

Frecuencia Singular Plural

María Montero Sierra (ed.)

Frecuencia Singular Plural

Elena Aitzkoa
Camille Aleña
Beatriz Alonso
Nuno da Luz
Laia Estruch
Marco Godoy
Ana Guedes
Brandon LaBelle
Ángela Millano & Julián Pacomio
Pauline Oliveros
María Salgado
Hannah Weinberger

Maria Montero Sierra (ed.)

Frequency Singular Plural

- 121 | 5 Frecuencia Singular Plural
Frequency Singular Plural
María Montero Sierra
- 123 | 7 Toda la pintura del Museo del Prado está hecha con mi boca
All the Paintings in the Prado Museum Are Done with my Mouth
Beatriz Alonso
- 131 | 15 Los sueños recuerdan
Dreams Remember
María Salgado
- 133 | 17 Algunas observaciones sobre el sonido
Some Sound Observations
Pauline Oliveros
- 141 | 27 Sonaba como una cueva, se sentía como una jaula
Conversación entre Nuno da Luz y Hannah Weinberger
Sounded Like a Cave, Felt Like a Cage
Conversation between Nuno da Luz and Hannah Weinberger
- 153 | 39 Sal de ojo
Hocico-rizo
Viene el río
Eye Salt
Muzzle-Curl
The River is coming
Elena Aitzkoa
- 157 | 43 Escuchar desde abajo: sonido y agencia
Listening from Below: Sound and Agency
Brandon LaBelle
- 165 | 51 Ecos: cuerpos resonantes del pasado en el presente
Conversación entre Marco Godoy y Ana Guedes
Echoes: Resonated Bodies from the Past in the Present
Conversation between Marco Godoy and Ana Guedes
- 176 | 61 El poso: transmisión, iteración, consciencia
Sediment: Transmission, Iteration, Consciousness
María Montero Sierra

- 185 | 71 Respiraciones recíprocas
Conversación entre Laia Estruch y María Montero Sierra
Reciprocal Respirations
Conversation between Laia Estruch and María Montero Sierra
- 195 | 81 Imágenes durmientes
Conversación entre Ángela Millano, Julián Pacomio y María Montero Sierra
Asleep Images
Conversation between Ángela Millano, Julián Pacomio and María Montero Sierra
- 89 *Interpreter*
Camille Aleña
- 97 Imágenes
Images

Frecuencia Singular Plural

María Montero Sierra

he swept the communal foyer once a day and on saturdays vacuumed so protractedly that for half an hour afterwards the silence rang in your ears

Nora Turato¹

Esta publicación nace de la oportunidad de reflexionar acerca de las preguntas planteadas en el ciclo de performances homónimo de la mano de sus protagonistas, y de extender el diálogo a pensadores actuales así como de volver la vista a sus precursores. El sonido, la musicalidad, la voz, la melodía, el texto dicho y el ruido han vibrado como herramientas de autodefinición del yo y del grupo en las performances, los ha sentido el público, pero están también presentes en los ensayos y poesías recopilados aquí, en las conversaciones entre los protagonistas y en las imágenes de las acciones en vivo.

La oscilación que vive el sujeto para definirse como individuo y como colectivo, según el relato que plantea *Frecuencia Singular Plural*, se materializa de manera casi automática en la producción y escucha del sonido. Esa definición del yo pasa por una comprensión amplia de los otros elementos que acompañan nuestro ecosistema. Un estar y un ser con los otros a través de la investigación de la cacofonía de las voces múltiples en el espacio público, la transmisión oral, la creación constante sobre la palabra borrada, las interferencias sonoras en la forma de herencias históricas y personales y, de forma central, los ecos de la naturaleza. Estos sonidos registran nuestras dubitaciones, nuestros clamores, nuestras protestas, nuestros silencios.

La publicación se puede abordar a través de sus formatos. Más íntimo y directo con la voz personal y testigo de

1. «Barría el vestíbulo comunal una vez al día y los sábados pasaba la aspiradora tanto tiempo que durante media hora el silencio zumbaba en tus oídos». Turato, N. (2018-2017). *pool 2*. Oslo: UKS.

excepción de Beatriz Alonso, que acompañó todo el ciclo. En las conversaciones, que yo misma mantuve con los artistas Laia Estruch y Ángela Millano y Julián Pacomio acerca de su obra y, a su vez, las que entablaron los artistas Nuno da Luz y Hannah Weinberger y Marco Godoy y Ana Guedes, que, aun sin conocerse, sin que sus acciones coincidiesen en el tiempo, aceptaron, como una «cita a ciegas», dialogar sobre sus preocupaciones comunes, tan presentes en su obra. También a través de los textos más didácticos, que no siempre sencillos, de Pauline Oliveros, Brandon LaBelle o el mío propio, que no podrían existir sin las obras, el ensayo visual de Camille Aleña y los poemas de Elena Aitzkoa y María Salgado.

Por otro lado, el orden de estos textos, conversaciones y ensayos denota múltiples acercamientos a nuestra convivencia con los otros elementos a través de la escucha y la producción de sonidos. De la escucha profunda que definió Oliveros y cuyo texto de 1968 «Some Sound Observations», tan central para muchos artistas coetáneos y recientes, nos descubre esos ruidos visibles e invisibles, naturales pero también artificiales y humanos que nos rodean y acompañan; o de las posibilidades de subvertir los órdenes dados a través de una agencia sonora que LaBelle anticipa como una oportunidad política de los sujetos y la colectividad de pensarse desde un lugar más respetuoso, inclusivo e imaginativo, desde el cariño y el acompañamiento; a la relación entre aprendizaje y acción y la constatación del gesto sonoro reiterado como un elemento de consciencia y expresión autónoma en «El poso: transmisión, iteración, consciencia». Sin querer ser áreas estrictamente temáticas, naturaleza, política, cuerpo y aprendizaje, las interrelaciones entre pensamiento, visualización, acción y análisis de las múltiples capas se revelan en sus muchos formatos entre autores y artistas en este diálogo abierto y ruidoso del que da cuenta con sus muchas frecuencias singulares plurales la publicación que tienes en tus manos.

Toda la pintura del Museo del Prado está hecha con mi boca¹

¿Óyesme? ¿Me oyes?²

Beatriz Alonso

Invisible pero firme, el aire se abre paso desde los pulmones a lo largo del túnel de la tráquea y choca en su andadura con cada vértebra, con la faringe, la cavidad nasal o la boca. El roce de los encuentros con cada una de estas cajas de resonancia ósea, carnosa, fibrosa, se traduce en una vibración expansiva que termina en los pliegues cartilaginosos conocidos como cuerdas vocales. Es al atravesar estos labios membranosos de aspecto vulvar cuando la vibración se transforma en zumbido, y el zumbido en voz. Lejos de lo que podríamos intuir por su nombre más popular, estos pliegues no guardan parecido alguno con las cuerdas que les dan nombre y, sin embargo, su forma se aproxima significativamente a la de la vulva femenina. Relación que, además de formal, es fisiológica. Así, durante el parto, los sonidos guturales, los cantos, los gemidos y gritos profundos, alaridos animales, cercanos a lo primitivo, favorecen la dilatación del canal vaginal por el que el bebé desciende antes de nacer. Existen en el sur de la India unos cantos tradicionales llamados carnáticos que ayudan a tomar consciencia de la respiración abdominal, favoreciendo la relajación y apertura de la garganta y, por contaminación, la del

1. La cita que da título a este texto pertenece a la pieza *Paraíso terrenal* de Elena Aitzkoa, presentada el 26 de abril de 2019 en CentroCentro dentro del ciclo *Frecuencia Singular Plural*.

2. La cita pertenece a la pieza *Lírica / 3* de María Salgado, presentada el 28 de junio de 2019 en CentroCentro dentro del ciclo *Frecuencia Singular Plural*.

cuello del útero y el periné. Se trata de unos cantos rítmicos y vocalmente muy repetitivos que las mujeres practican en grupo en el embarazo como preparación al parto y que en Europa fueron introducidos y diseminados a principios de los años sesenta por el obstetra francés Frédérick Leboyer. El contagio entre estas dos regiones corporales no se limita únicamente al trabajo de parto, sino que se da también, aunque en menor medida, en los momentos más álgidos de una relación sexual. En ambos casos, la voz sucede y traspasa un cuerpo al que se le deja hacer; es, en boca de Ixiar Rozas, «sonido y materia que, en su imperfección, trasciende de la palabra»³.

Materia que vibra desde el interior para comunicarse con el afuera y, excepcionalmente, con el adentro cuando es el cuerpo de una mujer embarazada el que habla. Cuando esto sucede, el sonido no solo rebota costilla a costilla sino que hace vibrar todo su vientre y el líquido que alberga, conmocionando a su vez a otro ser: el del feto que flota y permanece a la escucha en el interior. Se genera así todo un sistema de comunicación entre ellos que podríamos imaginar táctil, como si la vibración acariciara al feto y este a su vez tratara de devolver el toque. A partir del momento en que empieza a oír, entre palpitaciones, respiraciones, gorgoteos y ecos distorsionados de lo que acontece en el exterior, el feto comienza a reconocer poco a poco a su madre a través de la escucha. Un vínculo que permanecerá más allá del nacimiento, cuando la frecuencia singular, familiar, de su mundo acuoso deje paso a otro poblado de pluralidades desconocidas tan extrañas como su propia voz, nunca antes escuchada. Las réplicas de esta primera relación auditiva interna perdurarán a lo largo de la vida, sobre todo en los primeros meses, en los que el bebé es capaz de distinguir la voz materna entre muchas

3. Rozas, I. (2017). *Beltzuria*. Madrid, España: Enclave de Libros. De la misma autora, recomiendo también la lectura de: Rozas, I. (2015). «Pulsión textual. Notas inacabadas o algunos injertos». En *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre y Ediciones Polígrafa, pp. 107-118.

otras; incluso en las primeras semanas, cuando el sentido de la vista es aún inmaduro, seguirá a su madre con la mirada guiado por la escucha de su voz. O cuando, ya adultos, susurramos muy de cerca abrazados al cuerpo de otro y su respuesta, como sorda, golpea contra la piel propia, la hace estremecer y pone de nuevo en jaque al tacto mediante el oído. Abrazo que se ajusta al cuerpo ajeno y, como las esculturas de Elena Aitzkoa, es cueva, cascarón y refugio.

Así de honda, inconsciente y duradera es la capacidad de afección de la producción sonora sobre nuestros cuerpos sensibles. Aviva memorias familiares contenidas en formas musicales y da lugar a un delicado trance de sonidos circulares en el que Ana Guedes ejerce de DJ y escultora. Provoca la oscilación de quienes se contonean al son de un cambio que, aun siendo imparabile, exige quedarse para que acontezca. Una permanenciaailable, contagiosa, en cuya fuerza insiste Marco Godoy: tímidamente, las miradas se encuentran, los rostros se iluminan, las caderas se desatan... La materia que vibra, tiembla, danza y se convierte en «sonido, música, voz, melodía, texto dicho o ruido» es, en palabras de María Montero Sierra, el eje de la investigación que desemboca en *Frecuencia Singular Plural*: un ciclo de artes visuales en vivo compuesto por diez piezas que, bajo su comisariado, nos ha convocado en CentroCentro entre abril y noviembre de 2019. Su invitación generosa me convirtió en cómplice de este movimiento plástico performático, actuando durante unos meses como testigo un tanto secreto y recogiendo un testimonio posible que ahora se encarna en la palabra escrita. El texto, a menudo tímido y discreto, gestado de manera invisible, sale a la luz y se vuelve compartido cuando logramos desprendernos de él: en este momento, apela a otras voces, a otros silencios, ocupa el espacio donde nos relacionamos, se abre a las afinidades, a los desencuentros y amplía la coralidad que le dio origen. Algo que sucede también con la práctica artística, sea cual sea su forma final, así como con el ejercicio de la práctica curatorial y su traducción a la exposición. Intuyo la sensación al desprenderse de una

pieza cuando esta se hace pública, no muy alejada del vértigo que produce publicar un texto o inaugurar una exposición, aunque sigo sintiendo mayor la soledad del artista y la del escritor que la del comisario. Toda esa soledad, todo ese silencio que, para Kafka, seguía siendo insuficiente a la hora de escribir. «Incluso la noche es demasiada poca noche»⁴. Y, sin embargo, somos incapaces de renunciar a la belleza del ritual de exponer, aun a sabiendas de que la exposición contemporánea ha dejado atrás a su condición estática, solemne, en pro de un choque, de un tanteo, entre la investigación personal y el aquí y el ahora. Ese frenesí cargado de adrenalina y miedo que hace que las pertenencias se sacudan, se diluyan, se confundan, y deja entrever las obsesiones, los procesos y algunos resultados cada vez más fluctuantes e inestables.

En ese aquí y ahora que nos propone *Frecuencia Singular Plural* las relaciones entre las obras y entre estas y la arquitectura de CentroCentro se han dado de manera diagonal, borrosa, porosa, afectiva. Una apuesta curatorial en la que las piezas guardan su autonomía, pero requiere mayor compromiso de los públicos ante una serie de intuiciones que no se construyen linealmente, sino que se van desvelando conforme el ciclo avanza. Capas y pliegues de los que emergen propuestas más y menos radicales en su plasticidad, de ahí que algunas de ellas se hayan mostrado además en su faceta instalativa tras su activación como performance. Lo expositivo y lo performático se infectan, lo plástico atraviesa territorios sensibles vinculados a la corporalidad y a sus infinitas oscilaciones en constante balanceo. El tintineo de las voces titubeantes, la densidad del sonido en caída libre, el «eco justo detrás» al que alude María Salgado, o el susurro que eriza la nuca: solo hay que dejarse llevar para ver, rozar con la imaginación, algunas situaciones en las que el sonido se ablanda, se estira, se moldea y, como la voz escultórica y fantástica de Laia Estruch, se adapta a distintas formas. Buscamos de

4. Kafka, F. (2013). *Escritos sobre el arte de escribir*. Madrid: Ediciones Fuentetaja, p. 147.

un modo febril, casi inconsciente, la sonoridad de algunos pasajes, de las voces de otros que nos conforman, de los elementos corrientes que orquestan nuestros devenires cotidianos. Precisamente, tal y como yo lo entiendo, la inclusión de la performance en el espacio expositivo es una de las «obsesiones» curatoriales de María, o, más bien, la flexibilidad de este para ir haciéndose, deformándose, diluyéndose incluso, a medida que acoge, que engulle, obras de naturaleza diversa. Esta ductilidad se concentra aquí en la potencia de lo sonoro para ensayar otras temporalidades, otras espacialidades, propiciando desde las artes visuales en vivo una concatenación de momentos expositivos de baja intensidad. Fragmentos que se exponen en áreas del centro no dedicadas habitualmente a la exhibición: performance hecha desde la fragilidad, desde investigaciones y ensayos de factura humilde pero poderosa. Tanto como la voz histriónica de Nora Turato, sin pudor a la hora de ingerir, deglutir y vomitar una historia hecha de silencio y un presente lleno de ruido.

Detrás de toda voz, un cuerpo. Desde el principio. Ya el bebé se empeña con sus balbuceos en imitar los labios del adulto, en un intento conmovedor de responder al amor que recibe. Sonidos nuevos que salen desde la parte posterior de su boca, con los que ejercita los órganos del habla antes de llegar a encadenar sílabas, palabras, frases, todas ellas torpes, arrebatadoras. Torpeza que más adelante regresará frente a la escucha de una lengua extranjera, desconocida, donde las voces múltiples, ininteligibles, se texturizan, nos aíslan, pero a la vez nos permiten prestar atención a otros códigos de comunicación que afloran a la luz de esta pérdida. Camille Aleña fuerza la musicalidad de las lenguas de unos intérpretes cuyo discurso ha perdido el sentido semántico en beneficio de la plasticidad de sus voces solapadas. Lenguaje previo al lenguaje o más allá de él, incomprensible, misterioso, como los gruñidos de la criatura salvaje o el sonido del mar contenido en una caracola, piel contra hueco, mano contra oreja. Detrás de todo yo, un

oído⁵. Oído que solo en la escucha del otro hace posible la construcción de un nosotros. En este encuentro de fuerzas y tensiones, las voces sincopadas se acompañan y los ritmos improvisados, carentes de partitura, se ven abocados a alcanzar cierta sincronía. En el marco de esta contingencia, los músicos invitados por Hannah Weinberger improvisan un concierto donde las notas divergentes confluyen hacia algunos acordes: pero ¿seremos capaces también de alcanzar algunos acuerdos? Entre nosotros y con el entorno en el que vivimos, de dentro afuera y de fuera adentro, como un canto al monte con el que absorber y devolver al aire lo que el aire nos presta transformado. En esa convivencia tensa, en la que lo natural y lo artificial ya no son categorías estancas ni antagónicas, Nuno da Luz desata un temblor que se propaga entre ondas radiofónicas desbordadas y sonidos desatados de la naturaleza.

La convulsión que provoca la producción sonora se extiende imparable por nuestros territorios más profundos, por nuestros espacios compartidos. Dice Ursula K. Le Guin que el sonido —y el habla— siempre es acontecimiento, pues el oído es un sentido íntimo y cercano, no tanto como el tacto, el gusto o el olfato, pero sí mucho más que la vista. «Necesitamos hablar *juntos*, estando el hablante y el oyente aquí y ahora. Lo sabemos. Lo sentimos. Cuando eso no ocurre, sentimos la ausencia»⁶. Es un sentido de proximidad que se da cuando estamos cerca, o dentro el uno del otro, no solo antes de nacer, sino también después de morir. Cuando, según Derrida citando a Freud, el muerto ha sido ingerido, comido y bebido en el trabajo de duelo y se lo lleva dentro de uno⁷ en un acto de canibalismo poético que permita el flujo de la oralidad y la memoria. Encarnar

5. La frase alude a la cita «un yo es un oído» perteneciente a la pieza *Lírica / 3* de María Salgado.

6. Le Guin, U. K. (2018). *Contar es escuchar*. Madrid: Círculo de Tiza, p. 255.

7. Derrida, J. (2004). «¿Cómo no temblar?». Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/1/2/2020-1>. Consultado el 1 de marzo de 2020.

aquello que al ser emitido necesita de la escucha del otro para existir: generosidad y complicidad que acontece en la oscuridad, que hace cuerpo y comunidad, y muere según pasa. Desde tus pulmones hasta mi cerebro, saliendo de tu boca y entrando por mi oído. Como contenedores que se aferran en transmitir una imagen verbal de lo aprehendido, las voces de Ángela Millano y Julián Pacomio se apagan paulatinamente, vencidas por el agotamiento físico de contar, contar, contar... Hasta que la carne venza a la palabra.

Los sueños recuerdan

María Salgado

Los sueños recuerdan
ficciones que la
memoria procrea la
figura de sucesos que
se acuerdan ficciona la
materia en que suceden
nosotros y los sueños los
fragmentos de figuras
infiltradas en la lengua la
memoria de
fragmentos infiltrados en
algo más que un uno
nos contiene algo mejor
que nosotros que
no somos nosotros nos
condensa
y es
por eso que al hablar a
quien nos habla en el medio
de la pista transpiramos
transpiramos
transpiramos
transpiramos

Este texto inédito fue incluido en la pieza *Lírica / 3*, presentada el 28 de junio de 2019 en CentroCentro en el marco del ciclo *Frecuencia Singular Plural*.

Algunas observaciones sobre el sonido¹

Pauline Oliveros

Estas observaciones fueron escritas tras la invitación del compositor Larry Austin, editor de la revista *Source: Music of the Avant-Garde*. «Some Sound Observations» se incluyó en *Source III*, 1968. Esta obra también se leyó como performance, con sonido exterior amplificado directamente desde las calles, en el club The Electric Circus de Nueva York, en junio de 1968.

Mientras estoy aquí sentada, intentando componer un artículo para *Source*, mi mente se adhiere a mis propios sonidos y a los de mi entorno. En la lejanía, un *bulldozer* está devorando una ladera, mientras su motor es una cascada de armónicos que definen el espacio entre él y el *rock and roll* que sale de una radio en la habitación contigua. El sonido de pájaros, insectos, voces infantiles y el susurro de los árboles salpica también el espacio.

Mientras mi oído penetra en el profundo zumbido del *bulldozer*, mi mente se abre y revela el agudo quejido de mi sistema nervioso. Se prolonga y se funde con el vuelo de un aeroplano, descendiendo por la curva del efecto Doppler.

Ahora, quince minutos después de comenzar a escribir, el *bulldozer* ha parado un momento. A casi un kilómetro de distancia, sin esconderse, la autopista envía su zumbido siempre variable, que se funde con el pitido del tren procedente de Encinitas.

1. «Some Sounds Observations» en *Software for People*: segunda edición ©2015. Cortesía de Pauline Oliveros Publications y Ministry of Maât (PopandMoM.org).

El *bulldozer* empieza otra vez, moviendo el aire como una audible escalera tortuosa, antes de alcanzar su potencia máxima. Apoyada en la mesa de madera, mi brazo recibe vibraciones acompasadas procedentes de las bajas frecuencias del *bulldozer*, pero mi escucha parece tener lugar en el estómago. Un reactor surca el cielo. Parte de su sonido me atraviesa la mandíbula y la nuca. Arrastra el terreno a su paso.

Me gustaría amplificar mi cuenco de crepitante y temblorosa gelatina. (En una ocasión, en 1959, un *bulldozer* pasó al lado de mi casa mientras almorzaba. El conductor me miró, retrocedió y continuó manejando el *bulldozer*).

Me gustaría amplificar el sonido de un toro dormitando².

El *bulldozer* ha parado otra vez. Al otro lado de la autopista, un perro repite un agudo ladrido que traza una curva descendente. Mi perro lleva un collar tintineante. Me gustaría encontrar un camino libre³.

Hace tres días, en la Universidad de California en Davis, asistí a una magnífica representación de *Wolfman* de Bob Ashely. Mis oídos cambiaron y se adaptaron por sí solos al nivel de presión de sonido, hasta fundir la cera de mis tímpanos. Después de la actuación, una conversación normal a un metro de distancia sonaba muy lejana. Más tarde, todos los sonidos normales parecieron intensificarse, mucho más altos de lo habitual. Aún hoy puedo sentir *Wolfman* sonando en mis oídos. MIS OÍDOS PARECEN CUEVAS. El lunes voy a volver a oír *Wolfman*. Será la cuarta vez que oigo *Wolfman* y estoy deseando volver a oír ese acople saliendo de sus mandíbulas.

2. N.T.: Juego de palabras imposible de traducir entre «bulldozer» y «bull dozing» (toro dormitando).

3. N.T.: Juego de palabras imposible de traducir entre «freeway» (autopista) y «free way» (camino libre).

Mi actual *bulldozer* ha arrancado y parado otra vez. Un lejano avión se asemeja a una tabla⁴ de 15 metros, acompañado de una infinita autopista de tambura.

Estoy cansada de escribir este artículo, pero no de la oportunidad que me brinda para escuchar y recordar. Mi silla cruje a medida que crece la agitación. Me pregunto cómo sonará la silla de Dios. Me gustaría amplificarlo. Me gustaría amplificar a una araña tejiendo su red.

Loren Rush llama a su nuevo trabajo *Theater of the Mind*. Desde anoche está actuando y cantando en el teatro de mi mente.

El *bulldozer* permanece callado. Una frecuencia muy baja me estremece el vientre. (7 Hz a una intensidad alta pueden enfermarte e incluso matarte). Es un vehículo que se hace más presente cuando pasa, y ahora se acentúa por una motocicleta.

(En una ocasión, mientras estaba en un estado de duermevela, me golpeé la cabeza contra una pared por culpa del sonido de un motor de un avión de aeromodelismo. Pensé que un dentista estaba taladrando un diente de mi mente).

La brisa levanta y hace volar los papeles de mi mesa. El murmullo de los árboles suena como ruido de fondo, hasta que se confunde con el siguiente avión sobre mi cabeza.

Hace poco, un joven describió sus experiencias trabajando cerca de motores a reacción. Una vez superado el miedo al ruido, comenzó a encontrar otros sonidos que escuchar, como los pequeños tintineos internos del motor.

¿Por qué no son visibles los sonidos? ¿La reacción del oído al ojo podría causar una oscilación fatal? ¿Eres capaz de recordar el primer sonido que oíste? ¿Cuál es el primer sonido que recuerdas haber oído?

4. N.T.: Instrumento musical de percusión procedente de la India.

¿Por qué un departamento de música universitario no debería dedicarse completamente al estudio de la música compuesta a partir de 1950? Sin la existencia de un cuerpo sustancial de nueva literatura e instrumentación, las sinfonías y las óperas desaparecerán —caballos muertos en el siglo XXI. Qué importa.

A menudo pienso en el título de una de las obras de La Monte Young que no he tenido todavía el placer de escuchar: *The Second Dream of the High Tension Wire*.

En el catálogo de discos de larga duración de Schwann hay secciones especiales para vías ferroviarias, efectos de sonido, coches de carreras, grabaciones de prueba y pianos de *honky-tonk*, pero ninguna sobre música electrónica.

Cuando un concertista de piano está de gira suele encontrar un gran piano Steinway afinado para su actuación. ¿Qué tipo de sistema de sonido es el que encuentra un intérprete de música electrónica?

Ayer, cuando dejé de escribir, seguí escuchando. Fui a cenar a un restaurante sirio y me comí un concierto con mis oídos *Wolfman*. Las luces bajaron hacia un cantarín SCR (rectificador controlado de silicio). Se encendieron los focos y el fagot solista subió al escenario, se inclinó ante los aplausos, se alejó de nuevo y pidió a alguien que apagara el calefactor, que estaba interpretando un dueto con el SCR. Regresó y volvió a inclinarse para saludar ante una nueva ronda de aplausos. Comenzó su acompañamiento grabado. Escuché el rumor de árboles en los altavoces.

Loren Rush ha sintetizado el sonido de un fagot en el Centro de Inteligencia Artificial de Stanford. Gracias a la programación de John Chowning, puede hacer que se mueva en círculos, elipses o figuras de ocho en torno a dos altavoces. Puede conseguir que un fagot sintetizado ejecute un *glissando*. Loren tiene un ensayo titulado *A Day in the Life of a Plastic Bassoon*.

A continuación, un silencioso trío realizó una interpretación a la manera de Morton Feldman: zumbidos de coches perfectamente enfatizados y sincronizados.

Escuché un octeto de Schubert en la sala de sonido de un ingeniero de grabación. Los altavoces añadieron a la orquestación sus características propias. Mientras observábamos al público, el ingeniero afirmó: «Esta gente no escucha la música tal como fue concebida. Tendrían que estar cenando».

Ahora estoy dentro de mi casa. Afuera, los sonidos quedan atenuados por el aislamiento. Oigo el goteo de un grifo y el tictac de mi reloj de cuco, que se combinan y mezclan con el ruido de la nevera. Los aviones del aeropuerto Palomar se cuelan a través de las aperturas del horno.

He escuchado muchas neveras. A menudo, hay una oscilación entre los armónicos sexto y séptimo. Cierta vez, mientras bebía ouzo con David, Bob y Orville, una nevera envió sus armónicos de modo que envolvieron mi cabeza con círculos, elipses y figuras de ocho.

En 1963 realicé una grabación para la bailarina Elizabeth Harris. La pieza estaba formada por sonidos de piano. La noche del estreno, permanecí entre bambalinas preparada para encender el magnetofón. De pronto, oí los sonidos iniciales de mi grabación, pero el rollo de cinta no se estaba moviendo. En el baile intervenía un móvil que estaba suspendido de un hilo de cuerda de piano. Cuando el móvil descendía, se movía como un péndulo, haciendo que la cuerda del piano vibrara.

En Nueva York, Terry Riley hizo que nos desviáramos quince manzanas de nuestro camino para oír el ventilador de un edificio. Me pregunto qué oyen los microbios.

Estoy sentada en un aparcamiento, en mi tercer día de redacción de este artículo. Podría estar escuchando

eternamente la estereofonía de los graznidos del arranque de los coches, los movimientos del motor, los chirridos de puertas y «bllaps». Es casi como escuchar a Debussy, en comparación con el wagneriano *bulldozer* del sábado.

