

Genealogías sonoras

Judith Hamann on Alvin Lucier

Me llamo Judith Hamann, soy una artista y compositora de Narrm, Melbourne, en lo que ahora se conoce como Australia, y actualmente vivo en Berlín. Mi trabajo está orientado sobre todo a prácticas interpretativas basadas en procesos; se centra mucho en la teleperformance, en grabaciones de campo, en investigaciones más conceptuales, y está ligado sobre todo, de alguna manera, a los fenómenos físicos de la práctica relacional, ya sea en términos de vibración o grabación como superficie performativa, de sistemas de afinación y espacio armónico, o de superficies sonoras más arriesgadas. En este podcast, voy a hablar sobre el artista Alvin Lucier y también un poco sobre cómo sus reflexiones, sus composiciones, su legado y su espíritu están conectados con mi propia práctica.

Alvin Lucier fue un compositor norteamericano que murió el 1 de diciembre del año pasado a los 90 años. Su trabajo explora de muchas maneras envolventes, pero quizá también extensivas, la fisicidad del sonido y los fenómenos sonoros. Tal vez por lo que es más conocido es por la exploración y el descubrimiento de salas, espacios y objetos que van desde lo doméstico a lo enorme, y por trabajar con ondas cerebrales, con la física, con los fenómenos, con la heterodinación, con los latidos acústicos... Llegó a enviar y recuperar el latido de su corazón a la luna, haciendo que el satélite se convirtiese en un resonador posible de su propio pulso y de los tipos de electricidad humana.

Conocí a Alvin Lucier en la fiesta de su 80 cumpleaños, en casa de Charles Curtis, en San Diego. Fue algo muy raro, casi sobrenatural para mí. Era la segunda vez que viajaba al extranjero y ya solo estar allí era increíble. Charles se convertiría después en el supervisor de mi doctorado en la Universidad de California, en San Diego, y fue a partir de mi relación con él por lo que pude trabajar tanto con Alvin como hice. Estoy muy agradecida por poder haber pasado tiempo con él en los últimos años y por haber podido interpretar tanto obras suyas como de gente de su entorno.

Compartir

Fecha: 30/11/2022

Realización: Arnau Horta

Licencia: Creative Commons by-nc-nd 4.0

Si me paro a reflexionar en la forma de pensar de Alvin o en su filosofía compositiva y en qué tipo de relación tiene su obra con el sonido, me vienen a la cabeza ciertas cosas que dice James Tenney en *Forward to Chambers*, que es un libro sobre él. Dice de su trabajo aborda manifestaciones y revelaciones dejando que, y cito textualmente, «la naturaleza inarticulada hable». Estas frases sobre la obra de Alvin me parecen interesantes porque, desde luego, su trabajo tiene algo de revelador, de iluminador o de desvelador, de preparar estructuras compositivas que permitan que ciertos fenómenos o actividades «hablen», o aún mejor, que suenen. Pero también sospecho que en la obra de Alvin Lucier se entrelazan más cosas, hay más trabajo. Quizá «trabajo» no sea la palabra, sino más bien un entrelazamiento de la naturaleza humana, algo más establecido. Hay una apertura. No es un ilusionista corriendo una cortina o el mago de Oz, sino algo más parecido a ocupar un espacio y crear espacios física y temporalmente en los que quizá no se pueda cambiar el formato, pero sí moverse por otras maneras de escuchar y sentir el mundo.

En la manera en la que yo veo la obra de Alvin, y que también es fundamental en mi propio proceso, todo gira más en torno a la creación de una proposición o una estructura que ponga las cosas en movimiento, que las active, y la partitura es una especie de proposición donde no está situada la pieza necesariamente. La pieza está en otra parte, en la exploración de los fenómenos y su propensión a ellos. Está en el seguimiento del sonido y en todos los artefactos creados a partir del desarrollo de esa actividad. Por ejemplo, en el cuarteto de violonchelo *One Arm Bandits*, que grabé en la casa de Connecticut de Alvin en noviembre de 2019, la última vez que lo vi, los cuatro violonchelos estaban tocando la misma cuerda abierta en cada movimiento, Sol, A, D, etc., variando la presión y la velocidad del arco, lo que derivó en fluctuaciones en el tono, que a su vez dieron lugar a pulsaciones acústicas y a diferentes profundidades de campo a medida que avanzaba la escucha. La actividad en sí es muy sencilla, la notación o el objeto del trabajo de la partitura son solo una estructura para esa actividad, y aunque es muy precisa en términos de marcación de la velocidad y presión del arco, los fenómenos que constituyen realmente el centro de la pieza no están marcados, no sé si me explico. Veo algo importante en este enfoque a la hora de realizar la acción o la actividad que pone en movimiento todos esos materiales, fenómenos, artefactos y cosas inesperadas que uno puede seguir a medida que los explora en la ejecución. Para mí es una de las lecciones más importantes del trabajo de Alvin.

