

Genealogías sonoras

Thomas Ankersmit on Maryanne Amacher

Me llamo Thomas Ankersmit. Soy músico y vivo en Berlín. Hago ruidismo y música electroacústica, sobre todo con un sintetizador analógico modular Serge. La mayor parte de mi trabajo se basa en maltratar de forma creativa el instrumento para provocar acoples, errores en la señal y cosas así. También me interesan mucho los fenómenos acústicos y psicoacústicos del sonido y de la música. Este podcast trata sobre Maryanne Amacher. Maryanne fue una compositora estadounidense nacida en 1948 que falleció en 2009. Yo la vi por primera vez en un sitio llamado Bard College, en el norte de Nueva York. Fui con Kevin Drum, de Chicago, y el dúo suizo Voice Crack. Daban un concierto allí, y fui desde el centro para verlos. Maryanne y yo coincidimos brevemente. Su CD Sound Characters, el primero, había salido el año anterior y me impactó mucho. Pasó un año en el Berlín de los 80 gracias al programa de residencia artística DAD. Fue mucho a Berlín entre 2003 y 2006, y quedábamos a veces, íbamos a comer o asistía a sus conciertos. Dio muchos conciertos en Berlín durante esos años que me causaron una gran impresión.

Yo diría que Maryanne Amacher fue una de las grandes expertas en arquitectura sonora. Le interesaba mucho la disposición espacial de los sonidos. Fui testigo de cómo su trabajo fue adquiriendo la forma de concierto-instalación. Lo que me parece más extraordinario de ella es que, en general, se podría decir que el arte sonoro prioriza el espacio, y la música prioriza el tiempo, pero su obra se manifestaba igual tanto en el tiempo como en el espacio. Cuando digo concierto-instalación me refiero a que la música se extendía por la sala, a veces de una manera muy compleja, a veces en lugares muy complejos. Había un comienzo y un final claro, una especie de estructura narrativa, cosa que no había en muchas instalaciones de arte sonoro. Preparaba las actuaciones durante semanas,

Compartir

Fecha: 30/08/2018

Realización: Arnau Horta

Licencia: Produce © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (con contenidos musicales licenciados por SGAE)

con semanas de antelación, antes de presentarlas en el espacio. Movía los altavoces, cambiaba un poco los ángulos, moldeaba y formaba la música con meticulosidad. Esculpía la música en el propio sitio.

Supongo que se puede decir que hay un enfoque europeo del sonido en el espacio y uno americano, en términos generales. El foco en Europa está puesto en equipos de altavoces caros de última tecnología, como en el IRCAM, el ZKM o el GRM, por ejemplo. Estos camiones enormes llenos de altavoces... Y el enfoque de los estadounidenses, como La Monte Young, Alvin Lucier o Phill Niblock, parece que consiste más bien en dejar que el sonido se desdoble de acuerdo a sus propias reglas, a la física, a la acústica. El sonido se desdobra en el espacio de manera arquitectónica, es guiado físicamente de forma natural. El enfoque de Maryanne era diferente, ponía mucho cuidado en la colocación y coreografiaba los sonidos de una forma concreta. Le interesaba mucho, no solo lo que pasaba en la música y cuándo pasaba, sino sobre todo dónde pasaba y cómo pasaba, dónde existía un sonido y cómo existía, en lugar de fijarse solo en qué sonido era y cuándo entraba. El material sonoro que utilizaba era muy primario. Las grabaciones y la información sonora que tenía en cintas, por ejemplo, de sintetizadores, eran solo un punto de partida, la materia prima. El trabajo de verdad estaba en la preparación tridimensional a partir de ahí. Se refería a sus sonidos como si existiesen en el espacio, como personajes sonoros, como entidades sonoras tridimensionales, cada uno con sus propias cualidades y comportamientos. Y estos personajes sonoros coincidían, se superponían, chocaban, se tapaban entre ellos, etc.

