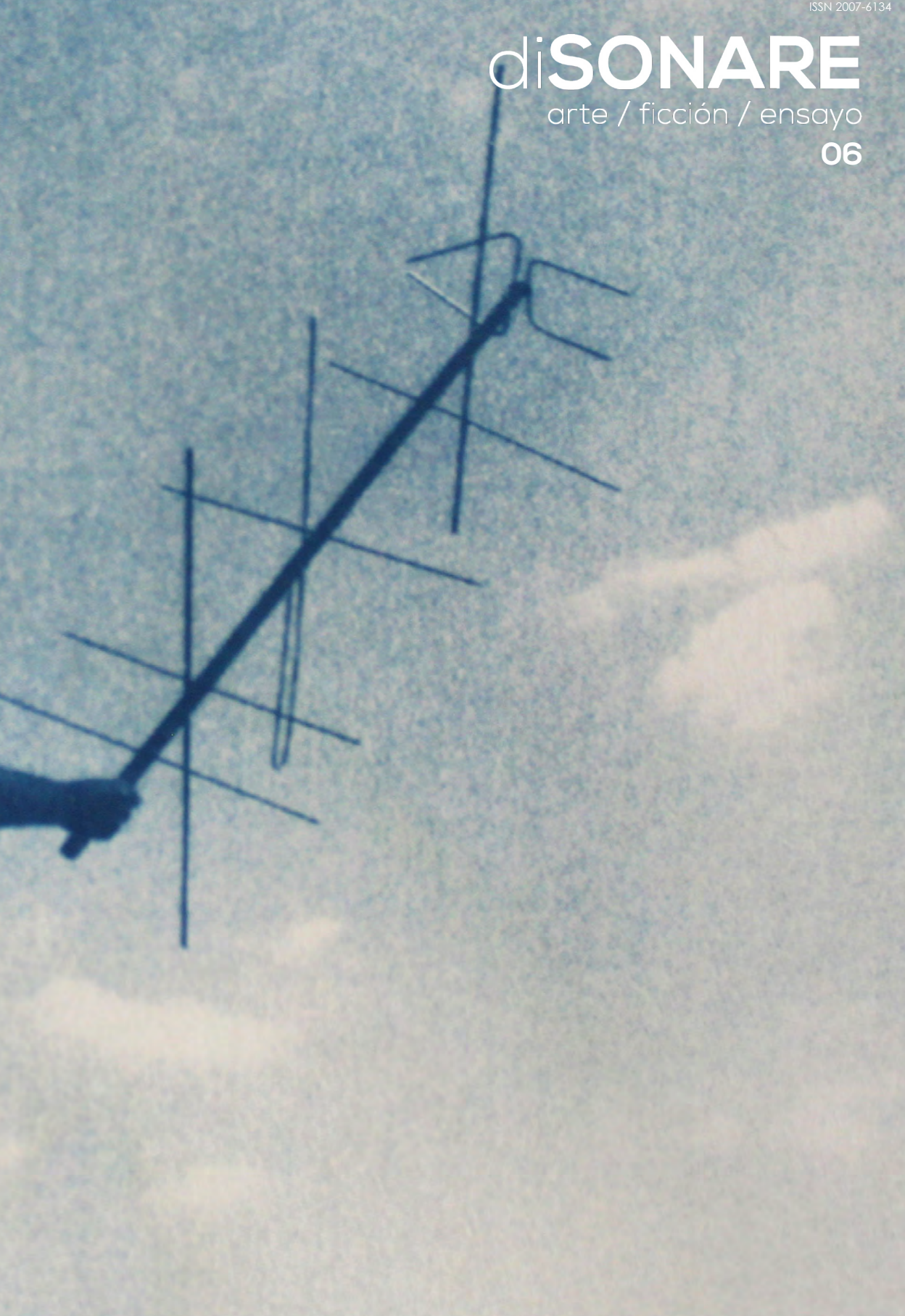


diSONARE

arte / ficción / ensayo

06



diSONARE

arte / ficción / ensayo

06

Directorio diSONARE 06

Director General

Diego Gerard Morrison
diegogerald@disonare.com

Director Editorial

Lucía Hinojosa Gaxiola
lu@disonare.com

Editor

Sofía Casarín García-Ramos
sofia@disonare.com

Diseñador Gráfico

Tatiana Vázquez Estrada

Diseñador Web

Carolina Castañeda

Distribución

Buró-Buró

Colaboradores Nacionales

Eduardo Abraham, Marcela Armas, Sofía Casarín, Gilberto Esparza, Verónica Gerber Bicecci, Proyecto Ópera, Christopher Rey-Pérez, Manuel Rocha Iturbide, Lázaro Valiente, Luis Vargas.

Colaboradores Internacionales

Manuel Cirauqui, Nick Herman, Joaquín Orellana, Vern Sullivan, Jan Tumlr, Gregory Whitehead.

“diSONARE”, No. 6, mayo 2017, es una publicación anual editada por Batallas de la Era Común S.A.P.I. de C.V. Mariscal 13, Colonia San Ángel, Delegación Álvaro Obregón, C.P. 01060.

Editor responsable: Lucía Hinojosa Gaxiola. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2013-

020710404000-102, ISSN 2007-6134, ambos tramitados ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Licitud de Título y Contenido No. “en trámite”, tramitado ante la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación.

Impresa por la sociedad “Offset Santiago S.A. de C.V.” ubicada en Avenida Río San Joaquín 436, Ampliación Granada, 11520, México D.F., este número se terminó de imprimir el 15 de mayo de 2017, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional del Derecho de Autor.

CONTENIDO

NOTA EDITORIAL (4)

CONFESIÓN – *Luis Vargas* (7, 90)

EL NO-GRITO – *Sofía Casarin* (8)

RACHI – *Joaquín Orellana* (16)

EXSTÁTICA – *Nick Herman* (20)

ÓPERA – *Un proyecto de Satélite* (24)

ANÁBISIS DE LA CIUDAD DE MÉXICO – *Christopher Rey Pérez* (28)

IN CRESCENDO – *Eduardo Abraham* (35)

SONIDOS TRAZADOS – *Manuel Rocha Iturbide* (40)

COLORLESS, ATONAL: ON MONOCHROME PAINTING AND NOISE – *Jan Tumlir* (50)

LOS SILENCIOS SON NIDOS – *Lázaro Valiente* (58)

ACEITE DE SERPIENTE: RADIO, CRIPTOGRAMA, MELANCOLÍA – *Manuel Cirauqui* (62)

SIDERAL – *Marcela Armas y Gilberto Esparza* (74)

DIAGRAMAS DE SILENCIO – *Verónica Gerber Bicecci* (76)

CRAZY HORSE ONE-EIGHT – *Gregory Whitehead* (79)

IS THE END SOUNDLESS? – *Vern Sullivan* (84)

ADDENDUM

NICK HERMAN AND JAN TUMLIR IN CONVERSATION (91)

Portada y Contraportada por Nick Herman

Listening / Escuchando (Or I'm Just Looking for the Wolf). Cianotipos.

De una serie de diez fotografías que documentan al artista caminando por Los Ángeles cargando una antena Yagi modificada.

NOTA EDITORIAL

(dos poemas inaudibles de fragmentos de voces)

me habla realidad aquí instalada
[un acto de] espionaje
sonidos trazados

el territorio inaudible del sonido mismo
permanece
sin ser escuchado

una maquinaria invisible de pausas y silencios
como campos magnéticos en superficies.

no hay sonido en el interior
de la sonoridad

the room attempts its best at silence
[outside]
the crack of lightning, falling rain,
the wind blowing through the trees

wherever we are
what we hear
is mostly
noise

unmovable, predictable, and stable,
interference is quantifiable
the constant sound of the universe.

the voice is electronic dissonance
movement(s) refusing the politics of isolation

letting sounds be themselves
without rhyme or reason
as though screaming:
we got a target
coming at you

PATRONATO EDITORIAL // BOARD OF MEMBERS

Alumnos 47

Arturo Dubson

Mireille G. Joly

Oscar Ghelber

Teresa Machado

Sabrina Maclean

Francisco Musi

Annau Lelo de Larrea

Juan Fernando Zaragoza

No hay sentido¹ mejor guardado que aquel que todos saben.²

•³

*[ij atzé le-yllerm das is cluquicben
daba veni-jasnijt]⁴*

—⁵

***Yo digo a todos que estoy feliz aquí,
no soy.***

EL NO-GRITO

Sofía Casarín

Traducción por Diego Gerard

Fragmento traducido del ensayo *'The Scream, The Non-Scream, and their Mechanical Auditor'*

En junio de 1955 John Cage propuso que los *no-sonidos* son aquellos recibidos por agentes distintos al oído, y que operan de la misma manera que los sonidos.¹

El sonido del grito, separado del acto corporal de gritar, es la premisa sobre la cual Marie Thompson construye su texto *'Three Screams'*, explicando que siempre hay algo del grito-sonoro que nos evade, que permanece sin ser escuchado, sin sentirse, imperceptible.² El *no-sonido* y su inferencia en aquel evento sonoro de lo no escuchado e inaudible pero afectivo, es aquello que se expande desde lo no-coclear y que retiene la capacidad de percibir sonidos afectivos que van más allá del oído. Es importante hacer mención que la construcción del *no-grito*—derivada del *no-sonido* de Cage—nace del *sonido* y no del *silencio*. No merodea entre las políticas de expresión y represión, ni en las implicaciones de lo que no es emitido, sino en lo que permanece sin ser escuchado.

