerebro que se pensaba que controlaba toda la actividad perceptiva. El *sensorio* dejó de usarse a finales de siglo XIX, ya que los fisiólogos aprendieron que no existía tal centro en el cerebro. Por lo tanto, el uso que realiza Ong del término debe considerarse metafórico. Para él, el sensorio es «todo el aparato sensorial como un complejo organizativo», el equilibrio combinado entre un conjunto fijo de capacidades sensoriales.

Aunque *Oralidad y escritura* se interpreta a veces como un resumen de hallazgos científicos, los primeros escritos de Ong afirman claramente que su principal interés en los sentidos está impulsado explícitamente por cuestiones teológicas: «La cuestión del sensorio en la economía cristiana de la revelación resulta especialmente fascinante por la primacía que esta economía otorga a la palabra de Dios y, por consiguiente, en cierto sentido misterioso al propio sonido, una primacía ya propuesta en la tradición precristiana [*sic*] del Antiguo Testamento»⁴¹. Para Ong, «la revelación divina en sí misma... en efecto se inserta en un sensorio concreto, una mezcla concreta de la típica actividad sensorial de una cultura determinada». La historia del equilibrio de los sentidos de Ong está clara y urgentemente vinculada al problema de cómo escuchar la palabra de Dios en la edad moderna. La dimensión sónica de la experiencia es la más cercana a la divinidad. La visión implica distancia y desvinculación. La historia de Ong del paso de la cultura oral basada en el sonido a la cultura escrita basada en la vista es una historia de «cierto silenciamiento de Dios» en la vida moderna. Las afirmaciones de Ong sobre la diferencia entre el mundo del «hombre oral» y la «hipertrofia de lo visual» que distingue a la edad moderna es similar a la distinción entre el espíritu y la letra en el espiritualismo católico. Se trata de un catolicismo

41. Ong, W. (1981), *op. cit.*, p. 6. Precristiano es un modificador importante en este caso, ya que trata el pensamiento rabínico como un prelude incompleto del cristianismo católico.

antimodernista, sofisticado e iconoclasta. Aún así, Ong expone que la letanía audiovisual trasciende las diferencias teológicas: «Con fe o sin ella, todos debemos gestionar la misma información»⁴².

Por supuesto, partes de la letanía audiovisual han sido objeto de duras críticas. La obra de Jacques Derrida se puede leer como una inversión del sistema de valores de Ong (el propio Ong lo insinúa)⁴³. Derrida utiliza su conocida frase de la *metafísica de la presencia* para criticar y desarmar las conexiones entre el habla, el sonido, la voz y la presencia en el pensamiento occidental. Aunque las críticas más celebradas de Derrida acerca de la presencia se detienen con la fenomenología trascendental de Edmund Husserl, la teoría semiótica de Ferdinand de Saussure y la ontología de Martin Heidegger, sin duda sus críticas se aplican también al pensamiento de Ong. Ong se muestra exactamente a favor de la metafísica de la presencia que Jacques Derrida ataca como «ontoteológica», como un espiritualismo cristiano insidioso que reside en la filosofía occidental: «El acto vivo, el acto que da vida [oírse a uno mismo hablar], la *Lebendigkeit*, que anima el cuerpo del significante y lo transforma en una expresión significativa, el alma del lenguaje, parece no separarse de sí mismo, de su propia autopresencia»⁴⁴. Para Derrida, la elevación del habla como centro de la subjetividad y el punto de acceso a lo divino es «esencial para la historia de Occidente y, por consiguiente, para la metafísica en su totalidad, aunque manifieste ser atea»⁴⁵. Derrida utiliza esta postura para defender el lado visual de la letanía audiovisual: un énfasis

42. *Ibid.*, pp. 6, 11-12, 288-89, 324. En *Oralidad y escritura* (quizás a petición de sus editores) Ong eliminó en gran medida el contenido religioso de la distinción y lo trató en su lugar como un descubrimiento puramente académico y secular (véase pp. 1, 6).

43. Ong, W. (1982), *op. cit.*, pp. 75, 77, 123, 129, 166 -71.

44. Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press, p. 77.

45. Derrida, J. (1973), *op. cit.*, p. 323 n. 3. Para leer la crítica de Derrida de la metafísica cristiana como un ejemplo de hermenéutica rabinica «herética», ver también Handelman, S., *op. cit.*

en la visión, la escritura, la diferencia y la ausencia. La deconstrucción invierte, habita y reanima el binomio sonido/visión, favoreciendo la escritura sobre el habla y negando tanto la metafísica basada en el habla como las afirmaciones positivas basadas en la presencia.

Aquí quiero dar un giro ligeramente distinto: la letanía audiovisual lleva consigo el peso teológico de la asociación duradera entre sonido, habla y divinidad, incluso en su apariencia científica. En lugar de invertir la letanía audiovisual, ¿por qué no describir de nuevo el sonido? Puesto que este libro no se rige por la doctrina cristiana, no hay ninguna ley, ni divina ni de otro tipo, que nos obligue a dar por sentado la interioridad del sonido y la conexión entre sonido, presencia subjetiva y experiencia intersubjetiva. No tenemos que suponer que el sonido nos arrastra al mundo, mientras que la visión nos separa de él. Podemos volver a plantear la pregunta de los orígenes de la racionalidad y las formas modernas de saber. Si la historia existe *dentro* de los sentidos y también entre ellos, no necesitamos comenzar una historia del sonido con una afirmación de las dimensiones transhistóricas del sonido.

Mi crítica de la letanía audiovisual va mucho más allá de las cuestiones del esencialismo o la construcción social, que normalmente degenera en un acto de higiene filosófica. Aunque concedamos la posibilidad de un sujeto transcendental de la sensación, la letanía audiovisual se queda corta en sus propios términos. A pesar de todas las apelaciones a la naturaleza en el nombre de la letanía, la fenomenología que implica la letanía audiovisual es muy selectiva y se basa en un inestable terreno empírico (y transcendental). Tal y como ha planteado Rick Altman, las afirmaciones sobre el carácter transhistórico y transcultural de los sentidos a menudo resultan de su apoyo de la evidencia cultural e históricamente específica, una evidencia limitada como tal. En la letanía audiovisual «se ha permitido que una afirmación en apariencia ontológica sobre la función del sonido [o la visión] predomine sobre el análisis

actual de los sonidos en funcionamiento»⁴⁶. Tengamos en cuenta las características espaciales y temporales supuestamente únicas de la fenomenología auditiva. Ong expone que «el sonido es más real o existencial que otros objetos sensoriales, a pesar del hecho que sea también más fugaz. El sonido en sí mismo está realmente más relacionado con el presente que con el pasado o el futuro»; los sonidos existen únicamente mientras van dejando de existir⁴⁷. Pero, en sentido estricto, la afirmación de Ong es verdadera para cualquier evento (cualquier *proceso* que se pueda experimentar) y, por lo tanto, no es una cualidad especial o única del sonido. Decir que la fugacidad es una cualidad especial del sonido, en lugar de una cualidad endémica de cualquier forma de movimiento perceptible o evento en el tiempo, es entrar en una forma de nominalismo muy selectivo⁴⁸. Se puede realizar la misma crítica a la atribución de la letanía de una espacialidad de la visión orientada a la «superficie», en contraposición a una orientación «interior» del sonido: es una noción de superficie muy selectiva. Cualquier persona que haya escuchado el sonido de unas uñas sobre una pizarra o de unos pasos en un pasillo de hormigón (o en un suelo de madera) puede reconocer que la escucha tiene el potencial de generar rápidamente una gran cantidad de información sobre superficies. El fenomenólogo Don Ihde ha demostrado que los autores que tratan el sonido como un sentido débilmente espacial olvidan totalmente «los descubrimientos contemporáneos de los atributos espaciales tan complejos de la experiencia

46. Altman, R. «Four and a Half Film Fallacies» en Altman (Ed.). *Sound Theory/Sound Practice*, pp. 37, 39.

47. Ong, W. (1981), *op. cit.*, y Ong, W. (1982), *op. cit.*, p. 32 (sobre la existencia del sonido solo mientras va dejando de existir).

48. Lastra, J. (2000). *Sound Technology and American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press, p. 133. Critica el nominalismo basándose en que amenaza la reproducción tecnológica como una falsa mediación de un evento real. En realidad está criticando el nominalismo malo, ya que un nominalismo totalmente desarrollado trataría todos los eventos en su singularidad. Véase, p. e., Deleuze, G. (1988). *Spinoza: Practical Philosophy*. San Francisco: City Lights, pp. 122-30.

auditiva»⁴⁹. Demuestra que el oído presenta numerosos aspectos espaciales y posibilidades a las que normalmente no atendemos. Podemos aprender mucho sobre forma, superficie o textura a partir del oído. Quizás el mayor error de la letanía audiovisual estriba en su equiparación del oído y la escucha. La escucha es una actividad dirigida y aprendida: es una práctica cultural definida. La escucha requiere oído, pero no se puede reducir simplemente al oído.

No existe una «simple» o inocente descripción de la experiencia auditiva interior. La tentativa de describir el sonido o el acto de oír en sí mismo, como si la dimensión sónica de la vida humana habitara un espacio anterior a la historia o fuera de ella, aspira a una falsa transcendencia. Incluso también las fenomenologías pueden cambiar. En este sentido, seguimos los pasos del Dr. Itard. Al igual que el estu-dioso Itard, asombrado por el joven salvaje que podía oír pero no hablar, los historiadores del sonido deben suponer que la audición de nuestros sujetos está médicamente bien. Pero únicamente podemos conocer su mundo sónico a través de sus esfuerzos, expresiones y reacciones. La historia no es otra cosa que exterioridades. Creamos nuestro pasado a partir de los artefactos, documentos, recuerdos y otras huellas que se dejan. Podemos escuchar huellas grabadas de la historia pasada, pero no podemos suponer que sabemos exactamente cómo era oír en un momento o lugar concreto en el pasado. En la era de la reproducción tecnológica, a veces podemos experimentar un pasado audible, pero no podemos más que suponer la existencia de un pasado auditivo.

49. Ihde, D. (1976). *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Athens: Ohio University Press, p. 58. Steven Feld también ha criticado rotundamente la noción de oralidad como un constructo universal de la cultura del sonido. Véase su «Orality and Consciousness» en Tokumaru, Y. & Yamaguri, O. *The Oral and the Literate in Music*. Tokyo: Academia Music.

Objetos sin memoria (musical)

Carmen Pardo Salgado

I. Milán, 1959

Entre el 29 de enero y el 26 de febrero John Cage participa en el famoso concurso de la RAI *Lascia o Raddoppia?* (¿Doble o Nada?), teniendo como tema la micología. El otro concursante, Vincenzo Maccarone, ha elegido la temática de la opereta. El 26 de febrero, después de haber respondido a las preguntas que el presentador Mike Bongiorno le había propuesto, el músico norteamericano se alza con un premio de 5 millones de liras. A lo largo del concurso, el rostro de Bongiorno —a juzgar por las fotografías y las reseñas periodísticas— había oscilado entre una expresión atónita, irónica y divertida ante las obras musicales que presentó Cage en el programa: *Amores*, para piano preparado y tres percussionistas (1943), *Sounds of Venice* y *Water Walk*, ambas de 1959. Desconocemos si la intervención del músico en este programa de máxima audiencia contribuyó al fomento del amor por la entonces denominada música contemporánea, y si sus obras se debatían con la misma pasión con la que los telespectadores habían seguido a uno de los primeros concursantes, Lando Degoli, en su polémica sobre el uso del contrafagot en las óperas de Giuseppe Verdi. Sabemos, eso sí, que, desde sus orígenes en 1955, el programa había tenido la máxima expectación propiciando la venta de televisores y las quejas de los empresarios de las salas de cine porque los sábados sus negocios quedaban vacíos. El programa se trasladó a los jueves. El mundo del cine no desaprovechó ese éxito y, en 1956, Camillo Mastrocinque dirigía *Totò, lascia o raddoppia?* Y hasta Umberto Eco se refiere al programa en su libro *Apocalípticos e integrados* (1964).

En el año 1959 solamente el 36% de los italianos veían el programa en el televisor de su casa. El resto lo hacía preferentemente en los bares. Todos esos espectadores que los domingos seguramente seguían el fútbol, asistieron a la presentación de las obras de Cage y descubrieron que, con los objetos de su vida cotidiana, un señor norteamericano componía música que, según la prensa, recordaba a los ruidos del futurismo. Para *Sounds of Venice* y *Water Walk* Cage había realizado un listado de veinte accesorios e instrumentos. Con la primera, deseaba ofrecer una imagen sonora de la ciudad y, para ello, contaba con un gato de juguete con maullidos incluidos, una jaula de pájaros, un sonajero, una flauta, un teléfono, una garrafa de agua, así como un amplificador, un micrófono y cuatro grabadoras, entre otros elementos. Con todo este material musical, dirá un periodista del *Corriere della Sera* del 20 de febrero de 1959: «el Sr. Cage interpretó su pieza (¿podemos seguir llamándola así?) inspirada en Venecia»¹.

Refiriéndose a *Water Walk*, el diario *La Stampa* del 6 de febrero de 1959 explica cómo fue ese paseo: «Para realizarlo el imaginativo americano usó: una tetera, una bañera llena de agua, una licuadora, un juguete con forma de pez, un petardo, una regadera, una botella de agua mineral, un ramo de rosas, un silbato, un par de radios. Lo que salió de ella es fácil de imaginar. Parece que John Cage tiene la intención de repetir la pieza en todas las ciudades italianas donde irá a dar conciertos». El periodista se olvidó de citar el hecho de que, como explicó Cage posteriormente, a diferencia de la *Water Music* (1717) de G.F. Haendel, esta obra salpicaba realmente. Si este fuera un texto académico, habría aún que añadir que, con estas dos obras, como declaró Heinz-Klaus Metzger, se crearon los fundamentos de un nuevo teatro musical².

1. Toda la información periodística al respecto se encuentra en la página web dedicada a la estancia de John Cage en Italia: <http://www.johncage.it/en/1959—lascia—o—raddoppia.html>.

2. La referencia a la obra de Haendel se encuentra en Revill, D. (1992). *The Roaring Silence: John Cage, a Life*. New York: Bloomsbury, p. 160.

Por el mismo diario sabemos que una semana después, el 13 de febrero, Cage explicó en el programa que, en su último concierto celebrado la semana anterior en Padua, contó con 180 espectadores y, además, aprovechó para presentar una grabación de su actuación del 5 de febrero en la que se escuchaba a Bongiorno exclamar reiterada y entrecortadamente: «Lo entiendo..., lo entiendo».

Entre el público que seguía la participación de Cage en el concurso se encontraba Federico Fellini —considerado por entonces como uno de los maestros del neorrealismo italiano—, quien envía un asistente a Milán para invitar al músico a participar en su próxima película, *La Dolce Vita* (1960). No sabemos qué ofreció exactamente Fellini a Cage, desde luego no la banda sonora de la película, que corría a cargo de Nino Rota. El músico norteamericano declinó la propuesta, seguramente pensando que entre la concepción del neorrealismo cinematográfico y el modo en el que él hacía entrar los objetos de la vida cotidiana para organizar la música, no debían existir muchos puntos en común.

Lo que Fellini entrevió en las presentaciones de las obras de Cage le hizo merecedor seguramente de un cameo en la película, pero el teatro musical que el músico estaba poniendo en obra nada tenía que ver con el arte de la actuación cinematográfica. Esa ampliación del campo de la música a cualquier objeto u organismo partía del reconocimiento de la singularidad de cada objeto y de una concepción de lo teatral que, pasando por la lectura de *Le théâtre et son double* de Antonin Artaud, desvinculaba el teatro de la narratividad en su sentido aristotélico. Desde aquí, todo objeto se convierte en centro de una experiencia sonora que hará del objeto un proceso. Dejar sonar los objetos es, entonces, hacer de la vida un teatro dirigido por la no-intencionalidad; es aceptar la simultaneidad de lo que acontece, sin moralina. La garrafa de agua, el pato de goma, el piano, el silbato no son objetos que un sujeto está

Metzger, H.—K. [1959] (1997). «John Cage, or Liberated Music». *October* 82, pp. 48-61 (p. 61).

haciendo sonar. Entre la garrafa, el pato, el piano, el silbato y el músico se lleva a cabo un proceso que muestra que otro tipo de atención al medio sonoro en el que estamos es necesario, si no se quiere hacer del proceso que es la vida una serie de jaulas en las que encerrar las distintas experiencias. Organizar sonidos, componer, es permitir que los procesos sean posibles. Se trata de pasar del *qué* suena al *cómo* suena para borrar la memoria de lo que se distingue como musical y extramusical.

De este modo, la música se introduce en los canales de Venecia para darse un paseo por sus aguas. Esto es lo que Cage denomina una música ecológica, una música que permite habitar el mundo en su totalidad y no fragmentado por lo mental; por esa necesidad que llevaba a Biongorno a repetir: «Lo entiendo..., lo entiendo». Los objetos que en el plató de *Lascia o Raddoppia* formaban parte de *Sounds of Venice* o de *Water Walk* exhiben que el mundo de jerarquías que hace que el sonido del piano no pueda acompañarse con el sonido del agua que cae de la regadera, es el mismo mundo en el que el programa de televisión o la asistencia a un concierto es sentido como espacio de ocio o formación, y diferenciado del espacio de trabajo o producción, sin caer en la cuenta de que ese mundo es siempre uno y el mismo. Hacer sonar los objetos no es solamente abrir el campo de lo musical, es habitar el mundo sabiendo y sintiendo que es una unidad.

Quién sabe si el gato de juguete de *Sounds of Venice* terminó de algún modo convirtiéndose con Fellini en ese gatico blanco que Sylvia lleva en su cabeza cuando, poco antes de descubrir la hermosa Fontana di Trevi, escuchamos los arpeggios de la música de Rota acompañados por los maullidos de Sylvia. Después, en la famosa escena en la que Sylvia entra en la Fontana, el sonido del agua, los pasos de Marcello que la descubre y, aún estupefacto, se apresura a reunirse con ella, y algunas aves sobrevolando el cielo nocturno forman un medio sonoro en el que el protagonista masculino apenas puede hablar y en el que ella le dice: «Listen». Se podría detener aquí la escena por unos

minutos para trasladarnos a Nueva York con Max Neuhaus proponiendo su primer paseo sonoro en 1966 —un recorrido por las calles de Manhattan con unos amigos—, con el único objeto de escuchar esas calles de la ciudad. El músico decide estampar la palabra *LISTEN* en las manos de los participantes. La exigencia de la escucha se pone como centro de una experiencia que reorientará la escucha que antes se consideraba musical. Como Cage, tal vez como la misma Sylvia, Neuhaus atiende al sonido del entorno para habitar de otro modo el lugar en el que se está, para dejar de ser sordo y ciego al medio en el que pasamos la vida.

Podemos volver de nuevo a la Fontana di Trevi y continuar la escena que sigue al *Listen* de Sylvia con la ejecución de *Water Walk*. A modo de bañera la Fontana y, junto a la célebre pareja, una tetera, una licuadora, un juguete con forma de pez, un petardo, una regadera, una botella de agua mineral, un ramo de rosas, un silbato y un par de radios. La mitad de los sonidos quedarían ensordecidos por el propio sonido del agua de la Fontana, pero con todos ellos se podrían componer las bandas sonoras de cualquier pareja no tan célebre, en algunos momentos de su vida cotidiana.

Marcello no escuchó, ni a Cage ni a la Fontana, y, cegado por el deseo, apenas acertó a decir «Sylvia», al tiempo que la llegada del día rompía la magia sonora de la noche. Como Marcello, tampoco Bongiorno, ni muchos de los telespectadores en los bares o en sus casas, ni los oyentes de otros tantos auditorios, quisieron tener oídos para una música que se presenta, sencillamente, como una iniciación a otro modo de habitar el medio en el que se está.

II. Halberstadt, 2020

El 5 de septiembre de 2001 se inició la ejecución de la obra de Cage *Organ²/ASLSP* (1987) en la iglesia de San Burchardi (Halberstadt). La partitura empieza con un silencio que duró 17 meses y que dejó escuchar, entre otros, el sonido de los fuelles del órgano al inflarse. El siguiente sonido tuvo que esperar hasta el 5 de febrero de 2003. La

obra es una segunda versión de *As Slow As Possible* para piano (1985), y está programada para que su ejecución se prolongue hasta el año 2640.

La elección de Halberstadt, una pequeña localidad de la antigua República Democrática Alemana, remite a un pasado lejano en el que la ciudad era famosa por la fabricación de órganos. En un pasado más cercano, y después de la etapa comunista, la iglesia se hallaba abandonada y sin contar con ningún plan de preservación cuando le llega el proyecto de Cage a finales de los años 90, en medio de una tasa de paro en torno al 18%.

La elección de Halberstadt, donde en el año 1361 se construyó el primer órgano de 12 tonos, permitió fijar el tempo de la obra cuyos preparativos se iniciaban en el año 2000. El tiempo que mediaba entre esa primera construcción y la planificación del proyecto, 639 años, sería el tiempo de ejecución de *Organ²/ASLSP*.

El proyecto es sufragado —precariamente— con las aportaciones de los donantes que figuran en las placas colocadas en los muros de la iglesia. Cada placa hace referencia al año financiado y algunas son a la vez placas conmemorativas, como la del año 2149, dedicada al 400 aniversario del nacimiento de Goethe; la del año 2185, conmemorando el quinto centenario del nacimiento de Johann Sebastian Bach, o la del 2186, que recuerda las catástrofes de Chernóbil (1986) y Fukushima (2011).

Cada cambio de sonido se ha convertido en una atracción turística, llegando a congregar hasta diez mil visitantes dispuestos a escuchar estos sonidos que dejan percibir el tiempo de un modo que no se aviene, ni con las organizaciones temporales que ponen en jaque los sonidos y la memoria en el ámbito musical, ni con los tiempos medidos de la vida cotidiana. Seguramente, la imposibilidad de ser visitantes eternos hace que sea difícil de percibir que los acordes suenan de distinto modo en función de la hora del

día, de la estación del año o de la cantidad de personas que se concentran en el recinto.

No tenemos noticias acerca de si los habitantes de Halberstadt, más allá de los ingresos por el turismo, aprecian un proyecto que para muchos será considerado como utópico, simplemente porque deja de lado la consideración del ser humano como patrón de medida y pone en evidencia la fragilidad de las vidas de los sonidos y de las personas.

El 5 de septiembre de 2020 tendrá lugar el próximo cambio de sonido, en medio de una crisis sanitario-económica sin precedentes y en lo que será la que se ha denominado ya como «nueva normalidad».

Mientras esto se escribe, las puertas de la iglesia de San Burchardi se han abierto de nuevo manteniendo su horario habitual, aunque en la página web del proyecto podemos leer:

«Por supuesto, en cumplimiento de las directrices oficiales de higiene y con la distancia adecuada entre sí»³.

Desde esa distancia social que ha sido practicada durante el confinamiento en el que se ha sumido a la mitad del planeta, nos preguntamos si hemos aprendido a escuchar de otros modos el tecleo de los dispositivos, los sonidos de las aves, del viento o de las voces. Desde esa distancia, seguimos a la espera de que el próximo sonido tenga lugar.

Mientras, se escucha el estruendo emocional e informativo que, como el sonido del mar al final de *La Dolce Vita*, hace imposible la comunicación entre Marcello y la joven Paola.

En la pantalla, Marcello, aceptando la ausencia de entendimiento, se va de fiesta. Fuera, atenderemos a las salpicaduras que fue dejando *Water Walk*. ¿Será suficiente?

¿Lascia o Raddoppia?

3. John Cage Organ Kunst Projekt: <https://www.aslsp.org/de/>.

Entre altavoces y astillas: cómo la interpretación musical escenifica el archivo

Heloisa Amaral

La música y, en general, las artes, se convierten en objetos de memoria, tangibles o intangibles. Las obras de arte y las tradiciones que las rodean se conservan para la posteridad como marcadores de identidad, material de aprendizaje, documentos o interpretaciones de épocas y contextos concretos. Sin embargo, en la actualidad existen tantos medios y tantas formas de captar un recuerdo que el arte no solo nos rememora el pasado, sino que explora cómo lo recordamos. Cada vez veo a más músicos que, por diversos motivos, crean obras que cuestionan y reinventan la memoria musical: para desestabilizar o reparar la historia de la música, para resistir a las fuerzas dominantes del presente, o bien para proponer nuevos mundos sonoros y modos de escucha. Centran su atención en los materiales archivísticos y en las tecnologías o en los medios empleados para almacenarlos y reproducirlos como, por ejemplo, partituras, grabaciones, radios, micrófonos, obras musicales e incluso formatos de interpretación, como el concierto clásico. En este ensayo, describo una serie de producciones musicales que he experimentado en primera persona y que problematizan la memoria musical a través del archivo. A partir de estos ejemplos, observamos que la interpretación musical surge como un epicentro privilegiado de exploración archivística. En una interpretación, el archivo que, de otro modo, permanece estático, se escenifica, se pone en movimiento. El encuentro con la materialidad del archivo es inmediato y se desarrolla en interacciones («en

vivo») diferenciadas e imprevistas entre los músicos, el público, los medios, el tiempo, el espacio y los objetos. En este contexto, resulta de especial interés la puesta en escena de las tecnologías archivísticas. A diferencia del contenido archivado, estas tecnologías se muestran hoy ante nosotros con cierta neutralidad y, por lo tanto, se prestan a la manipulación visual y sonora. Sin embargo, en realidad están lejos de ser neutrales, puesto que no solo revelan fragmentos del pasado, sino que también muestran las formas del futuro previstas para este pasado, de modo que nos hacen ser conscientes de cómo las usamos para producir el futuro. Tal y como escribió Derrida: «No se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera. El sentido archivable se deja además, y por adelantado, codeterminar por la estructura archivante. Comienza con la impresora»¹.