Maryanne tenía formación y experiencia en la composición con partitura para instrumentos tradicionales, instrumentos acústicos tradicionales, pero a mediados de los 60 decidió usar solo instrumentos electrónicos. Parece que lo hizo sobre todo porque quería trabajar directamente con el propio sonido, que su trabajo fuese empírico. Quería ser capaz de colocar los instrumentos, observar qué pasaba, hacer cambios, prestar atención a lo que escuchaba y tomar notas detalladas. Por eso le gustaba tanto trabajar con la electrónica, con el sonido, para poder experimentar, en lugar de escribir una partitura para oírla después interpretada por otros músicos, por ejemplo. En cuanto a las influencias de Maryanne, las personas que fueron importantes para ella, estudió con Stockhausen una temporada a principios de los 60, cuando tenía veintitantos años. Después se hizo amiga y colaboradora de John Cage. Creo que admiraba mucho tanto a Stockhausen como a Cage. Cage se centró en la escucha activa con piezas como 4'33, por ejemplo, y creo que Maryanne lo siguió desarrollando. Para muchos la obra de Cage, sobre todo 4'33, es una especie de callejón sin salida conceptual donde la gente llega y se da la vuelta para dedicarse a prácticas más convencionales. Para Maryanne, extrañamente, parece haber sido el punto de partida de posibilidades artísticas significativas. Le interesaba mucho ampliar el papel del oyente y encontrar nuevas maneras de escucha; no solo nuevos sonidos, sino nuevas maneras de sentir, nuevas formas de experimentar.

Uno de los aspectos de su música y su investigación que más famosa la hicieron fue el uso de un fenómeno acústico llamado emisiones otoacústicas. Las emisiones otoacústicas son sonidos que produce el oído del oyente ante ciertos estímulos. Son sonidos reales creados dentro de nuestros oídos. No son alucinaciones ni impresiones, sino sonidos de verdad creados en nuestros oídos internos, y así es como se perciben. Oír de repente un sonido que sale de tu oído es una sensación muy rara. Maryanne descubrió por sí misma este fenómeno en los años 70. Entonces se refería a esos sonidos como «tonos auditivos». Ella sabía que no era algo nuevo, que nuestros oídos siempre habían tenido la capacidad de hacerlo, que siempre había ocurrido al escuchar música en cierta medida, pero siempre había sido subconsciente, no nos dábamos cuenta. Lo que Maryanne quería hacer era provocar que nuestros oídos fuesen capaces de emitir sonidos. Quería que el oyente fuera consciente, crear un «contrapunto» especial, creo que lo llamó, con una capa de música proveniente de los altavoces, por ejemplo, que fuese claramente externa, y otra voz dentro de la cabeza. Escribió un artículo muy interesante en los 70 titulado Psychoacoustic phenomena in musical composition. Some features of a perceptual geography (Fenómenos psicoacústicos en la composición musical. Rasgos de una geografía perceptual). Este concepto de «geografía perceptual» me parece muy útil para reflexionar sobre su trabajo. Concebía la música como una especie de paisaje tridimensional con una perspectiva real en el que algunos sonidos pueden estar lejos, otros cerca y otros dentro de nosotros. En lugar de solo percibir sonidos, nuestros oídos responden de manera activa y producen sonidos también. Pensaba en términos de perspectiva acústica, de la música como geografía en el sentido de paisaje tridimensional que el oyente podía explorar y en el que podía hacer cosas por sí mismo. Es una sensación especial, muy inusual y muy sutil que puede llegar a ser muy definida. En el minuto 26 podéis oír una pieza de Maryanne que demuestra este fenómeno, los «tonos auditivos», como ella los llamaba. Para oírlo deberíais subir mucho el volumen de los altavoces, no funciona con auriculares. Puede que os ayude mover la cabeza despacio de un lado a otro mientras suena. El artículo se puede encontrar en Internet, es muy interesante. Si buscáis las palabras «Amacher perceptual geography», lo encontraréis.

Otro aspecto del sonido que interesaba mucho a Maryanne era el sonido estructural. En acústica el sonido estructural es aquel generado por fuerzas físicas y transmitido a través de materiales sólidos, como el ruido de pasos en el piso de arriba, por ejemplo, o la vibración física del motor de un barco transportada por el propio barco, que se puede oír en todas partes. Empezó a trabajar con la idea de usar espacios reales, físicos (salas, etc.), como extensión de los altavoces. Escondía los altavoces en otros lugares, en otras habitaciones o detrás de puertas cerradas, por ejemplo; no solo por esconderlos a la vista, sino para alterar el sonido radicalmente y librarse de ese sonido riguroso, directo, «cuadrado», como ella lo llamaba, sacarlo de los altavoces y canalizarlo a través del espacio, donde adquiriría otra forma y otro carácter. Pasaba mucho tiempo apuntando con mucho cuidado el sonido generado en los altavoces hacia el edificio para que se reflejase en las paredes, en el techo, etc. Intentaba, básicamente, transmitir el sonido del altavoz a estructuras sólidas, al edificio, para que

después regresase al oyente. El sonido emanaba de la estructura física, salía de las paredes, se filtraba por la puerta o caía del techo, por ejemplo.