La acuñación del *no-grito* en este texto se basa en la idea de que el grito no tiene que ser perceptible para existir. A partir de las nociones del *espejo acústico* propuesto por Guy Rosolato y expandido por Kaja Silverman, y el proceso de *auto-afección* de Jacques Derrida, se propondrá que el *no-grito*, como negación de sonido, no solamente ocurre en la ausencia de los oídos dentro del espacio donde se emite el grito, sino que incorporará un grito interno que habita en el escenario radiofónico de Antonin Artaud. Así mismo, el *no-grito* se desarrollará en función de la conferencia *"Blackness and Non-Performance"* impartida por Fred Moten, y realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de ella, la configuración del *no-grito* tomará del pasado lo no-escuchado en el futuro. No tomará lo que aún no es audible, sino las oportunidades posibles por una continua negación del grito.



De acuerdo a Thompson y a Biddle, la noción de afectividad propuesta por Spinoza, después por Deleuze y Guattari, y finalmente por Brian Massumi, puede entenderse a través de dos conductos distintos: afecto (*affectus*) y afectividad (*affectio*). La primera es el potencial del afecto; la variación continua en la capacidad de un cuerpo para afectar y ser afectado, mientras que la

¹Cage, John "Experimental Music, Doctrine" in *Silence* (London: Marion Boyars, 1968), p. 14

²Thompson, Marie "Three Screams" *Sound, Music, Affect*, p. 162

segunda se refiere al encuentro afectivo de un cuerpo con otros cuerpos; el estado de un cuerpo mientras afecta y es afectado.³ Implícitamente, la segunda definición sostiene que la afectividad opera de un cuerpo a otro. ¿Qué sucede cuando la afectividad sucede desde y hacia el mismo cuerpo?

Jacques Derrida propone que “la consciencia es la experiencia de auto-afectividad pura”⁴ y su operación puede ser producida únicamente por la voz (he aquí la oportunidad de acoger al grito), aseverando que el orden del significante de dónde el sujeto toma de sí mismo hacia sí mismo, no toma prestado del exterior del significante que afecta y emite al mismo tiempo.⁵ Similarmente, pero presentados por distintas ramas de estudio, Kaja Silverman se apega a la acuñación de *espejo acústico* de Guy Rosolato, y lo describe como una doble organización del sistema vocal / auditivo, que permite al hablante funcionar al mismo tiempo como escucha; su voz retornando como sonido en el proceso del habla.⁶ Citando la configuración original de Rosolato, “la voz posee la propiedad de ser, al mismo tiempo, emitida y escuchada, enviada y recibida, por el sujeto mismo.”⁷ Silverman entonces plantea que tal configuración puede ser tratada como un derrame del sujeto hacia el objeto, suavizando el camino para la proyección y la introyección.^{8 9}

La disposición titubeante de reconocer al sonido como interior o exterior, es lo que también entra en juego entre sonido emitido y sonido escuchado por el mismo sujeto. Un sujeto emisor puede tener problemas en localizar si el grito se encuentra adentro o afuera. Es decir, la frontera que separa al exterior del interior se nubla por esta falta de decisión auditiva—por la replicación dentro del

³Thompson, Marie; Biddle, Ian ‘Introduction’ Sound, Music, Affect, p. 8

⁴Derrida, Jacques. On Grammatology, Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997) p. 98

⁵Ibid

⁶Silverman, Kaja. The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalytical Cinema (Indianapolis: Indiana University Press, 1988) p. 79

⁷Ibid., p. 80 who quotes Guy Rosolato, La Voix: Entre Corpses et Langage, p. 79

⁸Ibid., p. 80

⁹Boomerang (1974) de Nancy Holt y Richard Serra funciona como la materialización tanto de auto-afectividad como de espejo acústico. Serra grabó a Holt hablando y escuchando sus palabras después de ser retardadas electrónicamente por la transmisión (transmisión por televisión abierta en Amarillo, Texas). El efecto retardado se refleja de manera visible y audible, lo que sucede en el medio del proceso de auto-afectividad en el espejo acústico. Es decir, la pieza de Holt y Serra presenta en cámara lenta lo que ocurre en dichas configuraciones.

ámbito anterior de algo que parece tener su inepción dentro de lo posterior.¹⁰ La parte interior o la interioridad del *no-grito* es una modalidad, esclarecida en el *grito interno* representado en el escenario radiofónico de Antonin Artaud. La interioridad del grito de Artaud se vincula a la psique. Susan Sontag reconoce que Artaud, sostiene de manera democrática, incuestionablemente, el derecho de la mente a ser escuchada.¹¹ Artaud está determinado a romper el “caparazón literario—al menos, para violar la distancia auto-protectora entre el lector y el texto.”¹² El grito interno de Artaud es la representación de un no-grito borrado del texto, que ocurre tras la separación entre lector y autor, y en el caso del escenario; actor y autor. Tal distanciamiento se centra en la violación del texto del autor, y consecuentemente en la representación del grito (sin la indicación de las palabras del autor). Sontag describe este evento como uno que debe dispensarse con la mediación de un escrito existente, que por consiguiente, acabe con la separación entre autor y actor, culminando dicho evento en la “mutilación del lenguaje y la trascendencia del lenguaje en el grito del actor.”¹³

Sontag afirma que la premisa en los textos de Artaud es concebida como un acto de desencadenar un flujo impredecible de energía abrasadora donde la sabiduría debe explotar en los nervios del lector.¹⁴ Pero cuando Artaud es el autor, el lector, y el actor, entonces el grito interno confirma las configuraciones de la auto-afectividad y el espejo acústico, y prospera en el espacio entre proyección sónica y recepción auditiva, del mismo autor al mismo actor. Sin haber afuera o adentro, audiencia o actor, el grito interno de Artaud habita ese territorio medio.

El 18 de agosto de 2016, desde los archivos fonográficos de la British Library, escuché por primera vez, los gritos de Antonin Artaud. Dichos gritos, forman parte de la grabación de la obra radiofónica censurada ‘Para Terminar con el Juicio de Dios’ (*Pour en finir avec le Jugement de Dieu*), misma que estaba agendada para transmitirse el 2 de febrero de 1948 en la radio francesa. El grito interno de esta pieza se localiza variablemente en un espacio que oscila entre el grito y el no-grito. Es un grito, emitido tres veces, y acentuado por la mediación de su grabación, así como también, apela al no-grito que se establece a partir de un evento de transmisión radiofónica que nunca sucedió.

¹⁰Silverman, *The Acoustic Mirror*, p. 79

¹¹Sontag, Susan. *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. xxiv

¹²Ibid.

¹³Ibid., p. xxxvi

¹⁴Ibid., p. xxiv

En las notas de Olivier Chow sobre el trabajo de Georges Bataille, se propone que la boca se convierte en una oscura y ambigua cavidad donde los órganos comienzan y terminan; la boca es un hoyo como el ano, ambos conectados, y por consecuente, los actos de escupir, toser, bostezar, pedorrear, eructar, estornudar y gritar son todas formas de excremento.¹⁵ En la pieza de Artaud, aparece un “pedo ruidoso”, el cual sugiere este paralelismo entre el sonido del grito y el sonido de un pedo, sin embargo, insinúa también la interioridad del grito (o del pedo), y por consiguiente el grito interno de Artaud:

un día
 el espacio de la posibilidad
 se me presentó
 como si me hubiera tirado
 un gran pedo
 [...]
 eran palabras [...]
 que existían
 o no existían
 [...]
 ¿Decir que tengo un cuerpo
 porque/tengo un gas hediondo
 que se forma dentro mío? [...]
 en cambio hay una cosa
 que significa algo,
 una sola cosa
 que debe significar algo,
 y que siento
 porque quiere
 SALIR¹⁶

Will Shrimshaw plantea que el interior de la sonoridad se mantiene como el territorio inaudible del sonido mismo.¹⁷ La representación del grito interno antes propuesta, es la que sucede durante el evento entre emisión y recepción. El fragmento “quiere salir” sostiene la idea de que el grito interno es un no-grito en la autonomía del sonido-mismo. La articulación de Artaud, “eran palabras ... que existían o no existían” puede recordarnos la conclusión alcanzada por

¹⁵(Chow, Olivier ‘Idols/Ordures: Inter-repulsion in Documents’ big toes’ DrainMag, 2006. Available at: <http://www.drainmag.com/content/DESIRE/Essay/Chow.html#ftn59> from Bataille, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985) p. 59.)

¹⁶Artaud, Antonin. *Para Terminar con el Juicio de Dios*. Traducido por María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas

¹⁷Weiss, Allen (ed.) *Experimental Sound and Radio* (Cambridge MA: The MIT Press, 2001) pp. 1-2 quotes (Novarina, Valere, 1993:100). See chapter one.

Shrimshaw, donde asevera que el no-sonido en sí mismo es aquello que resuena en algo más que el oído, o que fracasa en resonar, y su fracaso en resonar,¹⁸ se encuentra en donde el no-grito se presenta como un evento no-performático.



El 25 de septiembre de 2015, Fred Moten presentó una ponencia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *Blackness and Non-Performance*, donde manifiesta que el estudio de raza es inseparable del estudio del performance.¹⁹ Materializa esta propuesta a través del caso de Betty. Derivado de archivos legales de 1857, el caso de Betty es el de una mujer esclava en Memphis, Tennessee, quien fue llevada por sus amos al estado libre de Massachusetts para obtener libertad legal. Sin embargo, Betty se rehúsa a buscar su libertad legal y retorna a la vida como esclava en Tennessee. Moten denomina este evento como un *no-performance*, y plantea las siguientes preguntas:

¿Qué sucede si la libertad es la libertad de rehusar la libertad?... ¿Podemos recuperar lo que no dijo?... ¿Qué sucede si la libertad es una condición de la esclavitud?... ¿Qué sucede si la condición del esclavo en general es encadenarse a la guerra por la libertad?... ¿A la guerra de libertad?... ¿A la acusación de libertad como guerra?