La mejor parte del Lincoln Center es el túnel que va desde la IRT hasta el teatro Beaumont. Caminando hacia el teatro, mis pisadas me saludaban desde el muro al que me acercaba; a mitad de camino, me siguieron desde el muro opuesto. Esto lo pude escuchar más de ciento cincuenta veces (como un «Alicia en el país de los túneles»), mientras iba desde la saga del sonido del metro subterráneo al drama musical brechtiano.

«Si se llegara alguna vez a la luna, conoceríamos de antemano con certeza una característica de su entorno: los desperdicios serán inaudibles, excepto en el caso de las vibraciones transmitidas por la superficie sólida. Puesto que no existe atmósfera gaseosa, no puede haber rastro audible de pisadas, ni el frufú de la ropa y, si se dinamita algún obstáculo, los escombros se diseminarán silenciosamente, como en un sueño»⁵.

Durante la tranquila noche de unas vacaciones de verano cerca de Feather River Canyon, Lynn, Bob y yo quisimos tocar algo de música. Decidimos abordar el *Atlas Eclipticalis* de John Cage a partir de la partitura original, que brillaba con fulgor en el cielo. Las criaturas del cañón se unieron a nosotros mientras tocábamos y tocamos hasta que nuestra conciencia quedó integrada en el cañón y convocó a un fantasmal tren flotante: una aparición de metal confluyendo con metal, que se reflejaba de manera doble, triple, infinita desde el cañón, desde la mente, desde el parpadeo de las ventanas de pasajeros, el estrepito de las traviesas. NUESTROS OÍDOS PARECÍAN CAÑONES. No hablamos hasta la mañana siguiente.

5. Villchur, E. (1966). *Reproduction of Sound in High Fidelity & Stereo Phonographs*. New York: Dover Publications, Inc.

La idea que uno tiene sobre la música puede cambiar radicalmente después de escuchar grabaciones reproducidas en un magnetófono en avance o retroceso rápido. Ramón Sender arregló *El anillo del nibelungo* de Wagner mediante una serie de regrabaciones en avance rápido con cuatro clics sucesivos. «La base auditiva de la detección de obstáculos de los murciélagos fue identificada de forma independiente en 1932 por el zoólogo holandés Sven Dijkgraaf, que realizó un pormenorizado estudio de estos débiles clics audibles y señaló los relacionados que estaban con la ecolocalización de obstáculos. Este es un ejemplo de lo necesario que es contar con atención, paciencia y condiciones adecuadas si se quieren apreciar y disfrutar algunos de los aspectos más fascinantes del mundo natural»⁶.

Según Loren Rush, el motivo para estudiar contrapunto es que quizás algún día tengas que enseñárselo a alguien.

«Las ondas de sonido aerotransportadas rebotan casi por completo en la superficie del agua y el sonido subacuático también se refleja bien hacia abajo desde la superficie... Desde que se dispone de equipos adecuados para convertir los sonidos subacuáticos en audibles aerotransportados, la escucha subacuática se ha perfeccionado mucho y se ha generalizado lo suficiente como para revelar la inmensa variedad de sonidos que generan los animales marinos»⁷.

En la mayoría de las escuelas y universidades, los laboratorios de idiomas están mejor equipados para el procesamiento y la modificación de sonidos que los departamentos de música.

La audición humana no es lineal. Nuestros oídos son menos sensibles a las altas y bajas frecuencias próximas a los límites de la audición. Nuestra máxima sensibilidad

6. Griffin, D. R. (1959). *Echoes of Bats and Men*. Garden City, New York: Anchor Books.

7. *Ibid.*

auditiva está en torno a los 3000 Hz, donde algunas personas pueden percibir colisiones de moléculas de aire.

Un barrido rápido del rango de audio mediante un generador de tonos puede producir un clic.

«Algunos animales, sobre todo los insectos, no tienen oídos en la cabeza, sino en lugares tan dispares como las patas (algunos grillos) o el tórax, o bien en zonas intermedias del cuerpo del insecto en las que se articulan las extremidades (algunos saltamontes)»⁸.

Ayer paré de escribir para seguir escuchando. La interpretación de *Wolfman* del lunes resultó algo malparada porque los patrocinadores no proporcionaron los altavoces y amplificadores adecuados. Oí el acople babeante del fantasma de *Wolfman*.

Muchos departamentos de música se interesan más por el análisis que por la comunicación.

Cuando tenía 16 años mi profesor de acordeón me enseñó a oír los tonos de combinación. El acordeón es un instrumento especialmente apto para producirlos, si uno se esfuerza mucho. Desde entonces, ansío poder eliminar los tonos fundamentales para escuchar solo los tonos de combinación. A los 32 años comencé a establecer generadores de señales superiores al rango de audición y a crear música electrónica a partir de tonos de combinación amplificados. Me sentía como una bruja capturando sonidos de un reino tenebroso.

En un estudio de electrónica me acusaron de magia negra y el director desconectó los amplificadores de línea para disuadirme de mis prácticas, declarando que los generadores de señales no sirven por encima o debajo del rango auditivo, ya que no pueden oírse. Debido a que todos los

8. Bergeijk, P. & D. (1960). *Waves and the Ear*. Garden City, New York: Anchor Books.

equipos de procesamiento activos contienen amplificadores, descubrí que podía dividir el equipo en dos partes y obtener lo suficiente para continuar mi trabajo con tonos de combinación, además de incorporar varias características del amplificador, como la orquestación. Trabajé allí durante dos meses y, por entretenimiento, me acercaba en bicicleta hasta la central eléctrica local, donde escuchaba durante horas el origen de mis poderes recién descubiertos.

El *bulldozer* del sábado se ha ido. Los pájaros e insectos comparten el aire con los altibajos de un avión y el zumbido de los coches. Los insectos están cantando en el rango supersónico. Oigo sus tonos de combinación, mientras que los insectos probablemente escuchan los sonidos de frecuencia de radio creados por los zumbidos de motor, pero no los fundamentales. Si pudiéramos oír el micromundo, es probable que oyéramos el funcionamiento de nuestro cerebro.

Sonaba como una cueva, se sentía como una jaula

Conversación entre Nuno da Luz y Hannah Weinberger¹

H. W.

N. da L.

¿Cuándo fue tu performance?

A finales de junio.

La mía fue medio año después, en noviembre.

Me gustó mucho hacer un evento en un espacio que es tan fresco, revestido de piedra. Aquella tarde en Madrid hacía 40 grados y todo el mundo estaba sudando, pero conseguimos crear una buena energía. ¿Quieres que te cuente lo que hice aquella tarde? Después de darle vueltas, terminé haciendo la serie de performances que llevo algún tiempo realizando, donde solo toco un instrumento, un platillo que froto con un arco de violín. Es una obra en evolución que cambia cada vez. La performance responde también a las frecuencias reverberantes del espacio y, en este sentido, CentroCentro estaba muy bien. Quería acompañarlo con grabaciones de la esfera electromagnética que envuelve la tierra —grabaciones de la ionosfera— y mezclarlas con el platillo en directo.

1. Este texto es un fragmento de la conversación realizada *online* en abril de 2020 entre Nuno da Luz, que estaba en Portugal, y Hannah Weinberger, que se encontraba en Suiza.

H. W.

N. da L.

Genial, ¿dónde te situaste dentro del espacio y cuánto duró la performance?

Me coloqué en el medio de la planta baja y duró media hora.

¿Y la otra performance?

María Salgado estaba haciendo una obra de palabra hablada muy cerca de donde yo estaba. Estábamos muy cerca del punto central, donde todo el mundo se encuentra.

¿Estabas sentado y tocando el instrumento?

Toco el platillo de pie y activo los pedales con el pie. Me resulta más fácil mezclar sonidos pregrabados y actuación en directo. Para la performance de CentroCentro se creó un ambiente de concierto, al contrario que en otras obras experimentales que he estado haciendo.

¿Dónde estaba el público?

Sentado en el suelo delante de la performance. Todo era muy informal. Eso estuvo muy bien para cambiar, de alguna forma, el ambiente. ¿Cómo era el ambiente en el espacio cuando estuviste en noviembre?

Normalmente, si hago una obra, voy al sitio para ver qué necesita e intentar suplir las carencias. Pero en aquella ocasión, María me pidió una performance muy específica que realmente no podía hacer porque yo nunca repito una performance. Yo no conocía CentroCentro, a pesar de que habíamos tenido varias conversaciones. Cuando llegué, María y

H. W.

N. da L.

Ana me hicieron un *tour* por el espacio. Ambas estaban conccionadas. Al entrar, había gente colgando banderas de España alrededor de un belén y la directora de CentroCentro había dimitido poco antes. Yo entré en un entorno totalmente politizado. Además, el día de la performance, cuando salía de mi hotel, vi una multitud de mujeres jóvenes y también personas mayores reunidas y ensayando. Y cuando comenzaron a cantar, las grabé. Era el grupo de performance de Chile entonando su canción feminista, que todavía no era viral². Estaban pasando muchas cosas, era un poco extraño.

Me imagino.

Por suerte, tenía unas quince personas involucradas en la performance, algunos músicos profesionales y algunos a los que les gusta cantar. Yo también participé. La gente no se conocía entre sí. Se habían juntado a través de la red de CentroCentro, amigos de María y amigos de sus amigos. Lo interesante para mí fue el público. No esperaba que hubiera tanta gente. Entre el público tuvimos gente mayor, conservadora y, obviamente, otro tipo de gente, quizás más abierta a situaciones experimentales. De repente, el cantante comienza y miras a este público conservador y los ves como «ah, vale, vamos a quedarnos». Todo fue muy inesperado.

¿La gente que reuniste utilizaba también sus voces e instrumentos?

Tenía un saxofonista y un trompista. Dos o tres cantantes. Una guitarra, una flauta.

Bueno, casi una orquesta.

2. Se trata de la performance *Un violador en tu camino*, del colectivo feminista chileno Lastesis, que se reprodujo por todo el mundo. Hannah Weinberger presenció una de esas acciones, realizada por un grupo de mujeres el 29 de noviembre de 2019 frente al Museo Reina Sofía.

H. W.

N. da L.

Sí, era un conjunto. También había un chelo, era un músico excelente. Me preguntó qué tipo de compás íbamos a usar para empezar. Nada de compases. Relájate.

Sé lo estresante que puede ser eso para algunos músicos.

Él entendió lo que estábamos haciendo. Tampoco es fácil. Muchas veces no trabajo con músicos profesionales, con formación clásica, porque tienen un oído tan entrenado que les resulta difícil comprometerse colectivamente en algo.

Sí, que no quieres saber lo que va a surgir. ¿Verdad?

Exacto. La gente hacía cola para ver el belén que estaba instalado junto a mi performance y los músicos estaban tocando alrededor del espacio central. No sabías quién estaba cantando y desde dónde porque la acústica es muy especial.

Cierto.

Para un edificio tan descomunal, era bastante seco. Antes, viendo la imagen, pensé «guau».

Sí, que el espacio casi cantarí por sí mismo. En mi caso, yo utilizo principalmente grabaciones de campo de sonido ambiente y, en la medida de lo posible, en tiempo real, solo amplificando los sonidos. Pero CentroCentro es como una jaula eléctrica en la que, por ejemplo, la señal de los micrófonos wifi no funcionaba. Eso me hizo pensar en llevar algunas grabaciones eléctricas para hablar sobre el espacio que está aislado para hacerlo un poco más poroso. En este caso, en lugar de amplificar los sonidos de la

H. W.

N. da L.

calle o los que me rodean, tuve que recurrir a cosas que son un poco más invisibles para el oído humano.

El título de tu performance es *ON AIR*, ¿no? Yo también tengo una obra llamada *On air*.

¡Ah! ¡Bien!

De 2017. Es un vídeo sin sonido.

¿De verdad? *ON AIR* se basa en esa idea de que la radio es algo «aerotransportado» —emisión en directo a través de olas electromagnéticas que nos rodean—. Como si fuera aire en sí. ¿Tu vídeo también está relacionado con la radio?

Es más sobre la noción poética de cómo me gusta pensar en escuchar cuando leo algo. Pero, en realidad, comencé a grabar en una terraza enorme en Marsella donde había habido una emisora de radio de ese enorme centro cultural, el Triangle. Tenían un cartel donde ponía *On Air*. Había una multitud de gente haciendo ejercicio cuando yo estaba allí grabándolos y «en el aire» no era «en el aire».

Estoy pensando también en las cosas de las que María quería que habláramos. Estas mujeres compositoras que, por supuesto, creo que han sido muy importantes para ti y para mí, Pauline Oliveros y Maryanne Amacher. ¿Tenían alguna vinculación con el proyecto que presentaste en CentroCentro? ¿O son un punto de referencia en tu práctica de una forma u otra, pero una referencia que no tienes que sacar a relucir todo el tiempo?

Bueno, cuando iba para Madrid estaba impartiendo un taller sobre el tema de la escucha profunda. Hacía grabaciones

H. W.

N. da L.

de campo, las enviaba a los alumnos y al grupo. Así es como trabajamos. Fue básicamente un efecto secundario del taller, pero supongo que la escucha consciente o la escucha profunda es algo que ha acompañado mi trabajo incluso antes de que conociera la obra de estas dos mujeres. Cuando las descubrí me quedé como johh!

Un poco menos sola.

A Maryanne Amacher no la conocí. ¿Y tú?

No.

Hay un grupo de personas, sus amigos más cercanos, que están al cuidado de su obra. Maryanne no había pagado impuestos desde los años 60. Al morir, llegaron y cogieron todas sus grabaciones, sus escritos, todo, y se lo llevaron. Durante mucho tiempo no supieron qué hacer con ello. Dos años después de su fallecimiento, me preguntaron si podría ir y proponer opciones sobre qué hacer porque ellos estaban demasiado ligados emocionalmente.

Ella era muy particular con su material. Vi una de sus exposiciones en Berlín hace muchos años.

Eso fue entonces. ¿Sabes? Descubrí que Pauline y Maryanne eran amigas y que, en algún momento, incluso vivieron juntas. Eso me gusta mucho.

Sí, es muy curioso.

Dice mucho de ellas que fueran amigas porque creo que eran muy diferentes la una de la otra. Y, aun así, tan inspiradoras.

Sí, por supuesto.

H. W.

N. da L.

No puedo decir que esto de la escucha profunda estuviera en mi cabeza cuando fui a Madrid, pero, evidentemente, puedes incluirlo. Supongo que a ti te pasó algo parecido.

Lo que yo hago, creo, no está directamente relacionado con lo que investigaba Maryanne. Pero en la exposición *Intelligent Life* en la daadgalerie podías ver una de sus notas equiparando el micrófono a una lupa³. Y otra sobre platillos que decía: «El sonido de un instrumento musical como, por ejemplo, los platillos, cuando se escucha a cierta distancia, se parece al ruido. Pero si pones el oído cerca, oírás muchas melodías dentro de su espectro complejo». Y continúa: «Esas melodías, formas, patrones de frecuencia de movimiento están también presentes en el espectro complejo del sonido de nuestro entorno urbano»⁴. Parece obvio desde un determinado lado más físico de la acústica pero, en mi opinión, al mismo tiempo, es todavía enorme. Se desmorona lo que es un instrumento y qué es, tan solo, digámoslo así, ruido urbano aleatorio. Y ambos pueden ser mezclados por alguien. Es un acontecimiento increíble. Y yo sigo intentado llegar a eso de alguna forma. Así que, en esas dos frases, puedo basar gran parte del material que estoy probando, a pesar de que no esté completamente conectado con otras cosas que Maryanne estaba haciendo antes y justo después.

3. *Maryanne Amacher: Intelligent Life* fue un proyecto del Berlin Künstlerprogramm, comisariado por Axel John Wieder, en colaboración con Bill Dietz, Micah Silver y Robert The (Maryanne Amacher Archive, Kingston, NY), que incluía una exposición, un taller, conciertos y performances, y que tuvo lugar en la daadgalerie de Berlín, del 14 de julio al 25 de agosto de 2012.

4. Maryanne Amacher, «How work is done here. Research. Approach» en la exposición *Intelligent Life*.

H. W.

N. da L.

Eso es lo que hace especial a Maryanne. Puedes adaptar muchos de sus escritos, de sus partituras.

Es genial saber que estás tan involucrada en el archivo.

Creo que todo su archivo se va ahora para la NYU (New York University). Pero, bueno, realmente son sus archivistas quienes tienen que gestionar su obra.

Claro.

Es algo que yo no sé gestionar. ¿Cómo archivas tus grabaciones?

Esa es una de las pocas cosas que realmente he organizado. Aprendí a hacer grabaciones de campo cuando quise crear mis propios *samples* para canciones cuando de adolescente estuve en varias bandas. Quería grabar sonidos yo mismo en vez de usar simplemente bancos de muestras. Quería otras texturas y, definitivamente, eso me condujo al lado experimental de las cosas. La única forma en la que puedo hacer mi archivo es por lugares. Hice esta grabación allí, ese día. Es una especie de diario.

Es interesante.

Nunca he pensado en ello. Parece bastante evidente, pero después de algunos años haciéndolo ya...

Toma forma.

Cierto. Está todo en un disco duro. No estoy muy seguro de cómo podremos escuchar todo esto en unos años.

H. W.

N. da L.

Yo tengo muchísimos datos, pero es un caos. Tengo teras y teras de grabaciones de sonido.

Tengo curiosidad... Todos esos datos, ¿son cosas que tienes que reensamblar o...?

Te pondré un ejemplo. Hice una exposición hace un año y medio y había 20 salas. Tenía micrófonos repartidos por todo el edificio e, incluso, fuera del mismo. La exposición era una grabación constante y luego se distribuía. Comenzó ya desde que empezamos a instalarla. Se oían todas las conversaciones, el pis en el baño. Una semana después, se distribuía aleatoriamente. No había ecualizadores ni nada. Técnicamente era supercomplejo, pero la idea era muy sencilla y la cantidad de datos enorme. No tengo intención de volver a utilizar este material. Pero, por otro lado, pensé que si lo tiraba sería muy irrespetuoso.

¿Como una emisora de radio donde no pones nunca lo mismo dos veces?

Eso es.

¡Guau! No hay repeticiones.

No podías. Quiero decir, había muchos espacios. No me preguntes qué voy a hacer con eso porque no lo voy a usar. Pero, al mismo tiempo... Soy un auténtico desastre. Estoy esperando un momento concreto para darle un significado.

Yo siempre pienso que el sonido tiene cierto valor como una cápsula de tiempo. Intentas entender cómo funcionan las cosas o cómo funciona el espacio o cómo trabajas en un determinado grupo o comunidad. Es bastante raro, también. Es como escuchar cómo escuchamos. Yo hice una

H. W.

N. da L.

grabación de la cápsula de tiempo en Fráncfort en 2011. Estaba allí haciendo una residencia y grabé todo un área de la ciudad donde se estaba construyendo mucho entonces. Intentaban gentrificar esa parte, pero era extremadamente difícil porque está muy conectada con la actividad de los barrios rojos, la prostitución, las drogas, todo eso. No lo he vuelto a reproducir, pero lo haré el año que viene y veremos qué pasa.

¿En Fráncfort?

Eso espero. Diez años después, la realidad es muy diferente para muchos de nosotros e imagino que para Fráncfort también lo es.

Qué bien que vuelvas. Pensando en Madrid, yo nunca volveré a estar en esa situación.

Es verdad.

También me encanta aprovechar esta oportunidad para experimentar y hacer algo muy extraño.

Exacto.

Una semana después de Madrid, estuve haciendo algo en el Fridericianum, en Kassel.

No suelo pensar en el Fridericianum como un espacio de experimentación porque siempre he visto allí cosas que ya estaban bien hechas y bien presentadas. Pero, también es bueno ir contra esa idea, ¿qué quisiste hacer?

H. W.

N. da L.

El título era *solid mumbledinho line*. Estaba fuera del Fridericianum, moviéndome alrededor de Kassel grabando, cantando, poniendo música con el teléfono. Dentro, la gente escuchaba lo que estaba haciendo, pero no sabían dónde estaba. Y entonces, ¿qué pasó? Como yo estaba con mi teléfono suizo, después de unos cinco minutos, sonó como estático, como si se hubiera perdido la señal. Todo el mundo se quedó unos 40 o 45 minutos.

Con todo el ruido.

Dentro, la situación era totalmente distinta. Todo el mundo estaba muy interesado. ¿Cuánto tiempo hemos hablado?

Skype nos lo dirá.

Una hora. Es mucho.

Bueno, sí, es más de lo que duran normalmente mis performances. Ya había un número máximo de palabras.

Sí, la verdad es que sí. Nos hemos pasado. Podríamos coger lo más importante.

Sí. Estoy seguro de que solo lo más importante. Estoy repasando el correo electrónico de María y había otros temas en los que quería que nos centráramos. Hay algunas cosas a las que solo hemos aludido. Ella los llama los sonidos naturales que van camino de desaparecer. Pero creo que no es lo importante aquí. Tampoco tiene relación con la performance en Madrid. De algún modo, era muy sencilla, musical, aunque fuera ruidosa, pero no trataba tanto de la parte más ambiental del ruido ambiente.

H. W.

N. da L.

Como has dicho, era como si estuvieras en una cueva.

Sí. Suena como una cueva, pero funciona como una jaula.

Ese podría ser el título de la conversación.

Sal de ojo

Elena Aitzkoa

En medio de un terreno soberano
porque los árboles se abren en ramas
me abro de piernas al viento y a la brisa

El alma, en cambio, estremecida,
quiere coger un caparazón para cerrarse
como los caracoles pegados a la escarcha

Tintinean las hierbas en el reposo de las sombras
bailan las luces, no dan calor, no dan calor

Lander con un martillo da a una piedra
sobre la hierba
sobre la sombra

Al otro lado de la valla
desde esta pequeña altura vemos el mar

Mi madre ve el mar, mi hermana ve el mar, yo veo el mar

Pero son campos de trigo segado,
amarillo esmeralda

Hocico-rizo

El río acaba de secarse
El lago está precioso como un beso
me baño y el agua helada habla con mis huesos

Cojo el cauce
el lecho está lleno de limo
por las fuertes corrientes de este año

En el sol se desquebraja muy violento
por el súbito cambio de humedad
En la sombra sigue húmedo y arcilloso

El rastro de pezuñas de un ciervo
como puñaladas
dibujan un camino

Lo sigo y resbala

El ciervo ha debido de ir saltando-volando
como las libélulas cuando tontean con el agua

Yo, sin embargo, tengo que avanzar con cuidado
¡Puedo romperme la crisma!

Viene el río

Pocito de Mar, vienes y te vas
Colgada está la luna de una rama,
su luz la vuelve negra, y así se aman

Nadie sabe el misterio que me embarga
ni que esté embargada mucho importa
Tampoco habría precio que pagar a cambio
pues desaparecer también es algo propio

Tulipán, cueva de mar y monte seco
me hacéis hablar en verso buscando un novio
Un caracol sin cuerpo o de día
la cola de una estrella
la falsa estela que me hila

Y en la noche que cae
sus mismos ojos
ávidos o ciegos
buscan lo mismo:
el color en el tope del globo blanco
a punto de perderse
como un pez que desova

Y se mueren los viejos después que pasa el río una noche
de ensueño

Por su cauce más seco torrente de un minuto da a luz a
una ola
Huele todo a sal, a humedad de cueva, a algas, arena y
sudor de amigos

Intimidad robada, en un torrente-sueño, de tu casa a la mía

A la mañana siguiente llamo al fantasma de mi perro
Kiskur y salimos al sol

De camino al río eres la primera alma que vemos

Nos sentamos en el banco adosado a tu casa, charlamos
una hora

¡Viene el río! ¡Viene el río!

Escuchar desde abajo: sonido y agencia

Brandon LaBelle

Es importante determinar la manera en la que los procesos del habla y la escucha son fundamentales para las formas de asamblea pública, procedimientos democráticos y trabajos colaborativos, así como para los intercambios cotidianos en los que hablar y oírse mutuamente actúan como un marco esencial para resolver las preocupaciones compartidas¹. La escena fundamental de reconocimiento e intercambio sugiere que la agencia, entendida como el trabajo de autodeterminación y determinación colectiva, gana fuerza como experiencia auditiva y otras formas de atención. Aunque se suele destacar el ser visible como clave para la vida política, para ganar reconocimiento en público hablar y escuchar suelen ser los medios por los que la visibilidad gana intensidad a la hora de alcanzar reconocimiento. Como subraya Judith Butler, «para que haya política, el cuerpo debe aparecer. Yo aparezco para los demás, y ellos aparecen para mí, lo que significa que algo de espacio entre nosotros nos permite aparecer. No somos solo fenómenos visuales los unos para los otros. Nuestras voces deben registrarse y, por tanto, debemos ser oídos»².

1. Aunque me centro en el sonido y la escucha, soy consciente de que las experiencias y culturas de la sordera han de tenerse en cuenta, especialmente, cuando se argumentan nuevas formas de agencia y solidaridad. No puedo abordar totalmente este tema en el marco de este artículo, pero visualizo los modos de la agencia sónica que identifico y que pueden indicar cómo el sonido y la escucha, desde mi perspectiva, consisten siempre en desafiar y ampliar lo que entendemos por «oír». Ver mi próxima publicación, *Acoustic Justice* (Bloomsbury Academic, 2020), en particular el capítulo 4, sobre la atención sorda.

2. Butler, J. (7 de septiembre de 2011). «Bodies in Alliance and the Politics of the Street». Conferencia impartida dentro de la serie *The State of Things*. Venecia: Oficina para el Arte Contemporáneo de Noruega

Partiendo de estas perspectivas, el sonido y la escucha pueden plantearse también como un marco más amplio por el cual se alimentan luchas emancipatorias, pasiones comunes y formaciones sociales del cuidado. Sin embargo, el sonido y la escucha no consisten solo en hablar o en formas extendidas de vocalidad, sino que, más bien, las experiencias auditivas pueden ampliarse para integrar un espectro mayor que incluya ritmos y ruidos, silencios y vibraciones, el trabajo imaginativo y ético de la sintonización, todo lo cual actúa para movernos como seres sensibles y sociales.

Por tanto, quiero reflexionar sobre cómo el sonido y las prácticas relacionadas pueden contribuir a navegar por las normas contemporáneas de crisis sociales, políticas y económicas. Por ejemplo ¿existen formas específicas de agencia que se puedan promover mediante prácticas auditivas que se lleven a cabo contra la política exclusivista? En el ámbito de las iniciativas de redemocratización, ¿pueden el pensamiento y el conocimiento sónicos actuar como recursos creativos para el trabajo de compasión y cuidado? Y, ¿puede esto ayudar a apaciguar experiencias de dolor y pérdida?

Lo invisible

Para ahondar en estas cuestiones, me interesa, primero, la forma en la que el sonido actúa como material incorpóreo, un hecho que, aunque supone reconocimiento y el surgimiento de relaciones, lo hace estableciendo conexiones con la invisibilidad y que no siempre es aparente. Como material energético y transitorio, el sonido define un territorio inestable entre la presencia y la ausencia, entre el sujeto y el objeto, cuerpos animados y cosas, a la par que se mantiene, de alguna forma, insensible e inmaterial. Dicha ambigüedad puede resaltarse como un atributo importante del sonido en general: lo que puede enseñar es cómo transitar por el paso efímero de las cosas, cómo comprenderse uno mismo entre el ir y venir de lo que nos rodea, la aparición y

(OCA). Disponible en: <https://transversal.at/transversal/1011/butler/en>. Consultado en febrero de 2020.

desaparición de lo que nos toca. Además, esto nos lleva al análisis de la memoria y de las formas en las que podemos caminar entre fantasmas, de eso que, con frecuencia, se aparta o se pierde de vista, pero que puede resonar a través de los archivos y los recuerdos de los seres vivos.