Al inicio de *Ludwig van* (1969), de Mauricio Kagel, vemos a Beethoven, que vuelve a su Bonn natal, justo a tiempo para la conmemoración del bicentenario de su nacimiento. Allí encuentra su antigua casa convertida en un museo decorado por algunos de los artistas más radicales de la década de los sesenta; entre ellos se encuentra el propio Kagel, que cubrió los muebles y las paredes del estudio de Beethoven con pedazos de partituras del compositor. A medida que la cámara recorre el espacio, da cuerda a la sala como si se tratara de una caja de música, «aportando sonido» a la música impresa en las partituras dispersas por el espacio. Cuando la cámara se acerca, solo escuchamos fragmentos aislados; cuando se aleja, todos los fragmentos musicales de la imagen resuenan al mismo tiempo, en una cacofonía discontinua. El *collage* de Kagel, o *décollage*, como afirmaría en referencia al artista Wolf Vostell, iniciador del movimiento Fluxus, interpreta una ruptura simbólica con las intenciones del compositor y la autoridad del texto musical, problematizando y reinventa-

1. Derrida, J. (Summer, 1995). «Archive Fever: A Freudian Impression». *Diacritics*, Vol. 25, (No. 2), The Johns Hopkins University Press Stable. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/465144>, p.18.

do al mismo tiempo las tradiciones de la interpretación y el legado de Beethoven. La música, aislada de sus estructuras lineales y verticales, así como de su modo tradicional de interpretación, se revela como una visión compartida entre la vista lineal del músico sobre la partitura y la visión transversal de la audiencia, con la mediación de la cámara, mientras se mueve por el espacio.

En esta escena, observamos cómo Kagel emplea el material y los medios históricos, como la música y las partituras de Beethoven, para trastocar aspectos del canon musical. Kagel realizó la película *Ludwig van* en medio de una oleada antimuseística en el mundo del arte, que se desarrolló en paralelo a una crítica a la autoridad y a los modos de representación históricos llevados a cabo por los pensadores posmodernos y posteriormente por los posestructuralistas. Los artistas, conscientes del modo en que el arte y sus tradiciones contribuyen a la formación de la memoria cultural, iniciaron su propia exploración de la memoria y el archivo, diseccionando cáusticamente las aportaciones aceptadas del arte. A largo plazo, esta crítica por parte de artistas y pensadores desembocó en un continuo examen de cómo se escribe, se archiva y se vuelve a contar la historia. Varios factores se entrecruzaron en lo que llegó a conocerse como un «auge» de la industria de la memoria. Entre ellos está el hecho de que salieran a la luz «pasados indómitos» y recuerdos silenciados por la historia, así como el crecimiento de una política de reconocimiento y la institucionalización del recuerdo público, todo lo cual provocó una creciente desconfianza en las narrativas oficiales de la historia y, en los albores del milenio, una oleada de desilusión y pesimismo que pronosticó tanto el fin de la historia como «el tiempo frío por venir»². En la actualidad, está cambiando drásticamente la materialidad de la memoria y la confusión sustituye a la sensación de desilusión. Con los archivos digitales que compilan progresivamente todos los datos del mundo y con las tecnologías de grabación a nuestra disposición en todo momento, escribimos cons-

2. Baudrillard, J. (1992). *The Illusion of The End*. Paris: Galilée, p. 22.

tantemente, creando memoria como nunca se había hecho antes. De tal modo, que el archivado se ha convertido en un modo de estar en el presente: las fotos se comparten en cuanto se captan, los textos se guardan mientras los escribimos, los conciertos, e incluso los delitos, se graban a medida que se desarrollan. Esta situación se complica todavía más con el sencillo acceso a las técnicas de producción, la investigación científica, los documentales, las reconstrucciones, las recreaciones, etc. Sin embargo, la abrumadora producción de memoria hace que sea difícil o casi imposible sintetizar o formalizar el conocimiento; al igual que Funes, el protagonista del cuento de Borges, recordamos tan bien que los árboles no nos dejan ver el bosque, una falta de control que se vuelve aún más frágil por la lógica imprecisa del mundo virtual³. La imponente presencia de un pasado que está cada vez más fuera de nuestro alcance genera una urgencia renovada para explorar artísticamente el archivo.

En el mundo artístico, ese «tiempo frío» de los noventa ha originado un vocabulario de arqueología y ruinas. Nicolas Bourriaud habla del artista como un alma en búsqueda, caminando sobre escombros. Hal Foster, que teorizó ampliamente sobre el impulso archivístico en el arte en los últimos treinta años, observó que lo fragmentario se había

3. «El Internet actual es resultado de algoritmos. Lo que parece como un gabinete de curiosidades en el nivel del “contenido” es, en realidad, un encubrimiento audiovisual o narrativo de cadenas de datos», explicaba Wolfgang Ernst en su ponencia de introducción de Ultima Academy 2015, *ON NATURE AND THE UN-NATURAL. Re-visiting the Wunderkammer with media-archaeological eyes & ears*, en la que advertía de la aparente libertad del archivo web. En otro texto, propone el término «kairotic instantanisation» (instantanización kairótica) para describir lo que sucede cuando los datos se convierten en pasado a medida que se crean, cuando «captamos» recuerdos sobre la marcha. En su opinión, este proceso pertenece a la función esencial de los dispositivos de almacenamiento microtemporales. Más información en: Ernst, W. (2014). «Chronopoetics of Techno-Archival Memory». En Rohlf, J., Replansky, T., Leinhart, K. and Ludewig, B. (Eds.), *DISCONTINUITY. Select Trajectories in Experimental & Electronic Music* (pp. 44-49). Berlin: CTM-Festival for Adventurous Music and Arts .

convertido en «un estado de las cosas determinado». Este impulso archivístico se inspiró contrastando representaciones de la memoria en la filosofía, la literatura y el psicoanálisis y generó la creación de un arte que propone relatos alternativos de la historia y formas de reparar los legados históricos silenciados⁴. Mezclado con el trabajo de los artistas, un momento reflexivo en la museología tradicional incorporó la rebelión de los artistas contra las instituciones artísticas, lo que se denominó la *crítica institucional*, así como el trabajo de los pensadores posestructuralistas para descentrar las prácticas de la representación histórica en el museo. En la actualidad, numerosas instituciones artísticas siguen descentrando las prácticas canónicas y las exposiciones de colecciones de diversos modos como, por ejemplo, presentando narrativas de la historia del arte ácrónas y estratificadas o exponiendo obras de artistas de los márgenes de la historia⁵. Tal y como señala la historiadora del arte Claire Bishop en *Radical Museology*, la finalidad principal del diálogo experimental con la historia ha sido «movilizar el mundo de la producción artística para inspirar la necesidad de posicionarse en el lado correcto de la historia». La observación de Bishop se hace eco de la postura de aquellos a los que les gustaría ver cómo el trabajo de los comisarios adopta una posición política más activa en la actualidad y en la historia y, tal y como muestra en su libro, hay muchas personas que opinan así y que han

4. Para conocer una descripción detallada del «auge» de la memoria entre 1945 y 2000, véase Rosenfeld, G. D. (2009). «A Looming Crash or a Soft Landing? Forecasting the Future of the Memory 'Industry'», *The Journal of Modern History*, Vol. 81, No. 1. Chicago: The University of Chicago Press Stable. Para una discusión sobre las prácticas archivísticas, véase Foster, H. (2015). *Bad New Days. Art, Criticism and Emergency*. London: Verso; y Bourriaud, N. (Dir.) (2013). *L'ange de l'histoire*. Paris: Palais des Beaux-Arts. Para ver ejemplos musicales de esta «estética de ruinas», véase el capítulo séptimo en Rutherford-Johnson, T. (2017). *Music After the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*. Oakland: University of California Press.

5. Para una discusión ampliada sobre el rol del museo hoy en día véase Bishop, C. (2013). *Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books.

llevado a cabo un trabajo muy interesante e importante. Sin embargo, en mi opinión, el planteamiento de Bishop de «posicionarse en el lado correcto de la historia» corre el riesgo de ir en contra de su propia finalidad, puesto que la lógica de lo correcto y lo incorrecto es siempre la misma lógica que la de perdedores y vencedores. La «descolonización» de la historia musical (por utilizar un término empleado últimamente para designar la necesidad de incluir en el discurso artístico voces minorizadas, entre otros aspectos, por su etnicidad, clase, género y orientación sexual) no debería implicar ceder la palabra solo a las voces que se han mantenido en silencio hasta ahora, sino reunir diferentes voces en un diálogo común⁶.

A medida que los comisarios revisan sus archivos, resurgen artefactos no artísticos y se yuxtaponen a objetos. Cartas, fotos, bocetos, periódicos, documentales en vídeo, etc., se muestran en estanterías y vitrinas y se convierten en parte de la exposición de forma tan integral como las pinturas, las esculturas y las instalaciones de vídeo. Unas prácticas similares se integraron en el formato de concierto en el MaerzMusik Festival de 2017, donde la interpretación de las obras del recientemente recuperado Julius Eastman (marginado doblemente por ser homosexual y afroamericano) se entremezcló con grabaciones de audio y entrevistas con el compositor que los intérpretes tocaron en directo en el escenario a través de pequeñas emisoras de radio. Esta puesta en escena del archivo resultó interesante por partida doble, ya que exponía no solo el contenido del archivo, es decir, la entrevista con Eastman, sino también el medio de la entrevista en el momento en que tuvo lugar. Al hacer que la voz del compositor «actuara» en el escenario, la información que normalmente queda rele-

6. Al perfeccionar la crítica posmoderna de la historia, los posestructuralistas, y más concretamente Jacques Derrida, propusieron la «descentralización» de nuestro modo de leer la historia. En pocas palabras, la «descentralización» evita favorecer algunas voces con respecto a otras, teniéndolas en cuenta solo en relación unas con otras, en una red intertextual e interrelacional.

gada a las notas del programa se volvió empática e inmediatamente relevante. En el mismo festival, una retrospectiva de las vanguardias musicales mostradas a través de documentales de televisión proporcionó una perspectiva original de la historia de la música y de la televisión como medio, poniendo de manifiesto que el *cómo* vemos y escuchamos se define en gran medida por los medios a través de los cuales escuchamos y/o vemos.

Cuando los materiales y los medios históricos se activan dentro del contexto de una actuación, como la de Eastman, se hacen presentes en un «ahora» compartido por el público, los intérpretes y las cosas. Además, la interpretación «pone en uso» los objetos y los medios del pasado, aportándoles una nueva vida que se manifiesta en contraste, como complemento o en diálogo con el sonido o los sonidos del presente. Tal y como explica el arqueólogo de medios Wolfgang Ernst: «[el] pasado está presente en sus huellas y se hace presente recreando sus huellas». Hablamos de una *presencia pospuesta* del pasado⁷. Esta forma de presencia la exploró Ida Lundén en su obra *baro-me-ter - Variations in air and sound pressure* (2017) para violín, piano y grabaciones históricas, que estrené junto a la violinista Karin Hellqvist en 2017. Lundén incluyó una de las primeras grabaciones de voz, la palabra «barómetro», registrada por Charles Tainter y los hermanos Bell en 1884 y digitalizada recientemente. En la obra, el violín y el piano repiten los fragmentos de las grabaciones históricas, interpretando y fabulando su ruido, incluso cuando las propias palabras son prácticamente imperceptibles. Entre los pasajes improvisados «en directo», aparece el pasado «pospuesto» y se aúna con el presente cuando la compositora mezcla el sonido de las grabaciones, el piano y el violín en directo en el escenario. El título con guiones de la obra ya anuncia los atajos temporales. Como intérprete, me gusta

7. Ernst, W. (2018). «Micro-dramaturgical temporalities of media theatre. On the difference between performative and operative re-enactment». En Foellmer, S.; Katharina Schmidt, M. and Schmitz, C. (Eds.), *Performing Arts in Transition: Moving between Media*. London: Routledge.

pensar en el espacio entre las sílabas como intersticios en el pasado, a través de los cuales los músicos dejamos que entre el aire fresco del presente.

Los experimentos como el de Lundén muestran cómo las exploraciones archivísticas realizadas por los artistas difieren de las de las instituciones artísticas. Mientras que en el entorno de los comisarios, la introducción de medios y materiales archivísticos se utiliza para transmitir conocimientos históricos, los artistas utilizan documentos y fragmentos de narrativas fragmentadas para construir nuevos mundos, en lugar de reinterpretar el pasado⁸. El interés de Lundén por las grabaciones históricas, por ejemplo, sin duda tiene mucho que ver con el hastío de la compositora por la estética contemporánea de la alta definición y con su búsqueda de nuevos impulsos en el mundo sonoro particular, e imperfecto, de los medios históricos. Lundén no es la única que cultiva el ruido impredecible del archivo. Entre los artistas que utilizan medios archivísticos parece haber una tendencia hacia los fallos técnicos y las incoherencias, como si todo lo que pertenece al archivo fuera en cierto modo defectuoso, un carácter imperfecto que, en el arte, se convierte en un aspecto positivo.

Al crear *Canto V: Meditation on Wage Labor and the Death of the Album*, para piano solo, una pieza que consta de un archivo MP3 completo de unas 30 horas, Terre Thaemlitz estaba buscando explícitamente una forma incoherente de escucha. La obra, compuesta primero para una grabación, aprovechaba las distorsiones, los crujidos, los fallos del sistema y otros problemas similares que surgían de la dificultad de manejar y reproducir archivos muy grandes. Tal y como expresa Terre, *Canto V* es una meditación sobre las frágiles condiciones de trabajo en un «sistema de producción cultural sobrecargado», una fragilidad representada

8. Hal Foster formula esta idea de una forma preciosa cuando afirma que el arte archivístico convierte «terrenos de excavación» en «terrenos de construcción», al transformar las ruinas del pasado en visiones del futuro. Foster, H. (2015). *Bad New Days*. London: Verso, p. 60.

por los fallos técnicos en la reproducción⁹. En el contexto de esta crítica, Thaemlitz utiliza el MP3 en sentido metafórico, ya que el formato de codificación, conocido por su compresión extrema, también representa una forma de opresión: «[el MP3] brinda la experiencia integral de escucha de una grabación, mientras solo ofrece una fracción de la información y permite que los cuerpos de los oyentes hagan el resto del trabajo», explica Jonathan Sterne. «El MP3 reproduce a la persona que lo escucha»¹⁰. De forma similar a la grabación en MP3, la versión del concierto en directo de 30 horas de la obra también está repleta de discrepancias, debidas, entre otras cuestiones, a factores impredecibles como el cansancio físico del intérprete o los intérpretes en mitad de la noche y el comportamiento del público en este evento extraordinariamente largo¹¹; por último, están la fragilidad y el carácter impredecible del propio material, un solo clúster que se repite a lo largo de toda la interpretación y que se repite una vez que se ha desvanecido el sonido del clúster anterior.

Es interesante observar cómo Thaemlitz predice el mecanismo de «desarchivización» (reproducción e interpretación) en la creación de *Canto*. Destaca la correspondencia entre la grabación y la interpretación, en la que la puesta en escena de su concepto permite una comprensión inmediata de las ideas conceptuales a través de la experiencia sensorial. Esto también sucede en *9 Beet Stretch* de Leif Inge, que utiliza una tecnología avanzada de procesamiento del sonido para prologar digitalmente una grabación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven durante 24 horas, sin distorsiones ni cambios de tono. No es sencillo escuchar

9. Diduck, R. A. (2012). «Art Is Unavoidably Work: Terre Thaemlitz Interviewed», *The Quietus*.

10. Jonathan Sterne citado en Bailie, J. (2017). *Transcribing Reality: how the nature of audio and visual media have affected culture, perception, and the role of the artist*. (Doctoral Thesis). School of Arts and Social Sciences, City University of London, p. 94.

11. Durante una presentación de la obra en el Martin Gropius Bau en Berlín, en marzo de 2018, junto con otros cinco pianistas que tocaban por turnos, el público caminaba, dormía, conversaba e incluso se enrollaba.

atentamente dentro de esta instalación sonora. Al esforzarse por seguir el ritmo de las larguísimas transiciones entre tonos y acordes, la atención va fluctuando y al final desaparece. Me encuentro atrapada entre corrientes de sonido; escuchando oscilaciones entre dos temporalidades, la duración pura y el tiempo musical organizado.

Lo más probable es que el experimento de Inge no hubiera funcionado tan bien con una obra menos conocida que la Novena de Beethoven. Si bien las peculiaridades de la interpretación original desaparecen en la versión extendida de Inge, se sigue reconociendo el despliegue melódico y armónico, que desencadena la capacidad de recordar de los oyentes y su expectativa sobre lo que va a venir. Al igual que Kagel, Inge utiliza la música de Beethoven más por lo que representa que por su contenido. Las obras musicales adquieren un nuevo estado: ya no son monumentos, sino astillas del pasado, *objetos encontrados* listos para que los manipulen y se tengan en cuenta, no por su finalidad, sino por aquello en lo que pueden convertirse. Este procedimiento, conocido como reciclaje o posproducción, es característico del reciente arte archivístico¹². En este sentido, Kagel es un artista archivístico avanzado a su tiempo o *avant la lettre*.

NUMBERS #2: Variaciones sobre un tema de Brahms de Alberto Bernal, que estrenamos la violinista Karin Hellqvist y yo en 2018, resume los puntos planteados en los ejemplos anteriores en lo que respecta a la apropiación de obras pasadas y la eficacia de la interpretación en directo a la hora de expresar y superar conceptos abstractos a través de su inmediatez. El director teatral Heiner Müller afirmó una vez que la actuación (teatral) es el encuentro de personas «con el potencial de morir»¹³. Con esta observación, destacaba el *carácter vivo* de la situación de la actuación y su

12. Foster, H., *op. cit.*, p. 34.

13. Cita sacada de Malzacher, F. (2014). *Empty Stages, Crowded Flats. Performative Curating Performing Arts*. I: Sidsel Graffer y Ådne Seckelsten. *Scenekunsten og de unge [Performing Arts and The Young]*. Oslo: Vidarforlaget AS, p. 119.

«epidermicidad», es decir, el hecho de que algo se está *representando*, en el momento, físicamente, por lo que actúa de inmediato en nuestra piel¹⁴. *NUMBERS #2* es parte de una serie de obras sobre la problemática de los números. El argumento de Bernal para crear estas obras es que los números «nos manejan», al igual que numerosas fuerzas invisibles que controlan nuestra presencia en el mundo. La obra indaga los límites de la percepción, que se encuentra constantemente al borde de lo que percibimos cuando hay demasiado que asimilar, como una avalancha de números, dando vueltas alrededor del punto en el que deja de importar la diferencia. *NUMBERS #2* se concibe como un bucle de interacción entre los intérpretes en directo (piano/violín) y 117 grabaciones distintas en YouTube de la *Tercera Sonata para violín* de Johannes Brahms. Detrás de los músicos se encuentra una pantalla y, cada vez que se reproduce una grabación, aparece un número único. Entonces surge un bucle: cada vez que los músicos en directo interpretan un fragmento de la sonata, a su música le sigue una grabación del mismo fragmento; por cada interacción entre los músicos en directo y las interpretaciones grabadas, se superpone un nuevo fragmento grabado sobre el anterior o los anteriores, de modo que, si al comienzo del bucle de la interacción, escuchábamos a los músicos en directo + una [o más] grabaciones, tras una serie de repeticiones, escuchamos a los músicos en directo, seguidos de 117 grabaciones superpuestas. ¿Qué sucede a medida que se acumulan las grabaciones? Cuando se reproducen dos grabaciones al mismo tiempo, se observan claramente sus diferencias en el tempo, en la dinámica y en la articulación. Es como dibujar con papel de calco superpuesto: con unas cuantas páginas, se pueden notar hasta los detalles más pequeños; sin embargo, con demasiadas capas, los dibu-

14. Me apropio libremente de una expresión de Bernard Stiegler, que habla de «reacción epidérmica» como una de las formas de reacción sensorial que experimentamos en nuestra era dominada por lo que llamamos «técnicas». En el contexto de las actuaciones que describo en este ensayo y que se caracterizan por la mediación tecnológica, la apropiación parece adecuada. En Stiegler, B. (1998). *Technics and Time*, ix, (1). California: Stanford University Press.

jos pierden definición y solo se ven bordes, densidades y contornos borrosos. Tras tocar alrededor de dos tercios de la pieza, unas voces comienzan a pronunciar números en secuencia, del uno al 117. Si, hasta ese punto, a cada fragmento de la pieza se le asignaba un número en la pantalla, ahora a cada número se le asigna una persona. Sin embargo, como el intervalo de tiempo entre cada locución es cada vez más reducido, las voces se funden en un clamor que solo se interrumpe cuando los músicos reanudan su interpretación en directo.

Aunque el concepto de pieza se puede entender a través de una detallada descripción escrita, la puesta en escena musical del concepto ilustra a la perfección cómo la interacción entre la actuación en directo y la grabación afecta a la praxis musical en vivo. Al principio de la pieza, se produce una especie de «competición», en la que los músicos en directo imitan o crean contraste con las grabaciones. Este momento representa la conciencia de los músicos de sí mismos, haciéndose eco de un fenómeno que Thomas Elsaesser describía como una «transubstanciación»: los músicos, al exponerse constantemente a grabaciones «editadas con Photoshop», se acostumbran a reproducir esta experiencia de escucha en los conciertos, convirtiendo «lo grabado» en interpretaciones «en directo», para no decepcionar al público, que también está familiarizado con estas grabaciones «perfectas»¹⁵. La «transubstanciación», aunque satisface las exigencias del sector de las grabaciones, genera actuaciones en directo cada vez más uniformes y menos espontáneas¹⁶. En ese mismo sentido, hay algo in-

15. Al describir esta noción de «transubstanciación», Elsaesser hace referencia a imágenes comerciales de lugares turísticos como Disneyland. En Elsaesser, T. (12 de enero de 2017). *Media Archaeology as a Symptom* Conferencia ofrecida en La Virreina, Centre de la Imatge.

16. Este ideal de percepción ha llegado a dominar la imaginación de los músicos, que intentan tocar en directo con el mismo grado de «perfección» (en el sentido de sin ruido, sin fallos, sin...) que el que se encuentra en las grabaciones editadas o masterizadas. «Una vez que un músico ha vivido la experiencia de escuchar reproducciones y de ajustarse a ellas, es imposible volver a un estado de inocencia»,

sólito en la masa de sonido que se crea cuando convergen las voces individuales, ya sean habladas o instrumentales. Este carácter insólito, que solo se vuelve perceptible en el acto de escuchar, tiene que ver con algunas características del sonido de las grabaciones con mediación electrónica, que no solo hace que las voces y los instrumentos sean audibles, sino que también resalta el ruido de fondo de las grabaciones, la particular reverberación de cada espacio de interpretación, así como el ruido inherente al propio medio de grabación. Como resultado, lo que escuchamos son diferentes capas de espacio y tiempo que crean una especie de halo alrededor de la masa densa de sonido a medida que se acumulan.

Tal y como representaba *NUMBERS#2*, la actuación musical puede ofrecer un espacio para las interacciones entre distintos medios; pero también tiene el potencial de convertirse en una instalación, una escultura musical compuesta no solo de intérpretes, instrumentos y proyecciones audiovisuales, sino también de numerosos objetos diferentes. El concepto de instalación en la interpretación facilita el «empleo» de medios y materiales archivísticos, tal y como hizo Kagel en su escena de estudio. Existen numerosos ejemplos de instalaciones musicales performativas que integran la memoria y el archivo. A modo de ejemplo, *Archive Fever*, una instalación-performance creada por Lars Petter Hagen y Signe Becker en 2016, incluía remezclas de música de los archivos musicales contemporáneos de Darmstadt, libros expuestos en vitrinas, collages de vídeos antiguos, así como espejos, iluminación y telones pesados, entre otros elementos, que nos invitan a «echar la vista atrás». No obstante, aunque resultan inspiradores, los proyectos como *Archive Fever* sirven con frecuencia más para consagrar que para transformar. El formato de instalación se aborda de un modo más crítico en la entrevista de 2016 del periodista radiofónico Tarek Kai al renombrado Cuarteto Arditti, presentada como una

escribe Robert Philip: Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press, p. 24.

instalación de cuatro canales situado dentro de una fuente de piedra vacía¹⁷. Kai conversó con los miembros del cuarteto por separado, pero les planteó las mismas preguntas. A cada miembro se le asignó un altavoz y sus entrevistas se sincronizaron al inicio de cada nueva pregunta. El público accedía al estanque vacío para escuchar al cuarteto: al acercarse a los altavoces, se podía escuchar la voz de cada miembro, mientras que en el centro de la fuente las cuatro voces se desvanecían en una nebulosa. De esa nebulosa, surgían patrones rítmicos más nítidos, perceptibles solo si se escuchaban durante un periodo suficientemente largo: diferencias en la cadencia del habla y las pausas más breves o más largas antes de cada nueva pregunta. La puesta en escena de la entrevista de Kai, atractiva desde el punto de vista visual y musical, expresaba mucho más que solo su contenido. Con esta «instalación» se cuestionaban las jerarquías del cuarteto de cuerda y se resaltaban los contrastes entre lo individual y lo colectivo. Para los que conocen bien al cuarteto, al menos musicalmente, también resultaba interesante ver su personalidad musical transformada o confirmada al escuchar sus voces instrumentales «traducidas» en habla. Al mismo tiempo, los elementos visuales, es decir, un estaque de piedra y grandes altavoces negros, representaban la grandiosidad del mítico cuarteto, lo que le otorgaba un carácter monumental intensificado aún más por la naturaleza perenne de la voz digitalizada. Era difícil que la instalación no resultara irónica ya que, al fin y al cabo, un cuarteto de cuerda sigue siendo, junto al dúo de piano y violín, la formación de música clásica de cámara por excelencia, una tradición perpetuada en la música contemporánea probablemente debido a la curiosidad, la apertura y el anhelo de nueva música inherente a este cuarteto en concreto. Sin embargo, ¿cuánto tiempo debe subsistir esta formación en un mundo musical que cambia

17. La instalación de Tarek Kai se creó en el contexto de *Curatorial Experiments*, un curso de comisariado musical que dirigimos Florian Malzacher y yo y cuya principal finalidad era reflexionar sobre el comisariado en relación con un contexto concreto, en este caso, el Summer Course for New Music de Darmstadt.

tan rápido? y, ¿debe subsistir? ¿Qué tradiciones se deben mantener, cuáles debemos eliminar, cómo vamos a conservar lo antiguo, al usarlo como una fuente de renovación? Tarek parece estar planteando todas estas preguntas, expresando las preocupaciones de la generación más joven de músicos y profesionales de la música. Cuando resultó imposible soportar el sol, se utilizaron sillas para tapar a los «Ardittis», que siguieron hablando a medida que el público se retiraba. Desde lejos, se podía seguir escuchando el murmullo incesante y astillado del archivo.