Estas preguntas podrían establecer la discusión sobre el derecho al performance, y el derecho al no-performance, y por ende aquí, la interpretación del lector en relación al no-grito sería un acto como un no-performance del grito. En otras palabras, el derecho a gritar, o a no gritar. Sin embargo, el interés de Moten en el caso de Betty no se centra en una cuestión del derecho al no-performance, sino lo que el evento del no-performance predice del futuro:

¿A dónde fue Betty? Regresó a Tennessee. Regresó al porvenir al que hubiera tenido que renunciar—si hubiera aceptado—los términos y las normativas adjuntas a la supuesta libertad... Es estático, no sólo una relación entre pasado y futuro. Regresar para Betty es regresar al porvenir por el que Betty ahora constituye su nombre.²¹

Si partimos del no-sonido de Cage, el no-grito permite al texto moverse hacia atrás y hacia delante a través del no-performance de Betty. El no-grito no es una premisa en términos de Betty aceptando su libertad de manera vocal a través del grito, o que ningún par de oídos hubieran estado ahí para escucharla.

¹⁸Ibid., p. 43

¹⁹Fred Moten, talk at MOMA. 'Blackness and Non-performance' Museum of Modern Art. 'AfterLives'. Streamed live on Sep, 25, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=G2leiFByIIg> |

²⁰Ibid.

²¹Ibid.

Más bien, es la manera en que el no-grito sucede como un no-performance y predice las implicaciones y limitaciones futuras de su supuesta libertad. El no-performance de Betty fue un acto para rehusar el presente y el futuro de una libertad ilusoria. El no-grito en relación a la ponencia de Moten, y por consiguiente el caso de Betty, presenta el devenir o el destino de lo que un no-performance puede anticipar del futuro. Derivado del no-sonido de Cage, el grito como no-performance no sólo conlleva la implicación obvia de no ser escuchado, sino también abre las posibilidades a condiciones futuras, permitidas por la (continua) negación del sonido. El caso de Betty es un caso de conocimiento del futuro en el pasado. Es decir, el no-grito es la declaración del no-performance, que, por su condición negativa, prevee los males del futuro.

Y escuchando el siguiente fragmento de Artaud:

Para no hacer caca,
tendría que haber consentido
no ser,
sin embargo, no se decidió a perder
el ser,
es decir, a morir viviendo²²

Encontré a Betty. Y no pude evitar reconfigurarlas dentro del esquema de Moten:

Para no ser esclavizada,
ella tendría que haber consentido
a la libertad,
sin embargo, no se decidió a perder
la esclavitud,
es decir, a morir viviendo.

Morir vivo significa perder la esclavitud, y aceptar una forma de libertad, que el presente y el futuro no sostienen como verdadera. Este es el caso de un no-grito inscrito en los archivos del pasado, que aplica dentro de los archivos del ahora, pero de manera más importante aún dentro de los archivos del futuro.

²²Artaud. Para Terminar con el Juicio de Dios. Traducido por María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas (link to pdf?)

El catálogo de la exposición *Sounds Like Silence*, curada por Inke Arns y Dieter Daniels, en conmemoración al centenario del nacimiento de John Cage, también el 60 aniversario de su composición 4'33", incluye la imagen de un póster de la película de horror y ciencia ficción *Alien* (1979), mostrando el slogan de la película: "En el espacio nadie puede escuchar tus gritos."²³ La inclusión de este cartel entra en juego con la formulación de Cage del no-sonido como grito-no-escuchado por el oído humano suspendido en el espacio. Puede entenderse por lo que Shrimshaw define como el sentido Cageano de afección extra-somática de la independencia del sonido a esa necesidad de ser escuchado por *nosotros*.²⁴ Pero la premisa de situar al grito-no-escuchado dentro del ámbito alienígena y de la ciencia ficción, inevitablemente se asemeja a la futuridad adjunta del no-performance de Betty. De manera simultánea, puede esclarecer los procesos sónicos explorados por el discurso afro-futurista, que apela a la idea de que "la esclavitud funciona como un apocalipsis similar al secuestro alienígena."²⁵ Como dijo el artista y académico Kodwo Eshun, "los sujetos de la afro-diáspora viven la enajenación que preveen los escritores de ciencia ficción. La existencia negra y la ciencia ficción son una y la misma."²⁶

El aparente archivo fonográfico del futuro da cabida al encuentro de lo aún no audible con lo aún no afectivo, un encuentro que Thompson prescribe como la forma más elevada de afectividad experimentada. Puede ser entendida para referirse a la potencialidad aún no alcanzada; el segmento inaudible de afectividad sonora excede la afectividad vivida.²⁷ Lo aún no audible queda entonces suspendido en una condición de esperar a que suceda el sonido o la afectividad. El motivo de mencionar a Moten, y el caso de Betty, en este contexto, es precisamente para indicar que la espera es obsoleta, ya que el "grito" audible no hubiera otorgado libertad al futuro de Betty, o al futuro de que o quien representa Betty.

²³Arns, Inke, Daniels Dieter "On the Dark Side of Silence", 4'33" Sounds Like Silence John Cage 4'33" Silence Today, (Spector, Books, 2012) p. 39.

²⁴FShrimshaw 'Non-cochlear Sound' Sound, Music, Affect, p. 43

²⁵Marker, Chris. La Jetée, Argos Films, 1962

²⁶Eshun, Kodwo, 'Further Considerations on Afrofuturism' CR: The New Centennial Review 3, no. 2 (Summer 2003), p. 296, 298

²⁷Thompson, 'Three Screams' Sound, Music, Affect, p. 162

El grito que me hizo escribir acerca del grito, fue en realidad un grito impreso en la escritura, encontrado a través de la lectura. En noviembre de 2015 Kodwo Eshun nos convocó a algunos—escritores (lectores)— a participar en Auditions, un experimento didáctico de lectura desacelerada de In The Break, del teórico y poeta Fred Moten. Pensé que sería un ejercicio de resistir la tentación de ir más rápido, pero en realidad, fue el texto que se resistió a nuestra lectura.

Mocri... -36-

Flute

Bass

Maracas

Percussion

Violin

Viola

Cello

Double Bass

E. F.

Striped

Vibas

Uli

Cimbal

Saca

pp

p

Arco

Pizzicato

Rochi... -28-

29

u xi ki 2 em u xi ki 2 em u xi ki 2 em

Li f u xi ki 2 em u xi ki 2 em u xi ki 2 em

Bran Cir-
sum

Cirsum

Trom

teroin

linzifer

Probu

E-F

The score consists of several staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. Below them are staves for various instruments: Bran Cirsum, Cirsum, Trom, teroin, linzifer, Probu, and E-F. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

* Diminuendo y ritardando, forzando el vibrando del PROBU

Handwritten musical score for a string ensemble. The score is divided into four measures. The first measure is marked *Allegretto* and includes the instruction "Suiss, con dedo en el pulso". The second measure is marked *Kachi...*. The third measure is marked *Meno mosso*. The fourth measure is marked *Lento* and includes the instruction "Lento".

The score features several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mfz*. There are also some handwritten annotations and symbols, including a triangle and a circle with a dot.

Lyrics in Spanish and Russian are present: "Saxinijunale nipezianite", "Hijos de Hic no y decha", "Hijos de Hic no y decha", "cael", "u x modelum", and "sina- soido".

The score concludes with a series of empty staves at the bottom of the page.

EXSTÁTICA

Nick Herman

The Spanish word for “static” (as in television static) is *estática*. To me it looks and sounds deceptively similar to a related word in English, “ecstatic” and its Spanish translation, *extático*. Admitting this is an acknowledgement that I don’t speak Spanish with any fluency, but this miscue inspires me to draw a correspondence and ask the question: on what ground do these words, evoking technology, sensory perception and apotheosis, converge to locate something topical, indeed urgent about being human?

Today we are buffeted by electromagnetic waves carrying inconceivable amounts of information through the air. Our lives are conducted in a storm of static. Most of this “noise” is invisible to us, but occasionally there is an instrument that is so ubiquitous it becomes a kind of surrogate sense, allowing that which is unseen to become decipherable. When this happens, a kind of public ecstasy takes place, where an individual can see themselves in relation to others and the environment, that is, as part of a metaphysical body. For nearly a century this unifying device was the television. Not because of what it broadcast, but because it served as an unlikely tool for visualizing the dynamic energies that constitute the cosmos. It is in this context that television static has become an important shared image, illustrating for many around the world what lies beyond our human perception.

Defined as “unmovable, predictable and stable,” static come from the Greek word *statikos* which connotes not just consistency but a location (sharing the same root with “standing” and the “state”). Ecstasy, in contrast, is a *state of mind* wherein a person goes outside themselves to experience something beyond one’s own ego, something out of bounds. Etymologically static appears to be ecstasy’s opposite, but the words relationship hints at a deeper cosmological truth. Scientists have used the presence of static (cosmic microwave background radiation results in the constant presence of noise throughout the universe) to

measure the age and origin of the cosmos—allowing them to prove the theory of the Big Bang. If this static holds the key to our origins is it unwarranted to ask whether it represents a source of consciousness also?

Static is commonly understood as electronic dissonance, the hiss of poor radio reception or the graphical interference of television broadcasting. And despite our having moved into the digital age, static continues to be a familiar colloquialism, describing a phenomenon that everyone understands and can visualize. Even if it no longer accurately describes current technology, the shared experience of television static speaks directly to being human. It frames, by virtue of its ubiquity, noise of all kinds, marking the millions of things that surround us, that are outside of our bodies, that excite and depress us. Static links us to what is out there, and thereby to the ecstatic.