Yo desarrollo una práctica, que recurre a mucha investigación y a muchos materiales, con ideas más generales sobre la agitación. Sigo la velocidad de la agitación o del temblor de esa especie de ritmo agitado del propio instrumento tocando con el puntal totalmente extendido. Yo pienso en esto como una especie de acto de esfigmología o de medición del pulso, en la que el violonchelo dirige mi fisicidad, comunica cómo se quiere mover trabajando de esa manera y transfiriendo el temblor a la mano izquierda, que es la que pulsa las cuerdas. Esto crea una estructura de movimiento que en cierto modo es endémica al violonchelo, y que permite una especie de despliegue en el que violonchelo encuentra ciertas parciales y resonancias o temblores y texturas que, de hecho, a veces me sorprenden. Todo esto surge de una resonancia con un espacio particular u otro instrumento, y mi tarea en este caso es ser una especie de guía en la

actividad de ejecución, seguir los sonidos a los que me lleva el violonchelo para que los fenómenos y la frecuencia surjan, desaparezcan y se transformen.

Otra de mis prácticas se centra en el violonchelo y el tarareo. Es algo que empecé a hacer de manera casi intuitiva, pero ahora veo que bebe mucho de la influencia de la obra de Alvin y de mi trabajo con Charles Curtis sobre la escucha diferente. Al principio me interesaba porque me di cuenta de que tarareando muy sutilmente sobre el tono de un violonchelo tocado con arco se pueden producir todos los fenómenos, la pulsación cobra vida con el material del elemento, señala ese compás cambiante oculto o enterrado en el sonido del violonchelo. Todo gira en torno a los fenómenos, pone ahí el foco. Para mí, esta manera de tocar ejemplificaba un cambio real que lleva mucho tiempo teniendo lugar en términos de lo que ocurre en el aire, mucho más de lo que ocurre en las fuentes de sonido individuales. Creo que mucho de lo que hago al interpretar está relacionado con guiar o con atender. Creo que trabajar el sonido de esta manera es casi una vertiente de la práctica del cuidado. Para mí tiene algo de asistencial aparte de instrumental, si entiendes lo que quiero decir.

Trabajar de la manera que nos demandan las composiciones de Alvin me ha enseñado mucho sobre esto. Me ha enseñado a preocuparme no solo por el sonido, sino también por la superficie de la relación que se crea al tocar una frecuencia, digamos, con una cierta proximidad a un oscilador de onda pura; a prestar atención a lo que crean dos o más acciones combinadas, que dan lugar a un fenómeno vivo, titilante, que se mantiene en un espacio compartido no solo por ese encuentro, sino por el movimiento que comparten. La obra de Alvin gira mucho en torno a este espacio. No trata las frecuencias, las notas o los instrumentos como puntos o sujetos independientes, sino la relación entre ellos. Mucha parte de su obra habita un espacio intermedio. A veces lo defino como una suerte de alucinación colectiva que prolongamos en relación a otro músico, a un espacio, a un oscilador de onda pura, etc. Cada vez siento menos que sea algo efímero o, más bien, que hay cierta materialidad real en lo efímero. Y aquí estoy estirando algo que raya en la utopía a mi propio universo, pero lo efímero es una especie de material.

Supongo que estoy intentando sentirme más cómoda con la interpretación y la composición. A veces me cuesta verme en ese rol tal y como se suele definir. Quizá la manera en la que Alvin habita ese espacio se parece un poco más a cómo me veo a mí misma, que quizá no es como se ven así mismos los compositores con C mayúscula. La verdad es que me veo mucho más como una intérprete que entabla relaciones con los sonidos. Y la misma labor de guía que practico en mi mundo compositivo es solo un marco y una escala espaciotemporal diferente, pero sigue siendo la misma práctica. Yo solo sigo los sonidos y esculpo muy poco a poco el espacio de la pieza. Para mí la práctica es la misma. Yo solo respondo. No soy ese tipo de persona que sigue la estructura «concepto, ejecución y resultado». Me interesa mucho más ese espacio viscoso entre las cosas y lo que ocurre en él, los restos de los artefactos y las cosas insignificantes que surgen de ahí. ¿Cómo se siente? ¿Dónde quiere ir? El violonchelo me dice mucho, y mi cuerpo y mi voz, que forma parte del instrumento que es mi cuerpo, también; como el espacio en el que estoy, los ritmos, las sensaciones, la temperatura, el entorno, los otros cuerpos y seres a mi alrededor... Todo se va agregando de alguna manera.