Escuchar es un acto de intimidad

David Toop

Escuchar es un acto de intimidad. Este ha sido el punto de partida de los talleres que he estado impartiendo en los últimos años. En ellos invitaba a los asistentes a traer consigo algún objeto que estuviera asociado a un recuerdo auditivo. Todo el mundo debía hablar de su objeto y, poco a poco, sin debates, dentro del grupo se desarrollaba una intensa sensación de intimidad en la que se hacían cada vez más palpables las conexiones entre el acto de escuchar, la resonancia emocional y la memoria. A partir de ahí podemos empezar a ahondar en la cuestión de por qué escuchar es un acto de intimidad.

Escuchar es una actividad extraña en la que el acto mismo de escuchar a menudo no es obvio. Una persona puede parecer concentrada en la lectura o en la consulta del móvil, pero podría estar escuchando mi conversación disimuladamente, forzando su capacidad auditiva (aguzar el oído es la expresión que utilizamos para describir algo así, aunque los oídos son solo parte del proceso) para escuchar cada palabra privada. Puede que esta sea una de las razones por las que pensamos en el acto de escuchar como algo relativamente pasivo. Los sonidos son vivaces y expresivos; en su movimiento dinámico por el espacio exigen y reclaman nuestra atención. Qué fácil es imaginarse entonces el hecho de escuchar esta conversación como un sacrificio, esperando pasivamente ser invadidos por la agresión del sonido.

De repente, nuestra idea de intimidad ha cambiado radicalmente. En respuesta a la pandemia del coronavirus, un confinamiento global ha alterado de manera drástica

la forma en la que se desarrollaba lo que se conoce como vida normal: por un lado, muchos menos vuelos y menos tráfico, desplazamientos humanos y sonidos del trabajo; por otro, confinamiento obligatorio en los hogares. Las consecuencias de todo ello son ya evidentes. Ha habido soledad aguda, hondos problemas psicológicos, frustración y ansiedad profunda, dificultades financieras y un nítido aumento de la violencia doméstica, pero también inventiva, sobre todo en cómo adaptar las comunicaciones en línea para sustituir las interacciones cara a cara, y una sosegada sensación de alegría que puede que sea solitaria, independiente del implacable deseo por producir y consumir y receptiva a aquellas sutilezas de la existencia que normalmente quedan enmascaradas por el ruido y el frenesí de la vida cotidiana.

Una de mis últimas actividades antes del confinamiento en Reino Unido fue una invitación de la Universidad de Glasgow en febrero para participar en el programa de residencia musical *Cramb*. Además de una *performance* de música y seminarios informales, me pidieron que impartiera una conferencia. En su lugar, opté por un formato más inclusivo y colaborativo. Al final, adaptamos la idea de «mesa larga» de Lois Weaver, descrita como «una cena de etiqueta con invitados en la que la conversación es el plato único». Una serie de asistentes son invitados a sentarse a una larga mesa, con el público a su alrededor. Todo el mundo es libre de levantarse de la mesa o unirse a ella, pero solo pueden hablar las personas sentadas a la misma. Es una forma de crear condiciones no jerárquicas y relativamente seguras para conversar sin caer en el caos.

Para empezar, conté algo que me había pasado aquel mismo día. Cuando me desperté en la cama del hotel y oí el ruido del tráfico en la calle, me di cuenta de que ese sonido siempre me había provocado un sentimiento de melancolía. Mi interpretación era que el tráfico que se oye por las mañanas representaba el mundo del trabajo, un compromiso con las obligaciones asociadas a la rutina económi-

ca. La supervivencia personal, las economías mundiales y todos los modelos de capitalismo existentes dependen de este horario sincronizado de movimientos y, como cualquier otro movimiento, este tiene un sonido característico. Empieza en el colegio, una preparación para convertirse en parte de esta maquinaria, y termina con la jubilación. Toda mi vida me he resistido infructuosamente a evitar las temporalidades sónicas de la industria, mientras me resistía al colegio hace sesenta y cinco años y ahora, a los 71, me resisto a las convenciones de la jubilación, así que ese sonido me llena de rechazo y tristeza.

Alguien en la mesa expresó inmediatamente una objeción. Supongamos que voy a dar una vuelta en coche por placer, preguntó. ¿Por qué debería causarte eso melancolía? Es una observación interesante, aunque falsa. Puede que sea imposible distinguir un coche en el que se va a trabajar de otro en el que se conduce por placer, pero el hecho de que suenen idénticos los hace también idénticos en sus efectos. Cuando empezó el confinamiento reflexioné sobre esta conversación. Muy pocas personas iban en coche a trabajar y nadie salía por placer. Por primera vez en mi vida, la banda sonora del comercio y la industria prácticamente se había detenido. El sonido de los días laborables y el de los fines de semana era casi idéntico. Los sentimientos suscitados por la pandemia han sido y siguen siendo complejos, pero, a pesar de toda la ansiedad y el miedo, de la soledad y la extrañeza, de la locura y la maldad que se despliegan, me di cuenta de que yo me sentía más feliz. El sonido del confinamiento no era el único motivo de este cambio en mi estado de ánimo, sino que la casi total desaparición de la melancolía matinal era claramente un factor significativo en la transformación.

El tiempo había cambiado de una forma que tardé en entender más de dos meses. Los días pasan rápido pero el tiempo se ha ralentizado y las circunstancias de mi vida también me han permitido bajar el ritmo. Ayer estaba trabajando en el jardín, escuchando el canto de los pájaros, el

zumbar de las abejas, el murmullo de fondo de las voces de los vecinos que, trabajando desde su casa, hablaban sin cesar por teléfono y en conexiones de vídeo. Pensaba en la quietud y en ese punto crítico en el que la quietud se convierte en inactividad y entonces, detrás de mí, oí el más leve de los crujidos, casi inaudible, en el laurel bajo el que estaba sentado. Luego, un ruido más fuerte, de un pájaro que se posó en el árbol, justo encima de mi cabeza. Yo estaba tan quieto que el pájaro no se percató de mi presencia. ¿Llegaron estos sonidos hasta mí, invadiendo mi quietud, o fue mi quietud la que permitió que mi sentido del oído vagara sin rumbo desde mi mente consciente, buscando sonidos en la periferia de la audición o la percepción?

En ese momento, la intimidad que sentí con el mundo no-humano fue más acogedora que nada de lo que hubiera experimentado en los últimos años. Por definición, fue algo insignificante, pero experiencias diminutas y apenas perceptibles como esta pueden hablarnos en susurros que parecen reverberar en una cámara de resonancia gigante. Lo que calificamos como inaudible forma una gran parte de nuestras vidas: las voces en nuestra mente que nos dicen lo que creemos que están diciendo los demás; los pensamientos que no podemos oír, aun cuando podamos verlos en parte a través del lenguaje corporal y la expresión de la cara; las palabras que no pudimos oír que luego nos causan dolor y remordimiento; los sonidos que están más allá de nuestro espectro auditivo pero que aun así crean atmósferas que influyen en nuestro comportamiento; los mensajes que no queremos oír, por lo que los rechazamos, en lo que ha dado en conocerse como la cámara de resonancia de fanáticos e ideólogos en línea.

Cuando era joven me fascinaban los sonidos inaudibles, los sonidos que podemos sentir pero no escuchar realmente, como el canto subsónico de la ballena boreal macho, por ejemplo, o las señales ultrasónicas de caza de los murciélagos. Para empezar, demostraban que la realidad humana es solo parcial y esa era una enseñanza importan-

te en un momento en el que los políticos conservadores y la inamovible tradición insistían en defender verdades absolutas. Escuchar las grabaciones de las señales de los murciélagos captadas por los denominados detectores de murciélagos, que convierten los sonidos en una gama de frecuencias audible para los humanos, era como oír la lengua indescifrable de una especie alienígena. El filósofo Thomas Nagel formuló aquella famosa pregunta de ¿qué se siente al ser un murciélago? Su hipótesis es que hay preguntas a las que no se puede responder, ya que algunos hechos están fuera del alcance de los conceptos humanos.

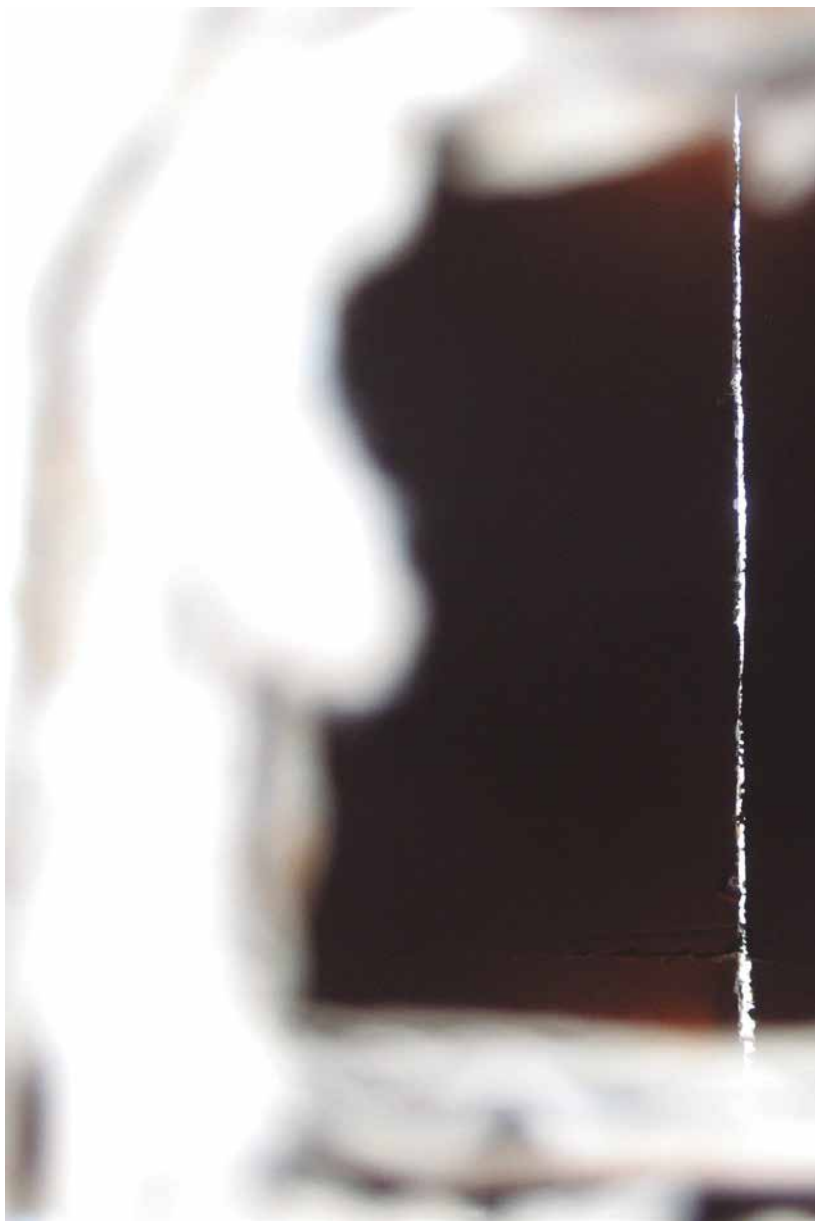
Por supuesto, la ecolocalización de los murciélagos no es simplemente una lengua alienígena indescifrable. Las investigaciones han demostrado que los murciélagos pueden detectar diferencias entre los insectos que encuentran durante la caza porque el aleteo de los insectos voladores produce fluctuaciones en la frecuencia del eco. Según Howard C. Hughes, autor de *Sensory Exotica*, ello les proporciona «información que los murciélagos de hecho podrían usar para identificar diferentes especies de insectos». Las polillas han desarrollado mecanismos de defensa (como volar de forma errática o dejarse caer desde el cielo) para protegerse de la depredación de los murciélagos, pero otros insectos voladores usan ellos mismos las emisiones ultrasónicas para advertir de su presencia porque son venenosos o desagradables al paladar. Hughes lo compara con la rana venenosa cuyas manchas de color rojo brillante sobre fondo verde irisado disuaden a los depredadores.

La intimidad de esta relación entre criaturas que apenas saben nada unas de otras me fascina, en parte porque nos devuelve al motivo por el cual hemos estado confinados. Las investigaciones acerca del origen de la pandemia de coronavirus todavía no son concluyentes, pero apuntan a una transmisión zoonótica entre animales tales como murciélagos y humanos, posiblemente a través de un animal intermediario. Además de ser un indicador de la insensatez humana por juntar animales que nunca se habrían

encontrado en condiciones normales, y destruir hábitats, muestra también las relaciones íntimas entre todos los entes vivos. A medida que exploramos la intimidad de la escucha, debemos hacer frente a otras intimidades menos agradables, aquellas que surgen como efectos secundarios de no escuchar.



Balcón en Cascorro / Balcony in Cascorro, 2020. Foto: Anna Margules Rodríguez





Prologue: The other VANG/ Músicas en Vanguardia

Anna Margules Rodriguez

*I just wanted to weigh sense against nonsense.
All this because of a single musical note.
That hasn't been written.*
Peter Ablinger

This season's VANG was significantly different from the series from the last two years. Looking back, I can see now it was different right from the start. I just didn't realise then that it was really something *else*.

To begin with, instead of there being just one curator, there were another two of us who, together with him, were in charge of debating, organising, being there... We decided "between the three of us" that we would focus all the concerts along two curatorial lines that were part of our most recent shared obsessions: objects and memory. Additionally, on this occasion we launched a call for the creation of a new work.¹

As a result, we were witness to incredibly enriching and unmissable events that followed one after the other in the CentroCentro auditorium, one Thursday every month, from October 2019 onwards. Within our first area of interest, which was "objects", we listened to Peter Bosch and Simone Simons' *Water Music*, Ricardo Descalzo's piano and the improvisation of Wade Matthews and Luz Prado. In the second area, that of "memory", courtesy of Tadashi Tajima and Tosiya Suzuki, we were able to cross the almost imperceptible line that separates the traditional world from

1. Information on the series is available at <http://vang.es/vang> and at <https://www.centrocentro.org/musica/vang-iii-musicas-en-vanguardia-0>.

the more contemporary one, and the performance by Silvia Márquez and María Martínez Ayerza allowed us to behold the encounter of so-called historical music with the music of our times.

The intention for this *VANG* was that there should be a series of parallel activities consisting of workshops and conferences that would be relevant to each of the performances.

Finally, there would be a documentary record of this season, not just a video, but a publication as well.

The series was up and running, everything was hunky dory when suddenly everything stopped, it was all put on hold. COVID-19 surprised us all and here in Spain a state of alarm and lockdown was declared on the 14th of March 2020.

First came utter uncertainty, then the determination not to cancel, but how on earth could we go on, how could we postpone some of the activities of *VANG III* and until when? In the meantime, the decision was taken to start showing video recordings of fragments of some of the events of the different editions of *VANG*, together with a short introduction. We wanted to continue the series in some way, or perhaps I should say, in *another* way. Finally, it was decided that the publication that had already been approved would go ahead, but there was no way we could just talk about things “as if nothing had happened”. It had to somehow reflect the situation that had taken over our lives in such an overwhelming way. It would be a document that would take into account the curatorial lines we had proposed for this series, but without neglecting the experiences of a present that, as I write this prologue, is already in the past.

So, with the exceptions of Jonathan Sterne and, curiously enough, Heloisa Amaral,² this tapestry of ideas from Peter

2. Sterne's text predates the pandemic and Heloisa Amaral's simply does not address it... Sometimes not saying something takes on more intensity than actually saying it.

Ablinger, Carolina Cerezo, David Toop, Carmen Pardo and Alberto Bernal and Marina Hervás themselves, begins with a reflection on objects and memory, at a precise moment in time, that of their writing, when a pandemic atmosphere pervades well-nigh everything. The emphasis in the texts is no longer on the visual, which is perhaps always the first thing that comes to mind when we talk about how we perceive the world, but rather on listening and investigating what we listen to, and how and where we listen to it.

This publication contains a small fragment from *The Audible Past* (2013), a book by Jonathan Sterne that had not been translated into Spanish until now. In it he provides us with a series of clues to help us understand sound as an object. As soon as sound becomes reproducible, says Sterne, our whole perception of the world changes and with it our cultural history. For him, the key lies in the condition of “our listening”, that is, in “us”, humans, who are bodies in the world.

Our way of seeing and hearing is in turn defined by the media through which we listen to them, media that have also been created by humanity. This is what Heloisa Amaral discusses in “Between Speakers and Splinters: how Musical Performance Stages the Archive”, in which she talks not only about how sound is reproduced, but also about the formats through which it is reproduced. Artistic documents or archives as memory of our history, from scores to audio and video recordings and even performances themselves, with or without multimedia, can form part of this cultural memory. The author talks about the current world, where technology is always to hand;³ so much so that we record everything we do, practically at the same time as we are actually doing it. Archiving has become a way of being

3. Or not always. In fact, during the pandemic, the lack of access to technology and the Internet, even in developed countries, has been one of the factors that have added to the increasingly acute and pressing social inequality.

in the present, in an endless determination to not let go, to try to capture life in a photo, in a video, in an audio.

In this toing and froing between recordable sound and sound that fades away, and from the bodily condition of listening, there is something that harks back to the fragility of our own lives. Based on the relationship between the audience and Cage's work in extramusical contexts and the sound objects he uses in his work, Carmen Pardo also explores our way of living in the world through listening when she states that "making objects sound is not only opening up the field of music, it is living in the world knowing and feeling that it is a unity".

Our relationship with the passing of time is evident in Cage's work and, most notably, in *Organ²/ASLSP* which lasts for 639 years (from 2001 to 2640), the length of time between the year the first organ was built in the church of St. Burchardi in Halberstad and the year the work was projected. In that space and time and in a vastly dilated manner, a series of sounds follow on from one another, ranging from silence itself to the sound of organ bellows or pieces written for piano.

In this way, Carmen Pardo draws a parallel between waiting for the next sound in Cage's opus and waiting for the next sound to emerge when the lockdown is over.

The sensation of the passage of time, memory linked to emotion through listening, are the cornerstones of composer David Toop's reflections in "Listening is Intimacy". The memory of what was perceived in the days before COVID-19 emerges precisely at a moment when everything has ground to a halt and time is suspended. It is about the modernity of before, a world in which the sounds of that world were linked to a system of "unceasing" production and consumption.⁴ Someone's car as they drive to the of-

4. Alberto Bernal, Peter Ablinger and Carolina Cerezo also refer to this in their texts.

face, people going to work, “the citizen who has no time for him or herself” as Carolina Cerezo says in her text. Marina Hervás also refers to this modernity, which is so noisy that we have to control it and we have to “tame” sound and revendicate silence.

It seems that this world is so engulfed by the system of production that, as Carmen Pardo mentions in her text, “even Cage’s work has already become part of the economic system of production: it has been turned into a tourist attraction”.

In “Not Doing” and from confinement, Alberto Bernal reflects on the value of culture as an industry and as a part of the production-consumption system. Even in a period of confinement, there is a maelstrom of virtual cultural offerings, where, harking back to Carolina Cerezo’s ideas, we immerse ourselves in streaming until we are satiated, due to our need to be in contact with the world. In contrast to this exaggeration of everything, there is the opportunity to stop, to “not do”, to keep quiet, as Bernal says, remembering Cage.

Bernal also translated Peter Ablinger’s lines into Spanish for this publication, which is by no means a coincidence given that they share the same sentiment about stillness and boredom and about not doing or perhaps doing something else. This time it is an original text ensconced in a virtual space. “Corona-Blog” is not an essay, but rather a “note” written as if it were a poem. A note made up of words and sentences, as opposed to a musical composition, to think about confinement in the present tense, where, as David Toop points out, the auditory memory of the “continuum created by the world of production of the more and more” also emerges. In contrast to this, the period of lockdown due to the pandemic is perhaps one of the only moments in human history where something has actually happened that is so dramatic that the economy is no longer the priority. Peter Ablinger utters words that we

may all perhaps feel even though we don't dare say them out loud, or that we try to avoid when we are busy working hard or dreaming up things to do, when he relentlessly states that it is at the height of the pandemic that we realise "we are alive", "still" ...

This dilation of time, this reality that reaches us through the ear, is where, as Toop points out, the contradictory sensations of anxiety and sadness about what is happening, on the one hand, and certain moments of relief and even joy, on the other, are magnified.

This is also where we sometimes even find time for "attentive listening" when sounds emerge that previously, in the frenzy of everyday life, could not be heard. David Toop has always been attracted to sounds that the human ear cannot hear (such as the flapping of bats' wings to which he refers in his text), so he has no difficulty describing how he listens attentively to the beauty of the twittering and flapping of birds, the murmurs of the wind, or voices on a balcony on the other side of the square that may perhaps instil stillness. But we can also hear the sound of video conferences, or those annoying neighbours in the flat upstairs, or that blessed child who never stops crying on the other side of the wall, all those sounds that finally cross the borders "alter" our intimate space and also remind us of our fragility.

In "Light on the Balconies: Sonic Agency and Everyday Hope", Marina Hervás stresses that the inside, the outside and the "in between" are spaces that are not imagined from the visual, but, once again, from listening. The balcony is that "in between" place between the privacy and security of the home, and the outside.

Much more so in Spain than elsewhere, homes here are kept tightly closed to isolate them from the outside world and people tend to spend all their time on the streets (on terraces, going from bar to bar in what is known as

“marcha” or partying, etc.). You can’t help but think of countries like Mexico, where the home is a place for social gatherings and is normally open to all, so much so that they have an expression “my house is your house” to make visitors feel welcome in their homes. Or those other places, such as Holland, where the climate is not conducive to outdoor life and the open curtains of people’s homes let you catch a glimpse of what’s going on inside: a cat looking through the window while a woman sips tea, a couple chatting away together...

Curiously, right from the beginning of the lockdown, people began throwing open the curtains of their homes and the empty balconies, where beforehand all you would ever see would be plants (geraniums in Madrid), were once again occupied by people who gradually began living in that space, sunbathing, applauding, greeting one another, talking to individuals they’d never seen before and becoming “there for others”.

In her observant reflection, Marina Hervás places the balcony midway between the private (the interior) and the public (the exterior), a place of the common where we are strong because we are anonymous. The balconies are momentarily transformed into stages on which “sonified actions” take place (Labelle revised by Hervás).

The idea of a common space is also to be found in Carolina Cerezo’s article, “The Music of the Day After”, when she talks about what a post-confinement concert should be. At a time when everything is viewed on a computer screen at home on which we also carry out different activities such as watching TV, checking social media and so on, in a modernity in which we are tending more and more towards dispersion, Carolina Cerezo imagines the possibility of a musical artistic event in which the public builds a community around them. “They should be places of encounter and reference in which to build a collective that shares concerns, ways of living and facing reality”.

In any case, it seems quite clear that we need live concerts, with all the intensity of actually being there. Heloisa Amaral also mentions this in her text when she revisits the thoughts of theatre director Heiner Müller: “The spectator sees the action in real time, a moment when the unsynchronised is synchronised for a moment”. For Carolina Cerezo, it is only at a live concert that the public can “witness something that will only happen once in that way, something that is taking place at that particular time in the lives of the audience”.

Almost all the authors in this publication wonder what will happen after confinement. Will anything have changed? Will our way of listening and perceiving, of being in the world, be different? Will we be able to do anything to ensure that culture “does not become exhausted by itself” and that it continues to give meaning to the world we live in?

What is enclosed in these pages are fragments of thought regarding sound and, therefore, regarding our world, ourselves. Reflective fragments that we can weave together, to perhaps try to build a past and a present in synchrony, to open ourselves to the “new normality”, to “the new reality” that is already here.

Or perhaps when push comes to shove, it’s just plain old reality?

Corona-blog¹

Peter Ablinger

1st of April 2020

How much do we need of everything?

And how much art do we need?

Ok, this is not a blog.

It's just a few notes, similar to what you might find in a blog but to tell you the truth, I don't read blogs, so I don't know anything about them.

It's just a few notes as opposed to a new composition.

What should we compose anyway?

The song of the crisis?

The pandemic symphony?

This is just a few sentences about all that.

Coronavirus and the creation of boredom, of time passing.²
(I've always liked the passage of boring time).

There's no sentence that tries to be too clever.

Sentences, simply sentences.

We're alive. We're still alive.

The number of corona deaths in relation to the economic losses.

That is just what is so extraordinary about the coronavirus.

1. This text originally appeared on Peter Ablinger's website in German and English. See <https://ablinger.mur.at/corona-blog.html>.

2. T. N. In the next few sentences the author plays with the words "Langeweile" (normally translated as "boredom" although it literally means "a long time") and "Weile" which means time or the passage of time. The original "Weile" is translated as "time passing" although, as mentioned above, it derives from "boredom".

For the first time, the economic argument is not the most important issue.

Why did Berlin introduce the first confinement measures when there'd only been one death from coronavirus, that of a 90-year-old person?

The fact that for the first time ever, the economic argument doesn't rule everything.

That's cause for hope somehow.

A new era.

A post-growth era?

In any case, for the first time, growth isn't the top priority.

Instead of growth, confinement.

Rejuvenation perhaps, instead of aging.

And nature's going to be happy.

It's happy already.

Think about the reports from China about the drastic reductions in their pollution levels.

Or about Berlin's airports, five percent of their normal traffic.

Five percent!

But for how long?

What will come next?

The answer to the question of how much we really need, probably.

Probably not.

We'll probably try to recover all we left behind.

Twice as many planes as before.

Can art at least ask the question, how much do we really need?

Probably not.

The poor artists.

There are so many of them.

And they have to survive; and therefore go on.

Art just can't afford to ask a question like that.

Twice as much art as before.

The question that will most likely be forgotten is whether LESS could have been a lasting option.

Less economic activity, less flights, less sales, less traffic, less art.

An awareness of less is something that we are not likely to see.

As soon as this is all over, the tendency to pick up from where we left off will take over almost overnight.

Or will the "afterwards" reflect on whether it is possible to continue with "less"?

That would be a shift in the matrix, in the starting hypotheses.

Up to now, the starting hypotheses have all been geared to "more".

Could the coronavirus crisis trigger the "less" option?

The question is whether the coronavirus is capable of revealing an opportunity: the opportunity to change our coordinate axis.

We've a lot to learn.

A lot to do.

The creation of the "less" instead of the "more" represents a challenge, a science, an economic science-but a different one from what we've had up to now.

Anyway, the creation of boredom, of the passage of time, is a creation.

The passage of time as a product.