At its root static fundamentally describes a predictable phenomenological deviation, the so-called “signal-to-noise ratio.” Indeed this is why we use the word static to describe something that is always changing, it’s the mean that static is illustrating, the measureable break-down of the norm. This is something most evident when observing a broadcast that is garbled, but it can be seen in other examples where energy ebbs, such as in a breeze or even in personal relationships. While commonplace and predictable, these changes in status nevertheless evoke aberration and the dynamic forces inherent in transmission, cognition, communication and response. In short, static is a powerful indicator of the interconnectedness of things and how even the most modest output impacts proximate entities.

This correlation to cause and effect, and specifically the way different cultures react to dissonance, is where static balances its formal and political attributes. Static reveals not just the disruption of one thing, but the incursion of another. The corrupted television image jarringly confronts us with a vivid manifestation of cleavage, of standing outside of what we thought was real, and the distorted broadcast and its many aestheticized variations have

become synonymous with something like a postmodern ecstasy (indeed it may be the leitmotif of postmodernity). Nowhere is this more prevalent than in contemporary art, where abstraction and the corruption of visual motifs (appropriated, cloned, cut-up) has become idiomatic.

No matter if it is a pop star or the President, electromagnetic interference can reframe how we see ourselves, conveying a radical disembodiment. This slippage is the very basis of *extático* and lies in direct correlation with other precursors of static. For example, the location of one's TV and the requisite homemade antenna corresponded not only to the quality of one's signal, but has been a reliable indicator of both geography and social class. More *estática*, and therefore closer proximity to *extático*, occurs in marginal and interstitial regions, border crossings, and unpopulated places. Like folk songs, static is a familiar form that embodies a native ecology. In this way static of all kinds represents a poignant metaphor, framing the loose and unpredictable way environmental elements organize and manifest as culture. The abstract distortions and atonal buzz of *estática* remains one of the most powerful everyday evocations of a metaphysical transformation that continually shapes not only social values, but arguably our relationship to our own bodies and psychology.

Which is why the switch to digital broadcasting, taking place around the world, and currently in Mexico, is such a bittersweet moment. Yes, digital transmission will improve the picture quality and choices of millions, but it cannot function as an improvised measure of one's environment nor reveal our cosmic origins. Digital broadcasting is not a promiscuous medium, it does not freely intermingle with other atmospheric bits to provide the chance to experience a communion with a greater social body. The forces that create static will not go away, of course, they will just be harder to receive and therefore harder to decipher.

The essay Exstática was originally published in February, 2016 in Mexico City, with a wary eye on the US presidential race and its rhetoric of walls and border crossings. It is also a response to rapid changes in technology and my nostalgia for antennas and their ad-hoc sculptural profusion across the landscape. Post-election, the question of signal broadcasting, of who transmits ideas and how they circulate, is as topical as ever. The physical insistence of antennas, their local manifestation of peoples' desire to connect across distance, remains an inspiring and very public monument refusing the politics of isolation.

Museo Tamayo
Arte Contemporáneo



● Acción

..... Recorrido

— Calle

Calzada Mahatma Gandhi

● 1

Ópera fue conformada por siete piezas simultáneas en torno a la percepción de fronteras espaciales, sonoras e institucionales. El diálogo entre ellas y el museo cuestionó los límites entre privado-público, material-inmaterial e indagó sobre la corporalidad como parte de la producción artística.

1. *Aria* - Minerva Cuevas

Entre la omnipresencia y el camuflaje *Aria* funcionó como un ejercicio para reflexionar sobre el lugar de lo artístico y cultural fuera de los espacios formales. La voz humana como un instrumento musical a propósito de la orquestación del entorno.

2. *Espectro (Gamboa)* - Jorge Rosano Gamboa

Una pieza que habla paralelamente de la significación personal y social de la historia de Fernando Gamboa y el busto que lo representaba.

3. *Saqueo* - Carlos Iván Hernández

Una maqueta a escala del Museo Tamayo construida con comida para ardillas, ubicada en el jardín frontal del recinto. La intención fue generar una acción que representara el saqueo del Museo Tamayo Arte Contemporáneo por parte de la fauna que habita en los alrededores de Chapultepec.

4. *Reflejo* - Lucía Hinojosa

Esta acción investigó el lenguaje del aplauso como expresión colectiva a nivel subjetivo, histórico y social. Un grupo de 5 personas aplaude frente al Museo al ver a los visitantes salir y entrar por la puerta principal de la institución, intercambiando el “reflejo” del aplauso y descomponiendo la noción rutinaria del acto.

5. *¿Dónde estoy cuando no estoy en la realidad o en mi imaginación?*

Máquina de Coser (Alejandra Rodríguez Bolaños, Valentina Díaz, Victoria Estrada) Sintonizado en FM 87.8

La invasión de un mensaje inesperado intenta dislocar la tranquilidad del paseante a partir de la pregunta: ¿dónde estoy cuando no estoy en la realidad o en mi imaginación? Vulnerando el límite entre público - privado, dentro - fuera, consciencia - inconsciencia, publicidad - poesía, ficción - realidad.

6. *Estados de la materia (nociones sobre el silencio)* - Raúl Mirlo

Gas: vocablo creado por J. B. Van Helmont a partir de del término griego *kaos*.

La acción pretendía evidenciar la relación del sonido con el espacio; en particular, la idea de tensar el espacio a partir de éste.

7. *Autofagia* - Marcia Santos

Autofagia es un término extraído de las ciencias biomédicas, definido como la función nutricional de organismos a expensas de sí mismos. Se generó una analogía con respecto a la función del sistema de producción, consumo y distribución del arte dentro y fuera del museo.

La frase idiomática “without rhyme or reason” (*sin ton ni son* / trad. lit. *sin rima ni razón*) evoca la colaboración antigua entre el sonido y el sentido de las cosas por la manera en que uno antagoniza al otro, informando a la poética. Si la Anábasis de Jenofonte, también conocida como “La Marcha de los Diez Mil,” se formula dentro del contexto del lenguaje, e invita a preguntar si el cuerpo y su repetición bio-mecánica, de algún modo presuntuosa y todavía simiesca, da sentido al proceso sonoro de des-subjetivación—digo, *la marcha*—y las razones por las cuales el Estado crea la cuestión del individuo y las masas. Al menos esto pienso mientras leo. Desde la costa hacia el interior del país, desde lo pastoral y su horizonte idílico del sentido humano hacia el imperio de la capital y su labor, la Anábasis habita la metáfora de la ruina. Eso no sorprende. Al contrario, hace recordar lo romántico, lo sublime, y, más bien, una estética de pérdida y de luto.

El vocablo ofrece el momento de intersticio necesario para concretizar el sonido, mientras la ciudad hace una ruina de estos momentos. Tengo la sensación de que bajo la ciudad cada vez más vigilada, transformada en panóptico, una cacofonía no es solamente audible sino legible. Sin embargo, las revisiones históricas del Estado callan cualquier interpretación sensible. La boca y el cuerpo, conocen la ciudad como lo hace un soldado. Son movimientos rutinarios. Son la inscripción de la ciudad y una manera totalmente teleológica de escribir. El sonido del mar, el campo, unos pájaros, ceden a la riqueza empalagosa de la vida y los propósitos de la historia. Luego los procesos de leer encabezan teorías y prácticas como la deriva de Debord, mientras las energías sociales y arquitectónicas van desplomándose dentro de todo el lenguaje, donde sentido y sonido confunden tiempo y espacio.

Jenofonte fue un sicario-historiador griego en Persia, y Cortés fue un conquistador-proselitista español en México. En sus cartas, Cortés se asombra de la vitalidad de Tenochtitlán, cuya belleza durante el siglo XVI solamente podía compararse con Granada por los españoles, y por ende, con el mundo Islámico. Así, Cortés trajo el ruido de una ruina al campo geo-histórico del Otro, trasplantando el lenguaje epistemológico de un campo sobre lo que él consideró ser el silencio composicional del pueblo Mexica. En 2016 las representaciones lingüísticas del zócalo y su radio admiten las emanaciones de este palimpsesto a través del vehículo principal del lenguaje: el comercio. Observar las transacciones de la población parece una bruteza banal del capitalismo global, pero desde la perspectiva subalterna de un sitio de articulación plurívoco, las condiciones para nuevas lecturas siguen brotando.

¿De quién seguí los pasos durante la Anábasis de la Ciudad de México?
¿Desde qué fuentes inscribí a la ciudad dentro de mí? Estas preguntas, y otras, problematizan cualquier sentido del intento de apropiarse a la Anábasis como un modo de narrar la ciudad. Pues, ¿quién sigue las invitaciones del comercio para interiorizar a la ciudad en la biomecánica del pulso y la respiración que encara a la infinidad? Es la poética de la ciudad que presenta más resistencia a la totalización. Leer no se vuelve una serie de narraciones, sino el avanzar a trompicones para incitar el sentido-temporal del vocablo. Entre la reverberación de grandes historias, el bucle (loop) del presente, y las ruinas silenciosas de los futuros-pasados, doy un paso después del otro.

Caminar por la ciudad, leer su lenguaje, y entrar a su sentido temporal, dramatiza cierta consciencia de clase dado que la yuxtaposición de sus elementos sonoros es la composición en sí misma de las clases sociales, a la cual llamo 'el poema'. Mientras alguien vende buche y carnitas, otro está comprando zapatos de marca. Acá, alguien es un ciudadano y en la calle perpendicular otro recientemente migró sin identificación. Uno ofrece todo a gran ganga al mismo tiempo que otro extiende la mano por limosnas. La Anábasis de Jenofonte se trata de la relación del evento, lo que se denomina historia, pero estos pasos que marco son más bien la devoción del escriba medieval encargado de la tarea de copiar un texto. El poema cuenta con su capacidad vocal porque se aprende de memoria (*by heart*). El dictado es su propia marcha. Sin duda, en gran parte de lo que dice, miente.