La invisibilidad, sin embargo, no es solo una condición general del sonido, sino, también, una plataforma en la que las formas de la comunidad secreta, el movimiento de resistencia y los recuerdos performativos se hacen posibles. La invisibilidad puede contribuir a tratar las políticas de visibilidad y los conflictos sobre el reconocimiento eludiendo o apartando el imperativo de aparecer que define en gran medida el concepto de agencia. Por el contrario, yo destacaría las capacidades obtenidas mediante las invisibilidades sónicas, que pueden conducirnos a un arte de presencia: una aparición mediante los movimientos ambiguos de la audibilidad, que habilitan estrategias de secretismo, interrupción y escape. La cualidad incorpórea del sonido brinda oportunidades para encontrar solidaridades en la oscuridad, más allá del umbral de la aparición, ampliando el qué o quién cuenta.

El concepto de acusmática puede prestarse a la comprensión de la forma en la que las invisibilidades sónicas trabajan contra ciertos sistemas dominantes, puesto que la acusmática es un sonido cuya fuente no vemos totalmente y que se adopta en la música experimental para sacar el sonido de su contexto. En lugar de eso, la acusmática se fundamenta en lo incorpóreo, en no mirar o en mirar a otro lado, «al sonido», y a través de prácticas culturales particulares nos sitúa en espacios de sombras, una luz tenue y, a veces, en la total oscuridad. La escucha en o a través de la oscuridad. La oscuridad se utiliza para segregar el sonido de su origen, para ampliar la escucha y dónde puede llevarnos. No hay ningún cuerpo ni espacio en particular al que esté ligado el objeto sónico acusmático; en lugar de eso, circula para apoyar en última instancia a la imaginaria sónica, una forma de escucha que yo calificaría como que

está «más allá de la cara». Desde esas potencialidades invisibles, el sonido negocia las líneas entre la realidad y la ficción, entre el origen y la transitoriedad, líneas que pueden definir con frecuencia lo que se cuenta sobre lo que no se cuenta.

Si el entendimiento de la agencia política se suele basar en hacer visibles a aquellos a los que se les rechaza la entrada, según los conceptos de aparición y los imperativos éticos de la cara³, ¿qué formaciones de subjetividad y empoderamiento social pueden adoptar los desaparecidos, los que faltan, los migrantes o los escondidos? La agencia sónica, y las condiciones de invisibilidad, permiten un acercamiento a los que no vemos, aquellos cuya retirada redirige la ética según los espacios de desaparición, espacios ya siempre atormentados por los recuerdos: por los fantasmas que persisten a través de la ausencia.

El cuerpo desaparecido, el sujeto ausente, el amigo que no está... Como figuras invisibles vienen para transmitir una presencia que puede ser menos oída que sentida, que emerge como un tipo de «vibración» para alterar el orden de las cosas. La persistencia de lo invisible encuentra mayor elaboración mediante el concepto de Suley Rolnik del «cuerpo vibrátil», que plantea la vibración como una corriente afectiva que define y fomenta las relaciones⁴. Aquí, la vibración desestabiliza las fronteras de la subjetividad y alimenta las siempre nuevas formaciones de vida cotidiana: un tipo de flujo de intensidades que alinean el primer y el segundo plano, el centro y los márgenes, los extraños y los vecinos, en nuevas configuraciones. En consecuencia, puedo destacar la invisibilidad como lo que interrumpe con su ausencia, reorientando lo que entendemos por contable.

3. Véase Levinas, E. (1969). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Alphonso Lingis (trans.). Pittsburgh: Duquesne University Press.

4. Véase Rolnik, S. (1998). «Anthropophagic Subjectivity». En *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo. Disponible en: https://www.corner-college.com/udb/cproPe0yM7Suley_Rolnik.pdf. Consultado en febrero de 2020.

Lo invisible es, en resumen, incontable, y aun así no menos presente. Saca inestablemente un imaginario que afecta al estado de lo real. Como tal, requiere otro enfoque ético y sensorial, uno que funcione más allá de la cara, que deba funcionar en la memoria, resintonizando la acústica del conjunto del público y lo dialógico hacia un campo más amplio de la escucha y la sensibilidad, en el que la escucha pueda activar la solidaridad con lo no contado.

Lo débil

La agencia sónica se plantea aquí como una forma de comprender cómo las comunidades pueden retrabajar sus luchas a través de prácticas y potencialidades auditivas: los ritmos o vibraciones, los ruidos y los silencios dirigidos a agitar los sistemas dominantes para dejar paso a una acústica de la rebelión, la esperanza y la cohesión. Es un trabajo profundamente creativo dirigido a todos los tipos de esfuerzos, desde los gestos de compasión y las resistencias diarias, a la articulación de contravocalizaciones en apoyo a las formas de vida. A través de interpretaciones del ruido compartido, los ritmos entre las personas y los ecos críticos que trabajan para resignificar narrativas particulares del hogar se encuentran intentos de cambiar una tonalidad dominante para, en última instancia, reformular el reparto de lo escuchado, obligándonos a dirigir la escucha propia hacia la de otros en la creación del presente⁵. En resumen, estamos expuestos a los sonidos que producimos, que se extienden fuera de nosotros, formando una apertura hacia y para los demás. En la escucha, nos volvemos necesariamente vulnerables, una vulnerabilidad que puede entenderse para crear las condiciones para la mutualidad.

El estado expuesto en el que nos puede dejar la escucha, desde mi perspectiva, es la base de una deconstrucción radical de la individualización, debilitando las líneas sociales o

5. Me baso en el concepto de «reparto de lo escuchado», de Jacques Rancière, quien propone el término «reparto de lo sensible» para designar las formas en las que el poder y la política definen qué es significativo o relevante en la vida pública.

psicológicas que suelen socavar la posibilidad de estar con otros, especialmente con los que no conocemos o, incluso, comprendemos. A este respecto, escuchar es un riesgo que asumimos, y que requiere valor. Como tal, el sonido y el espectro más amplio de las expresiones o experiencias auditivas suelen dar paso a estados improbables de subjetividad política y potencialidad social, sobre la base de «ser vulnerable».

Audre Lorde, en un ensayo sobre la política, destaca las sensualidades y las alegrías eróticas de vivir entre la gente como la base para trabajar contra la injusticia⁶. Para Lorde, es imperativo reorientar la política inundándola de afectos y sensibilidades que nos definen principalmente como seres humanos. En conclusión, Lorde pretende acercar lo que ella define como lo espiritual y lo político, apoyando una cultura de gozo compartido por la que las personas y las comunidades puedan trabajar en colaboración a través de lo que más les preocupa. Desde esta posición, se pueden desafiar sistemas que subyugan o privan de derechos a los individuos, sintonizándonos explícitamente con las debilidades esenciales que tenemos en común todos los cuerpos humanos. En otras palabras, la integración de lo espiritual con lo político, la sensualidad con luchas por el poder y el reconocimiento público proporcionan una base para fundamentar los desafíos políticos compartiendo afectivamente toda la vida.

En este sentido, la necesidad de aparecer los unos ante los otros e, incluso, de oír y ser oído, trae consigo un reconocimiento de qué nos puede conectar más, es decir, la precariedad, así como las pasiones del ser humano. Profundizar en la capacidad de escuchar, que, en mi opinión, es dejarse a uno mismo ser interrumpido, puede ser encontrar la fortaleza en la debilidad, estar abierto a la intrusión que cada sonido constituye y, desde aquí, podemos obtener

6. Véase Lorde, A. (2007). «Uses of the Erotic: The Erotic as Power». En *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press, pp. 53-59.

los medios para unirnos de formas inteligentes, creativas y apasionadas.

Mientras la invisibilidad puede conllevar una sensación de sintonía más allá de lo aparente, interrumpiendo los términos en los que se suele entender la agencia, la debilidad se plantea como un tipo de fortaleza: una posición desde la cual trabajar contra la coerción de un poder que aprovecharía nuestra vulnerabilidad. Aquí, el sonido se posiciona como un marco, no solo para las fortificaciones comunales y las identidades tribalizadas, sino también, para posibilitar actos de compasión y cuidado que superan los límites de la política de identidad. Aunque la debilidad y la vulnerabilidad no siempre se comparten equitativamente, ya están, siempre están, modeladas por el poder y los privilegios, como Judith Butler se afana en recordarnos, la vulnerabilidad es fundamental para la condición humana, y en las escenas de manifestación pública, ocupación y resistencia política, suele trabajar para socavar una ideología de violencia⁷.

Desde la invisibilidad hasta la debilidad, la agencia sónica se posiciona para capturar el trabajo de la escucha, no solo como la base de lo que uno puede recibir, sino, también, como lo que uno puede representar; la escucha como una forma de activismo que, al ser desplegada y situada, puede tener un impacto en los movimientos colectivos. De este modo, se convierte en esencial para complementar la importancia de la libertad de expresión con libertad de escucha; para subrayar, como sugiere Kate Lacey⁸, el derecho a escuchar como lo que nos puede integrar en las responsabilidades relacionales con las que siempre estamos en deuda.

7. Más información en Butler, J. (2016). *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke University Press.

8. Véase Lacey, K. (2013). *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age*. Cambridge: Polity.

Ecós: cuerpos resonantes del pasado en el presente

Conversación entre Marco Godoy y Ana Guedes¹

A. G.

M. G.

Retomando el hilo, cuando te preguntaba sobre tu trabajo en el muro de la plaza de San Felipe Neri de Barcelona y hablabas sobre las estructuras de Estado, que imitan estructuras de la familia, y sobre este legado fascista en particular. Ese es precisamente el mecanismo que me hizo profundizar en el archivo familiar para *Untitled Records*², porque los ecos del régimen fascista seguían resonando bajo la superficie, eran aún perceptibles dentro de las capas del tejido social.

Son relaciones invisibles que el hombre perpetúa y que permiten que se mantengan las estructuras de represión. Las estructuras simbólicas preceden a las estructuras reales. Intentando entender la época fascista española conocí el trabajo de Patricio Guzmán, que habla de cómo la Historia se asemeja a una herida. Cuando una herida es reciente, primero hay que protegerla de la luz y del aire, para que cure bien en la oscuridad, hasta que está preparada para ser expuesta a la luz y

1. Este texto es un fragmento de la conversación que tuvo lugar el 26 de marzo de 2020, durante el período de cuarentena debido al coronavirus. En ese momento, Marco Godoy se encontraba en Chile y Ana Guedes en los Países Bajos. El archivo de sonido contiene cortes, interferencias, interrupciones y ecos consecuencia, en ocasiones, de una conexión web irregular.

2. La performance *Untitled Records* se presentó el 24 de mayo de 2019 en CentroCentro en el marco del ciclo *Frecuencia Singular Plural*.

A. G.**M. G.**

se seque sin infección. Esto me ayudó a entender que hay procesos históricos que siguen la misma lógica, hasta que puedan ser revisitados.

Pasa lo contrario cuando una dictadura quiere permanecer impune, usando todas las opciones posibles para mantener una versión unilateral del relato. Todavía sucede, en España, en Chile. Aún se sigue jugando a eso, lo que significa que aún es útil.

¿Cómo abrir el archivo familiar para poder entender cuestiones políticas? Por ejemplo, mi abuelo era un fascista muy comprometido con la causa, y mi padre era comunista. En el álbum familiar hay una foto que se hizo mi abuelo cuando la guerra civil empezó y, más adelante, otra de mi padre celebrando la muerte del dictador en 1975; casualmente, las dos fotos casi se tocan, doblándose en el tiempo. La Historia es una sustancia pegajosa a la que nos quedamos pegados.

Otro eco interesante, ya que hablamos de archivos familiares. En 1975, estalló en Angola la guerra civil tras la caída del régimen portugués. Mi padre era estudiante de Filosofía y tenía una gran colección de libros de filosofía marxista. Era ilegal, estaban censurados, y podría haber sido arrestado por el Régimen. Cuando la guerra civil estalló, solo pudo salvar un puñado de discos y de libros. La colección creció, la firmaba y la fechaba, y se convirtió en el mapa de un éxodo a través de tres continentes.

Tomo la idea de que esos artefactos tienen la capacidad de perforar las capas del tiempo reminiscente de las propuestas de Eelco Runnia (un filósofo e historiador cultural holandés), cuando habla sobre una percepción de la Historia

A. G.

M. G.

en capas, en la que algunos «objetos» perforan las capas del tiempo y conjugan el pasado en presente, lo que co-existe con nuestra línea de tiempo, y sacan a relucir toda su historia, sus capas, como un fósil depositado en la orilla.

En este sentido, veo todos esos objetos del archivo, libros y discos, la música, todo resonando de alguna forma en la misma frecuencia. Me da algo de perspectiva para pensar sobre el hecho de que la música tuvo un rol relevante en la resistencia al Régimen. Los artistas eran arrestados y censurados por sus poco disimuladas letras políticas. La revolución empezó con una consigna musical, *Grândola Vila Morena*, que sonó en la radio e inició la cascada de eventos que desembocó en la Revolución de los Claveles. Se convirtió en un símbolo de la lucha de la gente, que aún resuena hoy en día. Cuando se canta ahora, atrae todas esas capas del tiempo al presente, atrae a todas las futuras generaciones a ese momento en el tiempo, y continuará resonando. En manifestaciones con una gran cantidad de gente y público, esta canción todavía es un himno frente a todas las dificultades a las que nos enfrentamos. Es un eco interesante de la carga política de la música como un instrumento para la unidad, una llamada.

Veo que tú también prestas especial atención en tu trabajo a esas luchas contemporáneas, a las manifestaciones públicas que han tenido lugar en la década pasada.

Estoy descubriendo casos en los que ocurre este desdoblamiento en el tiempo, y pasa en protestas, manifestaciones y revoluciones. Algo similar tiene lugar en *Double Reverb*³ pero con palabras

3. *Double Reverb* fue una performance concebida como un viaje de ritmos. El sonido de los latidos tiene un poderoso rol tanto en las antiguas técnicas de curación como en los momentos de trance colectivo. Estos ritmos están vinculados con rituales, música de desfiles y revoluciones, y no importa si tuvieron lugar hace 1000, 500 años,

A. G.**M. G.**

e imágenes. Por ejemplo, en 2010, cuando la crisis financiera golpeaba duramente en Grecia, había un lema, «Pan, educación, libertad», que, de alguna forma, se me quedó clavado. Un amigo griego me contó que el lema venía de la resistencia en la época fascista. Primero se gritó contra la dictadura y durante mucho tiempo no se volvió a usar, hasta que en 2010 llegaron los recortes de la Troika europea y los manifestantes comenzaron a utilizarlo otra vez. La gente comprendió la conexión, comparando a la Troika con una «dictadura financiera». Al hacer esto, el lema del pasado trae su energía al presente. Como una invocación. Hay muchos ejemplos de pequeñas imágenes, frases y momentos que son capaces de desdoblarse en el tiempo y proporcionar la energía de los momentos pasados al presente. Funciona como un agujero de gusano, una teoría para entender el universo y la capacidad de ir del punto A al B evitando el sendero lógico y «pasando por encima». Algo vuelve del pasado, y permite la conexión con generaciones y luchas que aún están presentes, haciendo empatizar a la gente con ello; incorporando esa energía en el presente. Ocurre también con el «No pasarán», o con la imagen de Víctor Jara en Chile. Me encantan esos momentos porque siento que son muy espontáneos, sin nada realmente planeado. Y, aún así, funcionan como un arma.

o el año pasado en una revuelta social. En todos los usos del sonido hay algo ancestral y poderoso, que se sigue repitiendo y nos conecta con nuestros cuerpos y los cuerpos de otros. Hay un antiguo afecto familiar hacia ellos, que nos pone en un estado de trance, sin importar si son cuerpos de percusión, la música en un desfile o tecno y reguetón. *Double Reverb* tuvo lugar el 25 de octubre de 2019 en CentroCentro en el marco del ciclo de performances *Frecuencia Singular Plural*.

A. G.

M. G.

Creo que es un instrumento enorme, con la capacidad de conectarnos a través del pasado con el aquí y el ahora.

Las posibilidades que surgen durante las revoluciones permiten que la gente se empodere y les enseña a ser empáticos. Me atrae esa magia que ocurre en momentos de cambio y tiempos de revolución. Las revoluciones y las protestas son como una criatura que está viva, que crece, cambia y aprende. Son como una criatura que permanecerá a la espera durante mucho tiempo y volverá cuando sea necesario. La protesta de hoy es una actualización de la protesta de hace cinco años, y no será la misma dentro de otros cinco. Todos esos cambios del lenguaje e imágenes reflejan el momento en el que fueron hechos, condensando el sentimiento del tiempo en el que tienen lugar. Esta energía es como calor, caldea la situación (la gente, la música, la protesta, los cambios), pero el calor se apaga con el tiempo, y toda esa energía creada con el cambio político también se apaga. Porque la superficie caliente irá desapareciendo lentamente. La cuestión es cómo trabajar con esa energía de forma que no sea como un documental, sino que hable de un modo en el que esa tensión no desaparezca completamente.

Es la persistencia de la memoria.

Cómo trabajar con esos materiales para que sean documentados y cómo hablar de esos acontecimientos de forma que la tensión no desaparezca completamente y tenga diferentes formatos.

A. G.

M. G.

Pero decías que estabas trabajando con los discos de tu padre y ¿que estaban censurados en Portugal?

Sí, estoy... [Eco, interferencia]. De algún modo, se volvió muy interesante sumergirse en el significado de esos objetos y su contexto, no solo el significado de esa música como forma de resistencia, sino también la ramificación de temas que tocan estos discos de 7 pulgadas. Se convirtieron en cuerpos resonantes. Continúa desplegándose, y sigo trabajando sus capas. He construido *Untitled Records* para evocar esa multitud de voces que se despliegan en el tiempo, que se reúnen, un conjunto de referencias. Ahora estoy viendo las portadas impresas y son una entrada para intentar entender qué se está fraguando, en esas capas inferiores casi invisibles, para desenmarañar los hilos en torno a las narrativas no contadas. Después están los libros marxistas, una vez coexistieron todos en una única bolsa (durante la huida de la guerra), editados e impresos en diferentes países, donde se puede ver un mapa de ideologías que se dibuja y despliega bajo el prisma del mapa geopolítico de la época. La guerra civil tuvo vínculos significativos con EE. UU., Cuba y Rusia, en un testamento de las tensiones de la Guerra Fría.

Sin perder nunca de vista el hecho de que aquellos objetos, un puñado de discos y de libros, fueron los únicos objetos salvados en la huida de una zona de guerra, que, en sí, dice mucho... [Interferencia]. Solo cuando estaba ya en los Países Bajos, lejos de mi contexto, empecé a unir los puntos de un legado con el que tenía una conexión, para revisar este material, intentar entender mi propia sociedad, intentar identificar los nodos silenciosos, mi propia cultura y las capas de su entramado.

A. G.

M. G.

Para mí, todo esto me hace pensar en cuál es la posición de la producción artística, de artistas, creadores, músicos, cuál es su posición cuando hay un conflicto, cuando alguien escapa de un país en guerra y cuando una de las pocas cosas que se lleva consigo son discos y unos pocos libros. Podemos pensar que esos objetos, de repente, tienen una densidad histórica. Esto nos permite tener una imagen más amplia que sería imposible de obtener con los libros de Historia, ¿verdad?

Esto me recuerda a una historia sobre un proyecto en torno a la guerra civil española. Estaban excavando una fosa común y encontraron la hebilla de un cinturón de un soldado de la República, y el historiador del proyecto dijo: «Si entendiéramos la densidad de un objeto como este no se dejarían más fosas comunes sin abrir». Así daríamos a todo el mundo algo de paz histórica, ¿verdad? ¿Cómo son de importantes los artistas y sus creaciones? No estamos hablando de herramientas, no estamos hablando de pistolas o de cualquier herramienta con un valor operativo en una revolución, en términos prácticos, pero de repente el valor simbólico de esas creaciones realmente permite a la gente, ya sabes, estar motivada, sentir empatía, estar conectada y luchar de alguna forma, responder a la opresión. [Mucho ruido].

Me pregunto cómo, hoy en día, en nuestra esfera, sufriendo una crisis climática, una crisis de salud, hay problemas globales. Me hace entender que aún tiene más sentido utilizar un lenguaje simbólico que aborde estas cosas, no en términos de un lenguaje técnico o tecnócrata, que sería la forma lógica para hablar sobre los conflictos que

A. G.**M. G.**

están sucediendo ahora y que son diferentes de la lucha contra una dictadura o ese tipo de opresión, pero que todavía nos afecta. Comprender la vida de esos discos o de la hebilla de cinturón de la guerra civil española significa que el uso de un lenguaje simbólico que responde al presente es incluso más importante, me hace confiar en que deberíamos continuar llevando a cabo este tipo de respuestas simbólicas al conflicto que, de otra forma, sería entendido o traducido con una narrativa muy racional, o quizás interpretada como una historia de un solo bando.

Ese sería el temor real, que algunos episodios de la historia queden como un relato de un único bando...

Sí, es una cuestión que abordo en mi práctica. Bueno, quizás debería estar pintando flores y mi vida sería mucho más simple.

[Risas] Sí, lo sería.

Quizás solo el tipo de obra que hago en mi estudio y olvidar todo tipo de conflictos, pero, al mismo tiempo, si esas canciones fueran capaces de afectar a la gente de esa forma, habría la posibilidad de provocar algún tipo de cambio real en el presente. No debería dejar de intentarlo...

Durante mucho tiempo evité trabajar con esos objetos con una carga tan política, sobre todo porque estaban muy integrados en mi historia familiar, pero también porque tocan lo que siento, y es que aún hay una herida abierta en la sociedad portuguesa, nuestro pasado colonial. Y es una historia tan inmensa que toca temas muy dolorosos,

A. G.

M. G.

de vital importancia para asimilar e imaginar y reimaginar la sociedad.

Para entender el presente, necesitamos asimilar esas ideas, ser precisos. Mostrar momentos, objetos y situaciones, si no, hay un cierto nivel de abstracción, se vuelve un refugio. La abstracción se convierte en ese lugar donde puedes hablar de todo y de nada en particular al mismo tiempo. Con las cosas que estamos viviendo, el pasado que estamos confrontando y el presente que estamos imaginando juntos, hay una cierta necesidad de lidiar con objetos, momentos, recuerdos, palabras también. Creo que es importante ser capaces de ser precisos y capaces de decir «estoy hablando sobre un tema en particular sin dudar, haciendo estas relaciones invisibles posibles, o vivas, visibles».

[...] Realmente merece la pena...

El poso: transmisión, iteración, consciencia

María Montero Sierra

Taaa, Teee, Tiii, Tooo, Tuuu, Taaa, Teee, Tiii, Tooo, Tuuu, Taaa, Teee, Tiii,
Tooo, Tuuu, Taaa, Teee, Tiii, Tooo, Tuuu, Taaa, Teee, Tiii, Tooo, Tuuu!

Entre repetición e iteración, el gesto sonoro se fija en suspensión. Una impronta que no abandona la inmediatez de la acción en vivo, que reclama el tiempo del directo, la expresión, que no la representación, y que incita a las multiplicidades, ya no solo de capas, fuentes, sujetos y objetos, sino de las múltiples veces en que el objeto de la performance se rehace de nuevo. No se trata de una activación de una pieza acabada, sino de los modos de hacer performance que circulan en un hacer reiterado, en un volver a decir, oír, cantar, susurrar, a jugar y a cambiar y cambiarnos en el proceso. En un compromiso por codificar en la efervescencia del momento, la conciencia se apropia de lo que pudiese parecer un ejercicio, un laboratorio. Entre la didáctica y la performance se encuentra la repetición. Entre la repetición y la iteración está la performance.

Esther Ferrer retomaba la acción *TA, TE, TI, TO, TU*, concedida para la radio², en una performance grupal en el parque de El Retiro en Madrid, en el otoño de 2017. Un ejercicio que toma la voz y un sencillo mantra sin significado, más allá de la agrupación de las vocales junto a la letra t, casi juego de niños, en hilo conductor. La repetición del mismo

1. Montero Sierra, M. (11 de diciembre de 2017). «TA, TE, TI, TO, TU, aprender a observar haciendo». *Teatrón*: Barcelona. Disponible en: <http://www.tea-tron.com/parabolica/blog/2017/12/11/ta-te-ti-to-tu-aprender-a-observar-haciendo/>. Consultado en febrero de 2020.

2. La performance se programó con motivo de la exposición *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas*, celebrada en el Museo Reina Sofía del 26 de octubre de 2017 al 25 de febrero de 2018.

mantra, y las variaciones a las que se presta de acuerdo a las mínimas instrucciones de Ferrer, da origen a una acción en vivo donde el objeto de la acción no deja de construirse sobre la base de una misma acción, una que es siempre distinta. Y lo es en tanto en cuanto cada nuevo decir no es exacto al otro, y en tanto en cuanto las voces grupales no actúan como un coro al unísono, sino como una cacofonía. Cada tempo, cada ritmo es diferente, es una variación de sí mismo. El ruido de voces y la melodía se arrastran en un constante repetir, que se mantiene vivo en la acción del andar y del camino estipulado, que tiene más que ver con una condición temporal que con una condición espacial, la urbe. Que no fuese una performance para ser oída, ni especialmente vista, en directo (excepto aquellos que sin buscarlo se la encontraron y seguramente ni supieron a qué asistían), no desmerece la atención que requiere esta acción en vivo que pone el foco en dos aspectos que me interesa especialmente resaltar: los modos de hacer performance —desde el gesto sonoro reiterado— y la autonomía del sujeto en el ejercicio de reiteración que recuerda a herramientas de la experimentación pedagógica³.

Aprendizajes posibles y reiteraciones libres

Pudiese parecer, y así se entendió en el aprendizaje clásico, que la repetición de una misma acción, de un mismo gesto, supone la corrección y el dominio de un «saber hacer» que pasa por la adhesión al cuerpo como si fuese ya algo natural. Y sin embargo, como ejercicio, la repetición ofrece un campo de indagación donde la acción se detiene para ser observada. Simone Forti, pionera de la performance y la danza contemporánea, recordaba los aprendizajes y ejercicios que llevaban a cabo —al comienzo de los años 60 en Estados

3. «La pedagogía crítica por tanto puede entenderse como una ruptura en la historia de la educación contemporánea a los trastornos en la propia historia del arte alrededor de 1968: su insistencia en la ruptura jerárquica maestro / alumno y la participación como el camino hacia la liberación encuentra su correlato directo en la ruptura de la especificidad del medio la mayor atención a la presencia del espectador en el arte». Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and Politics Spectatorship*. London: Verso, p. 267.

Unidos durante el despertar de la performance⁴— como un punto de encuentro entre la improvisación y la conciencia.

«Nuestra forma básica de trabajar era la improvisación siguiendo el flujo de la consciencia. Trabajábamos para lograr un estado de receptividad en el que el flujo de la consciencia pudiese emanar sin obstáculos. Pero al mismo tiempo, una parte del yo actuaba como testigo, observando el movimiento que era fresco y bueno, y observando el conjunto de lo que se estaba desarrollando entre nosotros [...] la improvisación se había cimentado y se había convertido en un momento autónomo de comunión»⁵.

Se trata de ejercicios libres de búsqueda en lo cotidiano del movimiento sencillo. Un dejarse llevar a partir de una pregunta. Una observación que requiere al mismo tiempo de la conciencia de lo que acontece en esa experimentación. Ser testigo de la improvisación para fijarla en una composición parece que lleva a Forti en sus primeras performances, como *See Saw*, a animar al performer a hacer, de nuevo, suyo el ejercicio, dejando el proceso de fijación inacabado.

«Pero la naturaleza de los eventos performáticos en esos tiempos y la relación espacial se dejaban completamente a la elección del performer»⁶.

Jugar ha pasado a ser un campo de experimentación —no de análisis y datos exactos—, un laboratorio vivo que ha sobrepasado el mundo infantil. El balancín sobre el que Yvonne Rainer y Bob Morris repiten acciones simples bajo la guía de su creadora Simone Forti en *See Saw*⁷ da cuenta de la significación de ciertas formas escultórico-arquitecto-

4. Entendido como un nuevo medio entre la danza y las artes visuales y plásticas.

5. Forti, S. (1974). *Handbook in Motion*. New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, p. 32.

6. *Ibid*, p. 36.