No creo que estas prácticas compositivas y de ejecución me separen de las cosas, y eso a veces es extraño porque existe esa desconexión en la percepción de lo que viene de fuera. Supongo que es porque hay cosas que son estética o materialmente diferentes a las que yo habito en los diferentes espacios de escucha. Pero para mí todas forman parte de lo mismo. Hago preguntas similares, todas hablan entre sí: el violonchelo, cuando toco música escrita por otras personas, cuando hago grabaciones, cuando escribo, cuando creo estas superficies sonoras... Nada es independiente. Creo que abordar las cosas de una manera multimodal y multidimensional, como manera de ser, también es un poco lo que hacía Alvin Lucier. Él tenía este tipo de personalidad donde cabían muchos «y» y no tantos «o». Era aficionado al fútbol, compositor experimentado, particular, profundo y meticuloso, pero a la vez muy fiestero, muy de pasar de todo, muy divertido, muy lúdico e indeciso, pero a la vez muy seguro... Creo que ahí hay una resistencia al pensamiento binario o contradictorio. Podemos ser materiales e inmateriales a la vez, ¿no? La ciencia y la poesía pueden ser buenas amigas. Las ciencias no necesariamente mecanicistas pueden ser muy poéticas, y la poesía puede enseñarnos mucho sobre las realidades que habitamos. Creo que la idea de que esas cosas son fijas y la música de alguien las disuelve... Quizá no las disuelve, pero en cierto modo las rechaza, ¿no? Creo que Alvin y otros muchos compositores, pensadores y músicos que admiro muestran ese tipo de rechazo. Y con la palabra «rechazo» lo que quiero decir es que existe un compromiso; un compromiso con esos espacios más viscosos difíciles de almacenar, donde es complicado señalar un rol, una titularidad, una autoría, una propiedad, una corrección, un resultado o la sensación de que las cosas están terminadas o determinadas.

De fondo estamos escuchando la pieza *Music on a long thin wire*, en la que Alvin Lucier empezó a trabajar en 1977. Esta pieza retoma la idea del monocordio de Pitágoras, un instrumento de una sola cuerda que sirve como punto de partida para la creación de un instrumento que resulta engañoso por su simplicidad, pero que ofrece una gran complejidad y riqueza a la vez. El resultado es una mezcla entre una instalación y una especie de performance viviente y resonante entre el instrumento y la sala, compuesta de interferencias y resonancias. Y esta es una pieza en la que muchos de los temas que han surgido hasta ahora entran en diálogo entre el sonido como agente y el sonido como sujeto, en términos del encuadre de la composición y el montaje, y en términos de la actividad y la viveza.

Lo que estamos escuchando es una larga cuerda de piano estirada a lo ancho de una habitación, cuyos extremos están conectados a un terminal de altavoz. Hay un oscilador de ondas sonoras dirigiendo el cable, que también tiene un imán cruzado. La interacción que tiene lugar ahí es una exploración del flujo del campo magnético con relación a la frecuencia y el volumen del oscilador que provoca estas vibraciones que podemos ver y escuchar con la ayuda de micrófonos. Una de las cosas que tuve en cuenta al elegir esta pieza de fondo es algo que mencionó Alvin en *Line and Arts* con motivo de la publicación de su álbum con *Lovely Music*. Hablando de poner deliberadamente material precompuesto o incluso improvisado a través de la cuerda, dice que nunca consiguió que el resultado de esa activación llegase a ser interesante. Sin embargo, cuando al instrumento bien afinado se le permite estar a solas en el espacio es cuando se vuelve receptivo, activo y sonoro; en este diálogo con las corrientes de aire, con la temperatura, con el aire acondicionado, con las pisadas de los visitantes del espacio... Todos ellos cambian, resuenan y, en ocasiones, generan

material sorprendente. En estas notas, Alvin cuenta como el profesor Shin Nakagawa, de la Universidad de Osaka, afirmó haber dormido bajo la cuerda de piano y que, incluso sin movimiento de ningún tipo en la sala, en ocasiones la cuerda irrumpía en complejas armonías que parecían brotar por voluntad propia.

