

Silencio en blanco

Durante los últimos años, podemos observar como dentro de la improvisación y composición contemporánea el uso del silencio se ha asumido en cierto modo como una paleta estética a la que se recurre como si se tratase de un sonido o evento concreto, del cual podemos obtener unas respuestas determinadas por parte del público y del artista. Es el caso de movimientos como el reduccionismo o el grupo de compositores *Wandelweiser* [1], ellos han visto en el silencio un modo de percibir las situaciones y la infinita riqueza de circunstancias de la realidad sustraída de la acción de la música, evaluando la necesidad de añadir algo que ya existe.

Esta concepción del silencio es problemática en tanto que puede ser reducido a una forma sonora o estética que:

- No fomenta la inestabilidad del momento, es reconocida como un gesto amable conciliador con el mundo y el entorno de ese instante.
- Templa las potencias inherentes a entender el silencio, como gesto abierto a cualquier tipo de posibilidad; Una situación construida.
- Obvia que ninguna situación es neutra, así que lo que pueda pasar durante un silencio, tendrá un significado especial en relación a quien más poder tenga en la situación, si es un concierto, el músico que halla decidido no tocar (es una decisión suya) mientras que la decisión del público de no moverse de su lugar es la esperada.

A ese silencio que domestica las intervenciones lo voy a llamar *silencio en blanco*, se trata del silencio como elemento privado de cualquier consideración que no sea estética.

La experiencia del *silencio en blanco* está basada en la comodidad del artista y del espectador en base a la alienación complaciente de reconocerlo como una forma concreta, desprovista de cualquier tipo de matiz subversivo. Sucede cuando todos proyectamos una complicidad que impide sentirnos interpelados por el silencio, ya no importa que esté ocurriendo en el momento, qué es lo que estemos elaborando, percibimos la enorme abstracción que supone el silencio de manera reificada.

Se crea un objeto dispuesto para ser percibido y degustado como si de por sí mismo fuese un acontecimiento sublime que hay que gozar, paladear etc... Un placer que viene de la mano de la quietud, de la tranquilidad. Ocurre un fenómeno de representación de lo que concebimos por silencio, y no solo entendiendo el silencio como ausencia de sonido, sino también bajo la concepción de ese conjunto de sonidos que el intérprete o artista no controla, sonidos no prescritos. Sutura el nervio insurrecto que puede surgir en cualquier improvisación.

La intención del músico al apropiarse o “generar” un silencio, no deja de ser el reconocimiento del contexto conceptual como propio, de su factura. Es una herramienta estética que subyuga la posibilidad de reflexionar acerca de la razón de cada sonido en este contexto.

“El primer disco de “Raku Sugifatti” es una de las ediciones esenciales de la última década, el ideal platónico de este estilo de música.”

Jon Abbey [2]

Todos sabemos que el estado del silencio no existe físicamente. A pesar de esto, se crea este

silencio en blanco para protegernos (tanto al público como al intérprete) de la exposición a esta posible situación, y percibimos tras este cada uno de los sonidos ambientales, como una armoniosa y artesanal creación de la naturaleza. Volvemos a él en busca del refugio que garantiza el mismo éxito que en experiencias pasadas. Esa pasiva recreación en la contemplación y la escucha nos acomoda más y más en la idea de un orden positivista en nuestra relación con la naturaleza, una naturaleza percibida como plácida y serena.

Este comportamiento quizás entre en conexión con la forma de entender la realidad y nuestra relación con el mundo. En los últimos tiempos, se nos ha tratado de mostrar a nosotros mismos, como la predilecta creación de la naturaleza y la filosofía dominante heredera del giro copernicano propuesto por Kant. Este incide en que nuestra existencia está determinada por la finitud de la relación que establecemos entre nosotros como sujetos y los objetos que nos rodean con los que se conforma el mundo.

En lucha contra estos modos de análisis filosófico surge la corriente del Realismo Especulativo [3].

Es interesante observar lo que dice Ray Brassier (una de las figuras representantes del Realismo Especulativo) sobre lo que él entiende por nihilismo.