The passage of time as a musical work.

Is there anything music can do better than offer "time"?-a long time, as far as possible-

After all, it's all about time.

For anyone who wants to survive the coronavirus.

Can I have some more time, please?

Coronavirus IS that time-for those who are still alive.

Coronavirus IS the music that brings this "less".

Coronavirus is a composition.

This composition is simply not adding anything else.

I mean:

What I'm doing here IS, in a certain sense, "not adding anything".

Letting time pass.

I add something that is "nothing", or rather: a "less".

Yet adding a "less" implies that you have to take something away.

So therefore I am taking something away.

So there can be less.

But is that really possible?

How could that be?

The law of energy conservation.

It is definitely not possible.

It is definitely not possible that there could be less

But it is possible that there could be "more".

More, more, more!

Exploitation on the one hand, the accumulation of profit on the other.

Yes.

We know all about that.

It just slipped my mind for a moment.

I just wanted to know what "less" means.

What it could mean.

The total energy remains the same.

So what happens in the "less"?

While I get bored letting time slip by, is a tree growing somewhere out there?

Or at least a blade of grass?

Or perhaps we should put it this way:

Energy conservation:

I'm writing these words here instead of musical notes.

But is this any better?

Probably not.

Or, at this precise moment in time, maybe it is.

At this second.

Maybe because I can't see what sense it makes to write on a pentagram?

It all turns nonsense into something important.

I mean, nonsense is the best argument for doing something.

But how?

Because sense is what produces the "more"?

Is that what has produced it?

A bit of wishful thinking is always nice, thinking just for a second that we could put all this behind us.

Behind with the production of sense.

The circulation of sense.

The multiplication of sense.

The transaction of sense.

The transit of sense.

The long-distance transit of sense.

The long-distance shift of sense.

Is this something that goes against the global village of art?

A kind of "immigrants out"?

Sometimes I think that the political measures they've taken during the coronavirus crisis are just a gigantic accident caused by the political unconscious of righteous people, a huge, oversized "foreigners out" and "close the borders" and "nobody gets in here". And even more so for Europeans: it's the most effective way of ignoring the refugee tragedy

on our own doorstep. And this is despite the excellent side effect of silencing the far right (which poses such a threat to domestic politics): there's no better form of isolation.

Am I being too clever?

I just wanted to weigh sense against nonsense.

All this because of a single musical note.

That hasn't been written.

And in its place, this.

Sentences.

Unfortunately, a few senseless sentences.

Sense bursts in everywhere.

Through any hole.

Through any little crack.

Through any beautiful, empty space of time.

We can even find sense in quarantine.

We can put a mask on it.

I mean, sentences.

Sentences instead of notes.

But doing something instead of something else-that's always annoyed me.

Something as a replacement for something else.

"In effigie" (Büchner).

Words, for example.

Words are always replacements.

Does that go for sentences too?

As a matter of logic, they should be.

But logic doesn't matter here.

Perhaps sentences can just be sentences.

Rather than replacements.

Perhaps.

When they're not there instead of something else.

Instead of notes.

Perhaps.

The question is whether this “instead of” really exists.

Outside our heads.

The same thing happens with “no”.

It doesn’t exist either.

Other than in our head.

It’s a difficult and somewhat impractical question.

On the other hand, the question about “less” is difficult and practical.

Here we go again.

“Less” is a doing.

Not a not-doing.

An omission is a doing, not a not-doing.

Does that make any sense?

No, it doesn’t.

But this is what we wanted, isn’t it?

If it doesn’t make any sense, then it’s just as appropriate as the note that wasn’t written.

Concerning “the note that was not written”: concerning “less”:

The coronavirus is, first and foremost, a musical event without equal.

Or perhaps it is, primarily, a choreographic event.

A choreography of one and a half meters.

A dance piece.

A society dance.

But right after that it’s a musical event.

Or perhaps before it.

Because it also concerns the night, when the dancers are sleeping.

First and foremost, the night.

Not a single note.

Not a single sound.

Perhaps a soft whisper from a fan somewhere.

A whisper like in the village: the lonely whisper of the silo.
100 hertz.

The frequency of electricity.

The fundamental frequency.

Beyond that: silence.

The big city in silence.

Never in 38 years have I experienced Berlin as I do every day when I enjoy my goodnight cigarette on the balcony.

But even during the daytime there's a huge difference.

There are hardly any streets where the traffic is still roaring non-stop.

End of the continuum.

In the narrow streets too: a lonely passing car is now an interruption.

And in the surrounding spaces an acoustic perspective has opened up, the spatial depth that Murray Schafer believed had ceased to exist in cities as early as the 1970s.

The rebirth of urban acoustic space.

Well, that's something.

We should celebrate it.

Well, maybe we shouldn't exactly celebrate it.

Maybe we should just document it.

I think I should look for places, the same corners and urban situations I recorded twenty years ago and make another recording, right there, if possible at the same time and on the same day.

To compare them.

Maybe I will, if I can't think of anything else to do.

But how can anybody come up with "nothing"?

That's not possible.

At least not until the coronavirus wipes me off the face of the earth.

But then I won't be able to make that recording either.

I must, therefore, find another ending

But which one?

One that makes sense?

Something else!

The fact that the coronavirus started doesn't make sense either.

It just started.

So I'm finishing up right here.

But in any case, "this" isn't over yet.

Light on the Balconies: Sonic Agency and Everyday Hope

Marina Hervás Muñoz

Light on the balconies,
it's getting late, the sun is setting,
hearts grow slumbery.
The windows are misty, the breaths marshy
the strings of my guitar ring sad.
Fernando Terremoto, "Luz en los Balcones", in *Terremoto* (Bujío,
2010)

We normally relate to spaces from visual parameters: the walls of "our" rooms separate us from the outside world. They conceal our private domain. Those walls, then, separate intimacies. The days spent in quarantine have called into question the concealment of intimacy as the basis of bourgeois decorum thanks to all those omnipresent video calls that we have made in our pyjamas, calls that reveal the "interiors" of our homes, those spaces we keep "hidden" away from strangers. Hyper-closed intimacy to separate the private from the public has been called into question by the contemporary tele-relationships we have been drawn into, where the only background we have is that of our own everyday spaces (other than a few tools that let us change the background so it seems we're in the Bahamas or on a trip into outer space). We all have a look of surprise on our faces, we're out of our usual comfort zone, fragile, in our pyjama bottoms since the early morning. It doesn't matter if we change our background or not, there's a video call that's a symptom of the pandemic.

But there is something we can't completely hide: our sonic life. We make noise, even when we don't want to. Noisy

neighbours are nothing new, especially for city dwellers. We hear them inside and outside the -visual- protection of the walls. Fragments of conversations seep through our windows from the street below, or we can hear them showering, walking, having sex, or listening to music. Their intimacy intersects with ours, often to our regret. Just like phantasmagorical radio, we project a body emitting those sounds, a concrete way of being in society. Being at home for weeks has eliminated the relief that the promise of separation from the visual brought in its wake. We listen to the neighbours upstairs, the ones that have started taking Zumba classes at 4:30 pm, just when you're having a nap; the kid in the flat on the left, who seemed so well-mannered when he left for school early in the morning; that bloody dog in the flat on the right, who barks non-stop between 5 and 7 pm; the guy on the other side of the street who shows off his skill on the piano, courtesy of our neighbourhood music school, to *liven up* the daily gatherings on the balconies. Gone are the Sunday tipplers on the terrace on the street below, the weekday traffic at 6 pm, the church bells three blocks away. The pact of intimacy that used to turn our houses into small havens of peace has not been broken because we've been busy chatting away in our jammies in our living room on a videoconference, but because other people's noise has refuted the supposed separation between the public and the private.

Modernity itself, as Karin Bijsterveld observes, is marked by the advance of sound-linked to technology-and the effort to silence the machine. The "fundamental conflict" has been established, in her opinion, "between economic progress, population growth and increasing mobility" and the regulation of the noise made by such *achievements* of the emerging metropolises.¹ *Muzak*, that innocuous music that plays "in the background", served to alleviate the fear of getting into early lifts and today it accompanies us when

1. Bijsterveld, K (2008). *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Massachusetts: MIT, p. 9.

we get on a plane or when we visit the dentist. It also helps us overcome our fear of shopping by blaring out over the loudspeakers of *prêt-à-porter* shops. Sound even makes us lose our fear of showing off, with an ultra-light laptop that hides the sound of its fan wonderfully well or the rumble of a motorbike that leaves all our mates speechless. In short, part of social coexistence involves moderating and controlling sound, whether it is megaphonic, mechanical, (un)expected, (in)appropriate, etc. Modernity, therefore, is constituted as a tool for concealing the mechanism -in this case- of sound, which is only partially and intermittently revealed, precisely when it is needed to testify, in a superlative way, to the modernity of the modern. Silencing the machine therefore, in general terms, more or less means controlling sound in a (bio)political way. In other words, "taming it": what's in the house stays inside the house. Bijsterveld goes on to argue that the politics of noise are built around the argument in favour of the "right to silence". We know, at least since John Cage came along, if not before, that silence is impossible in the emphatic sense, and so it becomes a political *programme*-with its wide range of sanctions for anyone who dares break the rules-

In this way, walls *conceal* what *in reality* is heard through them. Our culture's visuocentric tendency, which gives legitimacy to the old saying "what the eyes don't see, the heart doesn't feel", is refuted by the invasion of the sonic. If walls can talk, given that there are ears on either side of them that dissolve them as a protective shield of intimacy, we can well agree with Brandon LaBelle when he says that sound "creates a relational geography."²

Although difficult to define, there is a space that has a specific weight when it comes to understanding the role played by balconies. I'm referring to "the common space". It's not exactly public and it's not exactly private: it's half way between the two poles. The big difference between

2. LaBelle, B. (2019). *Acoustic territories. Sound culture and everyday life*. New York: Continuum, p. XXV.

what is public and what is common or shared, to put it briefly, is that in the public sphere, the individual is already considered a political subject, a “person”, who plays a social role in that public sphere. On the other hand, what is common does not necessarily demand nor propitiate that social pre-ordering that implies, in most conceivable cases, a hierarchy. While the public sphere has been defended, for decades, as a tool with which to position oneself vis-à-vis the institutional organisation of the political world, using tools that are more or less legitimised by institutional tools (i.e. if we want to stage a demonstration we have to ask for permission if we don’t want to be fined),³ it seems that what is common diversifies those forms of social interaction and emergence that are not necessarily marked by dialogue.

Marina Garcés argues that the potential of what is common lies in anonymity.⁴ In her opinion, this would involve renouncing personalism, the protagonism of action, recognising that “there is always something in us that is not entirely ours, that does not fit into our self”. Anonymity would not be a “law”, but rather an “accumulation of meaning we participate in and which asks to be taken up again.”⁵ We go out to applaud without really knowing who has called us out there. We just go out and applaud. Some even play an instrument, or sing or dance. The balcony becomes a stage, a place of enunciation. Brandon LaBelle’s notion of sound as a “field of interaction” is intertwined with anonymity insofar as sound is conducive to the encounter of beings who lived *despite, beyond, indifferently* to others. A sonorisation of the invisible among themselves.

Even if we don’t have a name (let’s be a-nonymous), as far as other people are concerned, we are someone. Even if it

3. Habermas, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

4. Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, p. 120.

5. *Ibid.*

is as an abstract someone (a neighbour, an acquaintance, a guy who goes to the same bar every afternoon to have a coffee at 4 pm). That's why, in a way, we spy on whoever's out on the balcony, at what time and in what way. Boris Groys talks about "the gaze of the other". For him, in that gaze "we presuppose a subjectivity in the other person, that is, the capacity to see and judge ourselves."⁶ Therefore, in somebody's eyes, we are always being suspected of something (of being in love, of being a good or bad citizen or of having stolen a box of chewing gum from the supermarket). In this case, we can consider the collective applause as a common creation without an author, but not necessarily without authority. Opposition says a lot about what the other's gaze can cast onto us.

So what is common goes beyond the merely amorphous and homogeneous idea of "mass" and, in this case, takes over the expectation of neighbourhood relations in order to do something about the supposed silence promised by institutional noise regulations. Just like memes or hashtags that have made such an impact that nobody knows where they came from in the first place, applause and the banging of pots and pans have been operating, for some years now, as a halfway point between the inside and outside of the house and the street. In this vein, Brandon LaBelle points out that "the boundaries of bodies and things are radically extended through sounded actions."⁷ In this case, the occupation of silence opens up the space-always avoided in the political framework we inhabit in the West-of the "spectre of uselessness,"⁸ to quote Richard Sennett. The capitalist agenda works like a machine in which everything operates like a gigantic cogwheel. Uselessness, therefore, opens up a crack. The notion of homage and the rhetoric of

6. Groys, B. (2003). *Bajo sospecha*. Valencia: Pre-Textos, p. 103.

7. LaBelle, B. (2018). *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths Press, p. 61.

8. Sennet, R. (2007). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, p. 92.

collective support means that cause and effect are mixed together.

Noise is always disturbing, because it reminds us of the possibility of deviation and conflict. Moreover, as Paul Hegarty points out, noise is opposed to the idea of meaning. So the strategy used to reduce its effect is that of routine. Just as industrial sounds no longer surprise us—such as those of cars—which caused the greatest fascination to noise makers, because we have become used to them, applauding and banging pots and pans have become the norm. It is a “new normality” of the strange. That’s what is so terrifying about the all-devouring nature of capitalism (“of the system made womb”, to use Adorno’s words): it even appropriates the unexpected to its demands. That is why the conceptual framework that has defined these days is the process of “reinventing” and “recycling” oneself. And of course: “resisting”.

In the opinion of Josep María Esquirol, (“intimate”) resistance in fact involves a moment of “withdrawal”, which is modelled on the house. For him, “not only is the separation between inside and outside, as determined by the walls and the roof, relative, but it is also a condition of any possibility of exit.”⁹ The proposal behind his resistance, then, is based on inhabiting the interior in order to establish other forms of exteriority. Again, both elements are articulated by the visual. Sound invites us to think about the resistance of being out of place. The total ubiquity of sound, which always operates *through*, suspends the replica of the idea of border that we articulate in the domestic.

In 2015, Terry Eagleton published a text entitled *Hope without Optimism*, in which he addressed the fallibility of hope in the face of the emotional component of optimism, which dilutes the need to “have reasons to be happy.”¹⁰ The need

9. Esquirol, J. M. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acanalado, p. 12.

10. Eagleton, T. (2016) *Esperanza sin optimismo*. Madrid: Taurus p. 15.

to justify one's reasons for happiness, in his opinion, removes hope from optimism. Optimism, insofar as it guarantees happiness for its own sake, would see no motivation for change. Eagleton is therefore suggesting that "we only feel the need to transform our situation if we see that it is in fact critical". Hope without optimism, however, does not only affect our notion of the future, that which is yet to come. Rather, what hope proposes in these terms is not to measure the future against what the present -and also the past, as we shall see- is unable to prepare. Theodor W. Adorno, in this vein, was radical: "It is stupid and sentimental to want to keep the past clean from the dirty tide of the present. The past, abandoned as it is to misfortune, has no other hope than to emerge from it transformed."¹¹

Eagleton's proposal, then, suggests reformulating hope without placing our trust in progress or in the future as a solution to the wounds of the present. Some of those wounds will be the past of our future. The linguistic analysis that these days have made possible is by no means inconsequential: while here in Spain we talk about the "new normality", as if the pandemic were a bad dream of the normal, in Germany they refer to the forthcoming period as the "new reality". Perhaps because "the real" has broken the continuity that once characterised it. Eagleton suggests a third way: "the only viable form of hope in such cheerless times must be one without a name."¹²

11. Adorno, T. W. (1987). *Minima Moralia*. Madrid: Taurus, p. 167.

12. Eagleton, T., *op. cit.*, p. 90.

Not Doing

Alberto Bernal

In an interview that appeared in the *El País Semanal* magazine on the 4th of April this year,¹ the singer Rosalía, already an iconic figure, said that “we have to remain open, grateful for what is happening and connected to the here and the now. There is no other way to continue pursuing any artistic discipline. I always want to have enough energy to keep making records,” she went on, before finishing her reflection with a final remark: “Isolation can sometimes be good for the creative process”.

At the same time, at the seemingly opposite end of the spectrum, a veritable host of artists are striving to continue creating new songs and new music in which, albeit with a language and style that are essentially similar to what they have always used, they are replacing their usual content with “the topic” of the day: everything is now about the pandemic, confinement and the immediate present, as if all the other problems and sensitive issues (social inequalities, the humanitarian catastrophe of migration, violence against women and gender issues) had disappeared at the stroke of a pen..., or as if these were not in any way related to the onset of the health crisis.

In other words, it seems that the creative community has no choice but to split itself up between “acting as if nothing has happened” (albeit with more time-or less, if we have people to take care of) and “acting as if everything has happened”. The debate is, therefore, about doing, about what to do and how to do it and how to keep on doing it, about the circumstances we’re going to do it in and about

1. Rosalía (4th of April 2020). “Rosalía in confinement / Interview by Fernando Navarro”, *El País Semanal*. Available here: https://elpais.com/elpais/2020/04/03/eps/1585942684_489038.html.

how to adapt the medium so we can still be creative. If we can't go to concerts then we'll have to stream them; if we can't record in a studio then we'll just have to settle for a guitar so we can keep on singing without stopping and so we can show the world what we do all the time and at every moment of the day.

This unquestionable "what to do" is then broadcast, with even more impact than before, to viewer-consumers. The culture pages of the main newspapers are very good at reflecting this mantra, with sections that are updated every day with a plethora of cultural and artistic plans to enjoy in confinement—all of which, of course, consist primarily of looking at a screen. The value of culture, therefore, seems to lie in its uninterrupted omnipresence, in that quantitative element that keeps us continually busy "making" plans, even if it is from the sofa in our house with the remote control of the smart TV.

Among other things, this situation has clearly shown us to what extent artistic processes and culture in general, from its conception and creation to its reception, are connected to our society's permanent paradigm of production and consumption. As Bojana Kunst says in *Artist at Work*: "The artist in contemporary society has become a prototype of the contemporary flexible and precarious worker because the artist's work is connected to the production of life itself."² The need to adapt on-site work to teleworking, the panic at seeing the machines of production grind to a halt, being unable to see any alternative to the apparently closed circle of consumption stopping for a few days, the social imperative of being online all the time..., all this has been reflected with great clarity in the world of art and culture.

And, as is the case with our consumer society, artistic processes seem to live in an illusory world of infinite freedom. It is a freedom that lies in what and how to do, with no

2. Kunst, B. (2014). *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester: Zero Books.

apparent limits. We can do whatever we want to do whenever we want, as long as we do something. The red line that can't be crossed is the possibility of stopping, the transfer of our will from mere complements to the verb as such: To do or not to do? How can we not do?

THE IMPOSSIBLE

Perhaps we should be humble and think that art is not always capable of transfiguring reality. The overwhelming beauty of a sunset, for example, tends to make any attempt at artistic embodiment kitschy; the experience is simply "too" beautiful (sublime), and perhaps the best thing we can do as we live it is simply to allow it to leave its mark on our memory. Something similar can happen in situations that reveal themselves to be socially unmanageable, such as the current health crisis. Does it make any sense to strive to create a work of art out of the pandemic we have experienced? It is most likely that, if such a work exists, it exists simply in the impossibility of its existence. Perhaps (as Ablinger points out in his article that is published here) it exists in the mere action of opening a window and listening to the city in confinement.³ Perhaps it exists in the prescription of impossible actions, in the way that Alvin Lucier suggested in his work *Gentle Fire* (1971), in which he asks that, in a very free way, certain sounds be recorded and transformed into others, many of which are absolutely impossible: meteorites colliding and turning into walking spiders, blood spurting out and turning into cancers that heal themselves, or tanks manoeuvring into erasing errors... One of the most compelling examples in this sense is the work *Concrete Tape Recorder Piece* (Bruce Nauman, 1968), a scream recorded and played in a loop from a tape recorder wrapped in a plastic bag which is in turn encased in the centre of a concrete slab; a work that appeals directly and brutally to listening in its most absolute inability to make itself heard and listened to. The unfathomable nature of the situation means that, as artists, we can find a certain coherence with what we normally do through the

3. See pp. 123-131 of this publication.

materialisation of the impossibility of doing it: impossibility (moral, personal, medial...) as a work of art.

TO REMAIN SILENT

Perhaps there is a need to demonstrate a dialectical opposition to the unquestionable demands of production and creation of content in our society. To stop and think about to what extent we need to compulsively fill in all the time slots in our lives, whether we are confined or not. It's quite likely that what we really need is to create spaces of emptiness and to learn to live with them, with that not-doing. To remain silent, instead of speaking. At this point, we can't help but think of Cage, his silences and his conception of the artist not as someone who does, but someone who allows something to be done. In other words, someone who allows emptiness to exist. To do the not-doing. Not so much (or not only) as a quasi-mystical search (more along the lines of his 4'33" perhaps) but rather as an interruption in the daily maelstrom of content: of music that never stops playing, of data that never stops flowing through fibre optic cables to our screens in the form of tweets, posts, photos, videos, endless series, pseudo-news, pseudo-communication, pseudo-art...

It is therefore less about silence as a proposition than as a denial. Emptiness as a contrast, as in the *Symphonie Monoton-Silence* (Yves Klein, 1949-61): twenty minutes of a D Major chord arranged for orchestra and choir, followed by twenty minutes of silence; a silence that finds its meaning outside itself, in the interruption of that which goes before. Or more recently, *Silent Tracks of Various Useful Lengths* (Brett Black, 2010), an album made up of a series of tracks lasting between 10 seconds and 5 minutes that, as far as we can see from buyers' comments, seems to be put to good effect to create much-needed silences of varying length in playlists, between different tracks of music so they can stop listening, even if only for a moment.

The absurdity of needing to reproduce silence so as not to have to listen points precisely to the socio-political potential of art as not doing, as well as of the art of not doing. To quote Bojana Kunst once again: "It is the anarchic force of waste, sleep and inactivity that opens up atmospheres and rhythms of life that are different from anything production-oriented."⁴ Interruption, no longer as a metaphor, but as a real cessation of the inertia of consumption that keeps us busy all the time and at every moment of the day with the illusion that we are doing what we really want to do.

TO STOP

Perhaps we should also consider the possibility that an artist is not someone who makes art all the time and at every moment of the day, with the virtuosity of being able to reflect (or take shelter behind) "everything" in his or her own work, of continuing to create without rest and under any circumstances "acting as if nothing is happening" or as if "everything is happening". The case of Marcel Duchamp is well known. Considered one of the most influential artists of all time, at the age of 35 he gave up art to more or less dedicate the rest of his life to playing chess. Duchamp defined himself as an anti-artist, as someone whose work was more about questioning the art world and himself as an artist than about adding more weight to the already overflowing carriage of history; in other words, about not being what he was supposed to be. Vila-Matas tells the story in which Naum Gabo asked him one day why he had stopped painting: "What do you want me to do?", answered Duchamp, spreading his arms wide. "I have run out of ideas."⁵ Besides the cynicism and irony that we can attribute to such a response (especially coming from someone like Duchamp), there is such a thing as the legitimacy of being able to stop, of being able not to do. No longer even to make not doing one's own work, but simply not doing,

4. *Op. cit.*

5. Vila-Matas, E. (2011). *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona: Random House.

stopping (for a moment that may be longer or shorter, perhaps irreversible) the inertia of our own artistic production. Stopping the mechanisms of artistic creation can allow us to reflect on the deep roots of our needs for aesthetic creation and communication, on their relationship with the changing environments and realities that surround us, or even on the role and value that we want art to play and have in our lives and in the lives of others.

Many of the most enriching artistic contributions of all times came after a deliberate creative silence, after the humility of halting inertia to find a deeper meaning (here I am thinking of Schoenberg's well-nigh seven barren years before he embarked on his proposal for a composition with twelve sounds, or Paul Valéry's twenty years of silence). But perhaps, as was the case with Duchamp, stopping does not have to be a strategy to then bounce back another one day with even greater force; it may simply be an act of coherence. I often find that many of the artists I most admire have been people who said what they had to say at the time they thought it made sense for them to say it; when this was no longer the case, they just kept quiet: Charles Ives (who virtually stopped composing halfway through his life), Ruth Crawford (who steered her creative force away from avant-garde music and towards the rescue of American folklore in the last twenty years of her life), Edgard Varèse, Bob Ostertag... I am also thinking, leaving music to one side, of David Lynch and the fourteen years that have elapsed since his last contribution and masterpiece, *Inland Empire*. In a certain sense, it is the resolve (or at least the possibility) to not do that confers a special value on actions that bridge these voids. Just as silence during the course of a musical work amplifies both what went before and what will follow (if the latter ever happens), it is the not-doing of a creative life that ultimately gives it meaning, both in its creative and in its vital aspect.

P. D.: THE VALUE OF CULTURE

Perhaps, to conclude, we need to think about the value of culture, about what just a few lines ago we associated with the quantitative element of its uninterrupted omnipresence. If art and culture have a fundamental and inalienable value in our society, perhaps that value is precisely that of empowering us in its absence, of endowing us with tools with which we can search for and create empty spaces on which to build our sensitivities, from which we can decide how we want to live in the world; pockets of inactivity from which we can consciously question the incessant bombardment of activities and things that are proposed (or imposed) on us from one side and the other. To consume culture as an incessant flow of stimuli without pause is to condemn it to exhaustion in itself, to deprive it of its capacity to give and complete the meaning of everything else.

*Cut doors and windows from the walls of a house;
but the ultimate use of the house will depend on
that part where nothing exists.*

*Therefore, something is shaped into what is; but its
usefulness comes from what is not.*

(Lao Tse, *Tao Te King XI*, "The Usefulness of Emptiness")

The Music of the Day After

Carolina Cerezo Dávila

During the confinement, especially from mid-April onwards I'd say (when we had no choice but to accept that this was in fact pretty serious), our industry has been awash in an incredibly heated debate. Something akin to a "global and shared experiential reflection" which, I would venture to say, was previously unknown in quantity and in form. This can perhaps be read in different ways, but they could be summarised in the fact that, as artists and, above all, as human beings (as *Aristotelian politikon zoon*), we need to express and share everything we experience. In our field in particular, to share the obvious questions raised as far as the future of the profession is concerned. Some have seen also a certain degree of exhibitionism, or perhaps a way of showing-even of showing ourselves-that we have been doing something "useful" during the lockdown, that we have contributed "something" instead of just sitting around waiting.