También ha surgido la relación o el contraste con John Cage en torno a lo de «dejar que los sonidos sean ellos mismos» y cómo se aplica de forma distinta a las obras de Alvin Lucier y de John Cage. No estoy totalmente de acuerdo en calificar el trabajo de Alvin como «posCage», aunque es obvio que Cage abrió de par en par ciertos espacios en términos de composición. Su importancia es tal que se podría argumentar que una gran parte de la música experimental estadounidense de tradición europea se remonta de una u otra forma a él, pero supongo que siempre me resisto a la idea de erigir un canon o una historiografía en torno a las ideas de linaje o legado, porque que siento que ese tipo de marcos son inseparables de ciertos sentimientos coloniales de afinidad o incluso propiedad. El único comentario que puedo hacer es de carácter más personal, si se me permite, y es que hay una diferencia aparente entre lo que «dejar que los sonidos sean ellos mismos» puede significar en ambos compositores. Parece que, y quiero enfatizar que es una sensación más que una píldora contrastada de sabiduría académica, en algunas de las obras más famosas de Cage, como 4'33 etc., dejar que los sonidos sean ellos mismos se convierte de alguna forma en un marco compositivo activo, pero al mismo tiempo en una especie de espacio de escucha pasiva de estos sonidos. En el caso de la obra de Alvin, creo que los sonidos siendo ellos mismos resultan ser algo más receptivo. Aquí hay una relación entre la subjetividad del sonido, su actividad, su movimiento, su inclinación y sus deseos. El compositor se convierte en cómplice de lo que ocurre, en los sonidos que se acaban produciendo. La obra de Alvin Lucier implica cuerpos, respuestas, resonancias, relaciones... Y de la misma manera que podemos observar algo sin afectarlo, cuando interpretamos la obra de Alvin, debemos conceder a los sonidos esa atención y presencia plenas.

Otra cosa que surge en la obra de Alvin Lucier es esa especie de curiosidad, esa sensación de juego. Creo que los músicos y artistas que trabajan en espacios que se solapan con otras disciplinas científicas más definidas, como la física en este caso, suelen impregnarse de una especie de seriedad diligente. Y puede que eso forme parte del arco más amplio de la compartimentalización de los conocimientos y cómo eso ha influido en la historia de las perspectivas mecanicistas en la ciencia, pero transmite esa sensación de disciplina o incluso rigidez, y creo que es importante recordar cuánto había de curiosidad, de asombro y de juego en los procesos y experimentos de Alvin; experimentos, en el más amplio sentido de la palabra, que se preparaban para ver qué pasaba. Podía ser que no funcionasen, o que no funcionasen de la manera esperada, pero intentarlo y ver lo que ese marco de experimentación te devuelve es una herramienta increíblemente valiosa a la hora de trabajar. También creo que Alvin se dejó llevar por esta incertidumbre a lo largo de toda su vida. Incluso cuando empecé a trabajar en serio con él, cuando tenía creo que 83 u 84 años, todavía se hacía preguntas como: ¿Funciona? ¿Qué estamos escuchando? ¿Qué está sucediendo? ¿Es interesante? Al mismo tiempo traía consigo toda esa base, esa solidez y esa claridad que se extendía a detalles como la manera en la que debían sonar los golpes de arco, la estructura o cuánto tiempo hay que dedicar para obtener lo que se busca en el espacio de escucha. Creo que la combinación, de nuevo, el «y», el incorporar el juego y la diversión a un espacio de

meticulosidad y trabajo, es muy especial. Me parece importante no perder de vista esta multiplicidad a la hora de crear; no perder el sentido de alegría y asombro ante lo que estamos haciendo.

El trabajo de Alvin Lucier ha influido de muchas maneras en todos los que trabajamos con el sonido en el espacio y con la experimentación a la hora de aplicar fenómenos sonoros a prácticas interpretativas. Creo que su influencia es muy visible en la obra de muchas personas a través de vínculos y procesos claros o más obvios, pero creo que también hay muchas maneras más sutiles en las que está presente en términos de interpretación, por ejemplo. Creo que su manera de pensar acerca del sonido y la experimentación ahora está intrínsecamente entrelazada en el tejido de la experimentación del sonido en muchos campos diferentes. No sé si haría las cosas como las hago si Alvin no hubiese existido, sin su particular repercusión. Ya solo que me inviten a hablar sobre cómo se relaciona mi obra con Alvin Lucier en este podcast... Hay muchos artistas increíbles vinculados a Alvin, es un auténtico honor que oigáis lo que hago, que es un reflejo de lo que Lucier nos legó a todos como oyentes y como personas. Creo que la obra de Alvin ofrece una y otra vez la oportunidad de experimentar el mundo de manera diferente, y eso es un regalo increíble. A cualquiera que esté descubriendo ahora la obra de Alvin Lucier le animaría a hacerlo abriendo bien los oídos y el corazón, y a disfrutar de ese mundo sonoro y espacial tan singular.



Alvin Lucier. Bob Antaramian