7. *Ibid*, p. 39.

tónicas en estos ejercicios en favor de la compresión del movimiento. No del objeto mismo del balancín, sino del propio cuerpo del performer. ¿Cómo se mueve mi pierna?, y mi brazo ¿cómo responde al equilibrio?, y si se inclina de un lado ¿dónde queda el eje de mi cuerpo?

Anima a preguntarse sobre esas otras tantas relaciones que aparecen en el campo de juego de las performances de entonces —en puro estadio de cambio—. Si entonces See Saw podía parecer decir que el cuerpo se pliega a la forma de acuerdo a las tipologías de los juegos de niños, el trabajo de Laia Estruch décadas después retoma el motivo del parque infantil, pero en esta ocasión la forma, que alienta un gesto corporal y también de forma central gutural, sufre de vuelta la propia plasticidad del cuerpo y la voz. Los ecos entre los dos cuerpos que juegan nos instruyen sobre un ejercicio de comunicación, de escucha y habla, que aunque pareciese lo contrario, no está cerrado, ni dado *a priori*. Las formas marcan un ritmo que parece quebrarse, estirarse y desplazarse con el ritmo gutural que sale de la voz de la performer. Los sonidos aéreos a los que nos lleva Estruch en *Moat III* (dentro de la serie *Moat. Structures*) devuelven al centro de la acción en vivo un hacer desde el aprender y una impresión del gesto que es corporal en tanto en cuanto comienza en el aire nasal y gutural de la voz.

Ecos guturales, poéticos, digitales

Saber escuchar es reconocer la fuente de dónde nace el sonido. ¿Y si esta no es única, ni unidireccional? El eco artificial, que circula mediado desde la voz, a un micrófono, que se transfiere al megáfono, que resuena en forma de *play back*, mientras el sonido se va alejando al fondo de la sala, antes de que vuelva a sonar de nuevo por un altavoz desde lo alto, demuestra las resonancias del sonido —los modos en que nos sobrevuela— en una hipérbole del mensaje. Así lo plantea María Salgado en *Lírica / 3*. El sonido nos embulle, nos rodea, nos acerca a la fuente y nos separa de ella en cada iteración. Con ello se manifiesta el sistema de circulación puesto en marcha. Con cada eco, con cada

nueva estrategia que activa Salgado, capas de ese eco artificial se acumulan. Nos hacemos más conscientes del objeto de la performance y del sujeto —nosotros audiencia no pasiva—. La experiencia del presente pasa por la comprensión de los modos de hacer. Que estos pasen a través de la palabra poética, del audio digital o del sonido analógico y el gesto gutural no cambia la experiencia del presente y el proceso de consciencia del aprendizaje en la acción.

Hay también el eco que se presenta singularmente en su forma «analógica». La reiteración afectada por las condiciones «arquitectónicas» (sean naturales o construidas) del ambiente supuso un terreno fructífero con el que experimentaron los iniciadores de la música electroacústica en la misma década de los sesenta en la que empezaba a definirse el nuevo medio, la performance⁸. Si el arte se había centrado en la especificidad del medio como objeto a destacar, hacer visible y sensible, el lenguaje propio de cada disciplina se presentaba en sus mínimas expresiones. Cuanto más nimio fuera el gesto, más cercano estaba de expresar la propia materia, y más próximo el espectador, oyente, visitante, para experimentar la razón de ser de cada lenguaje⁹. En el San Francisco Tape Music Center la cinta magnética y electrónica se convierten en materia de composición¹⁰. Por un lado, se podían integrar y simulta-

8. Época que coincide con el desarrollo de prácticas pedagógicas experimentales en Estados Unidos, Latinoamérica y Francia.

9. No es posible obviar el papel central de John Cage, un maestro directa e indirectamente para una generación de músicos experimentales, así como en la realización de esa joven y nueva performance que se estaba fraguando. Lo recogía brevemente Sven Lütticken en su artículo sobre performances, formas de juego y modos de producción y trabajo. Lütticken, S. (enero, 2012). «General Performance». *e-flux Journal*, Journal #31. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/31/68212/general-performance/>. Consultado en marzo de 2020.

10. Morton Subotnick y Ramón Sender lo fundan en 1962 y pronto se unen Oliveros, Terry Riley y Anthony Martin. Véase su historia en los archivos Tape Mills Music Center, continuador de la iniciativa. Disponible en: <https://www.mills.edu/academics/graduate-programs/music/center-contemporary-music/archives.php>. Consultado en marzo de 2020.

near múltiples sonidos, capas que llegaban de diferentes fuentes. Y por otro, más importante aún, se podía repetir y mantener una nota dando lugar a un efecto circular. La experimentación con este nuevo medio tiene una importante impronta en los que participaron del grupo.

En aquel tiempo de prueba de nuevos sonidos, Pauline Oliveros, una de los componentes del grupo, ya estaba interesada por los sonidos naturales, aquellos que pasaban casi imperceptibles a nuestro oído, o a los que no prestamos mucha atención. En este contexto no es de extrañar el reconocimiento posterior que le otorga al potencial de ese no instrumento, el eco. En 1989 Oliveros graba con Stuart Dempster —lo que era más un ensayo—, en un aljibe en Fort Worden en Washington, el disco que daría nombre a la banda *Deep Listening*, donde la simultaneidad entre el sonido directo y su reverberación se solapan asumiendo las cualidades únicas del lugar. Los trabajos en este contexto supusieron no solo una demostración definitiva de las posibilidades naturales y artificiales que plantea la repetición como gesto primario del lenguaje musical (junto al silencio), sino también la concreción en un concepto central de Oliveros, la escucha profunda o *deep listening*, que acabaría conformándose en una práctica pedagógica sobre el poder de la escucha y el diálogo que tiene su base en una comunicación abierta con el medio, ya fuese natural, humano o digital. Y que guardan relación con unos ejercicios anteriores donde Oliveros vinculó la escucha y la meditación, dentro de sus clases, y que publicaría en 1971 como *Sonic Meditation*.

«Así que compuse mi primera mediación sónica para ese propósito hacia 1969. La titulé *Teach Yourself to Fly*, y se centraba principalmente en la observación de la respiración. Tenías que hacer tu respiración audible y después permitir a las cuerdas vocales vibrar, de tal forma que no intentases convertirte en un cantante, o hacer un sonido, sino

simplemente observabas cómo trabajan las cuerdas vocales»¹¹.

Su práctica y enseñanzas han impregnado a generaciones no solo de músicos, de coetáneos de la experimentación con la tecnología y la música, sino a artistas contemporáneos que han entendido la plasticidad que se apreciaba a la hora de prestar atención al sonido del ambiente¹², casi imperceptible pero que se repite como una frecuencia constante que no es siempre la misma, y a la improvisación como una herramienta de autoría colectiva. Por su parte, Nuno da Luz ha sabido reconectar en su propia obra los trabajos de Oliveros con otra pionera de la música electroacústica, Maryanne Amacher. La preocupación por los sonidos naturales, por una escucha atenta y la superposición de varias fuentes intercalando el sonido de las ondas, sonidos de la calle, música grabada y en directo, convergen en *ON AIR*. Una superposición de sonidos monótonos del campo magnético de la tierra —en línea con su investigación en curso que se inspira en aquellos sonidos naturales que van camino de desaparecer, en gran medida por efecto del Antropoceno—, con las imperceptibles ondas de la radio vacías de contenido pero llenas de constante ruido, superpuestas a música en directo, que Nuno vincula en un efecto circular en el directo durante su performance.

Posos frescos

La pulsión en suspensión que se repite, se ralentiza —por unos instantes cortos o largos, pero más de lo habitual— y pasa, convierte al gesto mínimo en continuado, deja así un poso suficiente para reconocer el gesto, para aceptarlo. Quiero detenerme en ese poso, el sonoro, que permite distinguir el objeto sin que este llegue a establecerse como

11. Baker, A. (Enero, 2003). «An Interview with Pauline Oliveros». Disponible en: http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_oliveros.html. Consultado en enero de 2020.

12. Entre otros muchos ejemplos, me gustaría destacar la colaboración de Tarek Atoui con Pauline Oliveros en el marco de su extensa investigación *WITHIN / Infinite Ear* en el contexto de Bergen Assembly.

una costumbre. Y aún así, el poso activa un reconocimiento que permite una nueva activación. Una memoria que se mantiene viva y en construcción frente a un aprendizaje repetitivo que obvia la consciencia de ese gesto, su construcción y reconstrucción como si parecen exponer estas otras formas de hacer en la performance. La fricción de aquello que no llega a establecerse permite que el hacerse de nuevo, el sonido reiterado, el eco artificial o natural y la frecuencia aparentemente constante sean una reinvencción de las múltiples posibilidades de hacer. Algo queda y algo nuevo se conjuga.

Como si fuera el *beat* del ritmo del corazón da comienzo la performance de Marco Godoy *Double Reverb*. Expone de forma práctica cómo ciertos ritmos, un compás específico que se repite, hacen movernos casi sin pensarlo. Esas mismas pulsaciones que animan no solo el corazón sino el ritmo de las protestas. Un ritmo que se reconoce, un tempo familiar que está inscrito en la memoria corporal, un poso que incita a unos y a otros a alzarse. Unidos a los nuevos eslóganes y consignas, la canción protesta, como la de guerra, se repite con insistencia, la palabra queda borrada por el empuje que arrastra las multitudes al son del *beat*. Casi sin consciencia, revela los manejos con los que se puede controlar al individuo y a la masa; pero también nos acerca a unos ritmos primitivos que se posan cuasi genéticamente para ser despertados en la reiteración de ese *beat*. Efectos que afloran a menudo en estos tiempos convulsos.

Sin embargo, la memoria nos juega malas pasadas. El escolar lo sabe tratando de fijar un nuevo aprendizaje que se le exigirá animar de nuevo. No es fija, ni exacta, se la despierta con insinuaciones que, como la poesía, abren las potencialidades de la imaginación. ¿Puede la memoria auditiva reconstruir viajes en el tiempo y en el espacio? Sin duda, el archivo familiar de vinilos con el que trabaja Ana Guedes en *Untitled Records* presenta abiertamente unos lugares, Angola, Canadá y Portugal, y una historia, la de la descolonización portuguesa en África. Los modos de hacer

de la performance de Guedes se muestran atentos no a rehabilitar una historia cerrada, sino a corromperla y abrirla desde los despertares de la memoria hasta la consciencia de la función de un eco. El gesto musical se fija temporalmente a través de la reiteración de una misma base, la aguja del tocadiscos se queda anclada en un apunte del vinilo, o vuelve sobre sí misma, mientras se superpone a otros músicos, otros gritos, otros decirse, sin que ninguno acabe por ser reconocible. La sutileza con la que se despierta este archivo sonoro describe las posibilidades del volver a hacer en la performance que van más allá del *reenactment* histórico o de la reproducción, tal como se entiende en la danza a partir de la coreografía, la partitura o la documentación existente¹³.

La transmisión de una performance de un lugar a otro, con el paso del tiempo y de sus performers, no expresa la complejidad con la que la performance ha integrado el propio hecho de la repetición y de qué forma se intuye que las prácticas del aprendizaje de las nuevas maneras de entender el cuerpo, el audio, la expansión de los medios y el objeto de creación, se asientan también en los modos de hacer el objeto.

En los límites del *reenactment* y sin llegar a ser un *remake* —una forma de repetición creativa habitual del medio cinematográfico—, la metodología de trabajo de Ángela Millano y Julián Pacomio en su proyecto de investigación *Asleep Images* advierte de las posibilidades de volver sobre una obra, una y otra vez, experimentando cada vez con diferentes registros. Si la metodología se acerca a los modos del *reenactment*, rehacer algo existente a partir de repensar los lenguajes, los gestos, sonidos y tiempos en la composición final, *Make It, Don't Fake It* muestra una creación circular y múltiple, donde no se prioriza un único recurso. Millano y Pacomio reaniman la película de Harmony Kori-

13. Franko, M. (Spring, 2011). «Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance», *Common Knowledge, Volume 17*, Issue 2, pp. 321-334.

ne *Trash Humpers* (2010) como si hubiera quedado en el olvido con una serie de imágenes que despiertan desde la voz y el cuerpo. Y lo más curioso es que se detienen en un fragmento concreto de la película y la activan consecutivamente para nosotros de diferentes maneras, con una verborrea de vocabulario, con el tiempo exacto de los silencios y diálogos, narrando una escena.

Todos estos ecos que hemos recorrido, los históricos y los actuales, señalan cómo la creación se aleja de la representación y sus genealogías en favor de la acción, de la agencia del sujeto, del performer, del espectador. En nosotros, el yo y el grupo se performa; y materializa así la frecuencia singular plural.

Respiraciones recíprocas

Conversación entre Laia Estruch y María Montero Sierra¹

M. M. S.

L. E.

¿Cómo definirías tu práctica artística? ¿Tiene sentido plantearse alguna diferencia entre lo performático y lo visual? ¿Crees que es necesario hablar en esos términos?

Sí, sí. Creo que hace falta hablar en estos términos porque en mis proyectos combino lo visual con lo performativo. Podría decir que mi práctica va un poco más allá en lo que se refiere al sonido, tiene varias capas. Una es la experimentación vocal que llevo haciendo desde hace ocho o nueve años, donde me he centrado en la cuestión de que no es preciso ser una virtuosa. ¿Qué pasa con la voz humana?, ¿y con la voz, con la voz femenina? Porque soy una mujer. Pero, más allá de esto, ¿qué registros?, ¿qué lugares del cuerpo?, ¿dónde se encuentra la voz?, y ¿dónde traspasa estos límites? Desde el cuerpo, desde lo político, desde lo correcto, desde lo incorrecto. Este es un trabajo que me ha maravillado.

Por otro lado, está la cuestión del aspecto visual, escultórico. Los sets que preparo, que son sets escénicos, también son cuerpos que manipulo a la vez que ellos me manipulan a mí o se relacionan conmigo. Estos tienen, desde su diseño y concepción, una razón de ser. Pero luego me

1. Conversación realizada en CentroCentro el 24 de mayo de 2019 con motivo de la performance *Moat. Structure III* de Laia Estruch en el marco del ciclo *Frecuencia Singular Plural*.

M. M. S.

L. E.

encuentro otras cosas; se convierten en laboratorios. Me gusta hablar de laboratorios escénicos.

Cofías en esa estructura que, según comentas, te ofrece una cierta coreografía.

Me da una seguridad y me agarro a ella. También me pone en una situación en la que lo visual está presente. Vengo de estudiar Bellas Artes, tengo esta parte que no puedo obviar. Todo lo performativo es un aprendizaje que he empezado muy sola, pero la escultura es algo que he trabajado siempre.

Estoy pensando en *Jingle*, con «Hello everyone, my name is Laia Estruch», una primera toma de contacto con la performance y con las posibilidades del audio, la de la voz femenina.

Sí, sí, sí. Ahí empieza mi trabajo en performance.

Parte de esa subjetividad plena.

Parte de una necesidad. Estaba estudiando en Nueva York el final de mi carrera y en la universidad donde estudié, The Cooper Union, la gente se diseñaba sus propios *flyers* para su *show* final. Yo estaba relativamente recién llegada, esto me supuso una especie de hándicap en esos momentos, y entonces pensé: estoy aquí, haciendo performances, ¿qué puedo hacer con mi cuerpo? Y me dije: la voz. La voz es la que me puede ayudar a difundir mi último *show*.

Y a presentarte en «sociedad».

M. M. S.

L. E.

Claro. Esta cancioncilla la cantaba en el *hall*, en los pasillos, en las escaleras de la universidad, como una performance más. A esta canción y este tema les puse el nombre de *The Announcement*. La transformé en Barcelona en un *jingle* que funcionará como *statement* de artista. Y el camino musical para conseguir estos 20 segundos que tiene que tener un *jingle* radiofónico y que fuera pegadizo y que tuviera las características propias de un *jingle*. Mis trabajos, mi personalidad y cómo me gustaría presentarme en formato musical en 20 segundos.

Y probabas varios registros. Varios tonos, varias emociones.

Sí, la melodía era muy *country* y era una melodía que siempre me ha acompañado; es un *mix* de canciones que he ido escuchando de pequeña, a través de los discos de mis padres. En *The Announcement* pregunto: «No sé si existe la canción o me la he inventado yo, pero si existe la melodía, por favor, hacédmelo saber. Mi email es este... y, si no, mi teléfono es este». Mis proyectos al principio tenían algún giro de humor. Así fue la presentación en Barcelona, que es mi ciudad. La llamé *Jingle*, y fue el descaro de salida, la presentación total de un artista; como dar la cara muy fuerte. Fue mi primera performance.

Si retomamos el aspecto escultórico al que hacías referencia, *Moat. Structure III* forma parte de una serie donde trabajas diferentes materialidades, en este caso, un hinchable. ¿Qué aporta el material a la hora de construir el vocabulario del objeto y la estructura? ¿Cómo se va construyendo ese vocabulario en relación con este objeto?

M. M. S.**L. E.**

Sí, se va construyendo. Diseñé unas estructuras que tienen la tipología de los parques infantiles. Son tres estructuras, dos son de hierro y una de plástico hinchable. Las estructuras *Moat* son como islas, cuerpos, instrumentos, lugares, escenografías pequeñas. Cuerpos que me sostienen pero que me someten a condiciones físicas muy determinadas. Las pienso para jugar con ellas. Te invitan a hacer, por esto escogí el tema de los *playgrounds* como tipología. Quería recorrer estos espacios con mi voz y con mi cuerpo. A la vez. O sea, si mi cuerpo se retorció y pasaba por un agujero, mi voz también tenía que pasar conmigo. Si mi voz pasaba por estas escaleras, después pasaba mi cuerpo. O combinar estas...

Sí, claro, hay un juego de...

De composición entre cuerpo y voz.

Decíamos de resistencias y de aceptación. Estaba pensando que el *playground* es un espacio contenido aunque a menudo se asocia a un espacio más libre y de juego. Tú exploras, de alguna manera, cómo te responde la propia estructura que pone limitaciones.

Sí, es superinteresante porque, además, los he diseñado, los he pensado, pero luego ellos tienen su vida y sus fuerzas; me sostienen, pero también me fuerzan. Me fuerzan a salir, me fuerzan a resbalar. También son lugares que son esculturas.

Y el material cambia mucho este juego. ¿Qué aportan a ese vocabulario que buscas?

M. M. S.

L. E.

Busco a nivel sonoro, porque en estas tres piezas he querido hacer un disco musical y llevar todos los ejercicios, tanto vocales como corporales. Los hemos compuesto en el estudio con el músico con quien suelo trabajar, Xavi Lloses.

Es también un álbum.

Claro. Y se encuentra dentro de otra estructura que es la de la canción pop.

¿Cómo funcionan las diferentes formas de las estructuras de *Moat*?

Es un juego de relacionarte con lo desconocido conocido.

Literalmente.

Te fusionas con ella. Pasas con tu cuerpo, con tu ropa y con tus pies; están vivas. Es pensar la escultura y sus materialidades.

Hay algo muy humano, porque cuando tú hablas del hinchable hablas de ella, o sea, que tiene cierto género.

Al final decía el hinchable, luego era también una isla. Luego era ella. Era ella.

Pero sois dos, ¿no?

Sí, somos dos.

Dos respiraciones, dos cuerpos, dos movimientos.

M. M. S.**L. E.**

Dos voces. Cuando yo entro, como tiene su ventilación, la interpreto como su voz, su aire. Y sus brazos, sus ojos, sus no sé, sus recovecos. Hay a veces que beso las estructuras, porque las quiero, porque me ayudan a no caer, o me tiran.

De mimo.

De mimo, de cuidado. De encontrar una coreografía a voces y corporal, con diferentes ritmos. También funciona como una partitura, de repente, veo un rincón suyo y juego con sus formas. Me aprovecho de sus curvas para inventarme un pequeño patrón e irlo repitiendo. Luego me lanzo en melodías en todas las estructuras. También es una manera de saltar al vacío. Siempre intentando no tocar con los pies el suelo.

De estar en suspensión.

De estar en suspensión.

Te veo muy sumergida en dejarte llevar a lo que la estructura va imponiéndose a veces en ti. Parece que tuviesen mucho de espontáneo y de improvisación; pero no. Tiene un trabajo muy intenso, de mucho tiempo, de estar con ella, de estar con esas formas, de estar con tu voz.

Sí, por esto también decía que también para mí es un archivo donde se han ido poniendo todas las prácticas que he ido haciendo, una sobre la otra, y es un entrenamiento, y lo estamos haciendo juntas.

¿Tienes tus lugares preferidos?

M. M. S.

L. E.

Tengo mis lugares preferidos. Tengo mis lugares de relax. Tengo mis momentos divertidos. Pero siempre es nuevo. Lo que también me resulta muy interesante es que la voz se cansa por la respiración. Cómo juega esta voz: cansada, respirada. Cómo va aumentando de fatiga.

Sí, porque es una voz que es aire, que es gutural, pero no es texto.

Claro. No hay texto, no hay palabra. Es una mezcla de melodía donde se restriega mi cuerpo con el suyo. Y del pie que se agarra con el sudor a su piel, que es de plástico. Es muy mántrico porque hay bastante respiración circular. Hay muchos puntos de fuga, por esto le llamo laboratorio escénico y abierto al público. Aunque no veo mucho al público, se siente siempre.

Te rodea.

Se puede acercar mucho y ver cosas que tú no estás viendo y estás perdida en la pieza.

Es muy íntima. Te expones mucho en la pieza. Es muy bonito por la generosidad que ofreces.

Sí, porque hay movimientos que te llevan a un campo más sexual. Me he grabado, lo he visto y juego con ello. Lo he incorporado.

Hemos hablado del objeto, de la estructura, de ese cuerpo visual que es mucho más potente, más fuerte, que nos entra. Sin embargo, la capa de los sonidos está mucho más presente. Siempre está ahí.

M. M. S.

L. E.

Está por encima del sonido. Al principio trabajé una base musical para ponerla también en las performances. Pero era un guion.

Tú querías recuperar esa voz.

Claro. Entonces, he tenido que separar lo musical.

Oiremos también esta parte solo musical.

La oiremos sí, porque me apetece también que suenen estos temas que han salido de estas canciones.

El laboratorio está activo.

El laboratorio está activo, y lo que comentas de que la voz siempre se pone por encima. Me agarró todo el rato a la idea de que la voz esté en relación con la pieza. Dialogo, dialogo, dialogo. De repente, te sueltas con la melodía, es como un canto de «wuaa», de aquí estamos. Y todo el rato estoy escuchándome. Es un trabajo de escucha y de creación constante.

Y de reconocer en esa escucha, en ese vocabulario, esas respuestas.

Es muy interesante lo que me comentas porque realmente la voz está, es otro material. Es interesante cómo cojo ese material supraaéreo que se nos escapa, para conseguir cazarlo dentro de mi voz y que transite por ella, o que entre dentro de la estructura III de *Moat*, del inflable. Es un laboratorio sonoro que me guía y me interpela

M. M. S.

L. E.

constantemente; tras cada actuación tengo nuevo material para reflexionar.

Hablamos de un espacio y de un trabajo que puede resultar muy juguetón, muy espontáneo, muy visceral, y, al mismo tiempo, hay una consciencia de cada gesto, de ese responderse el uno al otro. Como has dicho, estás reproduciendo, creando y escuchándote al mismo tiempo.

Sí, ahí es donde se ve el trabajo, más que en el corporal. Porque el corporal es como transitar, pero es sobre todo el trabajo de escucha, de voz y de cómo ir la componiendo a la vez que estás haciendo.

¿Habrà un *Moat IV*?

Buena pregunta. Estaría muy bien. Ahora no lo tengo en mente, pero sí.

Imágenes durmientes

Conversación entre Ángela Millano, Julián Pacomio y María Montero Sierra¹

M. M. S.

J. P.

A. M.

¿Podrías describir *Make It, Don't Fake It*?

Es una pieza que invita a un grupo de personas a ocupar un espacio durante un tiempo. Lo primero que te vas a encontrar es una serie de objetos reconocibles, de esculturas, como puede ser un somier o unos alambres, y dos personas: Ángela y yo. Nos movemos con esos objetos, hacemos una coreografía con ellos a la vez que vamos hablando, invocando una serie de imágenes.

Make It, Don't Fake It forma parte de un proyecto de investigación que empezáis los dos en 2017 titulado *Asleep Images*, que sería como imágenes durmientes o dormidas. ¿Cuál es el foco de la investigación?

La pregunta de la que parte el proyecto es si un cuerpo puede almacenar información audiovisual. Lo que intentamos hacer es, mediante la memorización y reproducción de esos contenidos que hemos desglosado previamente en sus diferentes características, como podrían ser, por ejemplo, textos de películas, movimientos de personajes, cortes, etcétera, levantar esas imágenes dormidas que pueden estar detrás.

1. Entrevista realizada *online* el 27 de mayo de 2019 con motivo de la performance *Make It, Don't Fake It* de Ángela Millano y Julián Pacomio con objetos y diseño de Blanca G. Terán, presentada el 26 de abril de 2019 en CentroCentro dentro del ciclo *Frecuencia Singular Plural*.

M. M. S.**J. P.****A. M.**

Esta pregunta nos la hacemos desde hace un tiempo y a medida que avanzamos en este proyecto vamos realizando diferentes trabajos. Algunos con un carácter performativo, como puede ser *Make It, Don't Fake It*, pero a la vez también compartimos un taller, un laboratorio donde ponemos en práctica distintas estrategias de memorizar o de almacenar imágenes, de apropiarnos de películas o de contenidos audiovisuales exclusivamente con el uso de nuestra memoria, de nuestro cuerpo. El proyecto desde entonces engloba varios elementos, pero la pregunta fundamental es esa: cómo nosotros, con nuestro cuerpo, con nuestra memoria, podemos apropiarnos, memorizar y contener imágenes que pertenecen a otro universo, al audiovisual. Por eso las llamamos imágenes dormidas, o adormiladas, porque están en nosotros, pero están de una manera en la que para compartirlas hay que despertarlas, hay que trabajarlas.

Y lo hacéis a través de tres lenguajes. A partir del cinematográfico, de narraciones visuales a las que estamos acostumbrados, al que incorporáis dos nuevos, la oralidad como otra manera de narrar, y el cuerpo. En la oralidad una de las cosas que más me llama la atención es cómo en *Make it, Don't Fake It* aparecen muchas formas de acercarse a ese recuperar imágenes, con silencios, narrando la escena. ¿Podéis hablarme de estos registros?

Claro, me gustaría apuntar una cosa. A la hora de pensar los recursos que tenemos en el cuerpo, tomamos una descripción del cuerpo que nos gusta mucho del libro *Ser o no ser (un cuerpo)* de Santiago Alba Rico. Él dice que el cuerpo está compuesto de dos partes fundamentales: de carne y de palabra. El cuerpo es una mezcla de lenguaje y de carne. Por un lado, traba-

M. M. S.

J. P.

A. M.

jamos lo que tú dices, la palabra a través del lenguaje y luego, por otro lado, la carne deriva en coreografía. Hay muchas maneras de contar o de compartir con otros imágenes que pertenecen a tu memoria. Una es describiéndola, introduciéndola en tu razonamiento y tratando de hacer una descripción minuciosa. Otra es de una manera más directa, exclusivamente soltando vocabulario. Son dos estrategias que aparecen precisamente en *Make It Don't, Fake It*. Hay una parte en la que describo una secuencia de escenas de imágenes y otra parte en la que los dos, directamente, sin mediar una interpretación, soltamos el vocabulario, todas las palabras que son pronunciadas en la película en concreto.

Sé que habéis trabajado con diferentes películas pero en *Make It, Don't Fake It* os centráis en una, ¿por qué esta?