La veracidad de la razón tiene límite. Más allá, los significados se pierden en la profundidad más resonante del sonido. Hoy escuché “I am sitting in a room” de Alvin Lucier: *I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.*

Sin las frecuencias resonantes de la ciudad, temo que todo lo que quedará será una procesión de fantasmas. Entre esta procesión y la marcha, entre las formulaciones del cuerpo escrito, me gustaría pensar que el léxico de carnaval existe. El espacio de la ciudad ofrece tal posibilidad dionisiaca donde el lenguaje opera como un registro anárquico del pueblo. Es lo que el poema trata de cumplir. La Anábasis hace poco para recordar esta posibilidad, aunque sí añade otra voz con la cual el ruido de la ciudad hace un doblaje de un habla originario y logocéntrico. Importa poco si este habla viene de la voz del Estado, de la Gestalt humana, o de Dios. Las irregularidades serán alisadas.

—Una semana de notas después de una Anábasis de la Ciudad de México

Anábasis de la Ciudad de México

Christopher Rey Pérez

IN CRESCENDO

Eduardo Abraham

1

Es *Lunes*
un disparo
demente disparo rompiendo este pecho
marcado desde adentro.

adentro
defiendo adentro

Aquellas noches me ladro
coloco puños en mis ojos
miro como quien da golpes
sueño igual que ya no vivo adentro.

adentro
morir adentro

El día que no sea hoy
-cualquier día menos hoy-

para sentir la nostalgia de estar
que tengo adentro.

adentro
silencio adentro

dentro de cuánto.

Otra cosa *fuera adentro*.

2

Es *martes*

te estás deshaciendo y no vas a pedir
auxilio.

3

Es *miércoles*

desperté teléfono descompuesto
todo me habla

me habla la nube que sigue lloviendo
me habla el suelo que arrastra
me hablan las pieles extintas al filo de la libreta

me habla Realidad aquí instalada
dice que Julio no viene

-no entiendo-

me habla

¿y qué habla?

que se siente mal que me habla luego

(silencio)

me habla Humillación

dice que Uno no es Uno

me habla Platos Sucios

dice que mal que luego

y vuelve a hablar Realidad

que Julio dice que no tendrá marzo

en Realidad, me habla el silencio del celular

(es Julio)

y estas voces:

no lo vas a encontrar

aunque salgas lloviendo

y te quede el miedo

mojando la planta del pie

me habla Risa embotellada

-clara

y de treinta y cinco mililitros

4

Es *jueves*

estas manos con su propia velocidad / no me corresponden
esta bilis / le dio espacio a la tormenta
este digerir y llorar / a nadie limpia:

esta cárcel es cárcel porque es fría . baila como quiere

- no oigo nada
- no puedo más
- tengo hambre
- a qué hora nos vamos
- no tiene sentido

me quejo:

¿qué le pasa a todo el mundo?

esto por lo que me hago responsable

ESTE CUERPO -ni siquiera es mío-
que ya no ve nada
que se cansa de pensar

DE QUIÉN ES

No lo identifico.

5

Es *viernes*
me siento extraño
me he dedicado a eso
y a lamer vasos.

Lamento apoyarme en tu rodilla
por lo que sigue
o
por amor

(me vale verga
¿entiendes?)

Tu rodilla
que dejaré crecer
para que cada vuelta
nos resulte mucho andar
para que cada vez
nos resulte más difícil

el amor

(vergüenza
¿entiendes?)

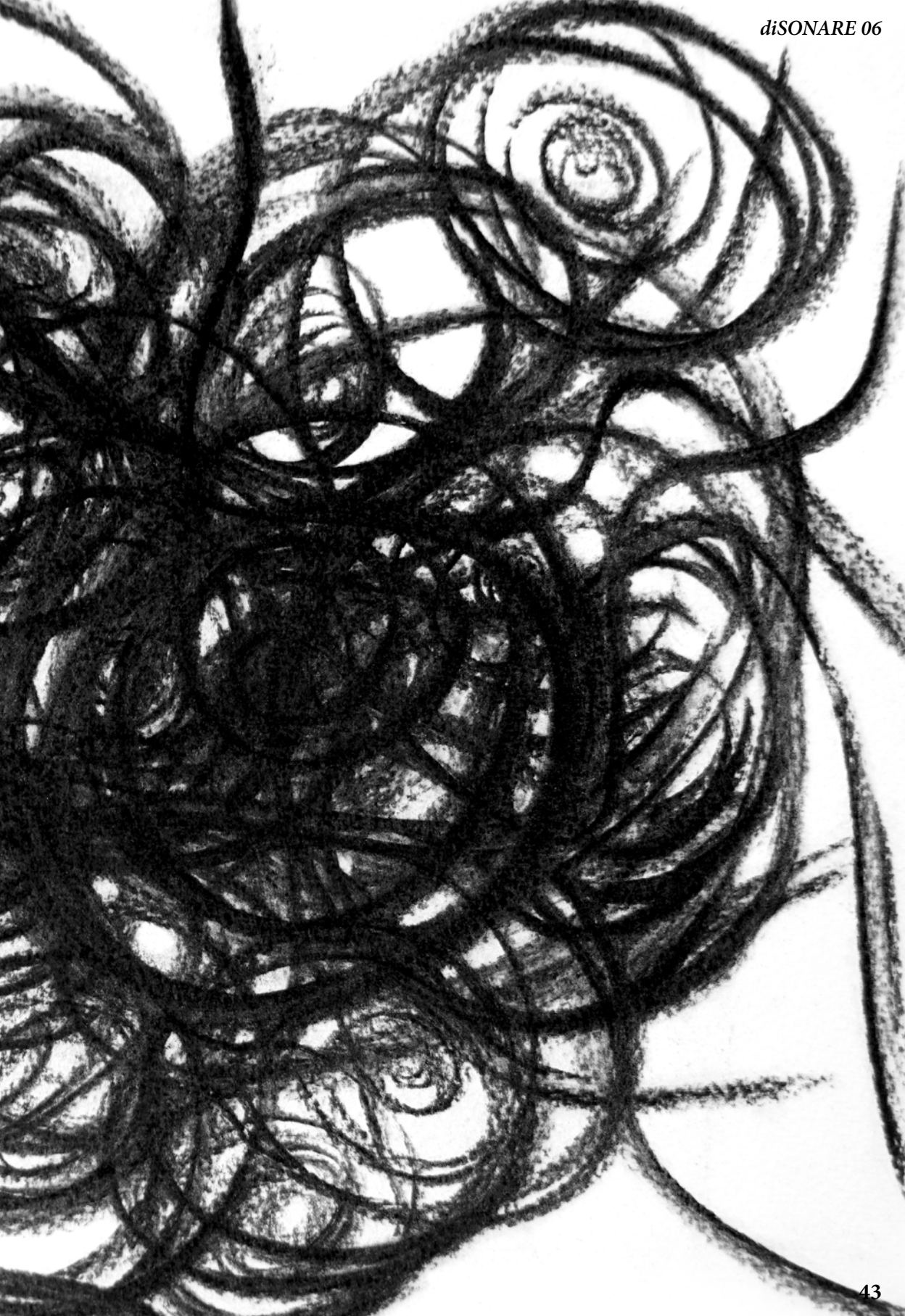
Dónde está el apagador
¿me piro?

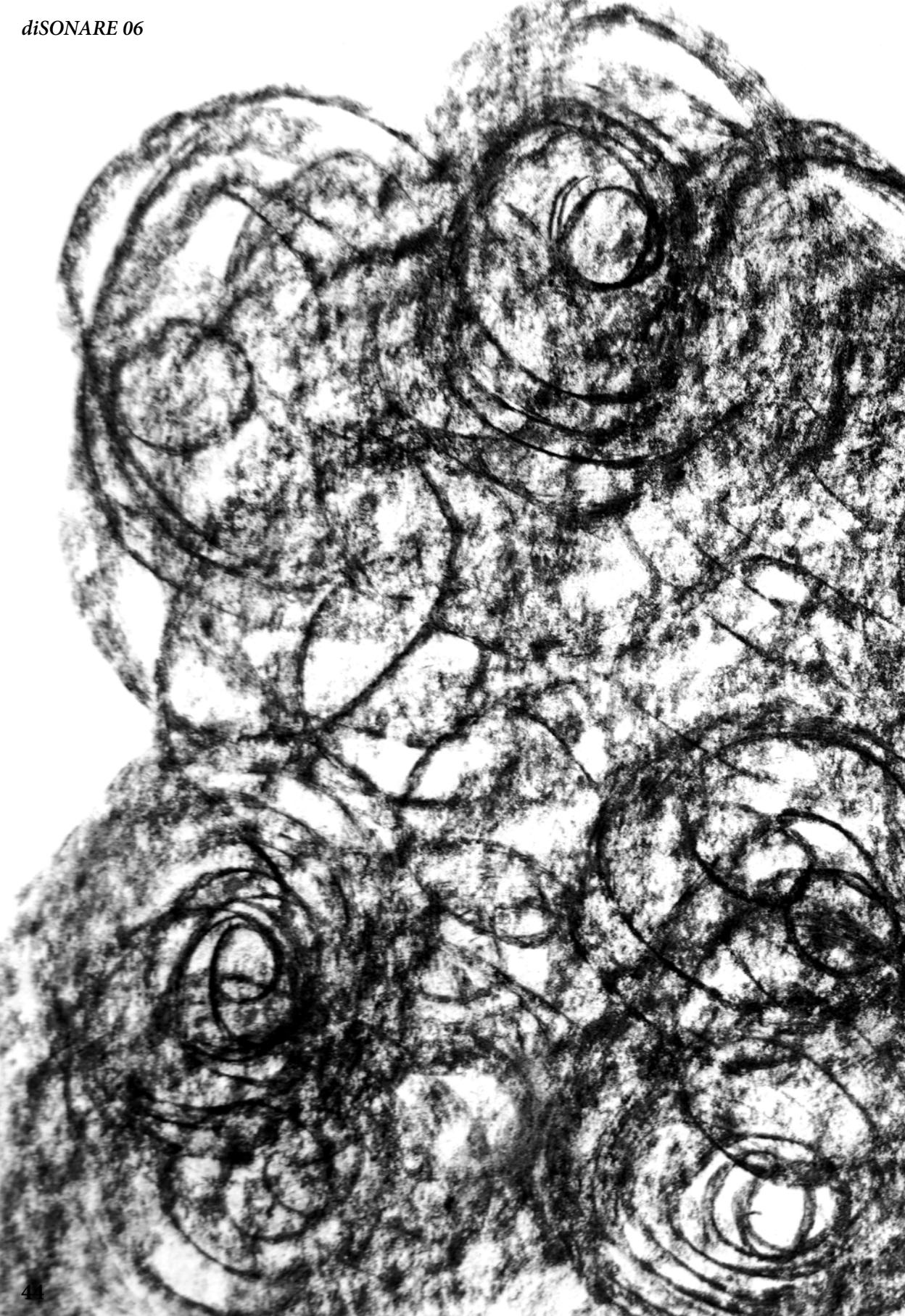
Ven
ayúdame a quitarme las botas salpicadas.