En cuanto a la influencia que ejerció Maryanne en mi actividad artística, en mi trabajo, hay muchas cosas que admiro de ella y que fueron una gran inspiración para mí. Era muy radical y muy intransigente como persona y como artista. Estaba muy centrada y profundizaba mucho en las cosas. Se podría decir que tuvo una misión permanente a lo largo de su vida, a diferencia de otros artistas que tienen un proyecto cada temporada, que hacen colaboraciones diferentes o que siempre tienen una idea nueva e ingeniosa tras otra. Ella profundizó y se centró mucho en unas pocas cosas. Eso es algo que admiro. Otra cosa que encuentro interesante e inspiradora es que era una artista marginal, independiente, que no tenía acceso habitual a sitios como el IRCAM o el ZKM, por ejemplo. Es lo mismo que me pasa a mí. Ella trabajaba en la periferia de muchas áreas, de algún modo, y no tenía titularidad académica o un estudio con tecnología de última generación en el que trabajar. Yo veo su obra casi como una «especialización de guerrilla», en el sentido de que se veía obligada a trabajar con medios relativamente modestos, con unos cuantos altavoces buenos, en lugar de con equipos de tecnología punta. Y no es que quisiera hacerlo así deliberadamente, pero era eso lo que había.

Creo que ella iba más allá de convenciones de sonidos estéreo o envolventes a través de tecnología relativamente simple. Se centraba en el propio sonido (que tardaba semanas en colocar), en qué hacía el sonido, en cómo se comportaba en el espacio, en qué hacía cuando cambiaba algo, cuando cambiaba algo un poco físico. Adquirió una gran cantidad de conocimientos. Y el término «geografía perceptual», que es parte de su artículo, esa noción fue importante para mí y aún lo es. La idea del sonido que sale de los altavoces, por ejemplo, del sonido que está más allá de los altavoces y del que sale literalmente de nuestra cabeza. La posibilidad de que este paisaje de fenómenos sonoros interconectado tan complejo esté muy cerca, muy lejos o en algún lugar intermedio y las diferentes relaciones que pueden darse entre ellos siempre me ha interesado mucho. También el concepto de «tonos auditivos», la razón por la cual uso «tonos auditivos». Por supuesto los uso de manera consciente, heredé eso de Maryanne. Sé que había oído y provocado emisiones otoacústicas de forma involuntaria antes de que conocer su trabajo, pero desde luego fue ella quien introdujo en mí la idea de manera consciente.

Algo muy destacable de su trabajo es el equilibrio entre la ferocidad y la extravagancia, esa masa de sonido tan visceral pero tan minuciosa perceptivamente. Es muy fino. Se dan fenómenos muy sutiles, muy únicos, fenómenos sonoros muy delicados, pero también una masa de sonido salvaje, inflexible y visceral. Y es ese equilibrio, o ese contraste, lo que siempre me ha atraído del trabajo de Maryanne y de otra gente. Su obra era muy ruidosa, la gente salía corriendo aterrorizada de las salas de conciertos a veces, pero no era «bruta», no se basaba en trucos fáciles para que las cosas sonasen muy alto o de forma cavernosa, terrorífica o algo así. Creo que el sentido de dimensión o de inmensidad en su música expresaba la dimensión de un lugar real. Su

obra era de una gran envergadura porque llenaba el espacio físicamente de una manera muy directa pero también muy inteligente y muy poética. A diferencia de mucha de la música electrónica, creo que su música no trataba tanto de evocar mundos virtuales o ficticios como de encontrar nuevas posibilidades para el presente. Su trabajo no parecía representar nada más, solo hacía extraordinario el aquí y el ahora. Y eso es algo que yo también busco, una relación directa y concreta con el espacio actual, más que eso tan cinematográfico de considerar la sala de conciertos como algo no espacial que absorbe a la gente y la lleva a otros mundos. Su obra parecía solapar nuestros cuerpos físicos presentes en ese espacio físico, en ese momento, con las formas sonoras efímeras que evocaba, que provocaba según la situación. Pero no eran fenómenos sonoros que perteneciesen a un mundo ficticio, pertenecían al aquí y al ahora.



Maryanne Amacher. *The Wire*, 2009