La película es *Trash Humpers*, de Harmony Korine. En este proceso de investigación largo hemos trabajado con diferentes films y autores, pero hemos ido descubriendo que las películas que nos facilitaban nuestra labor eran las que tenían un ritmo o unos recursos determinados. En cierto modo, nos interesa trabajar con materiales con los que nos sentimos vinculados y *Trash Humpers* tiene todas esas cosas. Es una cinta rodada con poquísimos recursos y muy poco conocida. Nos atrae compartir con la gente algo que podría quedar atrás, como convertirnos en una suerte de memoria de algo que podría quedar en el olvido. Además, los textos nos hablan directamente y nos parece que tienen una fuerza muy concreta. En las películas con las que hemos trabajado está presente esta cualidad de tener una tempo-

M. M. S.

J. P.

A. M.

alidad bastante real, a la vez que se muestran las acciones de los personajes en un tiempo también real. Cuando intentábamos apropiarnos de los movimientos o de las coreografías de los planos, se convertía en un divagar por el espacio, y *Trush Hampers* lo que tiene es que los personajes constantemente repiten un movimiento durante toda la película. Eso nos permite poder trabajar con esa calidad de movimiento en la escena. Más allá de este divagar o caminar. Y creo que son las dos razones fundamentales.

Acerca de la repetición. En la performance planteáis cómo se puede contar desde la oralidad, cómo se puede contar en el cuerpo y qué significa ese volver. Las imágenes se despiertan y lo hacen desde diferentes recursos. Ese *repeat* es central en vuestro trabajo.

Sí, sobre todo por eso, porque nos permite dar a ver los diferentes recursos que estamos utilizando e ir construyendo estratos de significado sobre un mismo material.

Y los objetos de alguna manera también hablan.

Hablan los objetos. A pesar de tener una estética similar, cada uno permite una corporalidad diferente. Nosotros nos introducimos en los objetos o nos abrazamos a ellos y cada uno hace que tengamos una postura. También hay un tránsito entre nosotros moviendo los objetos a la vez que se mueven hacia nosotros.

No sé si me queréis contar algunos referentes que tenéis en mente.

M. M. S.
J. P.

A. M.

El referente fundamental es el proyecto de Mette Edvardsen *Time Has Fallen Asleep In The Afternoon Sunshine*. En él, toma la idea de Ray Bradbury de *Fahrenheit 451*, donde por la imposibilidad o la prohibición de tener libros, las personas se los aprenden para poder almacenarlos o poder mantenerlos vivos en el tiempo. Edvardsen invita a unos sujetos a convertirse en libro. De este modo, cuando alguien quiere leer un determinado libro, la persona que lo ha memorizado encuentra la manera de compartirlo en un café o en una librería. Nos resultaba fascinante este trabajo y nos preguntábamos cómo podríamos hacer eso con películas; nos pareció el formato audiovisual más parecido a una novela o un libro. Otro referente es *From the Memory*, de Makai.

Nos gustan mucho los casos de *remakes*, tanto en literatura como en cine, esa decisión de volver a hacer lo mismo de nuevo. Y eso siempre tiene unas consecuencias, el resultado siempre es diferente, y ver los dos proyectos a la vez, comparar el original y su *remake*, también produce una tercera lectura.

¿Cómo es el trabajo en los laboratorios?

En el laboratorio que hicimos el verano pasado en La Casa Encendida había gente que venía desde la escena, pero también venían personas interesadas en el cine. Lo que hicimos fue compartir nuestras herramientas de trabajo y reflexionar en este caso en relación con la exposición de Gus Van Sant que había en ese momento en el centro.

M. M. S.**J. P.****A. M.**

¿Tenía todo el mundo esta preocupación del *remake*, del volver a hacer?

Había gente que venía pensando que iba a bailar porque yo soy bailarina y Julián es performer. La verdad es que creo que compartimos experiencias que, por lo menos para nosotros, fueron muy enriquecedoras.

¿Era un ejercicio con la voz?, ¿un ejercicio con el cuerpo?, ¿con los dos juntos?, ¿con las imágenes?

Proponer y preguntar a los participantes cómo podemos memorizar y cómo podemos aprendernos una película. Nosotros compartimos unas herramientas que hemos trabajado pero también lanzamos esa pregunta. Buscamos entre las distintas personas nuevas estrategias pero también nos dimos cuenta de que dependiendo de la tipología de la película, algunas herramientas funcionan mejor que otras.

Sí, lo que hicimos fue organizar los días o cada día en relación con una película y con cada cinta accionar una estrategia. Por ejemplo, el primer día trabajamos sobre los movimientos, el cuerpo y la coreografía de una película en concreto. El segundo día fue texto y nos centramos en las palabras de la película. El tercer día fue el tiempo y cómo podemos convertirnos en él; trabajamos sobre cómo recordar o generar una experiencia en la que pudiéramos guardar el tiempo de la película.

En *Make It, Don't Fake It* el tiempo ocupa un lugar central. Anunciáis cada vez: «estamos en el minuto tal», «esta secuencia va a durar tanto tiempo», y luego os apoderáis de

M. M. S.

J. P.

A. M.

este espacio visual trasladado al cuerpo y a la voz. Es como pulsar el *rewind*.

Eso es. Como distintas experiencias sobre la misma secuencia de imágenes, ¿no?

¿Cuál será la continuación o discontinuación de *Make It, Don't Fake It*?

Estamos trabajando con dos películas². En esta ocasión, Ángela se apropia de una y yo de otra. Y las compartimos en un mismo espacio, de manera simultánea.

O sea, la simultaneidad en la que constantemente vivimos. Y nosotros tres aquí compartiendo tiempo y espacio digital lo estamos reproduciendo.

2. *PSYCHO* se presentó en La Casa Encendida (Madrid) los días 14 y 15 de febrero de 2020.

Interpreter

Camille Aleña

Este ensayo visual completa la obra *Interpreter* que se presentó primero como performance y después como instalación de vídeo en CentroCentro, Madrid.

/

This visual essay completes the artwork *Interpreter* that was first presented as a performance and then as a video installation at CentroCentro, Madrid.



Elle entre dans la cabine et s'assoit. Il est de l'autre côté du miroir.

-Bonjour.

-Je peux te raconter quelque chose ?

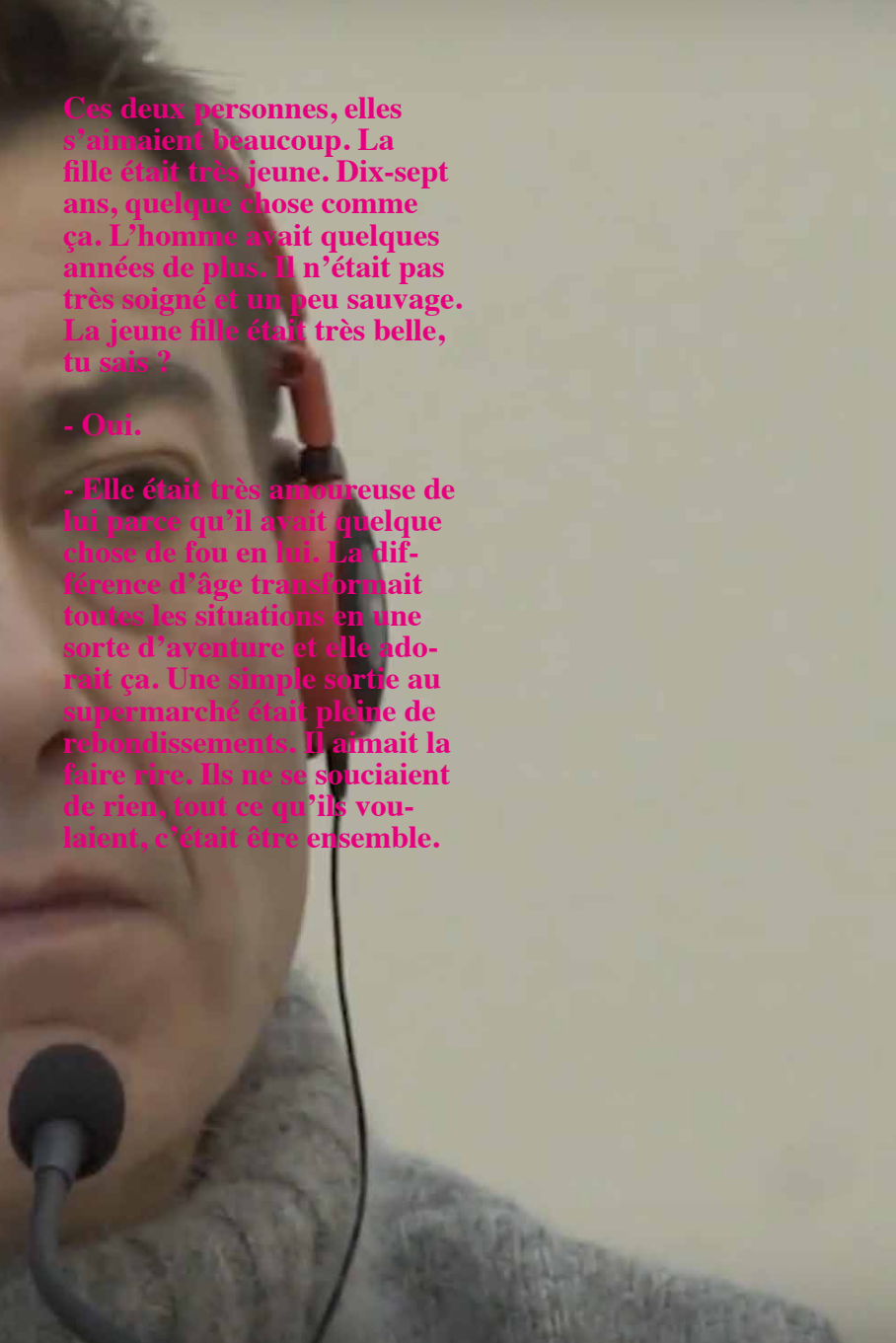
-Bien sûr, ce que tu veux, j'ai tout le temps.

-Je connaissais ces personnes.

-Quelles personnes ?

Il l'a rencontrée dans un salon rempli d'opportunistes où une société haut de gamme se retrouve dans un monde au bord de l'écroulement.

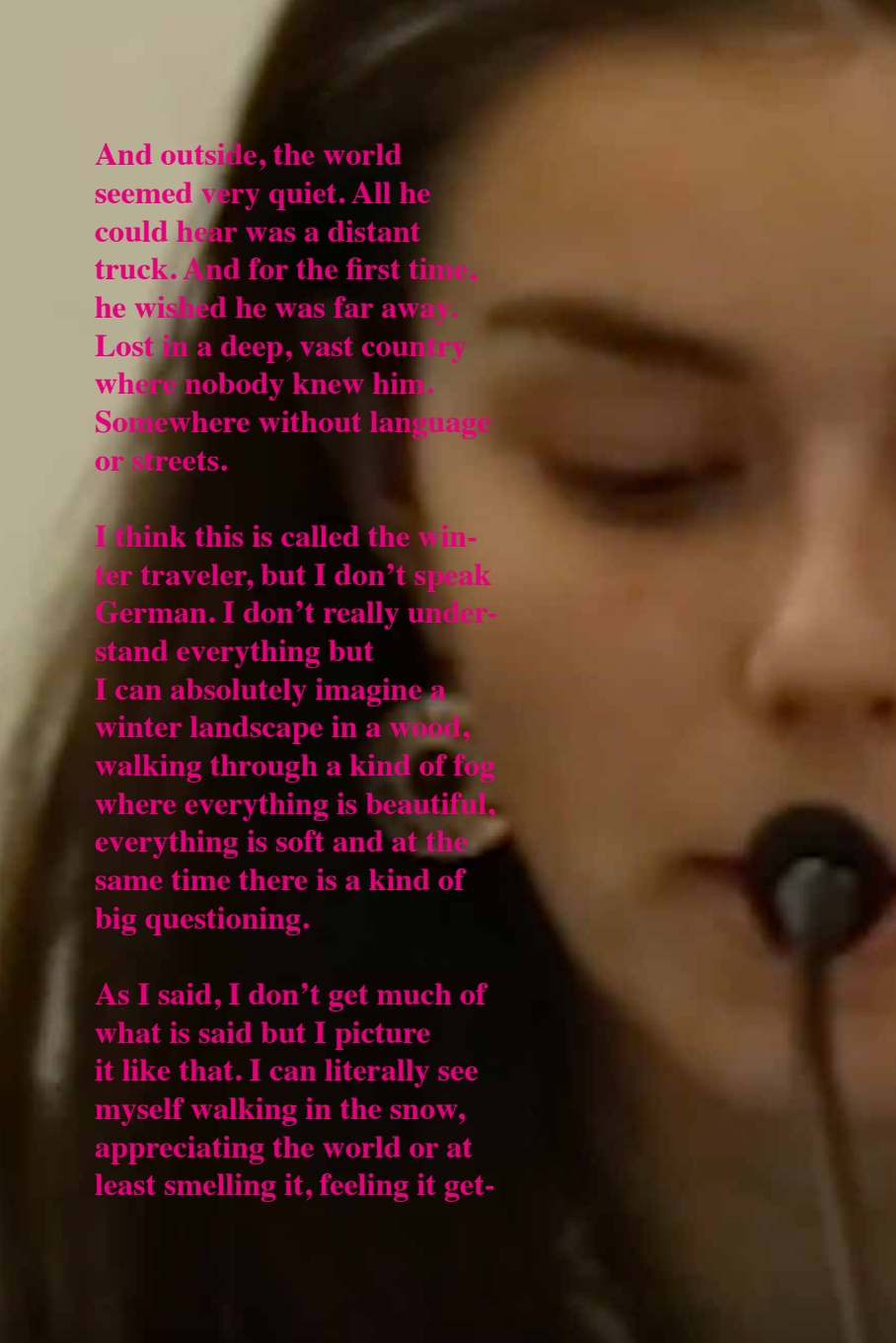
C'est la fin d'une certaine aristocratie, beaucoup d'hypocrisie. Tout est très bien arrangé et on y joue beaucoup de musique.



Ces deux personnes, elles s'aimaient beaucoup. La fille était très jeune. Dix-sept ans, quelque chose comme ça. L'homme avait quelques années de plus. Il n'était pas très soigné et un peu sauvage. La jeune fille était très belle, tu sais ?

- Oui.

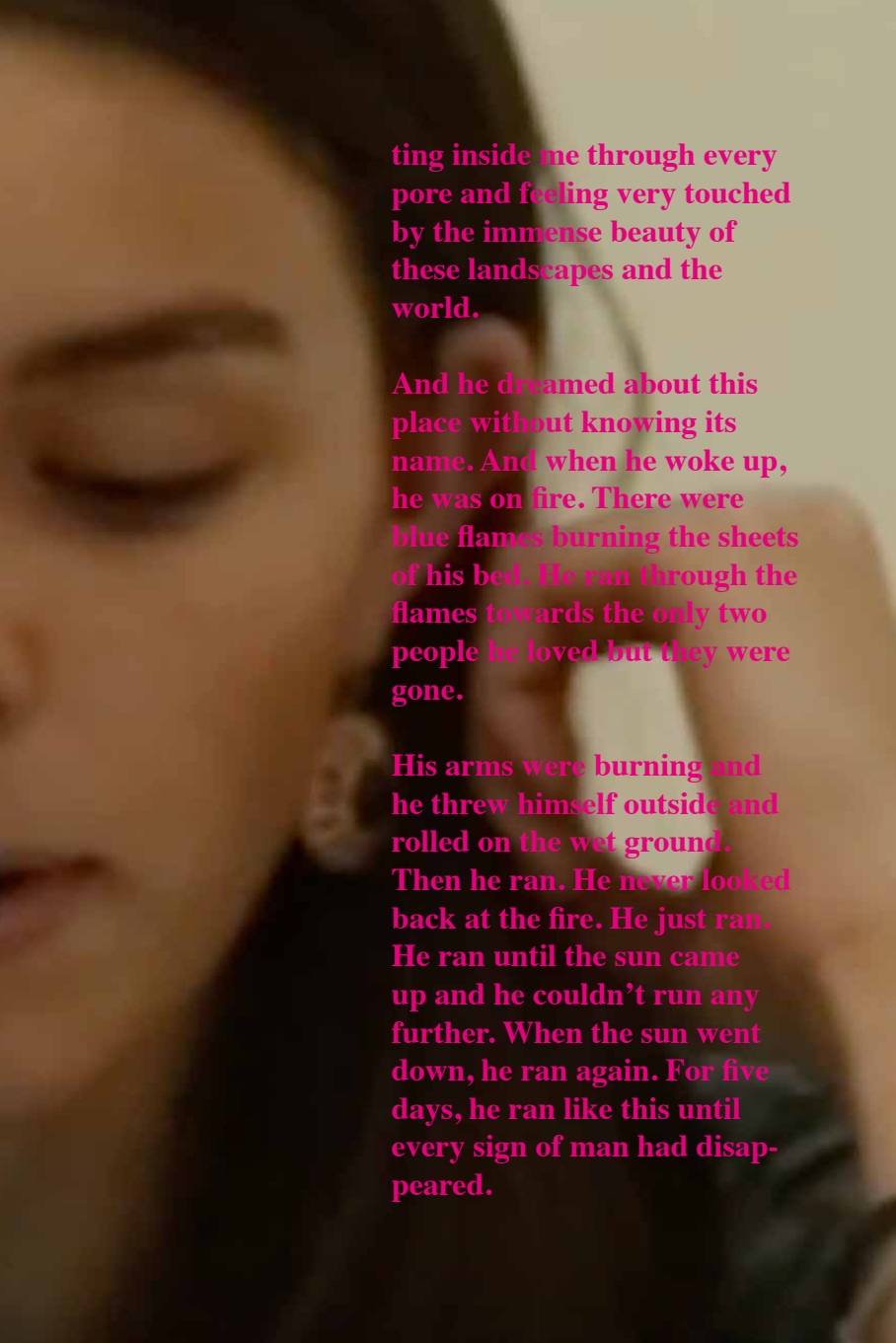
- Elle était très amoureuse de lui parce qu'il avait quelque chose de fou en lui. La différence d'âge transformait toutes les situations en une sorte d'aventure et elle adorait ça. Une simple sortie au supermarché était pleine de rebondissements. Il aimait la faire rire. Ils ne se souciaient de rien, tout ce qu'ils voulaient, c'était être ensemble.



And outside, the world
seemed very quiet. All he
could hear was a distant
truck. And for the first time,
he wished he was far away.
Lost in a deep, vast country
where nobody knew him.
Somewhere without language
or streets.

I think this is called the win-
ter traveler, but I don't speak
German. I don't really under-
stand everything but
I can absolutely imagine a
winter landscape in a wood,
walking through a kind of fog
where everything is beautiful,
everything is soft and at the
same time there is a kind of
big questioning.

As I said, I don't get much of
what is said but I picture
it like that. I can literally see
myself walking in the snow,
appreciating the world or at
least smelling it, feeling it get-



ting inside me through every pore and feeling very touched by the immense beauty of these landscapes and the world.

And he dreamed about this place without knowing its name. And when he woke up, he was on fire. There were blue flames burning the sheets of his bed. He ran through the flames towards the only two people he loved but they were gone.

His arms were burning and he threw himself outside and rolled on the wet ground. Then he ran. He never looked back at the fire. He just ran. He ran until the sun came up and he couldn't run any further. When the sun went down, he ran again. For five days, he ran like this until every sign of man had disappeared.

A close-up, slightly blurred photograph of a person's face and ear. The person is wearing dark-rimmed glasses and orange earbuds. The background is a plain, light-colored wall. The text is overlaid on the left side of the image.

Se llamaba Céline, era rubia.

Me acuerdo de que tenía pecas en su rostro... me parece que tenía.

En todo caso la encontraba absolutamente hermosa y estaba total y completamente loco por ella.


Obviamente, nunca se lo he dicho. Le escribía muchos poemas sobre el color de su pelo, que se parecía a un tragal.

Me acuerdo de que también era la hija del florista, lo que le daba una fragancia a flores y a misterio.

¿Qué más? No tengo muchos otros recuerdos, aparte, quizá, de que era algo muy fuerte.

Fue entonces cuando descubrí mi lado romántico.

-Ya veo.



- Y mientras más se alejaba
de ella más loco se volvía.
Pero en ese momento se había
vuelto loco de verdad. Empe-
zaba a imaginarse toda clase
de cosas.

-¿Como qué?

Interpreter

Camille Aleña, 2019

Anouk A., Edith G. L., Sergio E.

Imágenes

Images

















CENTROCENTRO

Planta 5
Floor 5

Planta 4
Floor 4

Planta 3



centrocentro.org



Gut Feeling

Eva Fàbregas

28.06 - 29.09.2019

Ciclo: Mirror Becomes a Razor When It's Broken

Tramas

El Palacio visto por David Bestué

01.02.2019 - 12.01.2020

La superficie de una imagen

Amée Zito Lema

06 - 15.09.2019

Encuentro Singular Plural II

Encuentros

06.06.2019

Encuentro de la magia

08.09.2019

Proyectos colaborativos de comisariado

Encuentro abierto

29.09.2019

Proyectos colaborativos de comisariado

Encuentro el Benlloch. Cuerpo conjugado

06.10.2019

 MADRID























100-101 | 98-99

Elena Aitzkoa, *Paraíso Terrenal*, 2019

Ángela Millano y Julián Pacomio, *Make It, Don't Fake It*, 2018

26.04.2019

104-105 | 102-103

Ana Guedes, *Untitled Records*, 2016

Laia Estruch, *Moat. Structure III*, 2017

24.05.2019

108-109 | 106-107

Nuno da Luz, *ON AIR*, 2019

María Salgado, *Lírica / 3*, 2017

28.06.2019

112-113 | 110-111

Camille Aleña, *Interpreter*, 2019

Marco Godoy, *Double Reverb*, 2019

25.10.2019

116-117 | 114-115

Hannah Weinberger, *Concierto local*, 2019

Nora Turato, *Someone ought to tell you what it's really all about*, 2019

29.11.2019

Las performances se presentaron en CentroCentro, Madrid.
The performances were presented at CentroCentro, Madrid.

Frequency Singular Plural

María Montero Sierra

he swept the communal foyer once a day and on saturdays vacuumed so protractedly that for half an hour afterwards the silence rang in your ears
Nora Turato¹

This publication stems from the opportunity to reflect on the questions raised by the protagonists of the eponymous performance cycle, to open up a dialogue with contemporary thinkers and to look back at its forerunners. Sound, musicality, voice, melody, spoken text and noise have all resonated as tools with which to define oneself and the group during the performances —the audience could feel it— but they are also present in the essays and poetry that have been collected here, in the conversations between the protagonists, and in the images of the live actions.

The oscillation experienced by a subject in order to define him or herself as an individual and as a collective, according to the narrative posed by *Frequency Singular Plural*, materialise almost automatically in the production of and the act of listening to sound. This definition of one's "self" requires a broad understanding of the other elements that accompany our ecosystem. An existing and a being with others through the investigation of the cacophony of multiple voices in a public space, oral transmission, constant creation on erased words, sonorous interferences in the form of historical and personal inheritances, and at the heart of it all, the echoes of nature. These sounds record our doubts, our cries, our protests, our silences.

The publication can be approached through its different formats. More intimate and direct with the personal voice and the exceptional testimony of Beatriz Alonso, who accompanied the entire cycle. In the conversations I myself

1. Turato, N. (2018-2017). *pool 2*. Oslo: UKS.

had with the artists Laia Estruch, Ángela Millano and Julián Pacomio about their work and also the conversations between the artists Nuno da Luz and Hannah Weinberger, and Ana Guedes and Marco Godoy, who, even without knowing one another and even though their actions did not take place at the same time, agreed, by way of a “blind date”, to talk about their common concerns, so present in their work. Also through the more didactic texts, which are by no means always simple, by Pauline Oliveros, Brandon LaBelle and myself, which could not exist without the works and visual essay by Camille Aleña, and Elena Aitzkoa and María Salgado’s poems.

The order of these texts, conversations and essays, on the other hand, denotes multiple approaches to our coexistence with the other elements through the act of listening to and the production of sounds. From Oliveros’ 1968 text “Some Sound Observations”, in which she defined deep listening, revealing those visible and invisible noises, natural yet also artificial and human, that surround and accompany us and are so central to so many of her contemporaries and to more recent artists; to the possibilities of subverting the given orders through a sound agency that LaBelle anticipates as a political opportunity for the subjects and the collective to think of themselves from a more respectful, inclusive, and imaginative place, from affection and accompaniment; to the relationship between learning and action and the affirmation of repeated sound gestures as an element of awareness and autonomous expression in “Sediment: Transmission, Iteration, Consciousness”. Without wishing to be strictly thematic —areas such as nature, politics, the body and learning—, the interrelationships between thought, visualisation, action, and the analysis of the multiple layers are revealed in their many formats between authors and artists, in this open and lively dialogue with its many singular plural frequencies, as manifested in the publication that you hold in your hands.

All the Paintings in the Prado Museum Are Done with my Mouth¹

Do you hear me? Do you hear me?²

Beatriz Alonso

Invisible but firm, air flows from the lungs along the tracheal tunnel, colliding on its way with each vertebra, the pharynx, the nasal cavity and the mouth. The friction of the encounters with each of these bony, fleshy, fibrous sounding boards results in an expansive vibration that ends in the cartilaginous folds known as vocal cords. When it passes through these membranous lips which resemble a vulva, the vibration is transformed into a hum, and the hum into voice. Far from what we might surmise from their more popular name, these folds bear no resemblance to the cords that give them their name, and yet their shape is remarkably close to that of the female vulva. A relationship that, in addition to being formal, is physiological. Thus, during childbirth, guttural sounds, songs, moans and deep screams, animal cries, close to the primitive, favour the dilation of the vaginal canal through which the baby descends before it is born. In southern India, traditional songs known as Carnatic songs help to make women aware of their abdominal breathing, promoting the relaxation and opening of the throat and, by extension, that of the cervix and perineum. These are very repetitive rhythmic and

1. The quotation that serves as the title of this text belongs to the piece *Paradise on Earth* by Elena Aitzkoa, presented on the 26th of April 2019 at CentroCentro as part of the *Frequency Singular Plural* cycle.

2. The quotation belongs to the piece *Lírica / 3* by María Salgado, presented on the 28th of June 2019 at CentroCentro as part of the *Frequency Singular Plural* cycle.

vocal chants that groups of women sing during pregnancy in preparation for childbirth. They were introduced and disseminated in Europe in the early 1960s by the French obstetrician Frédéric Leboyer. Transmission between these two body regions is not limited to labour, but also occurs, albeit to a lesser extent, at the climax of sexual intercourse. In both cases, the voice bursts forth and passes through a body that allows it to do so: it is, as Ixiar Rozas says, “sound and matter that, in their imperfection, transcend the word.”³

Matter that vibrates from within to communicate with the outside and, exceptionally, with the inside, when it is the body of a pregnant woman that is speaking. When this happens, not only does the sound reverberate from rib to rib, but it makes her entire belly and the liquid it contains vibrate, stirring in turn another being: the foetus floating and listening inside. This generates an entire system of communication between the two that we could imagine as tactile, as if the vibration were caressing the foetus, who in turn were trying to return the touch. From the moment it begins to hear, amidst palpitations, breathing and gurgling sounds, it perceives the distorted echoes of what is going on outside. Little by little, by listening, the foetus begins to recognise its mother. A bond that will remain beyond birth, when the singular, familiar frequency of its watery world gives way to another world filled with unknown pluralities as strange as its own as yet unheard voice. Replicas of this first internal auditory relationship will last throughout its life, especially in the first months, when the baby is able to distinguish the mother’s voice among many others; even in the first weeks, when the sense of sight is still not fully developed, it will follow its mother with its eyes, guided by the sound of her voice. Or when, as adults, we whisper

3. Rozas, I. (2017). *Beltzuria*. Madrid: Enclave de Libros. From the same author, I also recommend: Rozas, I. (2015). “Pulsión textual. Notas Inacabadas o Algunos Injertos”. In *Ejercicios de Ocupación. Afectos, Vida y Trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre y Ediciones Polígrafa, pp. 107-118.

very closely in each other's arms and the other's response, as if we were deaf, strikes against our own skin, making it tremble, and putting touch in check once again by means of our hearing. An embrace that adapts to the body of others and, like Elena Aitzkoa's sculptures, is a cave, a shell and a refuge.