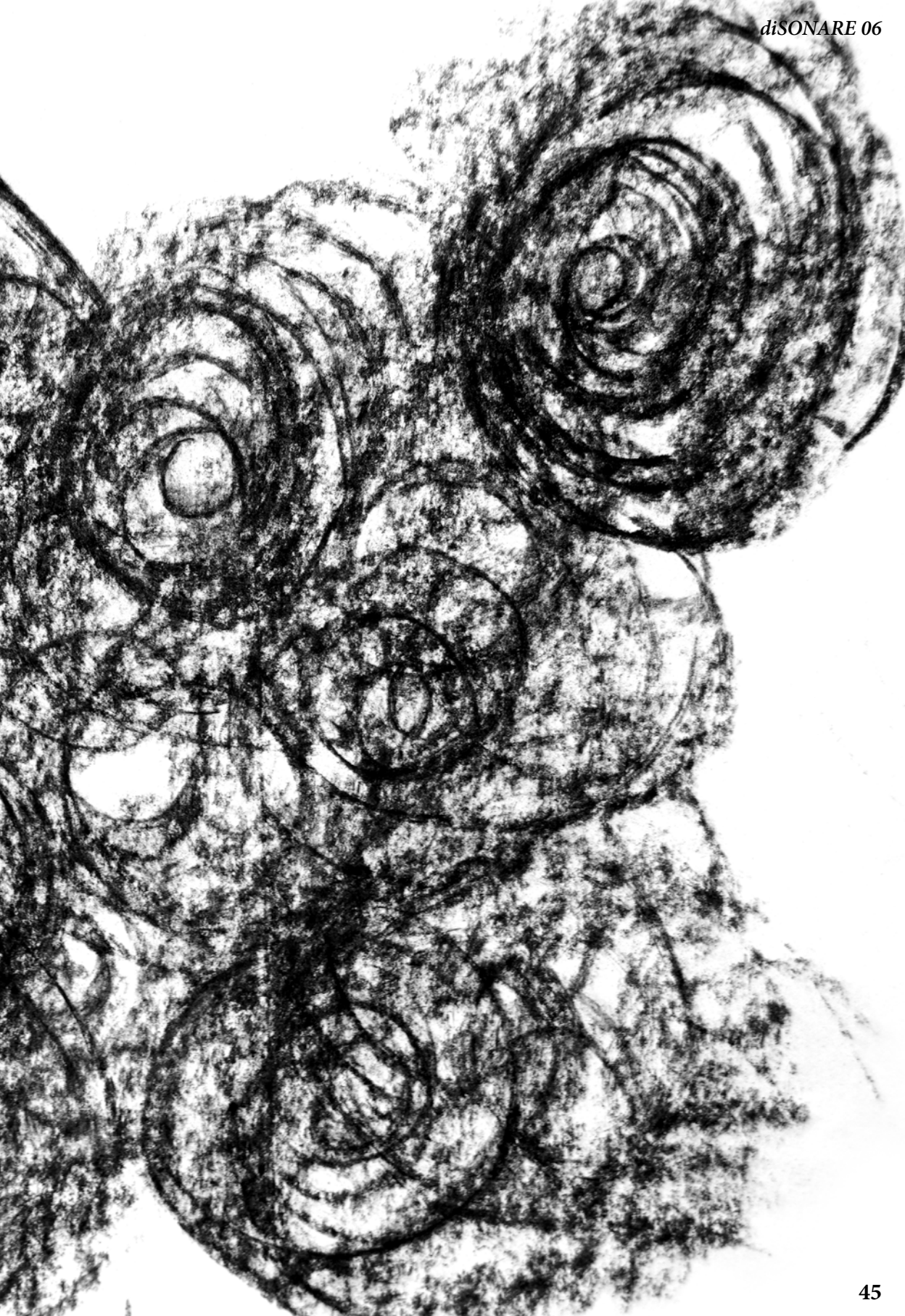






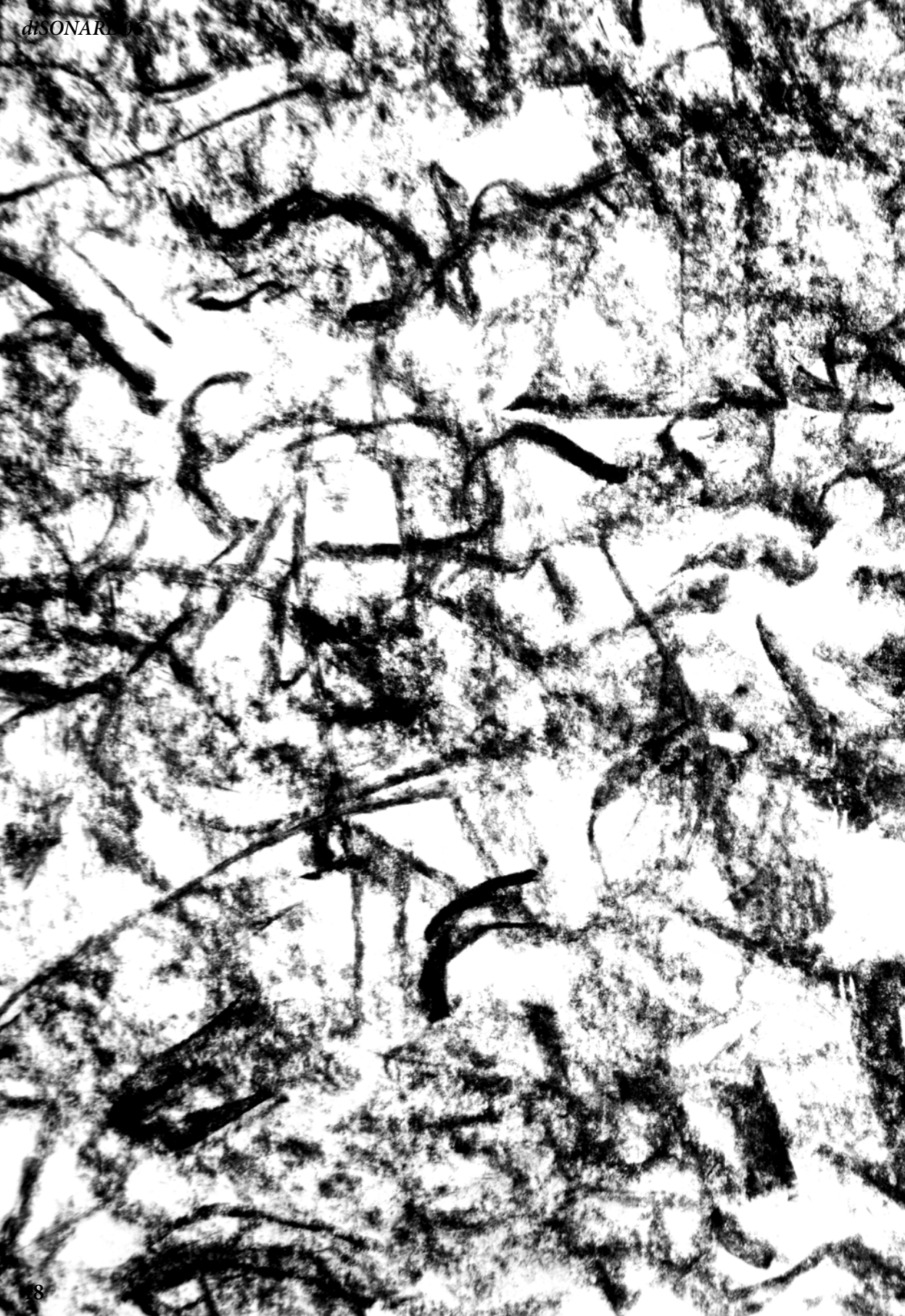


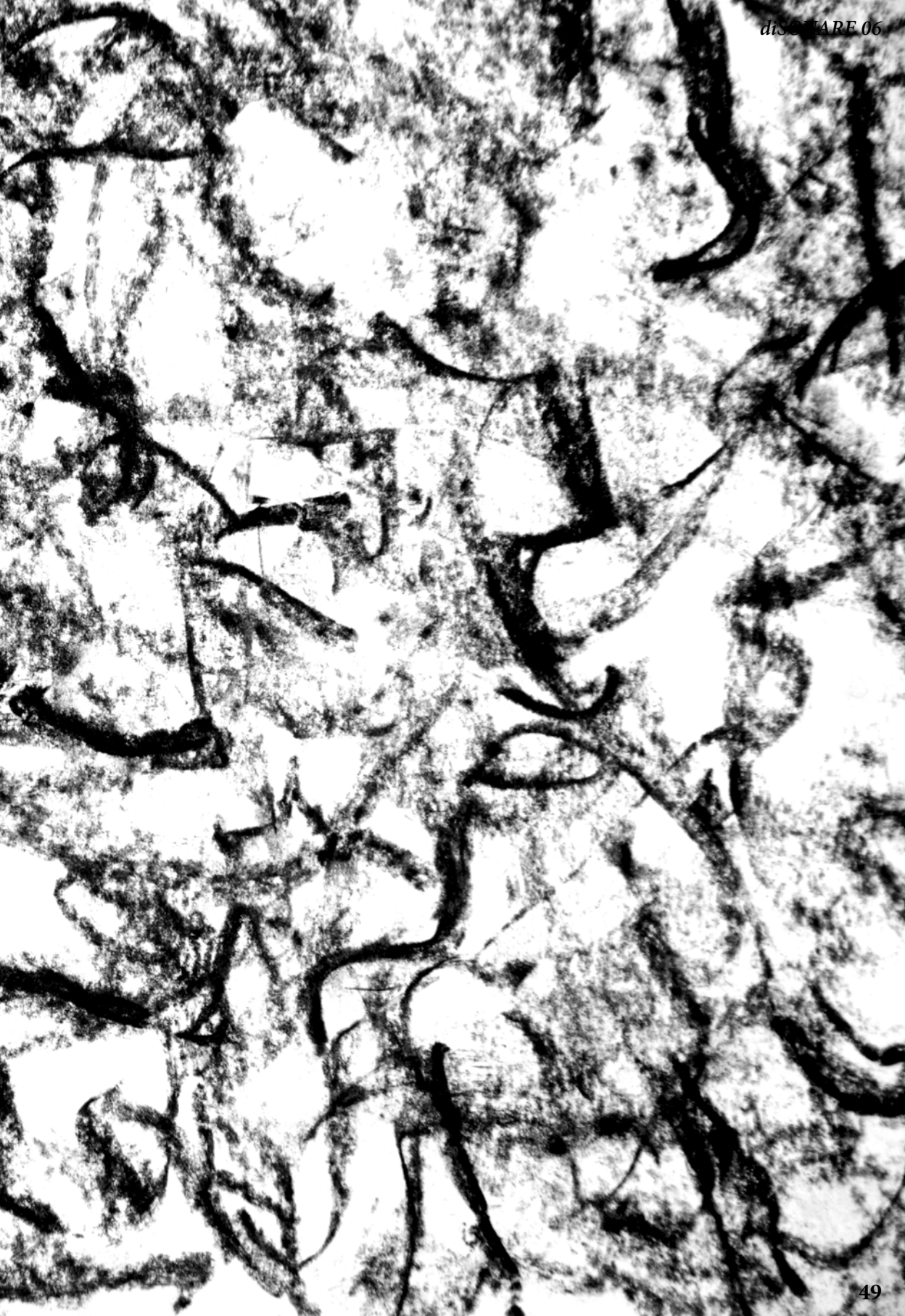












COLORLESS, ATONAL: ON MONOCHROME PAINTING AND NOISE

Jan Tumlir

Introduction

As its title suggests, this book has to do with the relation of painting and music, two separate tracks of aesthetic production that are closely aligned within the history of modernism. Walter Pater's oft-quoted statement, "all art constantly aspires to the condition of music," is axiomatic in this regard. Delivered in his study of Renaissance art, it points to the long process of interaction between these separate realms, visual and aural. Yet Pater's insight is one that is obviously gained retrospectively, in the light of the art on view at the time of his book's publication, 1873. The idea that art and artists might want to be released from the task of reproducing the given forms of the world as it is, and moreover that this might be art's highest aspiration from the very start, must first be observed in works—like those of the Impressionists, for instance—that have actively begun dissolve those forms. From this point of fulfillment, we retrace our steps backward to the origin. What is it that allowed this visual medium to become detached from what is actually seen? One answer is sought in the non-visual arts, in music.

Music guides painting in the process of abstraction because, we assume, it is not beholden to a representational logic. Music does not derive its formal properties from the facts on the ground, so to speak, and neither does it merely relay their effects. Whatever it is that we experience when listening to music, whatever thoughts, feelings or impressions it summons, cannot be readily traced to a preexisting reality. Musical forms are in this sense primary; they are causal in relation to the inner experience of the listener. If the aim of abstraction in painting can be understood as a means of elevating the medium from the secondary stage of mimesis, from merely reflecting what already exists, then music provides an auspicious model. And from the period of the Renaissance well into the twentieth century, and perhaps beyond, this model was in fact closely followed by painters intent on probing a world of sensation, of spirit, of intuition or thought—a non-representational, wholly created world.

The advantage of music is that it is inherently abstract, but this still means that it is abstracted from something. The etymology of abstraction is salient in this regard, for it indicates a drawing away from reality that nevertheless draws on reality. Just as painting contends with the way the world appears, so too does music contend with the way the world sounds. Natural phenomena such as distant thunder, the crack of lightning, falling rain and wind blowing through trees have all been subjected to musical imitation, and the same is true of other cultural phenomena. The cries of animals and the voices of men are equally grist for the mill. And if we agree that the voice is the most elemental musical instrument, it then follows that music is always also in some sense tied to expression and communication, to words and ideas, neither of which belong to it alone. Certainly, most music cannot be reduced to a linguistic sign system—a system that is already constituted and complete before music comes to it—but it is precisely in the various ruptures that it effects between signifiers and signifieds that its *mimetic* aspect is most directly asserted. Music sounds like words sound; it is elaborated on the order of sentences; it follows the course of talk, of conversations and arguments. This is something that music does even in the absence of lyrical content, and when this component is introduced, it only does so more obviously. The sounds of music support the meanings of words or else they rebuff them, but either way, the words and their meanings comprise a basis from which the abstractions of music depart.