El nihilismo no es una exacerbación patológica de subjetivismo[...], que anula el mundo y reduce la realidad a una correlación del yo absoluto, sino por el contrario, es el corolario inevitable de la convicción realista de que existe una realidad mental independiente, que, a pesar de lo presuntuoso del narcisismo humano, es indiferente a nuestra existencia y obvia los "valores" y significados con los que nosotros tratamos de cubrir para hacerlo más hospitalario. La naturaleza no es nuestra ni de nadie "en casa", ni nuestro particular progenitor benéfico. [4]

Si queremos explotar este tipo de prácticas experimentales como la improvisación, composición o intervenciones artísticas como material emancipador, lo que debemos hacer es de destruir ese enfoque naturalista de la escucha del silencio, dejar de buscar en él un lienzo puro lleno de sutiles y armoniosas imperfecciones, para liberar toda la serie de potencias no-alienadas que residen en él. En él como gesto abierto a todo tipo de posibilidades, como una fisura en la situación.

“El silencio no tiene nada que ver con la calma o la tranquilidad. No se encuentra en la naturaleza, simplemente ocurre como un suceso, como una ruptura en la situación en la que uno se encuentra. No es necesariamente bonito o agradable, sino que incluso puede ser horrible.”

Antoine Beuger [5]

En contraposición a la inercia de construir silencios en blanco es posible que aparezca la idea de construir ruido. Solemos pensar en el poder liberador de este, su inherente relación con el caos y el desorden, su propensión a no caer en las redes del capitalismo, pero el ruido, al igual que otro sonido puede ser concretado como una categoría estética más (de hecho podemos observar como se configura como género musical), como ocurre con el silencio en blanco, perdiendo su intensidad como forma abstracta; una intensidad que comparte con el silencio.

“Aquí es donde creo que se encuentra el potencial subversivo del ruido - en el nivel de su forma abstracta; y no en ninguna supuesta radicalidad atribuida a su contenido sonoro (volumen, frecuencia, tono, etc)”

Ray Brassier en respuesta a Mattin [6]

¿Se puede llevar a cabo un uso del silencio bajo la influencia de la concepción nihilista propuesta por Brassier?

Creo que es interesante cuestionarse como en ocasiones en la improvisación o composición que trabaja con el silencio, nuestra relación con la “naturaleza” es algo confuso, no se distingue con claridad la relación que establecemos con esta palabra, si se trata del “mundo natural” o la serie de estructuras que conforman la realidad. De ser un enfoque naturocentrista, donde la naturaleza es la parte superior del ser, podemos perder atención a alguna de las capas de las que está formada la realidad creyendo que la naturaleza está dotada de algún estatus especial. Esto entra en conexión directa con lo conocido como Ontología Orientada a los Objetos.

“La ontología es el estudio filosófico de la existencia. La Ontología Orientada a los Objetos ("OOO" para abreviar) pone las cosas en el centro de este estudio. Sus defensores sostienen que nada tiene un estatus especial, todo lo que existe, existe por igual -los fontaneros, el algodón, los chimpancés, los reproductores de DVD o las areniscas por ejemplo. En el pensamiento contemporáneo, las cosas se toman generalmente, o bien como la suma de pedacitos cada vez más pequeños (naturalismo científico) o como construcciones de la conducta humana y la sociedad (el relativismo social). OOO sigue un camino entre las dos, prestando atención a las cosas en todas las escalas (desde los átomos hasta las alpacas, desde los bits a las tortitas), y considerando su naturaleza y las relaciones de cada uno con el otro de igual manera que las relaciones que se establecen con nosotros mismos.”

Ian Bogost [7]

Durante una correspondencia por e-mail con el compositor del grupo *Wandelweiser* Manfred Werder tratando estos problemas, le pregunté a que se refería exactamente con la palabra “mundo” dentro de su cita "no se trata de explorar nuevos sonidos, sino de la exploración de una nueva relación con lo que suena del mundo", si él se refería a la estructura de la realidad, o de lo que entendemos por naturaleza, su respuesta fue la siguiente:

“Cuando uso el término “mundo” me refiero a la estructura de la realidad, no a la naturaleza en sí misma.

Soy consciente del problema que me mencionas – el hecho de recrearse en la contemplación de la naturaleza como un sublime acontecimiento.

En los últimos años “La naturaleza” se ha convertido en una gran cuestión en la música, influenciado yo creo, por la práctica de las grabaciones de campo, etc...

Mi trabajo, especialmente las composiciones de “palabras encontradas” (composiciones basadas en tan solo unas pocas palabras o una cita) y los proyectos y grabaciones en exteriores, por supuesto que lidian con este conflicto y a la vez corren el riesgo de ser malinterpretados.

Empecé a interpretar en espacios abiertos hace más de 10 años, porque sentía que los espacios interiores en los que se suele hacer conciertos estaban muy predeterminados y limitaban las formas de escuchar y experimentar la música; básicamente la manera de pensar de toda la práctica de nuestra música.