The capacity of sound production to affect our sensitive bodies is therefore deep, unconscious and lasting. It revives family memories contained in musical forms and gives rise to a delicate trance of circular sounds in which Ana Guedes acts as DJ and sculptor. It provokes the oscillation of those who sway to the sound of a change that, although unstoppable, demands to take place. A danceable, contagious permanence, on whose strength Marco Godoy insists: timidly, the gazes meet, the faces light up, the hips are unleashed... Matter that vibrates, trembles, dances and becomes "sound, music, voice, melody, spoken text or noise" is, in the words of María Montero Sierra, the axis of the research that leads to *Frequency Singular Plural*: a cycle of live visual arts comprising ten pieces that, under her curatorship, summoned us to CentroCentro between April and November 2019. Her generous invitation made me an accomplice in this plastic performatic movement, acting for a few months as a somewhat secret witness and gathering a possible testimony that is now embodied in the written word. The text, often timid and discreet and developed in an invisible way, comes now to light and becomes shared when we manage to detach ourselves from it: at this moment, it appeals to other voices, other silences; it occupies the space in which we relate to one another, it opens up to affinities, to disagreements and it expands the coral nature of its source. This is also true of artistic practice, whatever its final form, as well as of curatorial practice and its translation into an exhibition. I feel a sense of becoming detached from a piece when it becomes public, not far removed from the vertigo of publishing a text or opening an exhibition, although I still experience the loneliness of the artist and writer more than that of the curator. All that

loneliness, all that silence, which for Kafka was still insufficient when it came to writing. "Even the night is too short a night."⁴ And yet we are unable to renounce the beauty of the ritual of exhibiting, even though we know that the contemporary exhibition has left behind its static, solemn condition, in favour of a clash, a probing, between personal research and the here and now. That adrenaline-fueled frenzy of fear that causes belongings to shake, dilute, and become confused, and reveals increasingly fluctuating and unstable obsessions, processes, and some results.

In the here and now that *Frequency Singular Plural* proposes, the relationships between the works themselves and between those works and the architecture of CentroCentro have been diagonal, blurred, porous and affective. A curatorial commitment in which the pieces retain their autonomy, but require greater commitment from the public in the face of a series of intuitions that are not constructed in a linear fashion, but are rather revealed as the cycle progresses. Layers and folds from which proposals emerge that are more and less radical in their plasticity, some of which have also been shown in their installed facet after their activation as a performance art piece. The expository and the performatic become infected; the plastic moves through sensitive territories linked to corporeality and its infinite oscillations, in constant swing. The tinkling of hesitant voices, the density of sound in free fall, the "echo right behind" to which María Salgado alludes, or the whispering that makes the hair on the back of your neck stand on end: all you have to do is let yourself go in order to see, and touch with your imagination, certain situations in which sound is softened, stretched, shaped and, like the sculptural and fantastic voice of Laia Estruch, adapted to different forms. We search in a feverish, almost unconscious way, for the sonority of some passages, of the voices of others that shape us, of the ordinary elements that orchestrate our daily lives. In fact, as I understand it, the inclusion of

4. Kafka, F. (2013). *Escritos sobre el arte de escribir*. Madrid: Ediciones Fuentetaja, p. 147.

a performance art piece in the exhibition space is one of María's curatorial "obsessions", or rather, it is the flexibility of this space to become, deform, dilute even, as it welcomes, as it devours works of a diverse nature. This ductility is concentrated here in the power of sound to test other temporalities, other spatialities, promoting from the live visual arts a concatenation of low intensity exhibition moments. Fragments that are exposed in areas of the centre that are not usually used for exhibitions: performance made from fragility, from research and rehearsals of humble yet powerful workmanship. The same can be said of the histrionic voice of Nora Turato, who is without shame when it comes to ingesting, swallowing and vomiting a story made of silence and a present full of noise.

Behind every voice, a body. From the beginning. Already the baby is determined to imitate the lips of the adult, in a moving attempt to respond to the love he or she receives. New sounds that come out of the back of its mouth, with which it exercises the organs of speech before beginning to chain together syllables, words, phrases, all of them clumsy, endearing. Clumsiness that will later return when listening to a foreign, unknown language, where multiple, unintelligible voices are textured, isolating us, but at the same time allowing us to pay attention to other codes of communication that emerge in the light of this loss. Camille Aleña forces the musicality of the languages of a number of interpreters whose discourse has lost semantic sense to allow for the plasticity of their overlapping voices. Language before language or beyond language, incomprehensible, mysterious, like the grunts of wild creatures or the sound of the sea contained in a shell, skin against hollow, hand against ear. Behind all of me, something heard.⁵ Something heard that only allows us to build a "we" if we listen to the other. In this meeting of forces and tensions, syncopated voices are accompanied and improvised rhythms, lacking a score. They are forced to reach a certain

5. The phrase alludes to the quote "un yo es un oído" (An I is Something Heard) from the piece *Lírica / 3* by María Salgado.

synchrony. Within the framework of this contingency, the musicians that Hannah Weinberger has invited improvise a concert where divergent notes converge towards some chords: but will we also be able to reach some kind of agreement? Between us and with the environment in which we live, from the inside out and from the outside in, like a song to the mountain with which to absorb and return to the air what the air lends us, transformed. In this tense coexistence, in which the natural and the artificial are no longer watertight or antagonistic categories, Nuno da Luz unleashes a tremor that sweeps through unpopulated radio waves and sounds unleashed by nature.

The convulsion caused by sound production spreads unstopably through our deepest territories, through our shared spaces. Ursula K. Le Guin says that sound —and speech— is always an event, as hearing is an intimate and close sense, not as much as touch, taste or smell, but much more than sight. “We need to talk *together*, with the speaker and the listener in the here and now. We know. We feel it. When that doesn’t happen, we feel its absence.”⁶ It is a sense of closeness that occurs when we are close to, or within one another, not only before we are born, but also after we die. When, as Derrida said, quoting Freud, the dead have been ingested, eaten and drunk in the work of mourning and you hold them inside you⁷ in an act of poetic cannibalism that allows the flow of orality and memory. Embodying that which, upon being emitted, needs to be heard by someone else in order to exist: the generosity and complicity that take place in darkness, that makes body and community, and dies as it passes from your lungs to my brain, out of your mouth and into my ear. Like containers that cling to the transmission of a verbal image of what has been apprehended, the voices of Ángela Millano

6. Le Guin, U. K. (2018). *Contar es escuchar*. Madrid: Círculo de Tiza, p. 255.

7. Derrida, J. (2004). “¿Cómo no temblar?”. Available here: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/1/2/2020-1>. Consulted in March 2020.

and Julián Pacomio gradually fade away, overcome by the physical exhaustion of telling, telling, telling... Until flesh conquers the word.

Dreams Remember

María Salgado

Dreams remember
 fictions that
memory procreates the
 figure of events that
are recalled makes fictitious the
 matter in which
we and dreams happen the
 fragments of figures
infiltrated in the language the
 memory of
fragments infiltrated in
 something more than a one
it holds something better than us
 than we who
are not us
 it condenses us
and it is
 for this that when we talk to
whoever is talking to us in the middle
 of the dance floor we transpire
 we transpire
we transpire
 we transpire

This unpublished text was included in the piece *Lírica / 3*, presented on the 28th of June 2019 at CentroCentro as part of the *Frequency Singular Plural* cycle.

Some Sound Observations¹

Pauline Oliveros

These observations were written at the invitation of composer Larry Austin, editor of *Source: Music of the Avant-Garde*. "Some Sound Observations" was included in *Source III*, 1968. It was also read as a performance, with amplified ambience from the streets directly outside, during a program at The Electric Circus in New York City in June, 1968.

As I sit here trying to compose an article for *Source*, my mind adheres to the sounds of myself and my environment. In the distance, a bulldozer is eating away at a hillside while its motor is a cascade of harmonics defining the space between it and the Rock and Roll radio playing in the next room. Sounds of birds, insects, children's voices and the rustling of trees fleck this space.

As I penetrate the deep drone of the bulldozer with my ear, the mind opens and reveals the high-pitched whine of my nervous system. It reaches out and joins the flight of an airplane drone, floats down the curve of Doppler effect.

Now, fifteen minutes since the begging of this writing, the bulldozer has stopped for a while. The freeway one-half mile away, unmasked, sends its ever-shifting drone to join with the train whistle from Encinitas.

The bulldozer starts again, moving the air like an audible, crooked staircase before reaching its full power. As I lean on my wooden table, my arm receives sympathetic vibrations from the low frequencies of the bulldozer, but

1. «Some Sound Observations», in *Software for People*: Second edition ©2015. Courtesy of Pauline Oliveros Publications and Ministry of Maåt (PopandMoM.org).

hearing seems to take place in my stomach. A jet passes over. Some of its sound moves through my jawbone and out the back of my neck. It is dragging the earth with it.

I would like to amplify my bowl of crackling, shaking jello. (Once in 1959 a bulldozer came through the side of my house while I was eating lunch. The driver looked at me, backed out, and continued to operate the bulldozer.)

I would like to amplify the sound of a bull dozing.

The bulldozer has stopped again. On the other side of the freeway, a dog repeats a high bark which curves downward. My dog has a tinkling collar. I would like to find a free way.

Three days ago at UC Davis, I experienced a magnificent performance of Bob Ashley's *Wolfman*. My ears changed and adapted themselves to the sound pressure level. All the wax in my ears melted. After the performance, ordinary conversation at two feet away sounded very distant. Later, all ordinary sounds seemed heightened, much louder than usual. Today I can still feel *Wolfman* in my ears. MY EARS FEEL LIKE CAVES. Monday I am going to hear *Wolfman* again. It will be the fourth time I've heard *Wolfman*, and I can't wait to hear the feedback dripping from his jaws again.

My present bulldozer has started and stopped again. A far-away jet simulates a fifty-foot tabla, accompanied by an infinite freeway tamboura.

I am tired of writing this article, but not of the opportunity it is giving me to listen and remember. My chair is creaking as restlessness grows. I wonder what God's chair sounds like? I would like to amplify it. I would like to amplify a spider spinning its web.

Loren Rush calls his new work *Theater of the Mind*. Since last night, he is still playing and singing in the theater² of my mind.

The bulldozer remains silent. A very low frequency is shaking my belly. (7 Hz at high intensity can make you sick or kill you.) It is an automobile becoming more apparent as it passes, now accented by a motorbike.

(Once in a half-wakeful state, my head was held hard against a wall by the sound of a model airplane motor. I thought some cosmic dentist was drilling for my mind's tooth.)

The breeze is rising and blowing my papers about the table. The rustling in the trees sounds like tape hiss until it mixes with the next plane overhead.

Recently, a young man described his experience working in proximity to jet engines. After overcoming fear of the sound, he began to find sounds to listen to, such as small tinklings within the engine.

Why can't sounds be visible? Would the feedback from ear to eye cause a fatal oscillation? Can you remember the first sound you ever heard? What is the first sound you remember hearing?

Why shouldn't a music department in a university devote itself entirely to music composed since 1950? Without a substantial body of new literature and instrumentation, the symphony and opera will become defunct —dead horses in the 21st century. Who cares.

I often think of the title of one of La Monte Young's pieces which I have not yet had the pleasure of hearing: *The Second Dream of the High Tension Wire*.

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

In the Schwann long-playing record catalog there are special sections for railroads, sound effects, sports cars, test records, and honky-tonk piano, but none for electronic music.

When a concert pianist is on tour, he usually finds a tuned Steinway grand piano to play. What kind of sound system does the electronic musician find?

When I stopped writing yesterday, I went on listening. I attended dinner in a Syrian restaurant and ate a concert with my *Wolfman* ears. The house lights dimmed to a singing SCR (Silicon Controlled Rectifier). Spots came up and the bassoon soloist walked on the stage, bowed to the applause, walked off again and told someone to turn off the heating fan which was playing a duet with the SCR. He returned, bowed again to the new round of applause. His taped accompaniment began. I heard trees rustling in the speakers.

Loren Rush has synthesized a bassoon sound at the artificial intelligence center at Stanford. With John Chowning's programming, he can make it move in circles, ellipses, or figure-eights around two speakers. He can make the synthesized bassoon do a *glissando*. Loren has a lecture entitled "A Day in the Life of a Plastic Bassoon".

Next, a quiet trio played in the manner of Morton Feldman: accented, perfectly-cued car drones.

I listened to a Schubert octet in the recording engineer's sound booth. The speakers added their characteristics to the orchestration. As we watched the audience, the engineer said, "Those people are not listening to the music as it was intended. They should be having dinner."

I am inside my house now. Outside, sounds are attenuated by the insulation. I hear a dripping faucet and the ticking of my cuckoo clock. They combine and are joined by the refrigerator. The planes from Palomar Airport dwindle in through the furnace openings.

I have listened to many refrigerators. There is often a flickering between the sixth and seventh harmonic. Once, while in the process of drinking Ouzo with David, Bob, and Orville, a refrigerator sent its harmonics out to surround my head with circles, ellipses, and figure-eights.

In 1963 I made a tape piece for dancer Elizabeth Harris. It was made from piano sounds. On the night of the first performance, I stood in the wings prepared to start the tape recorder. Suddenly, I heard the opening sounds of my piece, but the tape transport was not moving. The dance involved a mobile that was suspended from a strand of piano wire. When the mobile was lowered, it moved like a pendulum, causing the piano wire to vibrate.

In New York, Terry Riley led me fifteen blocks out of our way to hear a building ventilator. I wonder what microbes hear?

Sitting in a parking lot on my third day of article writing. I could listen to the stereophony of car starter gaggings, motor wiggings, door squeals, and “blaps” forever. It’s almost like Debussy, compared to Saturday’s Wagnerian bulldozer.

The best part of Lincoln Center is the tunnel from the IRT to the Beaumont Theater. Walking toward the theater, my footsteps greeted me from the approaching wall; midway, they followed me from the opposite wall. I listened to this more than one hundred and fifty times —an Alice in Tunnel-land— while moving from the saga of subway sound to Brechtian music drama.

“If the moon is ever visited, one feature of its environment will be known beforehand with certainty; the wastes will be noiseless except for vibration transmitted through the solid surface. Since there is no gaseous atmosphere, there can be no tread of footsteps heard, no rustle of clothing; and if an obstruction is dynamited, the debris will fly apart silently as in a dream.”³

3. Villchur, E. (1966). *Reproduction of Sound in High Fidelity & Stereo*

During the quiet evening of a summer vacation near the Feather River Canyon, Lynn, Bob, and I wanted to play music. We decided to read John Cage's *Atlas Eclipticalis* from the original score, which was shining brightly above. The canyon creatures joined us as we played, and we played until our awareness became imbedded in the canyon and summoned a ghostly, floating train: an apparition of metal meeting metal, reflected doubly, triply, endlessly from the canyon, from the mind, from the flickering passenger windows, the rumbling ties. OUR EARS FELT LIKE CANYONS. We didn't speak until morning.

One's ideas about music can change radically after listening to recorded works at fast forward or rewind on a tape recorder. Ramón Sender arranged Wagner's *Ring Cycle* by a series of re-recordings at fast forward to four successive clicks. "The auditory basis of obstacle detection by bats was independently recognized in 1932 by a Dutch zoologist, Sven Dijkgraaf, who made a careful study of these faint, audible clicks and noted how closely they were correlated with the echo-location of obstacles. This is an example of the need for care, patience, and appropriate conditions if one is to notice and enjoy some of the more fascinating facets of the natural world."⁴

According to Loren Rush, the reason for studying counterpoint is that you may have to teach it some day.

"Airborne sound waves are reflected back almost totally from the water, and underwater sound is equally well reflected back downward from the surface... Once proper equipment was available for converting underwater sound to audible, airborne sound... underwater listening became refined enough and common enough to reveal the immense variety of sounds used by marine animals."⁵

Phonographs. New York: Dover Publications, Inc.

4. Griffin, D. R. (1959). *Echoes of Bats and Men*. Garden City, New York: Anchor Books.

5. *Ibid.*

In most schools and universities, the language laboratories are better equipped for sound processing and modifications than the music departments.

Human hearing is non-linear. Our ears are less sensitive to low and high frequencies approaching the limits of audibility. Our ears are most sensitive at about 3000 Hz, where some people can hear collisions of air molecules.

A fast sweep of the audio range by a tone generator can produce a click.

“Some animals, notably insects, do not have ears in their heads but in such unlikely places as legs (some crickets) or the thorax, or ‘middle’ portions of the insect body to which the legs attach (some grasshoppers).”⁶

I stopped writing yesterday in order to go on listening. Monday’s performance of *Wolfman* was somewhat marred because the sponsors failed to provide proper speakers and amplifiers. I heard Wolfman’s ghost drooling feedback.

Many music departments are more concerned with analysis than communication.

When I was sixteen, my accordion teacher taught me to hear combination tones. The accordion is particularly able to produce them if you squeeze hard enough. From that time, I wished for a way to eliminate the fundamental tones so I could listen only to the combination tones. When I was thirty-two, I began to set signal generators beyond the range of hearing and to make electronic music from amplified combination tones. I felt like a witch capturing sounds from a nether realm.

In one electronic studio I was accused of black art, and the director disconnected line amplifiers to discourage my

6. Bergeijk, P. & D. (1960). *Waves and the Ear*. Garden City, New York: Anchor Books.

practices, declaring that signal generators are of no use above or below the audio range because you can't hear them. Since all active processing equipment contains amplifiers, I found that I could cascade two pieces of equipment and get enough gain for my combination tones to continue my work, plus the addition of various amplifier characteristics such as orchestration. I worked there for two months, and, for recreation, would ride my bicycle to the town power plant where I would listen for hours to the source of my newly-found powers.

Saturday's bulldozer has gone away. The birds and insects share the air with waxing, waning plane and car drones. The insects are singing in the supersonic range. I hear their combination tones while the insects probably hear the radio frequency sounds created by motor drones, but not the fundamentals. If we could hear the micro-world, we would probably hear the brain functioning.

Sounded Like a Cave, Felt Like a Cage

Conversation between Nuno da Luz and Hannah Weinberger¹

H. W.

N. da L.

When was your performance?

It was late June.

Mine was half a year later, in November.

I was very happy to do an event in a space that is so fresh, all clad in stone. That afternoon in Madrid, it was 40°C and everyone was sweating, but we managed to conjure up a good energy. Maybe I can tell you what I did for that evening. After my initial thoughts, I ended up doing the series of performances I've been developing for some time now, where I play one instrument only, a cymbal played with a violin bow. It's a growing piece that changes every time. The performance also responds to the resonant frequencies of the space, and in this sense CentroCentro was really good. I was trying to pair this with recordings of the electromagnetic sphere around the earth, ionosphere recordings, and mixing them together with the live cymbal.

1. This text is a fragment of an online conversation that took place in April 2020 between Nuno da Luz who was in Portugal whilst Hannah Weinberger was in Switzerland.

H. W.

N. da L.

Nice. Where were you located in the space and how long did the performance last?

I was in the ground-floor middle space for half an hour.

And the other performance?

María Salgado was doing a spoken word piece quite close to where I was. We were really around that central point where everyone meets up.

Were you sitting and playing the instrument?

I've been playing the cymbal standing and activating pedals with my feet. It becomes a bit easier to mix pre-recorded sounds and live playing. For the CentroCentro performance it brought a concert feeling, rather than other experimental works that I've been doing.

Where was the audience?

They sat on the floor in front of the performance. The whole feeling was very informal. That was very good to, in a way, change the atmosphere. How was the feeling in the space when you were there in November?

Usually, if I make a piece, I go to the place. I try to figure out what it needs and try to fill gaps, except that in this case, María asked me for a specific performance that I couldn't really provide because I don't ever re-do performances. I didn't know CentroCento, although we had had conversations. Then I arrived, and María and Ana gave me a tour of the space. They were both in huge shock. Upon entering,

H. W.

N. da L.

there were people hanging Spanish flags around a Nativity scene, and the head of CentroCentro had recently resigned. I entered a completely politicised environment. Plus, on the day of the performance, while I was leaving my hotel room, I saw this huge crowd of young women and also elderly people gathering and rehearsing. And when they started to sing, I recorded them. It was the performance group from Chile announcing their feminist song; it wasn't viral yet.² A lot of things happening, it was a bit strange.

I can imagine.

Luckily, I had around fifteen people involved in the performance, some professional musicians and some who like to sing. I also performed. People didn't know each other. They all came together through the CentroCentro network, María's friends and friends of friends. The interesting thing for me was the audience. I didn't expect it to be so crowded. We had this kind of conservative elderly audience and obviously other people, maybe more open to experimental situations. Suddenly, the singer starts, and you look at this conservative audience and they're, like, ok, we're going to stay. This was all so unexpected.

Were the people that you gathered using their voices and instruments as well?

So I had a saxophone player and a horn player. Two or three singers. A guitar, a flute.

An orchestra, in a way.

2. This refers to the performance *Un violador en tu camino* (A Rapist On Your Path) by the Chilean feminist collective Lastesis, which was reproduced all over the world. Hannah Weinberger witnessed one of these performances, carried out by a group of women on the 29th of November 2019, in front of the Reina Sofía Museum.

H. W.

N. da L.

It was an ensemble. There was also a cellist, he was really class, he asked me what kind of measures we would take to start out. No measures. Just relax.

I know how stressful that can be for some musicians.

He understood what we're doing. It's also not easy. I often don't work with professional, classically trained, musicians because they have such a trained ear that it's difficult to collectively engage in something.

Yes, that you don't really want to know what the outcome is. Right?

Yes. People lined up to see the Nativity that was set next to my performance and the musicians were playing around the central space. You wouldn't know who was singing from where, because the acoustics are pretty special.

True.

For such a humongous building it was pretty dry. Before, just by looking at the image, I thought, "wow".

Yeah, that the space itself would kind of sing. In my case, I mainly use field recordings of ambient sound and as much as I can in real time, just amplifying the sounds. But CentroCentro is like an electrical cage where, for instance, the signal from Wi-Fi microphones didn't work. That made me think of bringing some electrical recordings to talk about the space being insulated, and making it a bit more porous. In this case, instead of amplifying the sounds of the street or around me,

H. W.

N. da L.

it had to be things that are a bit more invisible to the human ear.

The title of your performance is *ON AIR*, right? I also have a piece called *On Air*.

Ah. Good.

From 2017. It's a video without sound.

Oh, really? *ON AIR* was based on this idea that the radio is somewhat "airborne" – broadcast live through electromagnetic waves that surround us. As if it's air itself. Is your video also related to radio?

It is more about the poetic notion of how I like to think of hearing when I read something. But actually I started filming on a huge terrace in Marseille where they used to have a radio station of this big cultural centre, Triangle. They had this sign, *ON AIR*. There was a big crowd of people doing exercise when I was there filming them and on air was not on air.

I'm thinking also in terms of what María wanted us to talk about. These women composers who, of course, I think were very important for me and for you, Pauline Oliveros and Maryanne Amacher. Were they linked to the project that you did at CentroCentro? Or are they a reference point in your practice anyway, but one which you don't necessarily have to bring up all the time?

Well, when I was going to Madrid I was teaching a workshop on the topic of deep listening. I was doing field recordings, sending it to the students and the group, because this is how we work. There was basically a side effect of the

H. W.

N. da L.

workshop, but I guess conscious listening or deep listening is something that accompanied my work even before I got to know the oeuvre of these two ladies. After discovering them I was like, "huh".

A little bit less alone.

Regarding Maryanne Amacher, I never met her. Did you?

No, I didn't.

There is this handful of people, her closest friends, that are taking care of her work. Maryanne hadn't paid taxes since the 60s. When she passed away, they went in and grabbed all her recordings, her writings, everything, and took it away. For long time they didn't know what to do with it. Two years after her passing, they asked me if I could come and do a brainstorm on it because they're all too close emotionally.

She was very specific with her material. I did see one of her exhibitions in Berlin many years ago.

That was then.

You know, I only discovered that Pauline and Maryanne were friends and at some point even lived together. Which I really like.

That is pretty funny.

It's nice about them being friends because I think they're very different from each other. And still so inspiring.

Yeah, of course.

H. W.

N. da L.

I cannot say this deep listening was on my mind coming to Madrid, but obviously you can include it. I guess you have a similar situation.

What I do, I think, is not directly related to what Maryanne was researching. But in the exhibition *Intelligent Life* at daadgalerie you had one of her notes likening the microphone to a magnifying lens.³ And one on cymbals as well that said: "The sound of a musical instrument like the cymbal for example, when heard at some distances, approaches noise. But putting your ear close to it, you will hear many melodies within its complex spectra." And it continues: "such melodies, forms, patterns of frequency of movement are present in the complex sound spectra of our urban environment as well."⁴ It seems obvious from a certain physical side of acoustics, but at the same time, for me, it is still huge. It collapses together what is an instrument and what is just, let's say, random urban noise. And that those two can be mixed up by someone. That's an incredible event. And I'm still trying to get there somehow. So, within these two sentences, I can base a lot of stuff that I'm trying out, even if it's not completely connected with other things that Maryanne was doing before and right after.

3. *Maryanne Amacher's Intelligent Life*, a project of the Berlin Künstlerprogramm, curated by Axel John Wieder in collaboration with Bill Dietz, Micah Silver, and Robert The (Maryanne Amacher Archive, Kingston, NY) that included an exhibition, workshop, concerts and performances, at daadgalerie in Berlin, from the 14th of July to the 25th of August 2012.

4. Maryanne Amacher, «How work is done here. Research. Approach» at the *Intelligent Life* exhibition.

H. W.

N. da L.

This is the special thing with Maryanne. You can adapt a lot of her writings, scores.

It's great to know that you're so closely related to the archive.

Now, her whole archive, I think it's going to NYU. But, you know, it's really her archivists who should deal with her work. Of course.

This is something I don't know how you deal with. How do you archive your recordings?

That's one of the few things I actually have organised. I taught myself how to do field recordings when I wanted to create my own samples for songs when I was in bands as a teenager. I wanted to record sounds myself instead of just using sample banks. I wanted other textures and that definitely drove me into the experimental side of things. The only way that I can do my archive is by place. I did this recording there, that day. It's a diary of sorts.

It's interesting.

I've never thought about it. It seems quite matter of fact, but after a few years of doing this it's already...

It becomes a thing.

True. It's all in one drive. I'm not really sure how in a few years we will be able to listen to all of this.

I have so much data, but it's in such chaos. I have terabytes and terabytes of sound recordings.

H. W.

N. da L.

I'm already kind of curious. All this data, is it stuff that you need to reassemble or...?

I'll give you an example. I had an exhibition one and a half years ago and there were 20 rooms. I had microphones throughout the whole building and outside the building. The exhibition was a constant recording and then distributing. It started already when I was installing. You would hear all the conversations, the peeing in the toilet. A week later, it would be distributed randomly. There were no equal effects or something. Technically, it was super complex, but the idea was very simple and the data huge. It's not my intention ever to use this material again. But on the other hand, I thought shall I just dump it, it so disrespectful.

Was it like a radio where you never play the same thing twice?

Yeah.

Wow. No repetitions.

You couldn't. I mean, there were so many spaces. Don't ask me what I'm gonna do with it because I'm not gonna use them but, at the same time... I'm such a mess, I'm waiting for a specific moment to give this a meaning.

I always feel that sound has a certain value as a time capsule. Trying to understand how things work or how space works or how you work within a certain group or community. It's also pretty funny, too. Kind of listening to how we listen. I did a time capsule recording in Frankfurt in 2011. I was there for a residency and recorded this whole area of the city that was going through massive development. They were trying to gentrify it, but it was

H. W.

N. da L.

extremely hard because it's so connected with all of the red-light district industries, prostitution, drugs, all of that. I have never played it back again, but I will play it next year and see what happens.

In Frankfurt?

Hopefully, yes. Ten years later, it's a different reality for many of us, and I guess even for Frankfurt itself.

It's nice that you are returning. Thinking of Madrid, I will never ever be back in that situation.

That's true.

I also love to use this opportunity to experiment and do something very strange.

Exactly.

A week after Madrid, I was doing something in the Fridericianum, in Kassel.

I don't tend to think of the Fridericianum as a space for experimentation because I always saw things that were already well done and well presented. But it's great to also go against that idea. What did you try to do?