Of course, one can point to many other pre-existing sources that have shaped particular configurations of music—numbers, for instance. From the time of Pythagoras, at least, mathematical calculation has also ordered the relations of musical sounds. And in the modern period, this numerical element within music would extend its reach toward all of the things that numbers produce in science, engineering and technology. The sounds of the city, machinery, and music itself as a technological artifact, all feed back into music as crucial points of reference—at once fixed objects of representation and vehicles of abstraction.

Much the same can be said in regard to painting, which, from the Impressionist period at least, turns its attention to the experience of everyday life in urban-

industrial centers. The gaining influence of numbers is reflected in scenes of the street with their teeming, anonymous, atomized masses, which are further subdivided, compositionally, into a “raster” of colored spots. The impact of emerging information technologies—print media, photography, cinema—is also insistently registered in paint at every step of the abstracting process as we progress from Impressionism toward Futurism, Cubism, and so on. This will remain a crucial point of reference even in works that advance toward a condition of absolute non-representation. Further, one could say that, at the height of painting’s aspiration to autonomy, when what we are given is painting *qua* painting, concretized form is re-circulated as content through the channels of its own mediation. This general observation gains a particular resolution in light of a comparative study of music and painting. Their individual aspiration to a condition of self-reflexivity and self-sufficiency via abstraction is mutually reinforced, and by the same token, mutually undermined. Words and numbers pass between them—an alphanumeric code—and more than anything else, it is this element, seemingly extraneous to both mediums, that links their destinies.

The effect of one medium on the other is always somehow reciprocated. Music long served painting as a guide in the abstracting process, while painting allowed music to break from the strictures of classical composition. Under the banners of syncretism and synesthesia, all sorts of equations were drawn between tone-colors and color-tones that irreversibly altered the natures of both painting and music. The sorts of elaborately cross-referencing charts produced on the one side by painters like Wassily Kandinsky, and on the other side by composers like Arnold Schoenberg, have served as a systematic means of translation between two distinct languages. These charts, which enabled the passage of formal and ostensibly non-signifying elements from one discipline into the other, also served to itemize and quantify those elements. The visual and aural material of painting and music is, in each case, imagined in its entirety, as a continuous spectrum, but one that is nevertheless striated and segmented into succession of units, identified by numbers, letters and names.

At every cut in these respective totalities, points are plotted, and along these points, two systems are coordinated, mapped onto each other. Two registers of sensory experience are cross-wired in this way, but what is allowed in at every point will exceed the strictly formal parameters of tone-colors and color-tones. Within the modernist regime of medium-specificity, where the borders between mediums are assiduously patrolled, this process of interaction constitutes a disruption from the outset. From this perspective, music is extraneous to painting, and vice-versa; each invades the internal core of other as a foreign agency, and in this sense might be said to constitute a kind of noise. In communications theory, noise always constitutes an interruption between transmitters and receivers. Noise intrudes to corrupt communicating signals, and when it overtakes information, it points to a gross technical malfunction in need of repair. But art, as we know, is not (or is not only) information, and here instead noise often finds a more welcome home. Noise, in art, might be defined as that which does not belong to any particular medium, but rather passes between them. In regard to painting and music, noise operates as both an interrupter and, to borrow a term from linguistics, a “shifter.” It is that volatile element that is communicated from one medium to another, assimilating to its new context, while in the process transforming it.