Por lo general yo diría que quiero tener un “equilibrio del mundo (realidad)” diferente en mi trabajo, sea cual sea la estructura compositiva yo sería capaz de imaginar aún más.

Más tarde he tratado de aplicar esto a cada una de mis composiciones en concreto (20082, 20086,

20091, etc).

Tengo que reconocer que estas composiciones parecen contradecir la idea de la OOO en la que nada tiene un estatus especial, por la selección de palabras que destacan los fenómenos de la naturaleza.

Esa es una cuestión muy difícil e importante:

Cada colección de "cosas" dispone de su propia extracción de un conjunto altamente complejo y heterogéneo de cada uno de los contextos posibles, e irradia en consecuencia su propia "inclinación".

A modo de ejemplo para un solo contexto: Mi relación / referencia a la obra de George Brecht "Water-Yam", una obra que pienso que opera perfectamente con la idea de la OOO.

Pero el hecho de este trabajo, digamos que el vocabulario que él usa en sus tarjetas de instrucción en ese momento preciso que fue el principio de los años 60 en los EE.UU. me obliga a reflexionar la forma en la que concibió su vocabulario, con el fin de encontrar un enfoque diferente y un equilibrio que podría ser adecuado para el presente.

El desafío es, entonces, dejar claro que las "cosas" o "sonidos" no aparecen como marcadores de posición para los valores en un mundo de significados y estructuras jerárquicos, pero que están ahí como un hecho de la realidad como multiplicidad.

Supongo que eso es lo que quería decir con la frase "no se trata de explorar nuevos sonidos, sino de la exploración de una nueva relación con lo que suena del mundo". Por lo tanto, me gustaría decir que estoy en contra de un 'naturocentrismo', pero a la vez estoy comprometido con un aumento de contigüidad de los fenómenos de la naturaleza."

Esta mención a la "contigüidad de los fenómenos de la naturaleza" Werder la entiende como una unión a la estructura que engloba tanto la existencia de la vida humana, como la de los insectos o cualquier otro objeto o fenómeno, que a menudo se sitúa por debajo en la jerarquía de la existencia.

Esta orientación al replanteamiento de la importancia de cada sonido en una situación concreta es crucial para la explotación de las potencias del silencio.

No es necesario recurrir a la invención de una parafernalia cada vez más compleja de electrónica o de técnicas extendidas a la hora de tocar un instrumento para volver la situación más frágil.

Es la incontrolable urgencia del artista por la introducción de sus decisiones estéticas la que nos ciega a la hora de interrogar a el ensamblaje de cada contexto. Si queremos desarmar esa agenda jerárquica que gobierna las situaciones que vivimos a la hora de participar de un concierto o escuchar un disco, debemos cuestionarnos lo que subyace tras este embozo estético. Pensar en la razón que articula cada sonido, nuestra relación con él en este momento, como nos determina y que puede cambiar a través de él.

Miguel Prado

A Coruña, Noviembre 2010

Gracias a Mattin y Manfred Werder.

Anti-Copyright

[1] <http://www.timescraper.de/>

[2] Abbey, Jon, 2010. Publicación en Facebook.

[3] El Realismo Especulativo es un movimiento emergente en la filosofía contemporánea que se basa en la crítica a los supuestos ontológicos fundamentales (correlacionismo) que la filosofía continental contemporánea ha asumido a lo largo del siglo XX, así como una incorporación y superación de las dos tradiciones filosóficas más importantes: La analítica y continental.

El Realismo Especulativo toma su nombre de una conferencia celebrada en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres en abril de 2007. La conferencia fue moderada por Alberto Toscano del Goldsmiths College, y contó con presentaciones a cargo de Ray Brassier de la Universidad Americana de Beirut (entonces en la Universidad de Middlesex), Iain Hamilton Grant de la Universidad del Oeste de Inglaterra, Graham Harman de la Universidad Americana de El Cairo, y Quentin Meillassoux de la Escuela Normal Superior de París. Todos ellos en la actualidad son autores representativos de este movimiento.

[4] Brassier, Ray. 2007. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. London: Palgrave Macmillan

[5] Beuger, Antoine, 2001. "The Sound of Silence: the music and aesthetics of the Wandelweiser Group by Dan Warburton", Houston TX: Signal to Noise

[6] Brassier, Ray. Mattin. 2010. "Metal Machine Theory". Sievoz: Reveu et Corrige

[7] Bogost, Ian. 2009. "What is Object-Oriented Ontology? A definition for ordinary folk"
http://www.bogost.com/blog/what_is_objectoriented_ontolog.shtml