The title was *solid mumbledinho line*. I was outside of the Fridericianum, running around Kassel recording, singing, playing music with my phone. Inside, the people listened to what was going on, but didn't know where I was. And then what happened? Because I was with my Swiss phone, after like five minutes, it sounded like static, kind of like the connection had been lost. Everybody stayed for 40 or 45 minutes.

H. W.

N. da L.

With all the noise.

Inside it was a totally different situation. Everybody was so interested. How long have we talked?

Skype should tell us.

One hour.
It's a long time.

In a certain way, yes, it is longer than my usual performances.

There was already a maximum word count.

Actually, yes. We exceeded it.
We could take the highlights.

Yeah, I'm sure it's only highlights. I'm now going through María's e-mail, and there were other topics that she was trying to get us to focus on. There's something that we only alluded to. She calls it the sounds of the disappearance of nature. But I guess it's not really the point here. It was also not really the point when I did the performance in Madrid. In a certain sense, it was very simple, musical, even if it was noisy. But it was not so much about the more environmental side of ambient sound.

As you said, it was as if you were in a cave.

Yeah. It sounds like a cave, but it works like a cage.

That could be the title of the conversation.

Eye Salt

Elena Aitzkoa

In the middle of a territory that is sovereign
because the trees open out into branches
I spread my legs to the wind and the breeze

The soul, on the other hand, shudders,
and wants to find a shell to lock itself away
like a snail stuck to the frost

Blades of grass tingle in the calm of the shadows
lights dance, they give off no heat, they give off no heat

Lander with a hammer hits a stone
on the grass
on the shadow

On the other side of the fence
from this modest height we can see the sea

My mother sees the sea, my sister sees the sea, I see the sea

But these are fields of mown wheat,
emerald yellow

Muzzle-Curl

The river has just dried up
The lake is as beautiful as a kiss
I bathe and the icy water speaks to my bones

I follow the course of the river
the bed is full of slime
because of this year's strong currents

It breaks up very violently in the sun
due to the sudden change in humidity
In the shade it's still wet and loamy

The trail of a deer's hooves
like knife stabs
draw a path

I follow it and it slips

The deer must have been cavorting and flying around
like dragonflies do when they fool around in the water

I, however, have to take care as I move forward
I could split my head open!

The river is coming

Pocito de Mar, you come and you go
the moon is hanging from a branch,
its light makes it black, and thus do they love each other

No one knows the mystery that overwhelms me
nor does the fact that I am overwhelmed matter that much
Nor would there be a price to pay in return
because disappearing is also something personal

Tulip, sea cave and dry hills
you make me talk in verse as I search for a lover
A disembodied or daytime snail
the tail of a star
the false trail that spins me

And in the night that falls
those same eyes
eager or blind
seek the same thing:
the colour at the top of the white balloon
about to be lost
like a spawning fish

And the old men die after the river passes by on a dreamy
night

Through its driest one-minute torrent it gives birth to a
wave

Everything smells of salt, of the dampness of a cave, seaweed, sand and the sweat of friends

Stolen intimacy, in a torrent-dream, from your home to mine

The next morning, I call the ghost of my dog Kiskur and we go out into the sun

On the way to the river you are the first soul we see

We sit on the bench next to your house, we talk for an hour

The river is coming! The river is coming!

Listening from Below: Sound and Agency

Brandon LaBelle

It is important to recognise the way in which processes of speaking and listening are central to forms of public assembly, democratic procedure, and collaborative work, as well as daily exchanges, where speaking and hearing each other act as an essential framework for resolving shared concerns.¹ The fundamental scene of recognition and exchange suggests that agency, as the work of self- and collective-determination, gains traction by way of auditory experience and other forms of attention. While being visible is often highlighted as key to political life, to gaining recognition in public, speaking and listening are often the means by which visibility gains intensity. As Judith Butler outlines, “for politics to take place, the body must appear. I appear to others, and they appear to me, which means that some space between us allows each to appear. We are not simply visual phenomena for each other – our voices must be registered, and so we must be heard.”²

1. While I am focusing on sound and listening, I’m aware that experiences and cultures of deafness need to be considered, especially when arguing for new forms of agency and solidarity. I’m not able to fully address this issue within the frame of this paper, but I envision the modes of sonic agency that I map out can indicate how sound and listening from my perspective are always about challenging and extending what we understand as “hearing”. See my forthcoming publication, *Acoustic Justice* (Bloomsbury Academic, 2020), in particular chapter 4, on Deaf attention.

2. Butler, J. (7th of September 2011). “Bodies in Alliance and the Politics of the Street”. Lecture held in the framework of the series The State of Things. Venice: Office for Contemporary Art Norway (OCA). Available here: (<https://transversal.at/transversal/1011/butler/en>). Consulted in February 2020.

Extending from these perspectives, sound and listening may also be posed as a broader framework by which emancipatory struggles, shared passions, and social formations of care are nurtured. Yet, sound and listening are not only about speaking or extended forms of vocality; rather, auditory experiences may be extended to integrate a greater spectrum that includes rhythms and noises, silences and vibrations, the imaginative and ethical work of attunement, all of which act to move us as sensual and social beings.

Therefore, I want to consider in what way sound and related practices might contribute to navigating the contemporary norms of social, political, and economic crises. For example, are there specific forms of agency to be nurtured by way of auditory practices that may perform against exclusionary politics? Within redemocratization initiatives, might sonic thinking and understanding act as a creative resource, leading one towards the work of compassion and care, and can this assist in mollifying experiences of injury and loss?

The Invisible

To delve into these questions, I'm interested, firstly, in the way in which sound performs as an unseen material, an event that, while supporting recognition and the emergence of relations, does so by drawing out connections to invisibility and that which is not always apparent. As an energetic, transitory material, sound defines an unsteady territory between presence and absence, between subject and object, animating bodies and things while remaining somewhat ungraspable and immaterial. Such ambiguity can be highlighted as an important attribute of sound in general: what it may teach is how to navigate the ephemeral passing of things, to understand oneself amidst the coming and going of those around, the appearing and disappearing of those that touch us. Additionally, this leads to a consideration of memory, and the ways in which we may walk among ghosts: that which is often withdrawn or lost

from view, but which may resonate through the archives and memories of the living.

Invisibility, however, is not only a general condition of sound, but also a platform on which forms of undercover community, resistant movement and performative remembrance are enabled. Invisibility may support a working through of the politics of visibility and conflicts over recognition by skirting or shifting the imperative to appear that mostly defines understandings of agency. In contrast, I would highlight the capacities garnered by way of sonic invisibilities, which can lead to an art of presence: an appearance by way of the ambiguous movements of audibility, which enable strategies of secrecy, interruption, and escape. Sound's unseen quality affords opportunities for finding solidarities within the dark, beyond the threshold of appearance, extending what or who counts.

The notion of the acousmatic may lend to an understanding of the way in which sonic invisibilities work against certain dominant systems, the acousmatic being a sound whose source we do not fully see and which is taken up within experimental music in order to dislodge sound from its context. Instead, the acousmatic is founded on the unseen, on not looking or on looking elsewhere, *into sound*, and through particular cultural practices it situates us within spaces of shadows, a dim light, and at times, complete darkness – a listening in or by way of the dark. Darkness is utilised in order to dislocate sound from its origin, so as to broaden one's listening and where it may take us. There is no particular body or space to which the acousmatic sonic object is bound; rather, it circulates to ultimately support a sonic imagery – a way of listening that I would characterise as being *beyond the face*. From such invisible potentialities, sound negotiates the lines between fact and fiction, between origin and transience, lines that may often define the counted over the uncounted.

If understandings of political agency are often based on making visible those who are refused entry, according to notions of appearance and to the ethical imperative of the face,³ what formations of subjectivity and social empowerment might the disappeared, the missing, the migratory or the hidden take? Sonic agency, and the conditions of invisibility, enable an approach to those one does not see, whose withdrawal redirects ethics according to spaces of disappearance, spaces always and already haunted by the memorial: by the ghosts that persist through absence.

The disappeared body, the absent subject, the missing friend... As invisible figures they come to impart a presence that may be less heard than felt, that emerges as a type of "vibration" to disrupt the order of things. The persistence of the invisible finds further elaboration by way of Suely Rolnik's concept of the "vibratile body," which poses vibration as an affective current defining and fostering relations.⁴ Here, vibration unsettles the borders of subjectivity while nurturing ever-new formations of daily life: a kind of flow of intensities aligning background and foreground, centre and margin, strangers and neighbours into new configurations. Accordingly, I may emphasise invisibility as what interrupts with its absence, reorienting what we understand as the countable.

The invisible is, in short, uncountable, and yet no less present; it unsteadily draws out an imaginary that impacts the status of the real. As such, it requires another ethical and sensory approach, one that works beyond the face, that must work at memory, retuning the acoustics of public assembly and the dialogical toward a broader field of hearing and feeling, where listening may enable solidarity with the uncounted.

3. See Levinas, E. (1969). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Alphonso Lingis (trans.). Pittsburgh: Duquesne University Press.

4. See Rolnik, S. (1998). "Anthropophagic Subjectivity". In *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo. Available here: https://www.corner-college.com/udb/cproPe0yM7Suley_Rolnik.pdf. Consulted in February 2020.

The Weak

Sonic agency is posed here as a way of understanding how communities may rework their struggles through auditory practices and potentialities: the rhythms or vibrations, the noises and silences aimed at agitating dominant systems to give way to an acoustics of rebellion, hope, and togetherness. It is a deeply creative work aiming for all types of efforts, from gestures of compassion and daily resistances to the articulation of counter-vocalizations in support of forms of life. Through constructs of shared noise, rhythms between people, and the critical echoes that work at resignifying particular narratives of home, attempts are found at shifting a dominant tonality to ultimately rework the distribution of the heard, forcing one to bend one's listening toward others in the making of the present.⁵ In short, we are exposed by the sounds we make, which extend beyond us, figuring an opening toward and for others. In listening, we necessarily become vulnerable, a vulnerability which can be understood to create the very conditions for mutuality.

The exposed state that listening may leave us in, from my perspective, is the basis for a radical undoing of individuation, weakening the social or psychological lines that often undermine the possibility of being with others, especially those we may not know or even understand. In this regard, listening is a risk one takes, and which requires courage; as such, sound and the larger spectrum of auditory expressions or experiences often give way to unlikely states of political subjectivity and social potentiality, on the basis of *being vulnerable*.

Audre Lorde, in an essay on the political, highlights the sensualities and erotic joys of living with others as the basis for working against injustice.⁶ For Lorde, it becomes

5. I'm drawing on the notion of "distribution of the heard" from Jacques Rancière, who proposes the term "the distribution of the sensible" to designate the ways in which power and politics define what becomes meaningful or countable within public life.

6. See Lorde, A. (2007). "Uses of the Erotic: The Erotic as Power". In

imperative to reorient the political by suffusing it with the affections and sensitivities that mostly define us as human beings. In short, Lorde seeks to bridge what she terms the spiritual and the political, supporting a culture of shared joy by which individuals and communities may collaboratively work through what concerns them most. From such a position one may challenge systems that subjugate, or that disenfranchise, by explicitly tuning one toward the essential weaknesses all human bodies share. In other words, the integration of the spiritual with the political, sensuality with struggles over power and public recognition, provides a basis for grounding political challenges by way of the affective sharing of all life.

In this sense, the need to appear before each other, and even to hear and be heard, brings with it a recognition of what might connects us most, i.e., the precariousness as well as the passions of being human. To deepen the capacity to listen—which, in my view, is to allow oneself to be interrupted—might be to find strength in weakness, by being open to the intrusion every sound delivers, and from here one may gain the means to join together in intelligent and creative and passionate ways.

While invisibility may support a sense for attuning beyond the apparent, interrupting the terms by which agency is often understood, weakness is posed as a type of strength: a position from which to work against the coerciveness of a power that would capitalise on one's vulnerability. Here, sound is positioned as a framework not only for communal fortifications and tribalised identities, but also for enabling acts of compassion and care that exceed the limits of identity politics. Although weakness and vulnerability are never equally shared, always and already shaped by power and privilege, as Judith Butler is keen to remind us, vulnerability is fundamental to the human condition, and within

scenes of public demonstration, occupation, and political resistance it often undermines an ideology of violence.⁷

From invisibility to weakness, sonic agency is positioned so as to capture the work of listening not only as the basis of what one may receive, but also what one may enact; listening as a form of activism that, in being deployed and situated, can have an impact on collective movements. As such, it becomes essential to complement the importance of freedom of speech with freedom of listening; to underscore, as Kate Lacey suggests,⁸ the right to listen as what may embed us further in the relational responsibilities to which we are always indebted.

7. For more, see Butler, J. (2016). *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke University Press.

8. See Lacey, K. (2013). *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age*. Cambridge: Polity.

Echoes: Resonated Bodies from the Past in the Present

Conversation between Marco Godoy and Ana Guedes¹

A. G.

M. G.

Going back to the thread we were just now picking up on, when I asked about the work of the wall of San Felipe Neri Square in Barcelona and you were talking about structures of state that mimic structures of family, when talking about this specific fascist legacy. That is precisely the mechanism that made me dig deeper within the family archive for *Untitled Records*² and, because the echoes of the fascist regime were still reverberant beings underneath the surface, still perceivable within the layers of social fabric.

These are invisible relationships that man perpetuates and allows repression structures to be maintained. The symbolic structures precede the real structures. In trying to understand Spanish fascist times, I went to the work of Patricio Guzmán where he talks about how history is like a wound. When a wound is recent, first, it needs to be protected from the light and air, to properly heal in the darkness until it is ready to be

1. This text is a fragment of an online conversation which took place on the 26th of March 2020 during the coronavirus quarantine period. At that moment Marco Godoy was in Chile and Ana Guedes was in The Netherlands. The sound file contains cuts, interference, gaps and echo resulting, at times, from a less than optimal web connection.

2. *Untitled Records* was performed on the 24th of May 2019 at Centro-Centro as part of the *Frequency Singular Plural* cycle.

A. G.**M. G.**

exposed to light and dries up without infection. This helped me understand that there are historical processes that follow the same logic until they can be revisited.

The opposite applies when a dictatorship wants to remain unpunished, using all the possible options to keep it a one-sided story. It still echoes in Spain, in Chile. It keeps being played... which means that it is still useful.

How to unwrap the family archive in order to understand political issues? For example, my grandfather was a fascist who was very committed to the fascist project, and my father was a communist. There was a picture that my grandfather took of himself when the Spanish Civil War started and later in the family album a photo of my father celebrating the death of the dictator in 1975, and, as it happened, the two pictures almost touch each other, folding in time. History is a sticky substance that we get stuck on.

Another interesting echo while talking about family archives. In 1975, Civil War erupts in Angola following the fall of the Portuguese Regime. My father was a philosophy student and had a big collection of Marxist philosophy books. It was illegal and censored, and could have gotten him arrested by the Regime. When the Civil War erupted, he salvaged only a handful of records and books. The collection grew, signed and dated, and it became the map of an exodus through three continents.

I find this idea of these artefacts having the capacity to pierce the layers of time reminiscent of the propositions of Eelco Runnia (a Dutch philosopher and cultural historian)

A. G.

M. G.

where he talks about a perception of history in layers, from which some “objects” pierce the layers of time and expose the past in the present tense, which coexists within our timelines and brings to the fore all its history, its layers, somehow like a fossil washes ashore.

In this light, I find all these objects of the archive, books and records; the music, all somehow resonating in the same frequency. It brings me some perspective to think about the fact that music had a relevant role in the resistance to the regime. Artists were arrested and censored for their thinly veiled political lyrics. The revolution started with a musical code cue - *Grândola Vila Morena* played on the radio which initiated a cascade of events that led to the Carnation Revolution. It became a symbol of the struggles of the people that still reverberates today. When it is sung today, it drags all these layers of time to the present, drags all future generations to that moment in time, and it will keep on resonating. In large gatherings of people and public manifestation, this song is still an anthem for the many struggles we face. It’s an interesting echo of politically charged music as an instrument for unity, a call.

I see you also pay particular attention to these contemporary struggles in your work, the public manifestations that have been happening in the last decade.

I’ve been discovering cases in which this folding of time happens, and it happens in protests, demonstrations and revolutions. Something similar takes place in *Double Reverb*,³ but with

3. *Double Reverb* was a performance piece thought of as a journey of rhythms. Sound beats have a powerful role in both ancient healing techniques and collective trance moments. These rhythms are linked to rituals, music in marches and revolutions, and it does not matter if they took place 1000 years ago, 500 years ago or last year at a social uprising. In all of the uses of sound, there is something ancient and

A. G.

M. G.

words and images. For example, in 2010 with the financial crisis hitting hard in Greece, there was one slogan, “Bread, Education, Freedom”, which somehow stuck with me. A Greek friend told me that the slogan was from the resistance from fascist times. First it was shouted against the dictatorship and then it wasn’t used for a long time, until in 2010 the European Troika cuts came, and demonstrators started using it again. People understood the connection, comparing the Troika to a “financial dictatorship”. By doing so, the slogan from the past brings energy to the present again. As an invocation. There are plenty of cases of small images, phrases and moments that are capable of folding in time and providing the energy from past moments to the present. This functions as a wormhole, a theory to understand the universe and the capacity to go from point A to B avoiding the logical physical path and “crossing over”. Something comes back from the past, allowing that connection between generations and struggles that are still present, making people empathise with it; embedding that energy in the present. It happens also with “No pasarán” or the image of Víctor Jara in Chile. I love these moments because I feel they are very spontaneous with nothing really being planned, but still working like a weapon.

I think it’s a tremendous instrument, with the capacity of connecting us through the past and to the here and now.

powerful, that keeps repeating itself and connects us to our bodies and to the bodies of others. There is an old familiar feeling to them that puts us in a state of trance, regardless of whether they are body percussion, the music at a march or techno and reggaeton. *Double Reverb* was performed on the 25th of October 2019 at CentroCentro as part of the *Frequency Singular Plural* cycle.

A. G.

M. G.

The possibilities that emerge during revolutions are capable of empowering people and teaching them empathy. This magic that happens in moments of changes and revolution times attracts me. Revolutions and protests are like a creature that is alive, that grows, changes and learns. They are like a creature that will remain on standby for a long time and will come back when necessary. The protest of today is updated from a protest from five years ago, and it won't be the same as a protest in five years' time. All those changes in language and images would reflect the moment in which are made, condensing the feeling of the time where it takes place. This energy is like heat, it heats up the situation (the people, the music, the protest, the changes). But heat dissolves with time, and all of this energy that is made with political change also disappears. Because the hot surface will slowly fade. The question is how to work with this energy in a way that is not like a documentary, but speaks in a way that this tension doesn't disappear completely.

It's the persistence of memory.

The question is how to work with these materials so that they are documented and how to speak of these events in a way that this tension does not disappear completely and has different formats.

But you said you were working with your father's records? So you said there were censored in Portugal?

So... Yes, I am... [Echo, interference]. In a sense, it became very interesting to dive in to the meaning of these objects

A. G.

M. G.

and this context, not only the meaning of this music as a form of resistance, but also the ramification of subjects in which these 7-inch records touch upon. They become resonant bodies. It keeps on unfolding, and I keep on working on its layers. I've built *Untitled Records* to conjure this multitude of voices that unfold in time, that come together, an ensemble of references. Now I am looking at the printed cover material, and it becomes a gateway to try to understand what is brewing, in the almost invisible layers underneath, to peel out the threads around untold narratives. Then, there are the Marxist books, once all coexisting in one bag (when fleeing war), edited and printed in different countries, where we can see an ideology map being drawn and unfolded within the lenses of the geopolitical map of the time. The Civil War had also significant ties to the USA, Cuba and Russia, in a testament to the Cold War tensions.

Never losing sight of the fact that those objects, a handful of records and books, where the sole objects salvaged when fleeing a war zone, which, in itself, speaks volumes... [Interference]... Only when I was already in the Netherlands, away from my own context, I did start to connect the dots of a legacy with which I had a connection, to look into this material, trying to understand my own society, trying to identify the silent nodes, my own culture and its entanglement of layers...

For me all of this makes me think about what is the position of art production, of artists, makers, musicians, what is the position when there is a conflict, when someone is escaping a country at war and when one of the few things they take with them are records and a few books it allows us to think that those objects suddenly have a historical density. That enables us to understand

A. G.

M. G.

a bigger picture that would be impossible to absorb through history books, right?

This reminds me of this story of a project about the Spanish Civil War, in which they excavated a mass grave and they found the belt buckle of one of the Republican soldiers, and the historian of the project said: "If we understood the density of an object like this there wouldn't be any more mass graves left untouched", so we would give everyone some historical peace, right?

How important are artists and these creations? We are not talking about tools, we are not talking about guns or any tools that have an operative value in a revolution, in practical terms, but suddenly the symbolic value of these creations allows people to actually, you know, be motivated, feel empathy, be connected and actually fight somehow, responding to oppression. [Lots of noise].

I wonder how, nowadays, in our sphere, going through climate crisis, health crises, there are like global issues. This allows me to understand that it makes even more sense to make use of a symbolic language that addresses these things not in terms of a technical or technocratic language, which could be the logical way to talk about these conflicts that are now going on and are different to the struggle against a dictatorship or that kind of oppression, but it is still affecting us. Understanding the life of these records or the belt buckle from the Spanish Civil War means that the use of a symbolic language that responds to the present is even more important, it gives me the confidence that we should carry

A. G.

M. G.

on making this kind of symbolic responses to the conflict that otherwise would be understood or translated through a very rational narrative, or maybe just read as a one-sided story.

That would be the real fear, that some pockets of history are passed on as one-sided narratives...

Yes, that's a question that I have in my practice, ok, maybe I should be painting flowers, and my life would be much simpler.

[Laughter] Yes, it would.

Maybe just the kind of work I do in my studio and forget about all kinds of conflict, but at the same time if these songs are capable of affecting people in this way they have the chance to bring about a real kind of change in the present. I shouldn't stop avoiding these efforts...

For a long time, I avoided working with these politically charged objects, mainly because they were so embedded in my family history, but also because they touch upon what I feel, which is still an open wound in Portuguese society, our Colonial Past. And it's such an immense history touching upon very painful subjects, of vital importance for digesting and imagining and reimagining society.

In order to understand the present, we need to digest these ideas, to be precise. To point out at moments, objects and situations, otherwise there is a certain level of abstraction, it becomes like a shelter. Abstraction become like this place where we can talk about anything, but nothing in particular at the same time. With the things we are

A. G.

M. G.

living through, the past that we are confronted and the present we are imagining together, there is a certain need to deal with objects, moments, memories, words as well. I think it's important to be able to be precise and be able to say, you know, I am talking about a particular subject without hesitation, making these invisible relationships possible or alive, visible.

[...] It is actually worth it...

Sediment: Transmission, Iteration, Consciousness

María Montero Sierra

Taaa, Teee, Tiii, Tooo, Tuuu, Taaa, Teee, Tiii, Tooo, Tuuu, Taaa, Teee, Tiii, Tooo, Tuuu, Taaa, Teee, Tiii, Tooo, Tuuu, Taaa, Teee, Tiii, Tooo, Tuuu¹

Between repetition and iteration, the sound gesture is fixed in suspension. An impression that does not relinquish the immediacy of live action, that demands the time of live performance, expression, not representation, and that incites multiplicities, not only of layers, sources, subjects, and objects, but of the numerous times the point of the performance is remade once again. This is not about activating a finished work, but rather about the ways of carrying out a performance that manifests in a repeated act, in a re-telling, re-hearing, re-singing, re-whispering, re-playing, and in a re-changing and a re-changing of ourselves in the process. Determined to codify in the effervescence of the moment, awareness appropriates what may seem to be an exercise, a laboratory. Between didactics and performance lies repetition. And between repetition and iteration lies performance.

Esther Ferrer returned to the action that was originally conceived for the radio, *TA, TE, TI, TO, TU*,² in a group performance in Madrid's El Retiro Park in the autumn of 2017. An exercise that takes as its guiding thread the voice and a

1. Montero Sierra, M. (11th of December 2017). «TA, TE, TI, TO, TU, aprender a observar haciendo». *Teatrón*: Barcelona. Available here: <http://www.tea-tron.com/parabolica/blog/2017/12/11/ta-te-ti-to-tu-aprender-a-observar-haciendo/>. Consulted in February 2020.

2. The performance was programmed as part of the the exhibition *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* presented at the Museo Reina Sofía from the 26th of October 2017 to the 25th of February 2018.

simple and meaningless mantra, over and above the grouping of vowels alongside the letter t, almost child's play. The repetition of the same mantra and the variations to which it lends itself in accord with Ferrer's minimal instructions, gives rise to a live action whose objective is constantly being constructed on the basis of one and the same action, an action that is however always different. And it is so to the extent that each new utterance is not exactly the same as any other, and to the extent that the voices of the group do not act as a chorus in unison, but rather as a cacophony. Each tempo, each rhythm is different, a variation of itself. The sound of voices and the melody are carried along in a constant repetition kept alive by the action of walking and by the stipulated path, which has more to do with a temporal condition than with a spatial condition of a city. The fact that it was not a performance that was intended to be heard, or, more specifically, to be seen live (except by those who unintentionally happened to come across it and certainly had no idea at all of what they were actually witnessing), does not detract from the attention that this live action deserves given that it puts the spotlight on two aspects that I am particularly keen to emphasise: the ways of creating a performance —from a reiterated sound gesture— and the autonomy of the subject in the exercise of reiteration that is reminiscent of the tools of pedagogical experimentation.³

Possible learnings and free reiterations

It might seem, and this is how it was understood in classical learning, that the repetition of the same action, of the same gesture, implies the correction and mastery of a "know-how" that entails adherence to the body as if it were

3. "Critical pedagogy can therefore be seen as a rupture in the history of education that is contemporaneous with upheavals in art's own history circa 1968: its insistence on the breakdown of teacher/pupil hierarchy and participation as a route to empowerment finds its direct correlate in the breakdown of medium- specificity and a heightened attention to the viewer's role and presence in art." Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and Politics Spectatorship*. London: Verso, p. 267.

already something natural. And yet as an exercise, repetition offers a field of inquiry where the action is brought to a halt so that it can be observed. Simone Forti, a pioneer of performance art and contemporary dance, recalled the lessons and exercises they carried out—in the early 1960s in the United States during the dawn of performance art—⁴ as a meeting point between improvisation and awareness.

“Our basic way of working was improvisation following the stream of consciousness. We worked at achieving a state of receptivity in which the stream of consciousness could spill out unhampered. But at the same time a part of the self acted as witness, watching for movement that was fresh and good, and watching the whole of what was evolving between us. [...] the improvisation had grounded itself, and had become an autonomous moment of communion.”⁵

They were free exercises of searching amongst the everyday routine of simple movement. A letting oneself go that stems from a question. An observation that also requires an awareness of what is happening in this experiment. Being a witness to improvisation in order to establish it in a composition seems to lead Forti in her early performance art pieces, such as *See Saw*, to encourage the performer to once again make the exercise their own, leaving the process of establishing it unfinished.

“But the nature of the events to be performed in those time and spatial relationships was left completely up to the choice of the performer.”⁶

4. Understood as a new medium between dance and the visual and plastic arts.

5. Forti, S. (1974). *Handbook in Motion*. New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, p. 32.

6. *Ibid*, p. 36.

Playing has become a field of experimentation —not of analysis and exact data— a living laboratory that has gone beyond the world of children. In *See Saw*,⁷ the seesaw on which Yvonne Rainer and Bob Morris repeat simple actions under the guidance of its creator Simone Forti, demonstrates the significance of certain sculptural-architectural forms in these exercises in favour of the compression of movement. Not that of the actual object itself, the seesaw, but of the performer's own body. How does my leg move? What about my arm, how does it respond to balance? If it leans to one side, where does the axis of my body lie?