This may be somewhat contradictory, because throughout much of history artists were just that, people who spent a lot of time on their own, devoting their lives to what they were creating and not knowing if it would ever see the light of day or not. I would say that people don't want that kind of artist anymore, the artist who is "disconnected" from reality, or *in spite of it*. However, neither does it seem that the artist who spends too much of his or her time on updating their social networks and keeping up to date with all the initiatives and trends in the world can have enough time to develop serious and in-depth artistic work. There just isn't enough time in the day for everything, it's a nightmare. And here we are, trapped in this impossible balance, not to mention the impossible balance of juggling jobs so we can make ends meet and, at the same time, work on some

projects that might actually turn out to be interesting. The balance of “productivity” or “viability” with a total emotional and intellectual commitment to whatever artistic work one is trying to develop.

Historically, most resources for “new creation” have been available in the first instance to a relatively small group of people although, over time, they have become more democratic. As they become more democratic, the groups that originally “owned” them lose power. To a certain extent, this could help us understand how the old idols that were primarily produced by television and the press are being completely replaced, or at least heavily counterbalanced, by social media and the influencer phenomenon.

One of the first things that struck me during the quarantine period was that what has just taken place is a second wave of democratisation of this phenomenon. As I write these words, now that we are well into our eighth week of confinement, anyone who hasn’t succumbed to recording a video, making a video call, or broadcasting something live in one format or another—a class, a lecture, a concert, or a birthday greeting—is a true reactionary.

Today, it’s clear that anyone can be a YouTuber. I’m not saying that anyone would make the grade, but almost everyone has proven in a practical way that they have the means to upload a video of themselves, telling or doing something, to this or that social network.

Joking apart, the technological revolution that had already arrived, that was living among us, has definitely made a lot of progress in a very short time. Maybe too much. Because it has swept over us like one of those waves that catches you with your back turned just as you’re about to get out of the water, the one you haven’t enough time to avoid and that leaves you spinning round and round in the water until you finally emerge coughing and spluttering with your throat full of salt. We have been plunged into it by the

traumatic route of isolation. We have thrown ourselves into streaming almost by mimesis, because we were disconcerted, because of our vital need for contact with the world. Although the world hadn't seemed particularly interested in it—which doesn't seem to me to be a minor detail.

We know that streaming is not reality. We now have no choice but to ask ourselves if, as some people say, this is the future. If YouTube, the platform where most music is “consumed” today—whatever that means—is the future. Right now however, the future is nothing if not uncertainty itself. The impossibility of the cultural world we knew and which we, at least some of us, liked.

We liked it in general terms, it was something we took for granted; but what is now the “old normality” was far from perfect, it wasn't even merely adequate. And that is not something we should forget. The virus has revealed the many serious shortcomings of so many aspects of our society—although there are also some good things, let's not be too catastrophic about it. The point is that the vast majority of the issues that are on the table today *were already* on the table before all this happened. They've been on the table all along. What has happened is that now we've been stuck at home for two months, we've cleaned the dust from the nooks and crannies and we've had no choice but to address all the issues on the table. We've been locked up with them, instead of being able to pop in and out and rush around all over the place trying to get who knows where.

Two notions are imposed on us that flood everything: this impossibility of uncertainty and the expectation of an absolutely uncertain but new future. We want this expectation to be filled with hope, but at the moment all it does is raise questions for us. In the face of these questions, and returning to the idea of this incredible need for dialogue that the industry has shown during the lockdown, the most abstract places of thought about the artistic fact itself emerge on the one hand; but also, on the other, the

attempt to confront eminently practical problems -basically, the economic viability of everything we do, because you know that money rules the roost.

We will deal with the second category first, as it is somewhat more concrete. The return to theatres and concert halls implies the acceptance of significant restrictions in terms of capacity. It seems preposterous to think that any proposal can be profitable with a very limited capacity, at least unless it is totally or partially subsidised, either by public institutions or by companies involved in some kind of sponsorship. It is true that this was already the case in the "old" normality, although we imagine to a lesser extent.

The first logical thought would lead us to the conclusion that we have to put on shows for fewer people and also with fewer people involved, in the open air-summer lends us a helping hand-or in spaces that are as large as possible; perhaps of shorter duration and with more performances during the day. This is not far-fetched, it happens in lots of other areas of the culture and leisure industries, all it takes is a rethinking of the concert programmes that were already being timidly developed.

I think it is a strategy that ties in very well with the need many of us have felt for quite some time to "reconnect with the public". With fostering an audience that is an active entity, participating in a performance that is being put on for them in a personal way and of which they must be a part. With their opinions, with their questions; perhaps with their actions, why not? Although if truth be told, social distancing and the fact that the audience is obliged to wear masks would seem to detract somewhat from the image one might imagine of this kind of proposal, but what can you do? We have to be enthusiastic and adapt.

Let's think of a festival, albeit a relatively small one, because the musicians would have to be paid, of course. Also the technicians and the theatre staff, the electricity bill,

the organisers, management, production, advertising and so on and so forth. And we will also have to think about how we are going to seat people, how far away from each other, what safety measures need to be taken, if they have to bring their own masks or if they're handed out at the venue, if screens need to be put up, how much time it will take for the audience to take their seats while observing the necessary safety distance, if there will be a break, if they'll be able to go to the toilet, if they'll be able to have a lively chat before or after the concert... And whether people will actually want to go or will be afraid to, which is by no means a trivial question, because we live with this fear, with insecurity, in our bodies.

All these arguments seem complex and, let's face it, somewhat risky given the current state of affairs. This and the fact that the confinement has gone on for so long is why several festivals and artists have chosen to broadcast concerts from a distance in a virtual way. Here we come face to face with the two aspects that we have been mentioning: the conceptual and the practical. Is watching a streamed concert an experience that is in any way like actually being there, and on the other hand, who is paying these artists? Only recently has it become necessary to buy a ticket to enjoy certain performances. For example, the Segura Music Festival which also initiated an interesting debate on all these issues a few weeks ago. Other colleagues are using their own money to pay artists for these productions, as is the case with OUT and its *IN.SIDE* concert series. Countless professionals have given their work away for free since the beginning of the confinement.

It happens with institutional structures -and also, let it be said, with democratic ones-, which we take for granted with genuinely surprising ease. We take them so much for granted that we completely forget not only that they have intrinsic value, but also that they require a great deal of economic investment to operate. Back in April, I thought that making so many cultural offerings available for "free"

would end up creating the false impression, not that the artists were being generous in any way, but rather that their work didn't actually cost anything. Now I realise that the problem is that this is what we used to think even before the pandemic.

Our non-education or non-full-awareness with respect to all the precious public things we have leads us to disconnect from them; they are just things that are there, things we pay for with our taxes. And that's as it should be, but what do we pay for with our taxes? That should respond to some kind of demand, a communication, a feedback... The same goes for health and education, although these are traditionally the areas that receive the most attention. To make matters worse, cultural initiatives are precisely what should serve as an incentive for society to reflect on itself, to move forward, to question itself, to share its reality in such turbulent times.

It is a criticism that I also extend to myself, but it is accompanied by a questioning of the channels of communication. The public should be reactive to what it receives and should ideally build a community around it. As art involves certain elements of ritual, and therefore of "religion", any self-respecting ensemble, choir, orchestra or group should behave almost like a "parish" with respect to the people who watch them and their artistic proposals develop. The audience would participate in the artistic life of their "parish"-even if it were in order to criticise it-and they would feel themselves part and parcel of it. They should be places of encounter and reference in which to build a collective that shares concerns, ways of living and of facing reality. Please don't think I'm trying to add a touch of extra mystique to this-art is not a religion-but I can't think of a better analogy for the idea I'm trying to express and the function that I'm afraid we're not managing to achieve in a satisfactory way.

In my opinion, this does not in any case have to be followed by a kind of "adaptation" of the programmes to what the

audience already knows and expects, or to what they “like” in a simplistic sense. An audience, not considered as a kind of shapeless mass, but as a group of thinking individuals with the capacity for reflection and criticism, does not need to be continuously treated as children, as is sometimes the case. Nor should we offer them a product that is intellectually very elaborate if we then aren’t even able to set up a channel from which to ask them what it has evoked for them, without tracing a framework of prior references, an approach, a breeding ground, an understanding of what brought us to this place. Admittedly, it would not be true to say that a large part of the potential audience in this country is highly educated in the field of sound, but it is certainly educated in many other respects, and we should expect much more from them than is often the case.

One might also ask the obvious question of whether the reason for organising a concert is that it should make a profit. I know that this question is an oxymoron and besides, it’s not what this article is about, but lately there has been a lot of debate about whether or not culture is a commodity. It has been shown-effectively, although we had expected it-that it is not easy to stay locked up in your house for two months and keep your sanity without resorting to some kind of artistic manifestation with which to fill the time. And this question is very much about time, which is by and large something that the average citizen in our modern and competitive societies lacks. Like musicians, the average citizen also holds down more than one job, travels a lot and gets exhausted, and this hardly gives them the chance to engage in an artistic activity that they cannot “consume” like an automaton, but which rather demands from them a process of reflection that they must allow themselves to be affected by, one that sometimes requires documentation and that they ask themselves questions and have to accept that they may be disturbed or affected by it. The citizen who lacks time to dedicate to him or herself, to be, may prefer to be a rather more passive audience than anything else.

I think that, although we may be able to start putting on concerts again with relative “normality” in a few months’ time, we should not forget the observations we are making at the moment. Now that we’ve gone through a time that we have *felt* in a different way.

In a text that is very meaningful to me, *Time and Music*, by Jeanne Hersch, the author reflects in a fairly accessible way on the musical nature of time, but also on what its perception means for the members of the audience. The time of the concert is different to the time before and after the concert takes place. It is not inserted into the “normal” course of life, in the same way that a fresco-the space it occupies-is not a simple fragment of a wall. A live concert means that we are witnessing something that will only happen once in that way, something that is *taking place* at that particular time in the lives of the audience.

This digital world into which I said we have been plunged over the past few weeks has obvious advantages, but also obvious perversions towards the very idea of the performing arts per se and, of course, towards culture as a social encounter. Evidently, everyone is completely free to choose, from the comfort of their own home, what they want to see - anywhere in the world, played at any time, stopping when we want to stop. But this is far from the reality of the stage event and its course of time. When we watch a video-even a live one-on our mobile phone, laptop or TV, in our home, is that time “another time”? Or is it the same time -a time that confinement has completely blurred in its wake? The same time in which we keep answering WhatsApp messages, or having a snack, or folding the clothes while playing something or other.

That average citizen of modern society, the one who cannot use his or her time as they would wish, is no longer free to even allow him or herself a two or three-hour break from life’s trials and tribulations. Just enough to go to a theatre or an auditorium and to allow him or herself to be

transformed by whatever process that is offered to them, whose intention is precisely to help them escape from the wheel of daily time in which they find themselves, measured time, economic time, and to give themselves the gift of a time that follows another course. A physical and psychological state that invites them to look beyond.

I am fascinated by audiovisual media, I always have been. I am fascinated by cinema and even more so by what cinema is like when you approach it from the realm of the ear. However, I've become completely appalled by this false virtual reality that has been imposed on us, which forces tired eyes and cervical pains on us, which greatly impedes our concentration and our abandoning ourselves to the real experience of a concert, or even a conference. I must confess that I have tried to take refuge in radio, in podcasts, and of course in the beauty of printed books. That is, in those expressions that can still be consumed in their original format.

It is clear that the audiovisual is and will be part of the future of societies and art; and I believe that one of its greatest virtues is that it allows real-time communication—often fruitful and vibrant—with other users all over the planet—all over that part of the planet that has access to the Internet that is, and it is also important that we do not forget this. But this alone does not seem to me to be enough.

The performing arts should be able to adapt to the new medium, but it won't be as simple as just broadcasting a live concert with a few cameras and microphones (which means, to start with, that you need audiovisual professionals and technicians who can guarantee high-quality image and sound). I think it should mean creating a new format for a new medium that is audiovisual, to be played from certain devices and also designed for real-time broadcast on the Internet. How will the public participate in all this? What audience is there and what are they asking for? There are lots of questions that may well be similar to those that

were raised when sound cinema was in its infancy and was for a time somewhat akin to “recorded theatre”, until filmmakers took over the medium and the editing, and transcended it.

There is still a lot to be transcended: in the music and interdisciplinary scene, in the cinema as such and in this new “digital concert format” that is gradually taking shape. In my humble opinion, almost everything has yet to be transcended. We have to go all the way. It’s a path full of possibilities, but we shouldn’t settle for the former and, of course, we shouldn’t give it away. It’s more urgent than almost anything else, not the fact of being paid in itself, but rather that grassroots society, and thereafter the institutions, should realise that artistic endeavour is professional and requires a major investment of time and effort. And, above all, that this artistic endeavour is necessary if we are to understand each other and move forward as a society.

In this crisis, we have been able to see, at least for a few moments, how terribly serious our neglect of the production of raw materials has been, of our own industrial fabric, which we lack, of a good supply chain that could in so many cases be national but has not been, etc. If we have returned to the objective importance of the primary sectors, then why do we not consider culture as having the same “primacy” instead of diverting it towards something even more liquid? It seems to me that as artists we also have a responsibility to ask ourselves these questions. To try to decipher what is required from us and to try to offer readings of the current situation that can be enlightening for people in so many other areas.

It is the time for the *other* shows, the ones that don’t have fireworks, the ones that want to invent everything again—prevention measures included—and that need to be made from and for their present and their future. We have a monumental tradition which we will continue to preserve and which can be rightly proclaimed at other points in time.

If we do it properly, it will make much more sense to proclaim it then, from a present in which the artistic matters, a present that recognises itself in something, that vibrates, that resonates. That possesses an art that narrates it, not only with proposals of enormous aesthetic value and technical expertise, but in a way that makes society feel that it is a part of how it is being narrated.

Hello!¹

Jonathan Sterne

Here are the tales currently told: Alexander Graham Bell and Thomas Watson had their first telephone conversation in 1876. “Mr. Watson —Come here— I want to see you!” yelled Bell to Watson, and the world shook. Thomas Edison first heard his words—“Mary had a little lamb”—returned to him from the cylinder of a phonograph built by his assistants in 1878, and suddenly the human voice gained a measure of immortality. Guglielmo Marconi’s wireless telegraph conquered the English channel in 1899. Unsuspecting navy personnel first heard voices coming over their radios in 1906. Each event has been claimed as a turning point in human history. Before the invention of sound-reproduction technologies, we are told, sound withered away. It existed only as it went out of existence. Once telephones, phonographs, and radios populated our world, sound had lost a little of its ephemeral character. The voice became a little more unmoored from the body, and people’s ears could take them into the past or across vast distances.

These are powerful stories because they tell us that something happened to the nature, meaning, and practices of sound in the late nineteenth century. But they are incomplete.² If sound-reproduction technologies changed the way we hear, where did they come from? Many of the practices, ideas, and constructs associated with sound-reproduction technologies predated the machines themselves.

1. This text takes part of the chapter “Hello!” in *The Audible Past*, Jonathan Sterne, pp. 1-19. Copyright, 2002, Duke University Press. All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder. www.dukeupress.edu.

This text maintains American English spelling as in the original publication.

2. In both the Bell and the Edison cases, the inventors had a partially functional device before the moment of their “famous first.”

The basic technology to make phonographs (and, by extension, telephones) existed for some time prior to their actual invention.³ So why did sound-reproduction technologies emerge when they did and not at some other time? What preceded them that made them possible, desirable, effective, and meaningful? In what milieu did they dwell? How and why did sound-reproduction technologies take on the particular technological and cultural forms and functions that they did? To answer these questions, we move from considering simple mechanical possibility out into the social and cultural worlds from which the technologies emerged.

The Audible Past offers a history of the *possibility* of sound reproduction—the telephone, the phonograph, radio, and other related technologies. It examines the social and cultural conditions that gave rise to sound reproduction and, in turn, how those technologies crystallized and combined larger cultural currents. Sound-reproduction technologies are artifacts of vast transformations in the fundamental nature of sound, the human ear, the faculty of hearing, and practices of listening that occurred over the long nineteenth century. Capitalism, rationalism, science, colonialism, and a host of other factors—the “maelstrom” of modernity, to use Marshall Berman’s phrase—all affected constructs and practices of sound, hearing, and listening.⁴

As there was an Enlightenment, so too was there an “Ensoniment.” A series of conjunctures among ideas, institutions, and practices rendered the world audible in new ways and valorized new constructs of hearing and listening. Between about 1750 and 1925, sound itself became an object and a domain of thought and practice, where it

3. Read, O. and Welch, W. L. (1976). *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph*. New York: Herbert W. Sams, p. 4; Chanan, M. (1995). *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*. New York: Verso, p. 2.

4. Berman, M. (1992). *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin.

had previously been conceptualized in terms of particular idealized instances like voice or music. Hearing was reconstructed as a physiological process, a kind of receptivity and capacity based on physics, biology, and mechanics. Through techniques of listening, people harnessed, modified, and shaped their powers of auditory perception in the service of rationality. In the modern age, sound and hearing were reconceptualized, objectified, imitated, transformed, reproduced, commodified, mass-produced, and industrialized. To be sure, the transformation of sound and hearing took well over a century. It is not that people woke up one day and found everything suddenly different. Changes in sound, listening, and hearing happened bit by bit, place by place, practice by practice, over a long period of time.

“The golden age of the ear never ended,” writes Alan Burdick. “It continues, occluded by the visual hegemony.”⁵ *The Audible Past* tells a story where sound, hearing, and listening are central to the cultural life of modernity, where sound, hearing, and listening are foundational to modern modes of knowledge, culture, and social organization. It provides an alternative to the pervasive narrative that says that, in becoming modern, Western culture moved away from a culture of hearing to a culture of seeing. There is no doubt that the philosophical literature of the Enlightenment—as well as many peoples everyday language—is littered with light and sight metaphors for truth and understanding.⁶ But, even if sight is in some ways the privileged sense in European philosophical discourse since the Enlightenment, it is fallacious to think that sight alone or in its supposed difference from hearing explains modernity.

5. Burdick, A. (2001). “Now Hear This: Listening Back on a Century of Sound,” in *Harper’s Magazine* 303 (1804), p. 75.

6. For the sake of readability, I have largely kept with the standard practice of using light and sight metaphors for knowledge. Replacing all these with sonic metaphors would be largely a formalist exercise and of dubious value in helping readers understand my argument.

There has always been a heady audacity to the claim that vision is the social chart of modernity. While I do not claim that listening is *the* social chart of modernity, it certainly charts a significant field of modern practice. There is always more than one map for a territory, and sound provides a particular path through history. In some cases—as this book will demonstrate—modern ways of hearing prefigured modern ways of seeing. During the Enlightenment and afterward, the sense of hearing became an object of contemplation. It was measured, objectified, isolated, and simulated. Techniques of audition developed by doctors and telegraphers were constitutive characteristics of scientific medicine and early versions of modern bureaucracy. Sound was commodified; it became something that can be bought and sold. These facts trouble the cliché that modern science and rationality were outgrowths of visual culture and visual thinking. They urge us to rethink exactly what we mean by the *privilege* of vision and images.⁷ To take seriously the role of sound and hearing in modern life is to trouble the visualist definition of *modernity*.

Today, it is understood across the human sciences that vision and visual culture are important matters. Many contemporary writers interested in various aspects of visual culture (or, more properly, visual aspects of various cultural domains)—the arts, design, landscape, media, fashion—understand their work as contributing to a core set of theoretical, cultural, and historical questions about vision and

7. For a full discussion of the status of vision in modern thought and the idea that vision is central to the categories of modernity, see Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press and Levin; D. M. (Ed). (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. See also McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press; Foucault, M. (1973). *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. New York: Pantheon; and Ong, W. (1982). *Orality and Literacy: The Technologization of the Word*. New York: Routledge. Ong's work and the phenomenology of listening are discussed below.

images. While writers interested in visual media have for some time gestured toward a conceptualization of *visual culture*, no such parallel construct *sound culture* or, simply, *sound studies*—has broadly informed work on hearing or the other senses.⁸ While sound is considered as a unified intellectual problem in some science and engineering fields, it is less developed as an integrated problem in the social and cultural disciplines.

Similarly, visual concerns populate many strains of cultural theory. The question of *the gaze* haunts several schools of feminism, critical race theory, psychoanalysis, and post-structuralism. The cultural status of *the image* and seeing occupies great minds in semiotics, film studies, several schools of literary and art-historical interpretation, architecture, and communication. While sound may interest individual scholars in these areas, it is still too often considered a parochial or specialized concern. While there are many scholars of sound active in communication, film studies, music, and other human sciences, sound is not usually a central theoretical problem for major schools of cultural theory, apart from the privilege of the voice in phenomenology and psychoanalysis and its negation in deconstruction.⁹

8. Although one can hope that this, too, is changing. In addition to some of the scholars of sound cited elsewhere in this introduction, see, e.g. Marks, L. (1999). *The Skin of the Film: The Senses in Intercultural Cinema*. Durham, N. C.: Duke University Press; Howes, D. (1991). *The Varieties of Semory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto; and Corbin, A. (1986). *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, and *Time, Desire, and Horror: Toward a History of the Sense* (1995). Cambridge: Blackwell.

9. In addition to the works discussed below, see Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press; Lawrence, A. (1991). *Echo and Narcissus: Women's Voice in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press; Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press. Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, provides an interesting alternative approach.

It would be possible to write a different book, one that explains and criticizes scholars' preference for visual objects and vision as an object of study. For now, it is enough to note that the fault lies with both cultural theorists and scholars of sound. Cultural theorists too easily accept pieties about the dominance of vision and, as a result, have elided differences between the privilege of vision and the totality of vision. Meanwhile, studies of sound tend to shy away from questions of sound culture as such (with a few notable exceptions) and prefer instead to work within other disciplinary or interdisciplinary intellectual domains. By *not* gesturing back toward a more general level of questioning, these works offer an implicitly cumulativist epistemology of the history of sound. The promise of cumulativist approaches is that one day we will have enough historical information to begin generalizing about society. The problem with this perspective is that such a remarkable day is always just over the horizon.¹⁰ If sound and hearing are indeed significant theoretical problems, then now is as good a time as any to begin dealing with them as broad intellectual matters.

Many authors have claimed that hearing is the neglected sense in modernity, a novel sense for analysis.¹¹ It would perhaps be polemically acceptable at this point to lament the relative lack of scholarly work on sound as compared

10. See Wright Mills, C. (1959). *The Sociological Imagination*. New York: Oxford University Press, pp. 50-75; Novick, P. (1988). *That Noble Dream: The "Objectivity Question" and the American Historical Profession*. New York: Cambridge University Press; Iggers, G. C. (1997). *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Hanover, N. H.: Wesleyan University Press; and Smith, B. (1998). *The Gender of History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

11. See, e.g. Cantril, H. and Allport, G. (1935). *The Psychology of Radio*. New York: Harper and Bros; Arnheim, R. (1936) *Radio*. London: Faber and Faber; and Eisler, H. & Adorno, T. (1947). *Composing/or the Films*. New York: Oxford University Press. For a contemporary example, see Levin, D. M. (1989). *The Listening Self Personal Growth, Social Change, and the Closure of Metaphysics*. New York: Routledge.

with images and vision, chart the pioneers, and then claim that this book will fill the gap. But the reality is somewhat different. There is a vast literature on the history and philosophy of sound; yet it remains conceptually fragmented. For the interested reader, there is a wealth of books and articles available on different aspects of sound written by scholars of communication, music, art, and culture.¹² But, without some kind of overarching, shared sensibility about what constitutes *the history of sound*, *sound culture*, or *sound studies*, piecing together a history of sound from the bewildering array of stories about speech, music, technology, and other sound-related practices has all the promise and appeal of piecing together a pane of shattered glass. We know that the parts line up somehow, we know that they can connect, but we are unsure of how they actually link together. We have histories of concert audiences, telephones, speeches, sound films, soundscapes, and theories of hearing. But only rarely do the writers of histories of sound suggest how their work connects with other, related work or with larger intellectual domains. Because scholarship on sound has not consistently gestured toward more fundamental and synthetic theoretical, cultural, and historical questions, it has not been able to bring broader philosophical questions to bear on the various intellectual fields that it inhabits. The challenge, then, is to imagine sound as a problem that moves beyond its immediate empirical context. The history of sound is already connected to the larger projects of the human sciences; it is up to us to flesh out the connections.

In positing a history of sound, *The Audible Past* extends a long tradition of interpretive and critical social thought. Some authors have quoted the young Marx on the importance of sensory history: "The forming of the five senses is a labor of the entire history of the world down to the present." Marx's passage signals that the very capacity to relate to the world through one's senses is organized and learned

12. A significant share of the English-language literature appears in my notes and bibliography.

differently in different social settings. The senses are “cultivated or brought into being.” “Man himself becomes the object” to be shaped and oriented through historical and social process.¹³ Before the senses are real, palpable, concrete, or available for contemplation, they are already affected and effected through the particular historical conditions that also give rise to the subject who possesses them. We can fully consider the senses as historical only if we consider society, culture, technology, and the body as themselves artifacts of human history. A truly historicist understanding of the senses—or of a particular sense—therefore requires a commitment to the constructivist and contextualist strain of social and cultural thought. Conversely, a vigorous constructivism and a vigorous contextualism require a history of the senses. It is no accident that Marx’s discussion of the senses appears in a section on communism in the *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Even to begin imagining (another) society, the young Marx had to consider the historical dynamics of sensation itself. As we imagine the possibilities of social, cultural, and historical change—in the past, present, or future—it is also our task to imagine histories of the senses. It is widely accepted that “the individual observer became an object of investigation and a locus of knowledge beginning in the first few decades of the 1800s” and that, during that same period, “the status of the observing subject was transformed.”¹⁴ So, too, transformations in sound, hearing, and listening were part of massive shifts in the landscapes of social and cultural life of the last three centuries.

The emergence of sound-reproduction technology in the nineteenth and twentieth centuries provides a particularly good entry into the larger history of sound. It is one of the few extant sites in the human sciences where scholars have acknowledged and contemplated the historicity of

13. Marx, K. (1968). *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. New York: International, pp 140-41.

14. Cray, J. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass: MIT Press, p. 16.

hearing. As Theodor Adorno, Walter Benjamin, and countless other writers have argued, the problem of mechanical reproduction is central to understanding the changing shape of communication in the late nineteenth and early twentieth centuries. For them, the compelling problem of sounds reproducibility, like the reproduction of images, was its seeming abstraction from the social world even as it was manifested more dynamically within it.¹⁵ Other writers have offered even stronger claims for sound reproduction: it has been described as a “material foundation” of the changing senses of space and time at the turn of the twentieth century, part of a “perceptual revolution” in the early twentieth century. Sound technologies are said to have amplified and extended sound and our sense of hearing across time and space.¹⁶ We are told that telephony altered “the conditions of daily life”; that sound recording represented a moment when “everything suddenly changed,” a “shocking emblem of modernity”; that radio was “the most important electronic invention” of the twentieth century, transforming our perceptual habits and blurring the boundaries of private, public, commercial, and political life.¹⁷

15. These questions recur constantly in the classic texts, such as Horkheimer, M. and Adorno, T. (1944). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum; Benjamin, W. (1968). “The Storyteller,” and “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations*. New York: Schocken; and Adorno, T. (1990). “The Curves of the Needle,” in *October* (55). pp. 49- 56.

16. Kern, S. (1983). *The Culture of Time and Space, 1800-1918*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, passim; Lowe, D. M. (1982). *History of Bourgeois Perception*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 9, 111-17; and McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, pp. 265-83, 297- 307.

17. Fischer, C. S. (1992). *America Calling: A Social History of the Telephone*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, p. 5; Attali, J. (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 87; Peters, J. D. (1999). *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago: University of Chicago Press, p. 160; Douglas, S. (1999). *Listening In: Radio and the American Imagination from Amos 'n Andy and Edward R. Murrow to Wolfman Jack and Howard Stern*. New York: Times Books, p. 9.

Taken out of context or with a little hostility, claims for the historical significance of sound reproduction may seem overstated or even grandiose. D. L. LeMahieu writes that sound recording was one of “a score of new technologies thrust upon a population increasingly accustomed to mechanical miracles. In a decade when men learned to fly, the clock-sprung motor of a portable gramophone or the extended playing time of a double-sided disk hardly provoked astonishment. Indeed, what may be most remarkable was the rapidity with which technological innovations became absorbed into everyday, commonplace experience.”¹⁸ The same could be said for telephony, radio, and many other technologies. Yet LeMahieu’s more sober prose still leaves room for wonder—not at the revolutionary power of sound-reproduction technology, but at its banality. If modernity, in part, names the experience of rapid social and cultural change, then its “shocking emblems” may very well have been taken in stride by some of its people.

Because sound-reproduction technology’s role in history is so easily treated as self-evidently decisive, it makes sense to begin rewriting the history of sound by reconsidering the historical significance of sound technologies. A focus on sound-reproduction technology has an added advantage for the historian of sound: during their early years, technologies leave huge paper trails, thus making them especially rich resources for historical research. In early writings about the telephone, phonograph, and radio, we find a rich archive of reflections on the nature and meaning of sound, hearing, and listening. Douglas Kahn writes that, “as a historical object, sound cannot furnish a good story or consistent cast of characters nor can it validate any ersatz notion of progress or generational maturity. The history is scattered, fleeting, and highly mediated—it is as poor an object in any respect as sound itself.”¹⁹ Prior

18. LeMahieu, D. L. (1988). *A Culture for Democracy: Mass Communication and the Cultivated Mind in Britain between the Wars*. Oxford: Clarendon, p. 81.

19. Kahn, D. (1992). “Histories of Sound Once Removed,” in Kahn, D.

to the twentieth century, very little of the sonic past was physically preserved for historical analysis at a later date. So it makes sense to look instead at a particular domain of practice associated with sound. The paper trail left by sound-reproduction technologies provides one useful starting point for a history of sound.

Like an examination of the sense organs themselves, an examination of sound technologies also cuts to the core of the nature/nurture debate in thinking about the causes of and possibilities for historical change. Even the most basic mechanical workings of sound-reproduction technologies are historically shaped. As I will argue, the vibrating diaphragm that allowed telephones and phonographs to function was itself an artifact of changing understandings of human hearing. Sound-reproduction technologies are artifacts of particular practices and relations “all the way down”; they can be considered archaeologically. The history of sound technology offers a route into a field of conjunctures among material, economic, technical, ideational, practical, and environmental changes. Situated as we are amid torrential rains of capitalist development and marketing that pelt us with new digital machinery, it is both easy and tempting to forget the enduring connection between any technology and a larger cultural context. Technologies sometimes enjoy a certain level of deification in social theory and cultural history, where they come to be cast as divine actors. In “impact” narratives, technologies are mysterious beings with obscure origins that come down from the sky to “impact” human relations. Such narratives cast technologies themselves as primary agents of historical change: technological deification is the religion behind claims like “the telephone changed the way we do business,” “the phonograph changed the way we listen to music.” Impact narratives have been rightly and widely

and Whitehead, G. (Ed.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass: MIT Press, p. 2.

criticized as a form of technological determinism; they spring from an impoverished notion of causality.²⁰

At the same time, technologies are interesting precisely because they can play a significant role in people's lives. Technologies are repeatable social, cultural, and material processes crystallized into mechanisms. Often, they perform labor that had previously been done by a person. It is this process of crystallization that makes them historically interesting. Their mechanical character, the ways in which they commingle physics and culture, can tell us a great deal about the people who build and deploy them. Technologies manifest a designed mechanical agency, a set of functions cordoned off from the rest of life and delegated to them, a set of functions developed from and linked to sets of cultural practices. People design and use technologies to enhance or promote certain activities and discourage others. Technologies are associated with habits, sometimes crystallizing them and sometimes enabling them. They embody in physical form particular dispositions and tendencies. The door closer tends to close the door unless I stop it with my hand or a doorstop. The domestic radio set receives but does not broadcast unless I do a little rewiring and add a microphone. The telephone rings while I write the introduction to this book. After years of conditioning to respond to a ringing telephone, it takes some effort to ignore it and finish the sentence or paragraph. To study

20. Technological determinism is, more or less, the premise that technology determines the conduct and form of cultural life. For criticisms of technological determinism from perspectives sympathetic to my own, see Slack, J. D. (1984). *Communication Technologies and Society: Conceptions of Causality and the Politics of Technological Intervention*. Norwood, N.J.: Able; Williams, R. (1992). *Television: Technology and Cultural Form*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press; and Stabile, C. (1994). *Feminism and the Technological Fix*. New York: St. Martin's. From a different angle, Martin Heidegger points out that there are actually four kinds of causality when we consider technology: material, form, use, and that which shapes the material into a particular form for a particular use (see *The Question Concerning Technology and Other Essays* (1977). New York: Harper Torch books, pp. 6- 12 and throughout).

technologies in any meaningful sense requires a rich sense of their connection with human practice, habitat, and habit. It requires attention to the fields of combined cultural, social, and physical activity—what other authors have called *networks* or *assemblages*—from which technologies emerge and of which they are a part.²¹

The story presented in these pages spirals out from an analysis of the mechanical and physical aspects of the technologies themselves to the techniques, practices, and institutions associated with them. At each juncture in the argument, I show how sound-reproduction technologies are shot through with the tensions, tendencies, and currents of the culture from which they emerged, right on down to their most basic mechanical functions. Our most cherished pieties about sound-reproduction technologies—for instance, that they separated sounds from their sources or that sound recording allows us to hear the voices of the dead—were not and are not innocent empirical descriptions of the technologies' impact. They were wishes that people grafted onto sound-reproduction technologies—wishes that became programs for innovation and use.

For many of their inventors and early users, sound-reproduction technologies encapsulated a whole set of beliefs about the age and place in which they lived. Sound-reproduction technologies represented the promise of science, rationality, and industry and the power of the white man to co-opt and supersede domains of life that were previously considered to be magical. For their early users, sound technologies were—in a word—modern.²²

21. Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, pp. 3-8; Berland, J. (1992). "Cultural Technologies and the Production of Space," in Grossberg, L., Nelson, C. and Treichler, P. (Ed.). *Cultural Studies*. New York: Routledge; Wise, M. (1997). *Exploring Technology and Social Space*. Thousand Oaks, Calif.: Sage, pp. 54-55, 68; Deleuze, G. and Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 4, 90, 503-5.

22. Sterne, J. (2000). "Sound Our of Time / Modernity's Echo," in Sta-

Modernity is of course a cloudy analytic category, fraught with internal contradictions and intellectual conflicts. Its difficulty probably stems from its usefulness as a heuristic term, and my use of it is deliberately heuristic. When I claim that sound-reproduction technology indexes an acoustic modernity, I do not mean quite the same thing as the subjects of my history. *The Audible Past* explores the ways in which the history of sound contributes to and develops from the “maelstrom” of modern life (to return to Berman): capitalism, colonialism, and the rise of industry; the growth and development of the sciences, changing cosmologies, massive population shifts (specifically migration and urbanization), new forms of collective and corporate power, social movements, class struggle and the rise of new middle classes, mass communication, nation-states, bureaucracy; confidence in progress, a universal abstract humanist subject, and the world market; and a reflexive contemplation of the constancy of change.²³ In modern life, sound becomes a problem: an object to be contemplated, reconstructed, and manipulated, something that can be fragmented, industrialized, and bought and sold.

But *The Audible Past* is not a simple modernization narrative for sound and hearing. *Modernization* can too easily suggest a brittle kind of universalism, where the specific historical developments referenced by modernity are transmogrified into a set of historical stages through which all cultures must pass. In Johannes Fabian's apt phrase, the idea of *modernity* as modernization turns relations of space—relations between cultures—into relations of time, where the white man stands at the pinnacle of

bile, C. (Ed.). *Turning the Century*. Boulder, Colo.: Westview, pp. 9-30.

23. This list is drawn from Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, pp 5-12, 16; Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, N.C.: Duke University Press, p. 42; Bauman, Z. (1995). *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity, p. 5; and Lefebvre, H. (1995). *Introduction to Modernity*. New York: Verso, pp. 168-238.

world evolution.²⁴ While I am not an exponent of a developmental theory of modernity as “modernization,” it is such a central element of some discourses about sound reproduction that we will confront it more than once in the following pages. A long line of inventors, scholars, businesspeople, phonographic anthropologists, and casual users thought of themselves as partaking in a modern way of life, as living at the pinnacle of the world’s progress. They believed that their epoch rode the crest of modernization’s unstoppable wave. So, in addition to being a useful heuristic for describing the context of the project as a whole, modernity and its conjugates are also important categories to be analyzed and carefully taken apart within this history.

The remainder of this introduction provides some conceptual background for the history that follows. The next section is an extended consideration of sound as an object of historical study: what does it mean to write a history of something so apparently natural and physical as sound and hearing? A more detailed map of the book’s arguments then follows.

Rethinking Sound’s Nature: Of Forests, Fallen Trees, and Phenomenologies

All this talk of modernity, history, and sound technology conjures an implied opposite: the *nature* of sound and hearing. Insofar as we treat sound as a fact of nature, writing something other than its natural history might seem like an immodest or inappropriate endeavor—at best it could aspire only to partiality. Although film scholars have been using the phrase *history of sound* for some time, it has an uneasy ring to it. After all, scholars of the visible world do not write “histories of light” (although perhaps they should), instead preferring to write histories of “visual culture,” “images,” “visuality,” and the like. Bracketing light in favor of “the visual” may be a defensive maneuver since the various visual terms conveniently bracket questions of

24. Fabian, J. (1983). *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.

the nature of nature. But, besides sounding good, *history of sound* already embodies a hard-to-grasp but necessary paradox of nature and culture central to everything that follows in this book. At its core, the phenomenon of sound and the history of sound rest at the in-between point of culture and nature.

It is impossible to “merely describe” the faculty of hearing in its natural state. Even to try is to pretend that language has no figurative dimension of its own. The language that we use to describe sound and hearing comes weighted down with decades or centuries of cultural baggage. Consider the careers of two adjectives associated with the ear in the English language. The term *aural* began its history in 1847 meaning “of or pertaining to the organ of hearing”; it did not appear in print denoting something “received or perceived by the ear” until 1860. Prior to that period, the term *auricular* was used to describe something “of or pertaining to the ear” or perceived by the ear.²⁵ This was not a mere semantic difference: *auricular* carried with it connotations of oral tradition and hearsay as well as the external features of the ear visible to the naked eye (the folded mass of skin that is often synecdochally referred to as the ear is technically either the *auricle*, the *pinna*, or the *outer ear*). *Aural*, meanwhile, carried with it no connotations of oral tradition and referred specifically to the middle ear, the inner ear, and the nerves that turn vibrations into what the brain perceives as sound (as in *aural surgery*). The idea of the aural and its decidedly medical inflection is a part of the historical transformation that I describe in the following pages.

Generally, when writers invoke a binary coupling between culture and nature, it is with the idea that culture is that which changes over time and that nature is that which is permanent, timeless, and unchanging. The nature/culture binary offers a thin view of nature, a convenient straw figure for “social construction” arguments.²⁶ In the case of

25. *Oxford English Dictionary*, s.v. “aural,” “auricular.”

26. Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity: A Particular History of the*

sound, the appeal to something static is also a trick of the language. We treat sound as a natural phenomenon exterior to people, but its very definition is anthropocentric. The physiologist Johannes Müller wrote over 150 years ago that, “without the organ of hearing with its vital endowments, there would be no such a thing as sound in the world, but merely vibrations.”²⁷ As Müller pointed out, our other senses can also perceive vibration. Sound is a very particular perception of vibrations. You can take the sound out of the human, but you can take the human out of the sound only through an exercise in imagination. Sounds are defined as that class of vibrations perceived—and, in a more exact sense, sympathetically produced—by the functioning ear when they travel through a medium that can convey changes in pressure (such as air). The numbers for the range of human hearing (which absolutely do not matter for the purposes of this study) are twenty to twenty thousand cycles per second, although in practice most adults in industrial society cannot hear either end of that range. We are thus presented with a choice in our definition: we can say either that sound is a class of vibration that might be heard or that it is a class of vibration that is heard, but, in either case, the hearing of the sound is what makes it. My point is that human beings reside at the center of any meaningful definition of sound. When the hearing of other animals comes up, it is usually contrasted with human hearing (as in “sounds that only a dog could hear”). As part of a larger physical phenomenon of vibration, sound is a product of the human senses and not a thing in the world apart from humans. Sound is a little piece of the vibrating world.

Perhaps this reads like an argument that falling trees in the forest make no sounds if there are no people there to hear them. I am aware that the squirrels would offer another

Senses. New York: Routledge, XVI-XVII. See also Hacking, I. (1999). *The Social Construction of What?* Cambridge, Mass: Harvard University Press.

27. Müller, J. (1843). *Elements of Physiology*. Philadelphia: Lea and Blanchard, p. 714.

interpretation. Certainly, once we establish an operational definition of sound, there may be those aspects of it that can be identified by physicists and physiologists as universal and unchanging. By our definition of sound, the tree makes a noise whether or not anyone is there to hear it. But, even here, we are dealing in anthropocentric definitions. When a big tree falls, the vibrations extend outside the audible range. The boundary between vibration that is sound and vibration that is not-sound is not derived from any quality of the vibration in itself or the air that conveys the vibrations. Rather, the boundary between sound and not-sound is based on the understood possibilities of the faculty of hearing—whether we are talking about a person or a squirrel. Therefore, as people and squirrels change, so too will sound—by definition. Species have histories.

Sound history indexes changes in human nature and the human body—in life and in death. The very shape and functioning of technologies of sound reproduction reflected, in part, changing understandings of and relations to the nature and function of hearing. For instance, in the final chapter of this book, I discuss how Victorian writers' desire for permanence in sound recording was an extension of changing practices and understandings of preserving bodies and food following the Civil War. The connections among canning, embalming, and sound recording require that we consider practices of sound reproduction in relation to other bodily practices. In a phrase, the history of sound implies a history of the body.

Bodily experience is a product of the particular conditions of social life, not something that is given prior to it. Michel Foucault has shown that, in the eighteenth and nineteenth centuries, the body became "an object and target of power." The modern body is the body that is "is manipulated, shaped, trained," that "obeys, responds, becomes skillful and increases its forces." Like a machine, it is built and rebuilt, operationalized and modified.²⁸ Beyond and before

28. Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage. p. 136. Foucault has a similar discussion in *The His-*

Foucault, there are scores of authors who reach similar conclusions. Already in 1801, a Dr. Jean-Marc Gaspard Itard concluded, on the basis of his interactions with a young boy found living “wild” in the woods, that audition is learned. Itard named the boy Victor. Being a wild child, Victor did not speak—and his silence led to questions about his ability to hear. Itard slammed doors, jingled keys, and made other sounds to test Victor’s hearing. The boy even failed to react when Itard shot off a gun near his head. But Victor was not deaf: the young doctor surmised that the boy’s hearing was just fine. Victor simply showed no interest in the same sounds as “civilized” French people.²⁹

While the younger Marx argued that the history of the senses was a core component of human history, the older Marx argued that the physical conditions under which laborers “re-produced” themselves would vary from society to society—that their bodies and needs were historically determined.³⁰ The French anthropologist Marcel Mauss, one of Foucault’s many influences, offered that “man’s first and most natural technical object, and at the same time technical means, is his body.” What Mauss called *body techniques* were “one of the fundamental moments of history itself: education of the vision, education in walking—ascending, descending, running.”³¹ To Mauss’s list we could add the education and shaping of audition. Phenomenology always presupposes culture, power, practice, and epistemology. “Everything is knowledge, and this is the first reason why there is no ‘savage experience’: there is nothing beneath or prior to knowledge.”³²

tory of Sexuality, vol. I, An Introduction (1978). New York: Vintage, p. 139.

29. Itard, J.M.G. (1962). *The Wild Boy of Aveyron*. New York: Meredith, pp. 26-27; Candland, D. K. (1993). *Feral Children and Clever Animals: Reflections on Human Nature*. New York: Oxford University Press.

30. Marx, K. (1967). *Capital, vol. I, The Process of Capitalist Production*. New York: International, p. 168.

31. Mauss, M. (1979). “Body Techniques,” in *Sociology and Psychology: Essays*. Boston: Routledge and Kegan Paul, pp. 104, 121.

32. Deleuze, G. (1988). *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 109.

The history of sound provides some of the best evidence for a dynamic history of the body because it traverses the nature/culture divide: it demonstrates that the transformation of people's physical attributes is part of cultural history. For example, industrialization and urbanization decrease people's physical capacities to hear. One of the ways in which adults lose the upper range of their hearing is through encounters with loud machinery. A jackhammer here, a siren there, and the top edge of hearing begins to erode. Conflicts over what does and does not constitute environmental noise are themselves battles over what sounds are admissible in the modern landscape.³³ As Nietzsche would have it, modernity is a time and place where it becomes possible for people to be measured.³⁴ It is also a place where the human-built environment modifies the living body.

If our goal is to describe the historical dynamism of sound or to consider sound from the vantage point of cultural theory, we must move just beyond its shifting borders—just outside sound into the vast world of things that we think of as not being about sound at all. The history of sound is at different moments strangely silent, strangely gory, strangely visual, and always contextual. This is because that elusive inside world of sound—the sonorous, the auditory, the heard, the very density of sonic experience— emerges and

33. Corbin, A. (1999). *Village Bells: Sound and Meaning in the Nineteenth-Century French Countryside*. New York: Columbia University Press, pp. 254-83.

34. "Man himself must first of all have become calculable, regular, necessary, even in his own image of himself, if he is to be able to stand security for his own future" (Nietzsche, F. (1967). *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*, New York: Vintage, p. 58). Nietzsche makes this comment in a discussion of promises and contracts. For him, a sense of the human calculability is inextricably tied to the contemplation of an interrelated past, present, and future. For our purposes, it is enough to note that Nietzsche's self-calculating subject who can make a promise is a shore step from Zygmunt Bauman's subject who contemplates the relation between continuity and change (see Bauman, *Modernity and Ambivalence*).

becomes perceptible only through its exteriors. If there is no “mere” or innocent description of sound, then there is no “mere” or innocent description of sonic experience. This book turns away from attempts to recover and describe peoples interior experience of listening—an auditory past—toward the social and cultural grounds of sonic experience. The “exteriority” of sound is this books primary object of study. If sound in itself is a variable rather than a constant, then the history of sound is of necessity an externalist and contextualist endeavor. Sound is an artifact of the messy and political human sphere.

To borrow a phrase from Michel Chion, I aim to “disengage sound thinking ... from its naturalistic rut.”³⁵ Many theorists and historians of sound have privileged the static and transhistorical, that is, the “natural,” qualities of sound and hearing as a basis for sound history. A surprisingly large proportion of the books and articles written about sound begin with an argument that sound is in some way a “special case” for social or cultural analysis. The “special case” argument is accomplished through an appeal to the interior nature of sound: it is argued that sound’s natural or phenomenological traits require a special sensibility and special vocabulary when we approach it as an object of study. To fully appreciate the strangeness of beginning a history with a transhistorical description of human listening experience, consider how rare it is for histories of newspapers or literature to begin with naturalistic descriptions of light and phenomenologies of reading.

Sound certainly has natural dimensions, but these have been widely misinterpreted. I want to spend the next few pages considering other writers’ claims about the supposed natural characteristics of sound in order to explain how and why *The Audible Past* eschews transhistorical constructs of sound and hearing as a basis for a history of sound. Transhistorical explanations of sound’s nature can

35. Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, p. 94.

certainly be compelling and powerful, but they tend to carry with them the unacknowledged weight of a two-thousand-year-old Christian theology of listening.

Even if it comes at the beginning of a history, an appeal to the “phenomenological” truth about sound sets up experience as somehow outside the purview of historical analysis. This need not be so—phenomenology and the study of experience are not by definition opposed to historicism. For instance, Maurice Merleau-Ponty’s work has a rich sense of the historical dimensions of phenomenological experience.³⁶ But founding one’s analysis on the supposed transhistorical phenomenological characteristics of hearing is an incredibly powerful move in constructing a cultural theory of sound. Certainly, it asserts a universal human subject, but we will see that the problem is less in the universality per se than in the universalization of a set of particular religious prejudices about the role of hearing in salvation. That these religious prejudices are embedded at the very center of Western intellectual history makes them all the more intuitive, obvious, or otherwise persuasive.

To offer a gross generalization, assertions about the difference between hearing and seeing usually appear together in the form of a list.³⁷ They begin at the level of the individual human being (both physically and psychologically). They move out from there to construct a cultural theory of the senses. These differences between hearing and seeing are often considered as biological, psychological, and physical facts, the implication being that they are a necessary starting point for the cultural analysis of sound. This list strikes

36. Merleau-Ponty, M. (1964). “The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences,” in Edie, J. M. (Ed.) *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics*. Evanston: Northwestern University Press, p. 20. For a discussion of the temporal and ephemeral character of perception, see *ibid.* 35.

37. The following summarizes an argument that I develop more fully in an essay in progress entitled “The Theology of Sound.”

me as a litany—and I use that term deliberately because of its theological overtones—so I will present it as a litany here:

- hearing is spherical, vision is directional;
- hearing immerses its subject, vision offers a perspective;
- sounds come to us, but vision travels to its object;
- hearing is concerned with interiors, vision is concerned with surfaces;
- hearing involves physical contact with the outside world, vision requires distance from it;
- hearing places us inside an event, seeing gives us a perspective on the event;
- hearing tends toward subjectivity, vision tends toward objectivity;
- hearing brings us into the living world, sight moves us toward atrophy and death;
- hearing is about affect, vision is about intellect;
- hearing is a primarily temporal sense, vision is a primarily spatial sense;
- hearing is a sense that immerses us in the world, vision is a sense that removes us from it.³⁸

The audiovisual litany—as I will hereafter call it—idealizes hearing (and, by extension, speech) as manifesting a kind of pure interiority. It alternately denigrates and elevates

38. This list is most clearly elaborated in Ong, W. (1981). *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. Minneapolis: University of Minnesota Press. See also Ong, *Orality and Literacy*, pp. 30-72; Attali, *Noise*; Lowe, *History of Bourgeois Perception*; McLuhan, M. and Carpenter, E. (1960). "Acoustic Space," in Carpenter, E. & McLuhan, M. (Ed.). *Explorations in Communication: An Anthology*. Boston: Beacon; Altman, R. (1992). "The Material Heterogeneity of Recorded Sound," in Altman, R. (Ed.). *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge; Shepherd, J. (1991). *Music as a Social Text*. Cambridge: Polity; Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Norwood, N.J., Ablex; Havelock, E. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, and (1986). *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, Conn: Yale University Press, pp.1- 29; and Smith, B. R. (1999). *The Acoustic Culture of Early-Modern England: Attending to the 0-Factor*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 3-29.

vision: as a fallen sense, vision takes us out of the world. But it also bathes us in the clear light of reason. One can also see the same kind of thinking at work in Romantic conceptualizations of music. Caryl Flinn writes that nineteenth-century Romanticism promoted the belief that "music's immaterial nature lends it a transcendent, mystical quality, a point that then makes it quite difficult for music to speak to concrete realities... Like all 'great art' so construed, it takes its place outside of history where it is considered timeless, universal, functionless, operating beyond the marketplace and the standard social relations of consumption and production."³⁹ Outlining the *differences* between sight and hearing begs the prior question of what we mean when we talk about their nature. Some authors refer back to physics; others refer back to transcendental phenomenology or even cognitive psychology. In each case, those citing the litany do so to demarcate the purportedly special capacities of each sense as the starting point for historical analysis. Instead of offering us an entry into the history of the senses, the audiovisual litany posits history as something that happens *between* the senses. As a culture moves from the dominance of one sense to that of another, it changes. The audiovisual litany renders the history of the senses as a zero-sum game, where the dominance of one sense by necessity leads to the decline of another sense. But there is no scientific basis for asserting that the use of one sense atrophies another. In addition to its specious zero-sum reasoning, the audiovisual litany carries with it a good deal of ideological baggage. Even if that were not so, it would still not be a very good empirical account of sensation or perception.

39. Flinn, C. (1992). *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, p. 7. Although it is still quite influential, this Romantic notion of music has been widely criticized in the past few decades. See, e. g., Wolff, J. (1987). "The Ideology of Autonomous Art" in Lepperr, R. and McClary, S. (Ed.). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, And Reception*. New York: Cambridge University Press.