She encourages us to ask ourselves about these numerous other relationships that appear on the playing field of the performances of the time —in a pure state of change—. If it seems that what *See Saw* was saying at that time was that the body folds into the shape according to the different typologies of children's games, decades later the work of Laia Estruch returns to the motif of the playground, but this time the shape, which encourages a bodily gesture and also does so in a central guttural way, suffers in return the very plasticity of the body and the voice. The echoes between the two bodies at play teach us about an exercise in communication, in listening and speaking, which even if it seems otherwise, is not closed, nor granted *a priori*. The shapes mark a rhythm that seems to break, stretch and move with the guttural rhythm that emanates from the performer's voice. The aerial sounds to which Estruch takes us in *Moat III* (within the series *Moat. Structures*) restore to the centre of the live action a doing from learning and an impression of the gesture that is bodily insofar as it begins in the nasal and guttural air of the voice.

Guttural, poetic, digital echoes

Knowing how to listen is to acknowledge the source of sound. But what if that source is not unique, what if it is not unidirectional? The artificial echo, which circulates through the medium of the voice to a microphone, which

7. *Ibid*, p. 39.

is transmitted to the megaphone, which resonates in the form of playback, while the sound drifts away to the back of the room, before it reverberates once again through an overhead loudspeaker, demonstrates the resonances of sound—the ways in which it soars above us—in a hyperbole of the message. That is how María Salgado puts it in *Lírica / 3*. The sound enthral us, it surrounds us; with each iteration, it brings us closer to the source and yet it separates us from it. In this way, the circulation system that has been activated becomes apparent. With each echo, with each new strategy that Salgado activates, layers of that artificial echo accumulate. We, the non-passive audience, become more aware of the object of the performance and of the subject. The experience of the present implies understanding the ways of doing. Regardless of whether they come to us through the poetic word, digital audio or analogical sound, the guttural gesture does not change the experience of the present and the process of awareness of learning in action.

There is also the echo that is uniquely presented in its “analogical” form. Reiteration affected by the “architectural” conditions (whether natural or constructed) of the environment was a fruitful terrain with which the pioneers of electro-acoustic music experimented in that same decade, the 1960s, when the new medium of performance art was beginning to be defined.⁸ If art had focused on the specificity of the medium as an object to be highlighted, to be made visible and sensitive, the specific language of each discipline was presented in its minimal expressions. The more insignificant the gesture was, the closer it was to expressing its own essence, and the closer it was to the spectator, listener, visitor, the closer it was to experiencing the *raison d’être* of each language.⁹ In the San Francisco Tape Music

8. It was a period that coincided with the development of experimental pedagogical practices in the United States, Latin America and France.

9. Nor can we ignore the pivotal role of John Cage, a master both directly and indirectly for a generation of experimental musicians and in the creation of those fledgling new performance art pieces that were being forged. Sven Lütticken referred to this briefly in his article on

Center, magnetic tape and electronics become the composition material.¹⁰ On the one hand, multiple sounds could be integrated and brought together, layers that came from different sources. And on the other hand, and even more importantly, a note could be repeated and maintained, creating a circular effect. Experimentation with this new medium left an important mark on those who took part in the group.

Around then, when people were beginning to experiment with new sounds, one of the members of the group, Pauline Oliveros, had already become interested in natural sounds, those that are almost imperceptible to our ear, or to which we pay scant attention. In this context, the subsequent recognition given to the potential of that non-instrument, the echo, comes as no surprise. In 1989, in Fort Worden in Washington, together with Stuart Dempster —it was more a rehearsal than anything else— Oliveros recorded an album in a water tank that would lend its name to the band Deep Listening, in which the simultaneity between the direct sound and its reverberation overlapped, taking on the unique qualities of the place. The works in this context were not only a definitive demonstration of the natural and artificial possibilities that repetition poses as a primary gesture of musical language (together with silence), but also the crystallisation of what is one of Oliveros' key concepts, deep listening, which would end up becoming a pedagogical practice on the power of listening and dialogue based on open communication with the medium, whether natural, human or digital. And they are related to

performances, forms of play and ways of production and work, Lüt-ticken, S. (January, 2012). "General Performance". *e-flux Journal* #31. Available here: <https://www.e-flux.com/journal/31/68212/general-performance/>. Consulted in March 2020.

10. Morton Subotnick and Ramón Sender founded it in 1962 and they were soon joined by Oliveros, Terry Riley and Anthony Martin. You can follow their story in the Tape Mills Music Center archives, which is a continuation of the initiative. Available here: <https://www.mills.edu/academics/graduate-programs/music/center-contemporary-music/archives.php>. Consulted in March 2020.

several earlier exercises in which Oliveros linked listening and meditation in her classes, and which she would publish in 1971 as *Sonic Meditation*.

“So I composed my first sonic meditation for that purpose right around 1969. It was called *Teach Yourself to Fly*, and was very much focused around the observance of breath. You had to make your breathing audible and then allow the vocal cords to vibrate, so that you weren’t trying to become a singer, or place a sound; rather, you simply observed how your vocal cords worked.”¹¹

Her practice and teachings have inspired generations, not only of musicians or her contemporaries in experimentation with technology and music, but also of present-day artists who have understood the plasticity that could be appreciated when one paid attention to the almost imperceptible sound of the environment¹² that repeats itself as a constant frequency that is not always the same, and to improvisation as a tool of collective authorship. For his part, in his own work, Nuno da Luz has succeeded in reconnecting the work of Oliveros with that of another pioneer of electro-acoustic music, Maryanne Amacher. The interest in natural sounds, attentive listening, and the superimposition of various sources interspersed with the sound of waves, street sounds, recorded music and live music, converge in *ON AIR*. A superposition of monotonous sounds from the earth’s magnetic field—in line with his ongoing research, which is inspired by those natural sounds that are gradually disappearing, largely due to the effect of the Anthropocene—with imperceptible radio waves, devoid of

11. Baker, A. (January, 2003). «An Interview with Pauline Oliveros». Available here: http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_oliveros.html. Consulted in January 2020.

12. Among many other examples, I would like to highlight the collaboration between Tarek Atoui and Pauline Oliveros within the framework of their extensive research *WITHIN / Infinite Ear* in the context of the Bergen Assembly.

content but full of constant noise, superimposed on live music, which Nuno links in a circular effect in his live performance art pieces.

Fresh sediments

The suspended impulse that is repeated, slows down — for a few short or long moments, but more than it usually does— and continues, converting the minimal gesture into a continuous one, thus leaving a sediment that suffices to recognise the gesture, to accept it. I want to dwell on that sediment, the deposit of sound, which allows the object to be discerned without it becoming established as a habit. And even so, the sediment activates a recognition that makes a new activation possible. A memory that is kept alive and under construction in the face of a repetitive learning process that ignores the consciousness of that gesture, its construction and reconstruction, unlike these other forms of doing which do seem to be on display in the performance. The friction of that which does not become established enables the redoing, the repeated sound, the artificial and natural echo, and the apparently constant frequency, to be a reinvention of the multiple possibilities of doing. Something remains and something new is conjugated.

Marco Godoy's performance, *Double Reverb*, begins as if it were a heartbeat. He shows in a practical way how certain rhythms, a specific beat that is repeated, make us move almost without thinking. Those same beats that animate not only the heart but the rhythm of protests. A rhythm that is recognisable, a familiar tempo that is inscribed in the body's memory, a deposit that incites all and sundry to rise up. Bound to the new slogans and chants, songs of protest, just like songs of war, are repeated insistently, the word is erased by the momentum that carries the crowds along to the sound of the beat. Almost unconsciously, it reveals the ways in which the individual and the masses can be controlled; but it also draws us closer to primitive rhythms that settle down almost genetically only to be awakened in the

repetition of that beat. Effects that often surface in these turbulent times.

However, memory plays tricks on us. The pupil knows this when he tries to commit something he has just learned to memory, something he will be required to inject life into once again. It is not established, nor exact; it is awakened by insinuations that, just like poetry, open up the potentialities of the imagination. Can auditory memory reconstruct time and space travel? Undoubtedly, the family vinyl archive with which Ana Guedes works in *Untitled Records* openly presents a number of places, Angola, Canada, and Portugal, and a history, that of Portuguese decolonisation in Africa. The ways of doing in Guedes' performance are seen to be careful not to rehabilitate a closed history, but to corrupt it and open it up from the awakening of memory to the awareness of the function of an echo. The musical gesture is temporarily established through the reiteration of the same base, the record player's needle stays anchored on the same spot on the vinyl, or it returns to the start, while it superimposes itself on other musicians, other cries, other sayings, without any of them ending up being in any way recognisable. The subtlety with which this sound archive is awakened describes the possibilities of re-doing in the performance that go beyond historical *reenactment* or reproduction as understood in dance based on a choreography, score or existing documentation.¹³

The reenactment of a performance from one place to another, with the passage of time and its performers, does not express the complexity with which the performance has integrated the very fact of the repetition and in what way one senses that the practices of learning the new ways of understanding the body, the audio, the expansion of the media and the object of creation, are also based on the ways of making the object.

13. Franko, M. (Spring, 2011). "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance". *Common Knowledge, Volume 17, Issue 2*, pp. 321-334.

At the limits of the reenactment and without becoming a remake—a form of creative repetition that is common in the film industry—Ángela Millano and Julián Pacomio’s working methodology in their research project *Asleep Images* warns of the possibilities of returning to a work, over and over, experimenting each time with different registers. If the methodology approaches the modes of reenactment, remaking something that already exists by rethinking the languages, gestures, sounds and beats, in the final composition, *Make It, Don’t Fake It* shows a circular and multiple creation, where no single resource is prioritised. Pacomio and Millano revive Harmony Korine’s film *Trash Humpers* (2010) as if it had been consigned to oblivion with a series of images that awaken from the voice and body. And the most curious thing is that they dwell on a specific fragment of the film and they activate it consecutively for us in different ways, with a verbosity of vocabulary, with the exact time of the silences and dialogues, narrating a scene.

All these echoes that we have explored, both the historical and the current ones, show how creation moves away from representation and its genealogies in favour of action, from the agency of the subject, the performer, the spectator. In us, the I and the group are performed; and thus is materialised the singular plural frequency.

Reciprocal Respirations

Conversation between Laia Estruch and María Montero Sierra¹

M. M. S.

L. E.

How would you define your artistic practice? Is it relevant to distinguish between performance and visual art? Do you think it's necessary to talk in those terms?

Yes, I do think we need to talk in those terms because I do combine the visual with the performative in my projects. I might even go so far as to say that my practice goes beyond that insofar as sound is concerned; it has several layers. One of them is the vocal experimentation I've been doing for the past eight or nine years, where I've focused on the fact that you don't really need to be a virtuoso. What about the human voice? And the voice, the female voice? Because I'm a woman. But above and beyond that, what registers? What places in the body? Where does the voice reside? And where does it overstep these limits? From the body, from the political, from what is correct, from what is incorrect. This work has astonished me.

Then, on the other hand, there's the question of the visual, sculptural dimension. The sets that I prepare, which are stage sets, are also bodies that I manipulate while they manipulate me or interact with me. Right from their design and

1. Conversation at CentroCentro on the 24th of May 2019 on the occasion of the performance *Moat. Structure III* by Laia Estruch, as part of the *Frequency Singular Plural* cycle.

M. M. S.

L. E.

conception, they have a *raison d'être*. But then I find other things; they turn into laboratories. I like to talk about stage laboratories.

You rely on that structure, which, as you say, offers you a certain degree of choreography.

It provides me with a sense of security and I embrace it. It also puts me in a situation where the visual is present. My background is in Fine Arts; it's a part of me I can't ignore. Everything I do that is performative is an apprenticeship I started out on all by myself, but sculpture is something I have always worked on.

I'm thinking about *Jingle*, with that "Hello everyone, my name is Laia Estruch", your first contact with performance art, and with the possibilities that audio offers, the possibilities of the female voice.

Yes, absolutely. That's where I began working in performance.

It stems from that total subjectivity.

It stems from a need. I was studying in New York at the end of my degree and at the university where I was studying, The Cooper Union, people were designing their own flyers for their final show. I was a relative newcomer, which was a kind of handicap for me at that time, and then I started thinking, here I am, doing performances, what can I do with my body? And so, I said to myself: the voice. The voice can help me spread the word about my last show.

M. M. S.

L. E.

And to introduce you to “society”.

Exactly. I would sing this little jingle in the hall, on the steps of the university, as if it was a performance art piece in its own right. I named this song and this theme *The Announcement*, and then in Barcelona I turned it into a jingle so it could work as an artist’s statement. And then I had to come up with those 20 seconds of music that a radio jingle has to have, making sure it’s catchy and has all the characteristics of a jingle. My work, my personality and how I would like to present myself all summarised in a 20-second musical format.

So you tried out various registers. Various tones, various emotions.

Yes, it was a very country tune that has always been with me, it’s a mix of songs I used to listen to when I was a child and I’d put on my parents’ records. In *The Announcement* I ask: “I don’t know if the song exists or if I made it up, but if the tune does exist, please let me know. This is my email... and if you prefer, this is my phone number”. At the beginning, my projects had a touch of humour. Anyway, that was my presentation in Barcelona, my hometown. I called it *Jingle*, and it had all the cheekiness of someone starting out, the total presentation of an artist; like I really put myself out there. It was my first performance art piece.

If we go back to the sculptural aspect you were referring to, *Moat. Structure III* forms part of a series in which you work with different materials, in this case, an inflatable device. When it comes to building the object’s vocabulary and its

M. M. S.

L. E.

structure, what does the material contribute? How is this vocabulary built up in relation to this object?

Yes, it's built up little by little. I designed a number of structures that were akin to children's playgrounds. There are three structures, two are made of iron and one from inflatable plastic. In *Moat*, they are like islands, bodies, instruments, places, small stage sets. Bodies that support me but subject me to very specific physical conditions. I imagine them so I can play with them. They invite you to do things, that's why I chose the theme of playgrounds as a typology. I wanted to move through these spaces with my voice and with my body. At the same time. I mean, if my body got all twisted and got through a hole, my voice had to get through it with me too. If my voice moved down the stairs, my body had to follow. Or a combination of these...

Yes, of course, there's a game of...

Of a composition between body and voice.

We used to say: of resistance and acceptance. I was thinking that the playground is a contained space even though it's often associated with a freer and more playful space. In some way or other, you're exploring how that structure that puts limitations on you responds.

Yes, it's really interesting because, you know, I designed them, I dreamed them up, but then they take on their own life and their own strength; they support me but they also force me. They force me to leave, they force me to slip. They are also places that are sculptures.

M. M. S.

L. E.

And the actual material makes a big difference to this game. What do the materials add to that vocabulary you're looking for?

My search is at the level of sound, because in these three pieces I wanted to make a musical record and include all the exercises, both the vocal ones and the ones in which I use my body. We composed them in the studio with the musician I normally work with, Xavi Lloses.

So it's also an album.

It is indeed, and it's inside another structure, that of a pop song.

How do the different forms of the structures of *Moat* work?

It is a game of relating to the known unknown.

Literally.

You merge with it. You pass through with your body, with your clothes and with your feet; they are alive. It's all about thinking the sculpture and its materialities.

There is something very human in all this, because when you talk about the inflatable device you talk about it in the feminine, which means it has a specific gender.

I ended up talking about the inflatable device in the masculine, and then it was also an island. And then he was a she. It was her.

But there are two of you, aren't there?

M. M. S.

L. E.

Yes, there are two of us.

Two breaths, two bodies, two movements.

Two voices. When I come in, because it has its own ventilation, I interpret it as its voice, its air. And its arms, its eyes, its whatever, its nooks and crannies. Sometimes I kiss the structures, because I love them, because they help me not to fall, or else they throw me to the ground.

It's about caring.

It's about caring, about care. It's about finding a choreography with voice and body, with different rhythms. It also works as a score, suddenly I see a corner of it and I play with its shapes. I take advantage of its curves to invent a little pattern and then I repeat it. Then I throw myself into melodies in all the structures. It's also a way of jumping into the void. Always trying not to touch the ground with your feet.

It's about being suspended.

It's about being suspended.

I see that you are really immersed in letting yourself go with the flow of whatever the structure imposes on you at any given time. It seems that there's a lot of spontaneity and improvisation here; but that's not the case. It involves a highly intense work, lots of time, being with it, being with those shapes, being with your voice.

Yes, that's why I also said that for me it's an archive where I've filed away all the practices that

M. M. S.

L. E.

I've created one on top of the other, and it's an apprenticeship, and we're doing it together.

Do you have any favourite places?

I do. I have my places where I can relax. I have my fun moments. But it's always new. What I also find very interesting is that the voice gets tired from all the breathing. How this voice plays: tired, out of breath. How the fatigue increases.

Yes, because it is a voice that is air, it's guttural, but it's not text.

Exactly. There is no text, there are no words. It's a mixture of a melody rubbing my body with its body. And of a foot that's clinging with its plastic sweat to its skin. It's very mantric because there's quite a lot of circular breathing. There are lots of vanishing points, that's why I call it a stage laboratory and why it's open to the public. Even though I don't actually see the audience that much, I'm always aware of them.

They surround you.

They can get really up close and see things you're not seeing because you're absorbed in the piece.

It's very intimate. You expose yourself a lot in the piece. It's really nice, on account of the generosity you offer.

Yes, because there are movements that lead you to a more sexual field. I've recorded myself, I've seen it and I play with it. I've incorporated it.

M. M. S.

L. E.

We've talked about the object, the structure, this visual body that is much more powerful, stronger, that penetrates us. However, the sound layer is much more to the fore. It's always there.

It's above the sound. At the start, I worked out a musical base that I could add to the performance art pieces as well. But it was a script.

You wanted to get that voice back.

Right, so I had to put the musical part of it to one side.

Will we also get to hear this solo musical part?

Yes, we will, because I also want these tracks that came out of these songs to be played.

The laboratory is an active one.

It is indeed, and what you say about the voice is true, it's always above the rest. I keep clinging to the idea that the voice is related to the piece. Dialogue, dialogue, dialogue. Then suddenly, you let go with the melody, it's like a "wuaa" song, it's saying "here we are". And all the time I'm listening to myself. It's a work of listening and constant creation.

And of recognising those answers in that listening, in that vocabulary.

What you're saying is very interesting because the voice really exists, it's another material. It's interesting how I take this super-airy material that

M. M. S.

L. E.

escapes from us so that I can hunt it down inside my voice and pass it through or get it inside the structure III of *Moat*, of the inflatable device. It's a sound laboratory that guides me and challenges me constantly; after each performance I have new material to think about.

We are talking about a space and a work that can be very playful, very spontaneous, very visceral, and at the same time there is an awareness of each gesture, of that responding to one another. As you have said, you are reproducing, creating and listening to yourself at one and the same time.

Yes, that's where you see the work, more than in the body side of it. Because the body side of it is like walking, but above all else it's the work of listening, of the voice and how to compose it at the same time as you are doing.

Will there be a *Moat IV*?

That's a good question. I'd like that. It's not something I'm thinking about right now, but yes.

Asleep Images

Conversation between Ángela Millano, Julián Pacomio and María Montero Sierra¹

M. M. S.

J. P.

A. M.

Could you describe *Make It, Don't Fake It* to us?

It's a work in which we invite a group of people to occupy a space for a period of time. The first thing you'll find is a series of recognisable objects, sculptures, such as a bedstead or some wires, and two people: Ángela and me. We move with these objects, we perform a choreography with them as we talk, invoking a series of images.

Make It, Don't Fake It forms part of a research project that the two of you began in 2017, entitled *Asleep Images*. What does that research focus on?

The project's underlying question is whether or not a body can store audiovisual information. Through the memorisation and reproduction of these contents—which we have broken down beforehand into their different characteristics, such as, for example, film texts, character movements, cuts, etc.— what we are trying to do is awaken the sleeping images that may lie behind them.

1. Online conversation on the 27th of May 2019 on the occasion of the performance *Make It, Don't Fake It* by Ángela Millano and Julián Pacomio with objects and design by Blanca G. Terán, presented on the 26th of April 2019 at CentroCentro as part of the *Frequency Singular Plural* cycle.

M. M. S.

J. P.

A. M.

We have been asking ourselves this question for some time now, and we have been creating different works as we move forward with this project. Some of them are performances, such as *Make It, Don't Fake It*, but at the same time we also shared a workshop, a laboratory where we put into practice different strategies for memorising or storing images, appropriating films or audiovisual content using only our memory, our body. The project has included several elements since then, but the fundamental question is this: how can we, with our body, our memory, appropriate, memorise and contain images that belong to another universe, the audiovisual universe. That is why we call them sleeping or dormant images, because although they are in us, they are there in such a way that in order to share them we have to awaken them, we have to work on them.

And you do this through three languages. Starting with the language of film, with visual narratives that we are used to and to which you add two new ones, i.e. orality as another way of telling stories, and the body. As far as orality is concerned, one of the things that most attracts my attention is how in *Make it, Don't Fake It* there are many ways of approaching this recovery of images, with silences, narrating the scene. Can you tell me about these registers?

Of course, but I'd like to just mention one thing. When we started thinking about the resources we have in our body, we borrowed a description of the body that we like a lot, from the book *Ser o no ser (un cuerpo)* by Santiago Alba Rico. He says that the body is composed of two fundamental parts: flesh and words. The body is a mixture of language and flesh. On the one hand, we are working on what you're talking about,

M. M. S.

J. P.

A. M.

the word through language, but then, on the other hand, the flesh becomes choreography. There are many ways to tell or share images that belong to your memory with other people. One way is to describe it, introducing it into your reasoning and trying to make a thorough description of it. Then there is another more direct way, exclusively by throwing out vocabulary. These two strategies appear in *Make It Don't, Fake It*. There's a part where I describe a sequence of scenes of images and another where the two of us, directly, without any kind of performance, throw out all the vocabulary, all the words that are pronounced in the film in question.

I know you have worked with different films but in *Make It, Don't Fake It* you focus on one, why this one?

The film is *Trash Humpers* by Harmony Korine. During this lengthy research process, we have worked with different films and authors, but little by little we realised that the films that most facilitated our work were the ones that had a specific rhythm or specific resources. To a certain extent, we're interested in working with materials that we feel connected to and *Trash Humpers* has all those things. It's a film that was shot with very few resources and hardly anyone knows it at all. We enjoy sharing with people something that could be forgotten or left behind. It's as if we become a kind of memory of something that could otherwise be forgotten. Besides, the texts speak to us directly and we feel they have a very specific force. In the films we've worked with, this quality of having a fairly real temporality is present, even though the actions of the

M. M. S.

J. P.

A. M.

characters are also shown in real time. When we tried to appropriate the movements or the choreography of the shots, it all turned into a kind of wandering through space, and the thing about *Trash Humpers* is that the characters constantly repeat a movement throughout the film. This allows us to work with that quality of movement on the stage. Above and beyond this wandering or walking. And I think those are the two main reasons.

With regard to repetition, in the performance art piece, you ask how we can narrate from orality, how we can narrate in the body and what this repetition means. The images awaken and they do so from different resources. This repetition is core to your work.

Yes, above all for that reason, because it allows us to see the different resources we are using and to build up layers of meaning on the same material.

And in some way, the objects also speak.

The objects do speak. Although they have a similar aesthetic, each one allows a different corporality. We enter the objects or we embrace them and each one imposes a posture on us. There is also a transit between us moving the objects as they move towards us.

Perhaps you'd like to tell me about a few references you have in mind.

The fundamental reference is Mette Edvardsen's project *Time Has Fallen Asleep In The Afternoon Sunshine*. In it, she borrows an idea from Ray

M. M. S.

J. P.

A. M.

Bradbury's *Fahrenheit 451*, where people, because it is impossible or forbidden for them to have books, learn them by heart in order to store them or to keep them alive over time. Edvardsen invites some subjects to become a book. In this way, when someone wants to read a specific book, the person who has memorised it finds a way to share it with them in a café or a bookstore. We found this work fascinating and wondered how we could do something like that with films; the audiovisual format seemed to us to be the closest thing to a novel or a book. Another reference is *From the Memory* by Makai.

We really like remakes, both in literature and in film, that decision to do the same thing over again. And that always has certain consequences, the result is always different, and seeing the two projects at the same time, comparing the original and its remake, also gives rise to a third reading.

Tell me about your work in the laboratories.

In the laboratory we set up in La Casa Encendida last summer, there were people from the theatre world but also people interested in cinema. What we did was share our work tools and reflect on this case in relation to the exhibition of Gus Van Sant's work that was on display at the centre at that time.

Did everyone share this interest in remakes, in this idea of doing something over again?

M. M. S.

J. P.

A. M.

There were people who came thinking I was going to dance because I am a dancer and Julián is a performer. The truth is that I think we shared experiences that were very enriching, at least for us.

Was it an exercise with the voice? An exercise with the body? With the two of them together? With the images?

The aim was to propose and ask participants how we can memorise and learn a film. We shared some tools that we have worked on but we also asked that question. We looked for new strategies among the different people who were there, but we also realised that, depending on the type of film, some tools work better than others.

Yes, what we did was to organise the days or each particular day in relation to a film, and, with each film, we activated a strategy. For example, on the first day we worked on the movements, the body and the choreography of a particular film. On the second day we looked at the text and we focused on the words of the film. On the third day we looked at time and the way in which we can turn into it; we worked on how to remember or generate an experience in which we could preserve the time of the film.

In *Make It, Don't Fake It* time occupies a central role. You are always announcing "we are in such and such a minute"; this sequence is going to last so long, and then you take over this visual space transferred to the body and the voice. It's like pressing the rewind button.

M. M. S.

J. P.

A. M.

Exactly. Like different experiences on the same sequence of images, right?

What will the continuation or discontinuation of *Make It, Don't Fake It* be?

We are working with two films.² This time, Ángela is appropriating one and I'm appropriating a different one. And then we'll share them in the same space, simultaneously.

In other words, the simultaneity in which we live all the time. And here, the three of us, by sharing time and digital space, are reproducing it.

2. *PYSCHO* was presented at La Casa Encendida (Madrid) on the 14th-15th of February 2020.

Este libro se publica con motivo del ciclo de performances *Frecuencia Singular Plural*, comisariado por María Montero Sierra

This book is published on the occasion of the performance cycle Frequency Singular Plural, curated by María Montero Sierra

CentroCentro, Madrid
Abril - noviembre, 2019
April - November, 2019

Edita / *Published by:*
CentroCentro

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

Edición a cargo de / *Edited by:*
María Montero Sierra

Textos / *Texts:*
Elena Aitzkoa, Camille Aleña, Beatriz Alonso, Nuno da Luz, Laia Estruch, Marco Godoy, Ana Guedes, Brandon LaBelle, Ángela Millano & Julián Pacomio, María Montero Sierra, Pauline Oliveros, María Salgado, Hannah Weinberger

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

Fotografías / *Photography:*
Galerna

Impresión / *Printed by:*
Sichet

Traducciones de español a inglés / *Translation from Spanish to English*
(Elena Aitzkoa, Beatriz Alonso, Laia Estruch, Ángela Millano & Julián Pacomio, María Montero Sierra, María Salgado): Celer Pawlowsky

Traducciones de inglés a español / *Translation from English to Spanish*
(Camille Aleña, Nuno da Luz & Hannah Weinberger, Marco Godoy & Ana Guedes, Brandon LaBelle, Pauline Oliveros): Celer Pawlowsky

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: Galerna / © of the images: Galerna

CC BY-NC-ND

Licencia de Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada /

Creative Commons Licence

Attribution-NonCommercial-NoDerivs

Para el texto de Pauline Oliveros / *For Pauline Oliveros's text*

©2015 Pauline Oliveros Publications. All rights reserved

Oliveros está exenta de cualquier licencia Creative Commons para este libro /
Oliveros is exempted from any Creative Commons license for this issue

ISBN: 978-84-18299-04-9

DL: M-12919-2020

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:*

Randall Ali, Federico García, Andrea González, Sara González, Soledad Gutiérrez, Fiacha, Juanito Jones, Erik Medina, Feliciano Montero García, Héctor Peinado, Julio Pérez Manzanares, Javier Salgado, Santiago Santiago.



Elena Aitzkoa
Camille Aleña
Beatriz Alonso
Nuno da Luz
Laia Estruch
Marco Godoy
Ana Guedes
Brandon LaBelle
Ángela Millano & Julián Pacomio
María Montero Sierra
Pauline Oliveros
María Salgado
Hannah Weinberger

Frequency Singular Plural



9 788418 299049