The audiovisual litany is ideological in the oldest sense of the word: it is derived from religious dogma. It is essentially a restatement of the longstanding spirit/letter distinction in Christian spiritualism. The spirit is living and life-giving—it leads to salvation. The letter is dead and inert—it leads to damnation. Spirit and letter have sensory analogues: hearing leads a soul to spirit, sight leads a soul to the letter. A theory of religious communication that posits sound as life-giving spirit can be traced back to the Gospel of John and the writings of Saint Augustine. These Christian ideas about speech and hearing can in turn be traced back to Plato's discussion of speech and writing in the *Phaedrus*.⁴⁰ The hearing-spirit/sight-letter framework finds its most coherent contemporary statement in the work of Walter Ong, whose later writing (especially *Orality and Literacy*) is still widely cited as an authoritative description of the phenomenology and psychology of sound. Because Ong's later work is so widely cited (usually in ignorance of the connections between his ideas on sound and his theological writings), and because he makes a positive statement of the audiovisual litany such a central part of his argument about cultural history, Ong's work warrants some consideration here.

To describe the balance sheet of the senses, Ong used the word *sensorium*, a physiological term that denoted a particular region of the brain that was thought to control all perceptual activity. *Sensorium* fell out of favor in the late

40. Handelman, S. (1982). *Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany: State University of New York Press, pp. 15-21. Handelman's book offers an extended discussion of the spirit / letter distinction as it is manifested in Western metaphysics and hermeneutics. See also Peters, *Speaking into the Air*, 36-51, 66-74; Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 323, n. 3; (1981). *Dissemination*, Chicago: University of Chicago Press, p. 61-171, and (1987). *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago: University of Chicago Press; Plato (1961). "Phaedrus," in Hamilton, E. and Cairns, H. (Ed.). *Collected Dialogues*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, pp. 475-525; and Havelock, E., *op. cit.*

nineteenth century as physiologists learned that there is no such center in the brain. Ong's use of the term should therefore be considered metaphoric. For him, the sensorium is "the entire sensory apparatus as an organizational complex," the combined balance among a fixed set of sensory capacities.

Although *Orality and Literacy* reads at times like a summary of scientific findings, Ong's earlier writings clearly state that his primary interest in the senses is explicitly driven by theological concerns: "The question of the sensorium in the Christian economy of revelation is particularly fascinating because of the primacy which this economy accords to the word of God and thus in some mysterious way to sound itself, a primacy already suggested in the Old Testament pre-Christian [*sic*] tradition."⁴¹ For Ong, "divine revelation itself ... is indeed inserted in a particular sensorium, a particular mixture of the sensory activity typical of a given culture." Ong's balance-sheet history of the senses is clearly and urgently linked to the problem of how to hear the word of God in the modern age. The sonic dimension of experience is closest to divinity. Vision suggests distance and disengagement. Ong's history of the move from sound-based oral culture to sight-based literate culture is a history of "a certain silencing of God" in modern life. Ong's assertions about the difference between the world of "oral man" and the "hypertrophy of the visual" that marks the modern age parallel perfectly the spirit/letter distinction in Catholic spiritualism. It is a sophisticated and iconoclastic antimodernist Catholicism. Still, Ong argues that the audiovisual litany transcends theological differences: "Faith or no, we must all deal with the same data."⁴²

41. Ong, *Presence of the Word*, p. 6. Pre-Christian is an important modifier here since it treats rabbinic thought as an incomplete prelude to Catholic Christianity.

42. *Ibid.*, pp. 6, 11, 12, 288-89, 324. In *Orality and Literacy* (perhaps at the request of his editors), Ong largely removed the religious content of the distinction, treating it instead as a purely secular academic discovery (see pp. 1, 6).

Of course, parts of the audiovisual litany have come under heavy criticism. The work of Jacques Derrida can be read as an inversion of Ong's value system—Ong himself suggests as much.⁴³ Derrida uses his well-known phrase the *metaphysics of presence* to criticize and dismantle the connections among speech, sound, voice, and presence in Western thought. Although Derrida's most celebrated critiques of presence find him tarrying with Edmund Husserl's transcendental phenomenology, Ferdinand de Saussure's semiotic theory, and Martin Heidegger's ontology, his criticisms are certainly applicable to Ong's thought as well. Ong argues for exactly the metaphysics of presence that Jacques Derrida attacks as "ontotheological," as a creeping Christian spiritualism that inhabits Western philosophy: "The living act, the life-giving act [hearing oneself speak], the *Lebendigkeit*, which animates the body of the signifier and transforms it into a meaningful expression, the soul of language, seems not to separate itself from itself, from its own self-presence."⁴⁴ For Derrida, the elevation of speech as the center of subjectivity and the point of access into the divine is "essential to the history of the West, therefore to metaphysics in its entirety, even when it professes to be atheist."⁴⁵ Derrida uses this position to argue for the visual side of the audiovisual litany—an emphasis on vision, writing, difference, and absence. Deconstruction inverts, inhabits, and reanimates the sound/vision binary, privileging writing over speech and refusing both speech-based metaphysics and presence-based positive assertions.

Here, I want to make a slightly different move: the audiovisual litany carries with it the theological weight of the durable association among sound, speech, and divinity, even in its scientific guise. Rather than inverting the

43. Ong, *Orality and Literacy*, pp. 75, 77, 123, 129, 166-71.

44. Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press, p. 77.

45. Derrida, *Of Grammatology*, 323 n. 3. For a reading of Derrida's critique of Christian metaphysics as an instance of a "heretical" rabbinic hermeneutics, see also Handelman, *Slayers of Moses*.

audiovisual litany, why not redescribe sound? Since this book is not bound by Christian doctrine, there is no law—divine or otherwise—requiring us to assume the interiority of sound and the connection between sound, subjective self-presence, and intersubjective experience. We do not need to assume that sound draws us into the world while vision separates us from it. We can reopen the question of the sources of rationality and modern ways of knowing. If history exists *within* the senses as well as between them, then we need not begin a history of sound with an assertion of the transhistorical dimensions of sound.

My criticism of the audiovisual litany goes far beyond the questions of essentialism or social construction, which usually degenerate into philosophical hygienics. Even if we grant the possibility of a transcendental subject of sensation, the audiovisual litany falls short on its own terms. Despite all the appeals to nature in the name of the litany, the phenomenology implied by the audiovisual litany is highly selective—it stands on shaky empirical (and transcendental) ground. As Rick Altman has argued, claims about the transhistorical and transcultural character of the senses often derive their support from culturally and historically specific evidence—limited evidence at that. In the audiovisual litany, “an apparently ontological claim about the role of sound [or vision] has been allowed to take precedence over actual analysis of sounds functioning.”⁴⁶ Consider the purportedly unique temporal and spatial characteristics of auditory phenomenology. Ong argues that “sound is more real or existential than other sense objects, despite the fact that it is also more evanescent. Sound itself is related to present actuality rather than to past or future”; sounds exist only as they go out of existence.⁴⁷ But, strictly speaking, Ong’s claim is true for any event—any *process* that you can possibly experience—

46. Altman, R. “Four and a Half Film Fallacies,” in Altman (Ed.). *Sound Theory/Sound Practice*, pp. 37, 39.

47. Ong, *Presence of the Word*, III (quotation), and *Orality and Literacy*, 32 (on sound existing only as it goes out of existence).

and so it is not a quality special or unique to sound. To say that ephemerality is a special quality of sound, rather than a quality endemic to any form of perceptible motion or event in time, is to engage in a very selective form of nominalism.⁴⁸ The same criticism can be made of the litany's attribution of a "surface"-oriented spatiality to vision as opposed to an "interior" orientation to sound: it is a very selective notion of surface. Anyone who has heard fingernails on a chalkboard or footsteps in a concrete hallway (or on a wooden floor) can recognize that listening has the potential to yield a great deal of information about surfaces very quickly. The phenomenologist Don Ihde has shown that writers who take sound as a weakly spatial sense wholly disregard "the contemporary discoveries of very complex spatial attributes to auditory experience".⁴⁹ He demonstrates that hearing has many spatial aspects and possibilities to which we do not normally attend. We can learn a great deal about shape, surface, or texture from listening. Perhaps the biggest error of the audiovisual litany lies in its equation of hearing and listening. Listening is a directed, learned activity: it is a definite cultural practice. Listening requires hearing but is not simply reducible to hearing.

There is no "mere" or innocent description of interior auditory experience. The attempt to describe sound or the act of hearing in itself—as if the sonic dimension of human life inhabited a space prior to or outside history—strives for a

48. Lastra, J. (2000). *Sound Technology and American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press, p. 133. He criticizes nominalism on the basis that it treats technological reproduction as a false mediation of a real event. He is actually criticizing bad nominalism since a fully developed nominalism would treat all events in their uniqueness. See, e. g., Deleuze, G. (1988). *Spinoza: Practical Philosophy*. San Francisco: City Lights, pp. 122-30.

49. Ihde, D. (1976). *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound* (Athens: Ohio University Press, p. 58. Steven Feld has also roundly criticized the notion of orality as a universal construct of sound culture. See his "Orality and Consciousness," in Tokumaru, Y. & Yamaguri, O. *The Oral and the Literate in Music*. Tokyo: Academia Music.

false transcendence. Even phenomenologies can change. In this respect, we follow in Dr. Itard's footsteps. Like the studious Itard, who was perplexed by the wild boy who could hear but did not speak, historians of sound must surmise that our subjects' hearing is fine medically. But we can know their sonic world only through their efforts, expressions, and reactions. History is nothing but exteriorities. We make our past out of the artifacts, documents, memories, and other traces left behind. We can listen to recorded traces of past history, but we cannot presume to know exactly what it was like to hear at a particular time or place in the past. In the age of technological reproduction, we can sometimes experience an audible past, but we can do no more than presume the existence of an auditory past.

Objects without (musical) memory

Carmen Pardo Salgado

I. Milan, 1959

Between the 29th of January and the 26th of February, John Cage took part in the RAI's famous game show *Lascia o Raddoppia?* (Double or Nothing?). The theme he chose was mycology. The other contestant, Vincenzo Maccarone, chose operetta as his theme. On the 26th of February, after answering questions put to him by presenter Mike Bongiorno, the North American musician won a prize of 5 million lire. Throughout the game show, the expression on Bongiorno's face—if the photographs and the press reviews are anything to go by—had ranged from astonishment, irony and amusement at the musical works presented by Cage during the programme: *Amores*, for prepared piano and three percussionists (1943), *Sounds of Venice* and *Water Walk*, both from 1959. We don't know if the musician's participation in this prime-time programme helped to stimulate people's love for what was then called contemporary music, or if his works were discussed with the same passion with which the viewers had followed one of the first contestants, Lando Degoli, during the debate that raged over the use of the contrabassoon in Giuseppe Verdi's operas. We do know, however, that ever since it first aired in 1955, the show had aroused enormous expectation, so much so that there was a run on television sets and movie theatre owners complained that their cinemas were empty on Saturdays. The show was switched to Thursdays. The film world was quick to make the most of this success and in 1956, Camillo Mastrocinque directed *Totò, Lascia o Raddoppia?* And even Umberto Eco refers to the programme in his book *Apocalypse Postponed* (1964).

In 1959, only 36% of Italians actually watched the show on their TV sets at home. The rest preferred to watch it in a bar. All those viewers, who probably watched football on Sundays, tuned in to watch Cage present his works and discovered how, using only everyday objects, a gentleman from America was able to compose music that, according to the press, evoked the sounds of Futurism. For *Sounds of Venice* and *Water Walk*, Cage had drawn up a list of twenty accessories and instruments. In the case of the first piece, his intention was to offer a sound image of the city and to that end, he had a toy cat fully equipped with meows, a bird cage, a rattle, a flute, a telephone, and a water bottle, not to mention an amplifier, a microphone and four tape recorders, among other items. With all this musical material, a journalist from the *Corriere della Sera* said on the 20th of February 1959: "Mr. Cage performed his piece (can we still call it that?), which was inspired by Venice".¹

As far as *Water Walk* is concerned, the *La Stampa* newspaper of the 6th of February 1959 explains how that walk went: "To create it, the imaginative American used: a teapot, a bathtub full of water, a blender, a toy shaped like a fish, a firecracker, a watering can, a bottle of mineral water, a bouquet of roses, a whistle, and a couple of radios. It's not hard to imagine what all that gave rise to. It seems that John Cage intends to repeat the piece in all the Italian cities he will be giving concerts in". The journalist forgot to mention the fact that, as Cage would later explain, unlike G.F. Handel's *Water Music* (1717) this work really did make a splash. If this were an academic text, it would still be necessary to add that, as Heinz-Klaus Metzger declared, with these two works, Cage laid the foundations of a new musical theatre.²

1. All the journalistic information on this subject can be found in the website dedicated to John Cage's stay in Italy: <http://www.johncage.it/en/1959-lascia-o-raddoppia.html>.

2. The reference to Handel's work can be found in Revill, D. (1992). *The Roaring Silence: John Cage, a Life*. New York: Bloomsbury, p. 160. Metzger, H.—K. [1959] (1997). "John Cage, or Liberated Music". October 82, pp. 48-61 (p. 61).

The same newspaper tells us that one week later, on the 13th of February, Cage explained on the programme that, in his last concert held the week before in Padua, 180 people had turned up and that he had also taken the opportunity to present a recording of his performance on the 5th of February on the programme, in which Bongiorno could be heard exclaiming repeatedly and breathlessly; "I get it... I get it".

Among the audience who followed Cage's participation in the game show was none other than Federico Fellini-then considered one of the masters of Italian Neorealism-who sent an assistant to Milan to invite the musician to appear in his next film, *La Dolce Vita* (1960). We don't know exactly what Fellini offered Cage, but we do know that he definitely didn't ask him to write the soundtrack, which was composed by Nino Rota. The North American musician turned the proposal down, most likely because he thought that there probably wasn't all that much common ground between Fellini's idea of cinematographic Neorealism and the way in which he used everyday objects to organise his music.

What Fellini discerned in Cage's performances was probably enough to earn him a cameo role in the film, but the musical theatre that the musician was putting on had nothing at all to do with the art of acting in a film. This extension of the field of music to any object or organism was based on the recognition of the singularity of each object and a conception of the theatrical which, based on the reading of *Le Théâtre et son Double* by Antonin Artaud, disassociated theatre from narrative in its Aristotelian sense. From here on, every object becomes the centre of a sound experience that will turn that object into a process. Allowing objects to sound is therefore to turn life into a theatre directed by non-intentionality; it is to accept the simultaneity of what is happening, without any priggishness. The water bottle, the rubber duck, the piano, the whistle are not objects that someone is obtaining sounds from. Between the bottle, the duck, the piano, the whistle and the musician, a process

takes place that shows that we need to pay a different type of attention to the sound environment in which we find ourselves, if we do not want to turn the process that is life into a series of cages in which to enclose the different experiences. Organising sounds, composing, is allowing processes to be possible. It's about moving from the *what* is sounding to the *how* it sounds to erase the memory of what is differentiated as either musical or extramusical.

In this way, music enters the canals of Venice to stroll through its waters. This is what Cage calls ecological music, music that lets you inhabit the world in its totality, not fragmented by the mental; by that need that led Bongiorno to repeatedly cry out: "I get it... I get it". The objects that were part of *Sounds of Venice* or *Water Walk* on the set of *Lascia o Raddoppia* show that the world of hierarchies that doesn't allow the sound of a piano to be accompanied by the sound of water falling from a watering can, is the same world in which a TV show or a concert is considered a space of leisure or instruction, different to a space of work or production, without our realising that that world is always one and the same. Making objects sound is not only to open up the field of music, it is to inhabit the world knowing and feeling that it is a unity.

Who knows if the toy cat in *Sounds of Venice* somehow ended up turning into that white kitten that Sylvia carried on her head when, just before she discovered the beautiful Fontana di Trevi, we heard the arpeggios of Rota's music accompanied by Sylvia's meowing. Later on, in the famous scene in which Sylvia climbs into the Fontana, the sound of water, Marcello's footsteps when he sees her and, still stunned, rushes to join her, and a few birds flying across the night sky form a sound environment in which the male protagonist can barely speak and in which she tells him: "Listen". We should hold the scene here just for a few minutes to travel to New York where, in 1966, Max Neuhaus is proposing his first sound walk -a tour of the streets of Manhattan with a few friends-, just to listen to those

same city streets. The musician decides to stamp the word *LISTEN* on the hands of the participants. The requirement to listen is established as the centre of an experience that will reorient the type of listening that was previously considered musical. Like Cage, perhaps like Sylvia herself, Neuhaus pays attention to the sound of his surroundings in order to inhabit the place in which we find ourselves, to stop being deaf and blind to the environment in which we spend our lives.

We can now return once more to the Fontana di Trevi to continue with the scene that follows Sylvia's *Listen* with the performance of *Water Walk*. La Fontana by way of a bathtub and, together with the famous couple, a teapot, a blender, a toy shaped like a fish, a firecracker, a watering can, a bottle of mineral water, a bouquet of roses, a whistle, and a couple of radios. Half of the sounds would be deafened out by the sound of the water from the Fontana, but by using all of them, we could compose the soundtracks of any not so famous couple, at given moments of their daily life.

Marcello did not listen to Cage nor to the Fontana, and, blinded by desire, he barely managed to say "Sylvia" just as daylight crept in to shatter the magical sounds of the night. Just like Marcello, neither Bongiorno nor many of the television viewers in the bars or in their homes nor those listening in so many other auditoriums, wanted to lend their ears to a music that is presented, quite simply, as an initiation into another way of inhabiting the environment in which one lives.

II. Halberstadt, 2020

On the 5th of September 2001, Cage's work *Organ²/ASLSP* (1987) began to be performed in the church of St. Burchardi (Halberstadt). The score begins with a silence that lasted 17 months and which made it possible to hear, among other things, the sound of the organ's bellows being inflated. For the next sound, they had to wait until the 5th of February 2003. The work is the second version of *As Slow*

As Possible for piano (1985), and its performance is scheduled to last until 2640.

The choice of Halberstadt, a small town in the former German Democratic Republic, has to do with a far distant past when the town was famous for organ building. In a more recent past, following the communist era, when Cage's project came along in the late 1990s, the church was in a state of abandon, there were no plans to preserve it, and the unemployment rate was around 18%.

The choice of Halberstadt, the city in which the first 12-tone organ was built in 1361, made it possible to set the tempo of the work, preparations for which got underway in 2000. The time elapsed between that first construction and the planning of the project, 639 years, would be the time it would take to perform *Organ²/ASLSP*.

The project is somewhat precariously financed by contributions from donors whose names appear on the plaques attached to the walls of the church. Each plaque refers to the year that someone has funded, and some of them are also commemorative plaques, such as the one for 2149, dedicated to the 400th anniversary of Goethe's birth; the one for 2185, commemorating the 500th anniversary of the birth of Johann Sebastian Bach, and the one for 2186, which marks the disasters at Chernobyl (1986) and Fukushima (2011).

Each change in sound has become a tourist attraction, drawing as many as ten thousand visitors eager to listen to these sounds that allow time to be perceived in a way that is not in keeping with either the temporal structures that put sounds and memory in check in the musical sphere, or with the measured times of everyday life. Undoubtedly, given that we cannot be visitors for all eternity, it is difficult to perceive how the chords sound differently depending on the time of day, the season or the number of people assembled in the church grounds.

Nor can we say whether the inhabitants of Halberstadt, apart from the money they earn from tourism, appreciate a project that will be seen by many as utopian, simply because it dispenses with the consideration of the human being as a yardstick and because it highlights the fragility of the lives of sounds and people.

The next change in sound will take place on the 5th of September 2020, in the midst of an unprecedented health and economic crisis and in what has already been called the “new normality”.

As I write this, the church of St. Burchardi has opened its doors again with the same opening and closing hours, even though the project’s website states:

“Of course, in compliance with official hygiene guidelines and maintaining the appropriate distance between one another”.³

From that social distance we have observed during the confinement into which half the planet has been plunged, we wonder if we have learnt to listen in other ways to the clicking of devices, the sounds of birds, the wind or voices. From that distance, we await the next sound.

In the meantime, we hear the emotional and informative rumble that, just like the sound of the sea at the end of *La Dolce Vita*, makes it impossible for Marcello and young Paola to communicate with one another.

On the screen, Marcello, accepting this lack of understanding, heads off to a party. Outside, we will deal with the splashes that *Water Walk* created. Will that be enough?

Lascia o Raddoppia?

3. John Cage Organ Kunst Projekt: <https://www.aslsp.org/de/>.

Between Speakers and Splinters: how Musical Performance Stages the Archive

Heloisa Amaral

Music, and more generally, the arts, become objects of memory; tangible or intangible; artworks and the traditions that surround them are preserved for posterity either as identity markers, learning material, documents or interpretations of given times and contexts. However, there exists nowadays so many media and ways to capture a memory that art is not only reminding us of the past, it is exploring how we remember. Increasingly, I see musicians creating work that questions and reinvents musical memory, for various reasons: in order to destabilise or redress music history, to resist dominant forces of the present and/or to propose new sound worlds and listening modes. The focus of their attention are archival materials and the technologies or media used to store and reproduce them; among them are scores, recordings, radios, microphones, instruments, musical works, and even performance formats such as the classical concert. In this essay, I describe a series of musical productions experienced first-hand, that problematise musical memory through the archive. From these examples, we see musical performance emerging as a privileged locus of archival exploration. Within a performance, the otherwise static archive is staged, brought to movement. The encounter with the materiality of the archive is immediate and unfolds in differentiated and unforeseen (“live”) interactions between musicians, audiences, media, time, space and things. Of particular interest in this context is the staging of archival technologies. Differently

than their archived content, they appear to us today with a certain neutrality, lending themselves well to visual and sound manipulation. In reality, however, they are far from neutral, for not only do they disclose fragments of the past, they also reveal the forms of future intended for this past, thus making us aware of how we use them to produce the future. "What is no longer archived in the same way, wrote Derrida, is no longer lived in the same way. Archivable meaning is also and in advance codetermined by the structure that archives. It begins with the printer."¹

At the start of *Ludwig van* (1969) by Mauricio Kagel, we see Beethoven returning to his native Bonn just in time for the commemoration of the bicentennial of his birth. Here, he finds his former home turned into a museum decorated by some of the most radical 1960s artists; among them is Kagel himself, who covered the furniture and walls of Beethoven's study with bits and pieces of sheet music by the composer. Just as the camera scans through the space, it winds up the room like a music box, "bringing to sound" the music notated in the scattered scores. When the camera zooms in, we hear isolated fragments only; when the camera zooms out, all of the musical fragments within the image resound at once, in a discontinuous cacophony. Kagel's collage – or *décollage*, as he would say in reference to Fluxus artist Wolf Vostell – performs a symbolic cut with the composer's intentions and the authority of the musical text, at once problematising and reinventing performance traditions and Beethoven's legacy. Cut adrift from its linear and vertical structures, as well as from its traditional mode of performance, music unfolds as a shared vision between the linear eye of the musicians upon the score, and the transversal eye of the viewer, mediated by the camera, as it moves around the space.

1. Derrida, J. (Summer, 1995). "Archive Fever: A Freudian Impression". *Diacritics*, Vol. 25, (No. 2), The Johns Hopkins University Press Stable. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/465144>, p.18.

In this scene, we see how Kagel uses historical material and media, such as Beethoven's music and musical scores, to subvert aspects of the musical canon. Kagel filmed *Ludwig van* in the midst of an anti-museum wave in the art world that grew in parallel with a critique on authority and historical modes of representation carried out by post-modern and later poststructuralist thinkers. Artists, aware of the way art and its traditions contribute to the making of cultural memory, embarked on their own exploration of memory and the archive, caustically dissecting the accepted givens of art. This critique by artists and thinkers culminated, in the long run, in a sustained examination of how history is written, archived, and re-told. Several factors intertwined in what came to be known as a "boom" of the memory industry. Among them were the coming to the fore of "unmastered pasts" and of memories silenced by history, as well as the rising of a politics of recognition and the institutionalisation of public remembering, all of which provoked a growing distrust of official accounts of history and, at the turn of the millennium, a wave of disillusion and pessimism that forecasted both the end of history, and "cold weather ahead."² Nowadays, the materiality of memory is changing drastically, and the sensation of disillusion is replaced by confusion. With digital archives progressively compiling all of the world's data, and with recording technologies always at hand, we write all the time, producing memory like never before. So much so that archiving has become a way of being in the present: photos are shared as they are taken, texts are saved as we write them, concerts – and even crimes –, are filmed as they unfold. This is further complicated by the easy access to reproduction techniques, scientific research, documentaries, reconstructions, re-enactments and so on. However, the overwhelming production of memory makes it difficult or almost impossible to synthesise or formalise knowledge; like the Funes in Borges' tale, we remember so well that we can no longer see the forest for the trees, a lack of control made even more tenuous by the elusive logic of the virtual

2. Baudrillard, J. (1992). *The Illusion of The End*. Paris: Galilée, p. 22.

world.³ The towering presence of a past increasingly beyond our grasp brings renewed urgency to the artistic exploration of the archive

In the art world, the “cold weather” of the 1990s has triggered a vocabulary of archaeology and ruins. Nicolas Bourriaud speaks of the artist as a searching soul, walking on rubble. Hal Foster, who theorised extensively on the archival impulse at work in the arts in the last thirty years, noted that the fragmentary had become “a given state of affairs”. This archival impulse was inspired by contrasting representations of memory in philosophy, literature and psychoanalysis, and led to the creation of art proposing alternative accounts of history and forms of redress for silenced historical legacies.⁴ Enmeshed with the work of artists, a reflexive moment in traditional museology incorporated the revolt of artists against art institutions, so-called

3. “The present Internet is a result of algorithms. What looks like a curiosity cabinet on the “content” level is in fact an audio-visual or narrative dissimulation of data strings”, said Wolfgang Ernst in his introductory lecture to Ultima Academy 2015, *ON NATURE AND THE UN-NATURAL. Re-visiting the Wunderkammer with media-archaeological eyes & ears*, warning against the apparent freedom of the Webarchive. In another text, he proposes the term “kairotic instantaneisation” to describe what happens when data becomes past as it is created, that is, when we “capture” memory as we go. This process, according to him, belongs to the core function of micro-temporal storage devices. Read more in: Wolfgang, E. (2014). Chronopoetics of Techno-Archival Memory. In Rohlf, J., Replansky, T., Leinhart, K. and Ludewig, B. (Eds.), *DISCONTINUITY. Select Trajectories in Experimental & Electronic Music* (pp. 44-49). Berlin: CTM-Festival for Adventurous Music & Arts .

4. For a detailed account of the “boom” of memory between 1945-2000s, see Rosenfeld, G. D. (2009). “A Looming Crash or a Soft Landing? Forecasting the Future of the Memory ‘Industry’”, *The Journal of Modern History*, Vol. 81, No. 1. Chicago: The University of Chicago Press Stable. For a discussion on archival practices see Foster, H. (2015). *Bad New Days. Art, Criticism and Emergency*. London: Verso; and Bourriaud, N. (Dir.) (2013). *L’ange de l’histoire*. Paris: Palais des Beaux-Arts. For musical examples of this ‘ruin aesthetics’ see the 7th chapter in Rutherford-Johnson, T. (2017). *Music After the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*. Oakland: University of California Press.

institutional critique, as well as the work of poststructuralist thinkers to decentre practices of historical representation in the museum. Today, many art institutions continue to decentre canonised practices and collection displays in various ways, such as by presenting achronological and multi-layered accounts of art history, as well as by displaying works by artists from the side-lines of history.⁵ As art historian Claire Bishop points out in *Radical Museology*, the main purpose of the experimental dialogue with history has been to “mobilize the world of art production to inspire the necessity of standing on the right side of history.” Bishop’s remark echoes the position of those who would like to see curatorial work taking a more active political stance on actuality and history, and, as she shows in her book, there are many who feel this way, and who have been carrying out very interesting and important work. However, in my opinion, Bishop’s formulation, “to stand in the right of history” risks turning against its own purpose; for the logic of right and wrong is always the same logic as that of losers and winners. “Decolonising” music history—to use a term popular lately to designate the need for including in the artistic discourse, voices minorised among others for their ethnicity, class, gender and sexual orientation—should not mean giving the floor to the voices that have been held silent until now only, but to gather different voices in a common dialogue.⁶

As curators revise their archives, non-artistic artefacts are brought to the surface and juxtaposed with objects; letters, photos, sketches, newspapers, video documentaries and so on are placed on display cases and shelves, becoming part of the exhibition as integrally as paintings, sculptures

5. See Bishop, C. (2013). *Radical Museology: Or What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books; for a sustained discussion on the role of the museum today.

6. Refining the postmodern critique of history, poststructuralists, and more specifically Jacques Derrida, proposed the “decentring” of our way of reading history. Simply put, “decentring” avoids the privileging of some voices over others, considering them only in relation to each other, in an intertextual, interrelational web.

and video installations. Comparable practices entered the concert format at the MaerzMusik Festival 2017, where the performance of works by the recently remembered composer Julius Eastman—doubly marginalised because of being homosexual and Afro-American—was interspersed with audio recordings of interviews with the composer that performers played live on stage through small radio stations. This staging of the archive was doubly interesting, since it exposed not only the content of the archive, that is, the interview with Eastman, but also the medium of the interview at the time it was made. With the voice of the composer “performed” on stage, information usually relegated to programme notes is made emphatic and immediately relevant. In the same festival, a retrospective of the musical avantgardes shown through television documentaries gave original insight into both music history and the history of television as medium, showing that *how* we see and listen is very much defined by the media *through* which we hear and/or see it.

When historical media and materials are activated within the context of a performance, as Eastman’s, they are made present within a “now” shared by both audiences, performers and things. Besides, performance “puts to use” the objects and media of the past, giving them a new life that manifests itself in contrast, complement or dialogue to the sound(s) of the present. As explained by media archaeologist Wolfgang Ernst, “[the] past is present in its traces and is made present through re-enacting its traces.” We speak of a *delayed presence* of the past.⁷ This form of presence was explored by Ida Lundén in her piece *ba-ro-meter - Variations in air and sound pressure* (2017) for violin, piano and historical records, and which I premiered with violinist Karin Hellqvist in 2017. Lundén included one of

7. Ernst, W. (2018). “Micro-dramaturgical temporalities of media theatre. On the difference between performative and operative re-enactment”. In Foellmer, S.; Katharina Schmidt, M. and Schmitz, C. (Eds.), *Performing Arts in Transition: Moving between Media*. London: Routledge.

the first recordings of speech—the word “barometer”—registered by Charles Tainter and the Bell brothers in 1884 and recently digitalised. In the piece, violin and piano echo the fragments of the historical recordings, interpreting and fabulating their noise, even as the words themselves are practically indiscernible. Between the “live” improvised passages, the past appears, “delayed” and becomes one with the present as the composer mixes the sound of recordings, piano and violin live on stage. The hyphenated title of the piece already announces the temporal shortcuts. As a performer, I like to think of the space between the syllables as interstices in the past, through which we musicians let in the fresh air of the present.

Experiments such as Lundén’s show how archival explorations by artists differ from those of art institutions. While at a curatorial level, the introduction of archival media and material is used to transmit historical knowledge, artists use documents and fragments of broken narratives to construct new worlds instead of reinterpreting the past.⁸ Lundén’s enthusiasm for historical recordings, for example, has certainly much to do with the composer being weary of contemporary hi-fi aesthetics, and with her search for new impulses in the particular—and imperfect—sound world of historical media. Lundén is not the only one to cultivate the unpredictable noise of the archive. There seems to be a tendency towards glitches and inconsistencies among artists using archival media, as if all that which belongs to the archive would be defective in some way, a defectiveness that, in art, becomes a positive asset.

When conceiving *Canto V: Meditation on Wage Labor and the Death of the Album* for solo piano, a piece comprising a full-length MP3-file, about 30 hours, Terre Thaemlitz was explicitly looking for an inconsistent form of listening.

8. Hal Foster formulates this idea beautifully when he states that archival art turns “excavation sites” into “construction sites”, transforming the ruins of the past into visions of the future. Foster, H., (2015). *Bad New Days*. London: Verso, p. 60.

First composed for a recording, the piece capitalised on the distortions, cracklings, system failures and other similar problems arising from the difficulty of handling and playing back very large files. As Terre articulates it, *Canto V* is a meditation on the fragile conditions of labour in an “overcrowded system of cultural production”, a fragility embodied by the glitches in the playback.⁹ In the context of his critique, the MP3 is used by Thaemlitz in a metaphorical sense. This is because the coding format, known for its extreme compression, also represents a form of oppression: “[the MP3] gives the full experience of listening to a recording while only offering a fraction of the information and allowing listeners bodies to do the rest of the work”, says Jonathan Sterne. “The MP3 plays its listener.”¹⁰ Much like the MP3 recording, the 30h live concert version of the piece is also full of discrepancies, due, among other issues, to unforeseeable factors including the physical tiredness of the performer(s) in the middle of the night, and the behaviour of the audience in this unusually long event;¹¹ and finally, the frailty and unpredictability of the musical material itself—a single cluster repeated throughout the whole performance, repeated after the sound of the previous cluster had faded out.

It is interesting to note how Thaemlitz predicts the mechanisms of “de-archivisation” (playback and performance) in the creation of *Canto*. She highlights the correspondence between the recording and the performance, where the staging of her concept allows for an immediate understanding of the conceptual ideas through the sensory

9. Diduck, R. A. (2012). “Art Is Unavoidably Work: Terre Thaemlitz Interviewed”, *The Quietus*.

10. Jonathan Sterne quoted in Bailie, J. (2017). *Transcribing Reality: how the nature of audio and visual media have affected culture, perception, and the role of the artist*. (Doctoral Thesis). School of Arts and Social Sciences, City University of London, p. 94.

11. During a performance of the piece that I gave at the Martin Gropius Bau in Berlin in March 2018 along with five other pianists, who performed in shifts, audiences walked around, slept, chatted and even made out.

experience. This is also the case in *9 Beet Stretch* by Leif Inge, who uses advanced sound processing technology to digitally stretch a recording of Beethoven's 9th Symphony over 24 hours, with no distortion or pitch-shifting. It is no easy task to listen with focus inside of this sound installation. Strenuously trying to keep abreast of the very long transitions between pitches and chords, my attention modulates, and then drops. I find myself caught between currents of sound; listening oscillates between two temporalities, pure duration, and organised musical time.

Most likely, Inge's experiment would not have worked so well with a piece less known than Beethoven's 9th. While the peculiarities of the original interpretation disappear in Inge's extended version, the rough melodic and harmonic unfolding are still recognisable, triggering both the listeners' capacity to remember and their expectation towards that which is yet to come. Like Kagel, Inge uses Beethoven's music less for its content than for what it represents. Musical works acquire a new status: they are no longer monuments but splinters from the past, *found objects* ready to be manipulated, and considered, not for what they were meant to be, but for what they can become. This procedure, known as recycling or postproduction, is characteristic of recent archival art.¹² In this sense, Kagel is an archival artist *avant la lettre*.

NUMBERS #2: Variations on a theme by Brahms by Alberto Bernal, premiered by violinist Karin Hellqvist and me in 2018, sums up the points made in the previous examples regarding the appropriation of past works and the effectiveness of live performance in conveying and exceeding abstract concepts, through its immediacy. Theatre director Heiner Müller once said that (theatrical) performance is the encounter of people "who have the potential to die."¹³

12. Foster, H., *op. cit.*, p. 34.

13. Quoted from Malzacher, F. (2014). *Empty Stages, Crowded Flats. Performative Curating Performing Arts*. I: Sidsel Graffer and Ådne Sekkelsten. *Scenekunsten og de unge [Performing Arts and The Young]*. Oslo: Vidarforlaget AS, p. 119.

He emphasised with this remark the *liveness* of the performance situation and its “epidemicity”, that is, the fact that something is *at play*, there and then, physically, thus immediately acting upon our skin.¹⁴ *NUMBERS #2* is part of a series of pieces on the question of numbers. Bernal’s argument for creating these pieces is that we are “operated” by numbers, as with so many invisible forces that control our being in the world. The piece probes the limits of perception, constantly on the edge of what we perceive when there is just too much to absorb, such as a deluge of numbers, circling around the point in which difference no longer matters. *NUMBERS #2* is conceived as an interaction loop between live performers (piano/violin) and 117 different YouTube recordings of Johannes Brahms’ 3rd violin sonata. Behind the musicians is a screen; each time a recording is played, its unique number appears. A loop emerges: each time the live musicians perform a fragment of the sonata, their playing is succeeded by a recording of the same fragment; for each interaction between live musicians and recorded interpretations, a new recorded fragment is superimposed on the previous one(s), so that if we, at the beginning of the interaction loop, heard live musicians + one [or more] recording, after a number of repetitions, we hear live musicians followed by 117 superimposed recordings. What happens as the recordings pile up? When two recording are played at the same time, their differences in tempo, dynamics and articulation are clearly noticeable. It is like drawing on superimposed tracing paper: with a few sheets, one can differentiate the smallest details; however, with too many layers, the drawings lose their specificity, we only see blurred edges, densities and contours. About two thirds of the way through the piece, voices start calling out numbers in sequence, from one to

14. I am loosely appropriating an expression by Bernard Stiegler, who speaks about “epidemic reaction” as one of the forms of perceptual reaction that we experience in our age dominated by what he calls “technics”. In the context of the performances that I describe in this essay, and which are all characterised by technological mediation, the appropriation seems appropriate. In Stiegler, B. (1998). *Technics and Time*, ix, (1). California: Stanford University Press.

117. If up until that point each fragment of the piece had been given a number on the screen, each number is now given a human ownership. However, as the time interval between each call becomes narrower, the voices dissolve into a clamour which only gets interrupted as live musicians resume their playing.

Although the concept of the piece can be grasped through a rich written description, the musical staging of the concept flawlessly illustrates how the interaction between live and recorded performances affects live musicianship. At the beginning of the piece, there is a sort of “competition” going on, in which live musicians either imitate or build contrasts to the recordings. This moment acts out the self-consciousness of the musicians, echoing a phenomenon described by Thomas Elsaesser as a “transubstantiation”: constantly exposed to “photoshopped” recordings, musicians become used to reproducing this listening experience in concerts, turning “recorded” into “live”, in order not to disappoint the audience, who is also familiar with these “perfect” recordings.¹⁵ The “transubstantiation”, while satisfying the demands the recording industry, leads to ever more uniform and less spontaneous live performances.¹⁶ Along the same lines, there is something uncanny in the mass of sound created when individual voices, spoken or instrumental, converge. This uncanniness, which only becomes perceptible in the act of listening, has to do with certain characteristics of the electronically-mediated

15. When describing his notion of “transubstantiation”, Elsaesser refers to commercial images of tourist spots such as Disneyland. In Elsaesser, T. (12th of January 2017). *Media Archaeology as a Symptom*. Lecture given at La Virreina, Centre de la Imatge.

16. This ideal of perfection has come to dominate the imagination of musicians, who seek to perform live with the same degree of “perfection” (perfection meaning noiseless, faultless and...) than that which can be found on edited and mastered recordings. “Once a musician has had the experience of listening to playbacks and adjusted to them, it is not possible to go back to a state of innocence”, Robert Philip writes: Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press, p. 24.

sound of recordings, which not only makes voices and instruments audible, but also highlights the background noise of the recordings, the particular reverberation of each performance space, as well as the noise inherent to the recording medium itself. As a result, what we hear are different layers of space and time, which create a sort of halo around the dense mass of sound as they accumulate.

As *NUMBERS#2* enacted, musical performance can provide a space for interactions between different media; but it also holds the potential to become an installation, a musical sculpture made-up not only of performers, instruments and audio and visual projections, but also of many different objects. An installative approach to performance facilitates the “putting to use” of archival media and materials, as done by Kagel in his study scene. There are many examples of performative musical installations that deal with memory and the archive. By way of illustration, *Archive Fever*, a performance-installation by Lars Petter Hagen and Signe Becker in 2016, included remixes of music from the Darmstadt contemporary music archives, books laid out in vitrines, collages of old videos, as well as mirrors, lighting and heavy curtains, among other elements inviting us to “look back”. Nevertheless, projects like *Archive Fever*, however inspiring, are often more consecrating than transformative. The installative format is tackled more critically by radio journalist Tarek Kai’s 2016 interview with the renowned Arditti Quartet, presented as a four-channel installation placed inside an empty stone fountain.¹⁷ Kai had talked to the members of the quartet separately but had asked them the same questions. Each member was assigned a loudspeaker, and their interviews synchronised at the start of each new question. Audiences stepped into the empty pool to listen to the quartet: close

17. Tarek Kai’s installation was created in the context of *Curatorial Experiments*, a course in music curatorship led by Florian Malzacher and me, and which had as its main purpose to think about curatorship in relation to a specific context, in this case the Summer Course for New Music Darmstadt.

to the speakers, one could hear the voice of each member, whereas at the centre of the fountain the four voices faded into a blur. Out of the blur, sharper rhythmical patterns emerged, perceptible by those listening for long enough: differences in speech tempo, and the longer or shorter breaks before each new question. Visually and musically compelling, Kai's staging of the interview conveyed much more than just its contents. So "installed", the hierarchies of the string quartet were called into question, and the contrasts between individual and collective were highlighted. For those knowing the quartet well, at least musically, it was also interesting to see their musical personality transformed or substantiated when listening to their instrumental voices "translated" into speech. Meanwhile, the visual elements, a stone pool and heavy black speakers, embodied the grandeur of the legendary quartet, giving it a monumental character further enhanced by the perennial nature of the digitised voice. It was difficult not to find irony in the setup; after all, a string quartet remains, next to the duo piano/violin, the quintessential classical chamber music formation, a tradition perpetuated in contemporary music most likely due to the curiosity, openness and thirst for new music that is inherent to this specific quartet. However, how long can this formation subsist in a musical world that is changing so fast, and should it subsist? What traditions to maintain, which ones should we break, how are we to preserve the old, using it as a source of renewal? Tarek seems to be asking all these questions, voicing the concerns of the younger generation of musicians and music professionals. When the sun became too hot to bear, chairs were used to cover the "Ardittis", who went on talking as audiences slowly retreated. From afar, one could still hear the never ceasing, splintered murmur of the archive.

Listening Is Intimacy

David Toop

Listening is intimacy. This has been the starting point of workshops I have run during the past few years. I would invite participants to bring in an object that had some association with an aural memory. Everybody would speak about their object and gradually, without discussing it, an intense intimacy would develop within the group in which connections between the act of listening, emotional resonance and memory would become increasingly apparent. From there we can begin to delve deeper into this question of why listening is intimacy.

Listening is a strange activity in that the act of listening is often not obvious. A person may appear to be intent on reading a book or looking at their phone but they could be eavesdropping on my conversation, their listening faculties (ears, is the word we use to describe this, though ears are just one part of the process) straining to hear every private word. This may be one reason why we think of listening as relatively passive. Sounds are lively and demonstrative. Moving dynamically in space, they demand and claim our attention. How easy it is then to imagine the listening part of this conversation as a sacrifice, passively waiting to be invaded by the aggression of sound.

Suddenly our conception of intimacy has changed dramatically. In response to the coronavirus pandemic, a global lockdown drastically altered the way in which so-called normal life was conducted: far fewer flights, less traffic, human movement and sounds of work on the one hand; obligatory confinement in homes on the other. The effects of this are already apparent. There has been acute loneliness, profound psychological difficulties, frustration and deep anxiety, financial hardship, a sharp increase in

domestic violence, but also inventiveness, particularly in the way online communications can be adapted to substitute for face-to-face interaction, and a quiet sense of joy that it is possible to be solitary, uncoupled from the relentless drive to produce and consume, and receptive to those subtleties of existence that are normally masked by the noise and pace of everyday life.

One of my last activities before lockdown in the UK was an invitation to Glasgow University in February, to be the Cramb resident in music. Along with a music performance and informal tutorials I was asked to give a lecture as part of my contribution. Instead I opted for a more inclusive, collaborative format. Eventually we adapted Lois Weaver's Long Table idea, described as "a dinner party structured by etiquette, where conversation is the only course." A number of invited participants sit around a long table, surrounded by an audience. Anybody is free to leave the table or join it but only those sitting at the table can speak. It's a way of creating non-hierarchical, relatively safe conditions for conversation without giving in to chaos.

To begin, I spoke about something I'd experienced early that same day. As I woke in my hotel bed I heard traffic passing by and realised that this sound had always induced a feeling of melancholy in me. My interpretation was that traffic heard in the morning represented the world of work, a commitment to obligations associated with the economic treadmill. Personal survival, global economies and all existing models of capitalism depend upon this synchronised timetable of movement and, like any movement, it has a distinctive sound. It begins with school, a preparation for becoming a part of this machinery, and ends with retirement. All my life I have resisted yet failed to avoid the sonic temporalities of industry, as I also resisted school sixty-five years ago and now at the age of seventy-one resist the conventions of retirement, and so this sound fills me with reluctance and sadness.

Somebody at the table immediately objected. Supposing I'm driving my car in the morning for pleasure, he asked. Why should that make you melancholy? It's an interesting, if false, point. It may be impossible to tell the difference between a car driven for work and a car driven for pleasure but the fact that they sound identical makes them also identical in their effect. Once lockdown had begun, I reflected on this conversation. Very few people were driving to work and nobody was driving for pleasure. For the first time in my life, the soundtrack of commerce and industry had virtually stopped. The sound of weekdays and the sound of the weekend were almost identical. The feelings stirred up by the pandemic have been complex and they continue but despite all of the anxieties and fears, the solitude and strangeness, the madness and badness that unfolds, I realised that I felt happier. The sound of lockdown was not the only reason for this change of mood but an almost total disappearance of morning melancholy was clearly a significant factor in the shift.

Time had changed in ways that it took me more than two months to appreciate. The days move fast but time has slowed, and the circumstances of my life have allowed me to slow down as well. Yesterday I was working in my garden, listening to the bird song, bees flying past, the background drone of voices as neighbours working from home engaged in incessant phone calls and video links. I was thinking about stillness and that tipping point before stillness turns into stagnation and then, behind me, I heard the tiniest creaking, almost inaudible, of the bay tree under which I sat. Later, a louder noise as a bird landed in the tree just above my head. I was so still that the bird didn't notice me. Did these sounds come to me, invade my stillness, or did my stillness allow my hearing to roam without guidance from my conscious mind, seeking out sounds at the periphery of hearing or noticing?

At that moment, the intimacy I felt with the non-human world was more enfolding than anything I've experienced

in recent years. By definition it was insignificant, but tiny, barely perceptible experiences like this can speak to us in whispers that seem to reverberate in a giant echo chamber. What we call inaudibility forms a large part of our lives: the voices in our minds that tell us what we think other people are saying; the thoughts that we can't hear, even though we can see some part of them communicated through body language and facial expression; the words that we failed to hear that later cause us remorse and pain; the sounds that lie outside our hearing spectrum that nevertheless create atmospheres that influence our behaviour; the messages that we don't want to hear, so we reject them, in what has become known as the echo chamber of online ideologues and fanatics.

When I was younger I was fascinated by inaudible sounds or sounds that could be felt but not actually heard – the subsonic call of the bowhead whale, for example, or ultrasonic hunting signals of bats. For one thing, they demonstrated that human reality is only partial and that was an important thing to learn at a time when conservative politics and immovable tradition were insisting on definitive truths. Listening to recordings of bat signals recorded through so-called bat detectors that convert the sounds into a frequency range audible to humans was like listening to the indecipherable language of an alien species. The philosopher Thomas Nagel asked the famous question: What is it like to be a bat? There are some questions that can't be answered, he hypothesised, because some facts are beyond the reach of human concepts.

Of course, bat echolocation is not simply an indecipherable alien language. Research has shown that bats can detect differences between the insects they encounter during a hunt because the wing beats of flying insects produce fluctuations in the frequency of echo. According to Howard C. Hughes, author of *Sensory Exotica*, this provides "information that bats could use to actually identify different species of insect." Moths have developed defensive

mechanisms—flying in erratic patterns or dropping from the sky—to protect themselves against the predations of bats but other flying insects use ultrasonic emissions themselves, in effect advertising their presence because they are poisonous or distasteful. Hughes compares this to the poisonous frog whose bright red spots on an iridescent green background deters predators.

The intimacy of this relationship between creatures that have barely any knowledge of each other fascinates me, in part because it brings us back to the reason why we have been in lockdown. Investigations into the origin of the coronavirus pandemic are as yet inconclusive but they point to zoonotic transmission between animals such as bats and humans, possibly via an intermediary animal. While this is an indicator of human recklessness, in bringing together animals that would never normally encounter each other and destroying habitats, it also demonstrates the intimate relations between all living entities. As we explore the intimacy of listening, we must also face up to other, less welcome intimacies, those that emerge as side effects of a failure to listen.

Este libro se publica con motivo del ciclo *VANG III. Músicas en vanguardia*, comisariado por Alberto Bernal, Marina Hervás Muñoz y Anna Margules Rodriguez

This book is published on the occasion of the cycle VANG III. Músicas en vanguardia, curated by Alberto Bernal, Marina Hervás Muñoz and Anna Margules Rodriguez

CentroCentro, Madrid
2019 - 2020

Edita / *Published by:*
CentroCentro

Coordinación editorial / *Editing coordination:*
CentroCentro: Ángel Gutiérrez Valero, Ana García Alarcón

Edición a cargo de / *Edited by:*
Alberto Bernal, Marina Hervás Muñoz, Anna Margules Rodriguez

Textos / *Texts:*
Peter Ablinger, Heloisa Amaral, Alberto Bernal, Carolina Cerezo Dávila, Marina Hervás Muñoz, Anna Margules Rodriguez, Carmen Pardo Salgado, Jonathan Sterne, David Toop

Diseño y maquetación / *Design and layout:*
Maite Zabaleta Nerecán

Impresión / *Printed by:*
Sichet

Traducciones de español a inglés / *Translation from Spanish to English*
(Peter Ablinger, Alberto Bernal, Carolina Cerezo Dávila, Marina Hervás Muñoz, Anna Margules Rodriguez, Carmen Pardo Salgado): Celer Pawlowsky

Traducciones de inglés a español / *Translation from English to Spanish*
(Heloisa Amaral, Jonathan Sterne, David Toop): Celer Pawlowsky

Traducción del texto de Peter Ablinger, del alemán al español: Alberto Bernal.
Translation for Peter Ablinger's text, from German to Spanish: Alberto Bernal.

Corrección de textos (español) / *Proofreading (Spanish):*
Amalia Alonso Agüera

Corrección de textos (inglés) / *Proofreading (English):*
Joanna Porter

© de la presente edición: CentroCentro, 2020 / © of this edition:
CentroCentro, 2020

© de los textos: sus autores y autoras / © of the texts: the authors

© de las imágenes: sus autores y autoras / © of the images: the authors

CC BY-NC-ND

Licencia de Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada /

Creative Commons Licence

Attribution-NonCommercial-NoDerivs

Para el texto de Jonathan Sterne / *For Jonathan Sterne's text*

© 2002, Duke University Press. All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder.

www.dukeupress.edu.

Sterne está exento de cualquier licencia Creative Commons para este libro /

Sterne is exempted from any Creative Commons license for this issue

ISBN: 978-84-18299-06-3

DL: M-20225-2020

CentroCentro

Gerente / *Manager:*

Gabriel del Río

Coordinación de actividades culturales / *Head of Cultural Activities:*

Ángel Gutiérrez Valero

Actividades culturales / *Cultural Activities:*

Amalia Alonso Agüera, Ana García Alarcón, Tevi de la Torre

Gestión y administración / *Administration:*

Almudena Ferrero, Ana Loma-Osorio

Gestión de espacios / *Venue Management:*

Silvia Alegre, Nefer Fernández-Nespral

Comunicación / *Communications:*

Alexandra Blanch

www.centrocentro.org

Agradecimientos / Acknowledgements:

A toda la gente que ha participado en VANG y a la que falta por venir.

A quienes escucharon y vieron cada una de las actuaciones y seguirán haciéndolo próximamente.

A quienes aceptaron el reto de escribir sus impresiones en esta publicación.

A todas las personas que han hecho posible la realización del ciclo VANG a lo largo de estos años.

*To all the people who have participated in VANG and to those who are yet to come.
To those who heard and saw each of the performances and will continue to do so soon.*

*To those who accepted the challenge of writing their impressions in this publication.
To all the people who have made the VANG cycle possible over the years.*

Peter Ablinger
Heloisa Amaral
Alberto Bernal
Carolina Cerezo Dávila
Marina Hervás Muñoz
Anna Margules Rodriguez
Carmen Pardo Salgado
Jonathan Sterne
David Toop

Traces of VANGI: Suspended Spring



9 788418 299063