A painting that is based on a musical composition can be said to represent it, to copy it even more laboriously and literally than the visual data formerly derived from the world. And the same is true of the musical composition that is based on a painting, and that conserves this painting at its core as a referential object. In both cases, however, this commanding play of mutual influence finally produces something absolutely unprecedented and, in a sense, free. At one extreme, this is the colorless, black or white monochrome, and at the other, atonality. Admittedly, the relation between these two forms of production is not immediately evident; at the extreme, they would seem to cut their ties. Monochrome painting indicates a radical reduction of pictorial resources; it is this and only this object, a finalized, self-same object that admits no further development and can only be remade more or less the same

way. Conversely, atonal music insistently opens onto the “music of all sounds,” to cite John Cage, and accordingly inclines toward heterogeneous excess and heterogeneity. However, if we consult the historical record of artist’s statements and writings on the subject, we find that the “nothing” (the nothing) of wholly non-objective painting is consistently characterized in terms of an “everything” that exceeds even painting as such. And from the opposite musical perspective, the “everything” of sound considered in its totality can reciprocally be described as “nothing,” for music as a distinct and privileged category of sound is precisely what it annuls.

If we accept the technical definition of noise as that which impedes the delivery of a message between communicating parties, then the monochrome’s silence would have to be filled with noise. We can be more specific on this point, for what the monochrome makes apparent is that this is a *background* noise, and as such one that is not expressly produced by the artist so much as pointed out, framed, brought to our attention—a noise that is always already there. In place of a composed picture, the monochrome gives us the ground, the foundational surface upon which pictures appear. Here, then, we are left to observe the tooth of the canvas, the coating of primer, the style of brushwork, the materiality of the paint. Normally receding past the threshold of our perception, these objective facts are offered in lieu of the painter’s impressions and/or expressions, and moreover, they are declared superior. Accordingly, the artist locates painting’s most essential properties in all that was previously suppressed, buried, glossed-over for the sake of communicating. By withholding any message, he amplifies what might be termed the element of *interference* inherent in the medium.

In the realm of sonic media, noise as interference constitutes a quantifiable fact. In painting, of course, the matter of resolution cannot be approached quite so empirically, and this is especially true in regard to abstract painting, which qualifies from the first moment as *distortion* of visible form, even as it is proposed as a higher, more accurate reality. However, inasmuch as the act

of abstracting nevertheless involves a process of mediation between subjects and the object world, the aural analogy is worth pursuing. With respect to monochrome painting, it might serve to once more de-familiarize a type of object that is now perhaps too readily canonized. Arguably the first painting of this kind, Kazimir Malevich's *Black Square* (1915) demands our respect, yet to raptly gaze at it with connoisseurial admiration is in the end no less inappropriate than dismissing it out of hand, for the strength of this work is entirely bound up with its most problematic and challenging aspects. To describe its content in terms of noise is perhaps to demean it, but also to reassert its power to disturb. Let's not forget that in the great arc of art history, *Black Square* constituted a rude disruption. Something was expected and something else was delivered, and it is precisely as something else that it continues to capture our attention.

The development of painterly technique over the centuries had mainly served to overcome, to silence or at least abate, the inherent materiality of the medium, but here instead it is stressed. Malevich's monochrome inaugurated the first stage in this process of revealing the thing in itself that is painting through the wholesale negation of any other thing that could be depicted upon it. "Painted masses" is how he identified the forms that arose under Suprematism, as if organically cultivated, directly from their ground of canvas. To grant to these forms "the right to individual existence," as the artist put it in his manifesto of 1916, is implicitly to turn painting over to things that don't see. All that we once desired to see through, in order to access as immediately as possible what the painter saw, now presses forward, asserting its blind presence.

In the realm of sonic production—be this music, instrumental or sung, or simply the spoken word—noise might likewise be said to disrupt and intrude on our experience as unprocessed, "dumb" sound. The obvious fact that sounds, as such, cannot hear is what we try to correct by way of our listening. To listen is typically not listen to this aspect of sound, but to draw from the totality of all that can be heard only the sounds that make sense to us, and

to filter out the rest. This process is automatic, and yet it involves rigorous discernment; our ears will tend to receive only those sounds that conform to their expectations, and that have, in a sense, already been approved by listening. The sounds of music are exemplary in that they audibly bear the sign of an arduous preparation, having been selected, isolated, distilled and refined in direct answer to listening. What is accessed in any piece of music is a yield of listening, and the sounds it promotes are those most deserving to be listened to. Of course, an infinitely greater range of other sounds will be there as well—the sounds produced by musicians and their instruments in the course of playing, or by the audience in the course of listening; the sounds inside and outside the space of performance and audition, or those that inhere to technologies of recording and playback—but these are generally cancelled. Occasionally, however, an unwanted sound will slip through the cracks, offending the ear, and when this occurs we are in the presence of noise. Noise, in this sense, must always exceed the sphere of our intentions: it is what happens to us, as if by accident. It is what we hear as opposed to what we listen to—over and above it, threatening it from without—but implicitly it is also what we hear *in* what we are listening to. Here too we can think in terms of background and foreground relations, for noise is precisely what passes between them. Unsolicited, it rises to our attention as an excessive “other” to the sounds we are prepared to hear, a disruption or interference with our pleasure in listening, yet one that counts precisely because it asserts itself as the ground of all acoustic experience.

“Wherever we are, what we hear is mostly noise,” John Cage would assert in 1937 in a text titled “The Future of Music: Credo.” His words serve as a reminder of the relatively narrow sonic bandwidth on which music is, or was, founded, while also preparing the way to the coming “music of all sounds.” This “New Music,” as it comes to be designated, is inherently one that also precedes music in that it is comprised of the sounds that were there before music, the entire range of sounds that subtend the curated order of sounds that we identify as musical. In this sense, nothing new needs to be composed;

rather music is decomposed into its constituent particles, dissolved into its background of “mostly noise.” Cage’s ambition, continually rearticulated within his writings, was to surrender the commanding role of the classical composer in order to “let sounds be themselves.” Certainly, this approach can be traced back to modernist precedents, and appears to align with the foundational doctrine of “truth to materials,” but it also signals an acute diversion in regard to how materials are to be understood. Material truth relates to the idea of autonomy, which is perhaps the central guiding principle of modernity in both the aesthetic and political spheres, but this is a principle that has always been staunchly delimited. The freedom that is exercised by the modern artist, and that is transferred to the artwork and thereafter the audience, is not as a rule extended to the materials as such, which remain compositionally tied to the communicative process—that is, they continue to exist only for us. To grant these materials the right to “be themselves” amounts to a breach in the contract of aesthetic exchange, and signals the onset of a regime of decomposition carried out on their behalf.

Los silencios son nidos

posibles títulos:

Guía para guardar silencio

Guía para escuchar el silencio

Instrucciones para escuchar en silencio

Guía para escucharse leer un texto en silencio

Compositor: Lázaro Valiente *

Intérprete: _____
(escriba aquí su nombre)

Duración: Variable

Formato: Texto y meditación



introducción

nido

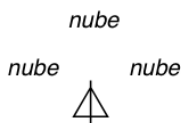
nudo

desenlace

nada



*Habite el vacío en silencio, atento y presente, llene la línea delgada con su nombre.
¿Qué es leer, si no cantar un dibujo? y ¿por qué no un dibujo de un barquito?*



Visualicemos que el sonido es al pensamiento como la música es al arte o al amor o más específico, a la percepción.

sonido y silencio igual a música

vigilia + sueño = percepción

*“yo no puedo vivir sin música”, dicen, pero la música no puede vivir sin silencio,
la música es silencio tanto como la vida es noche y después día.*



Partes de un barco para nunca volver

mástil c
mástil u
mástil a
mástil r
mástil d
mástil a
mástil c
mástil u
mástil e
mástil r
mástil d
mástil a
mástil c
mástil u
mástil e
mástil f
mástil d
mástil cuerda cuerda cuerda cuerda
mástil
mástil

cuerpo cuerpo cuerpo cuerpo cuerpo cuerpo
cuerpo cuerpo cuerpo cuerpo cuerpo
cuerpo cuerpo cuerpo cuerpo
cuerpo cuerpo cuerpo

quilla
quilla
quilla
quilla
quilla



"¿Cómo se llama ese instrumento?", exclamó el niño.
"Se llama El Silencio" contestó el maestro.

Si entendemos la percepción como un proceso de co-creación, el sonido y silencio
serían el equivalente al pensamiento y al no-pensamiento.

La construcción de la realidad sería la música:

Navega la luna, la sombra, la vela. La vela da sombra de luna y navega.

PARTES DE UNA GUITARRA; DESPUÉS ENTRA UN VIOLÍN

LA LOCURA PARTE DE UN BARCO y
LA Locura es parte de un barco.

did I build this ship to wreck?

Un velero llamado Libertad / José Luis Perales



nudo

tipos de nudos y tipos desnudos

nudo en la garganta
nudo en el estómago
nudo en el cuello
nudo en la espalda
nudo en la boca
nudo ciego



Cuando no hablas, ¿escuchas mejor?

TODOS AL HABLAR DEL OTRO ESTÁN HABLANDO DE SÍ

Dice Freud: “Uno es dueño de lo que calla y esclavo de lo que habla”. (La mayoría hablamos de más y nuestra repetición o extensión se convierten en frases justificantes que intentan dar validez a lo dicho con anterioridad y así una y otra vez, la frase que justifica ahora se convierte en el discurso y le prosigue una nueva frase justificadora, dentro de un ciclo vicioso hasta que se acaba el tiempo y nos tenemos que ir a dormir. Lo que Juan dice de Pedro dice más de Juan que de Pedro.)



Deberíamos cargar una bolsa de vómito en todo momento para descargar pensamientos que quepan en palabras. No importa el papel o la tinta, el olor a vómito siempre será perceptible por el lector.

Lector, sector.

La escritura como una forma de liberar el pensamiento o ¿mimiento?

Pensamos en palabras, escribimos con palabras. A veces gritamos en mayúsculas.

Vocabulario
boca del río.

Ayer y hoy

veintisiete de agosto

ve en ti y siente de gusto

Los sonidos del silencio son nidos del desierto ¿cierto?

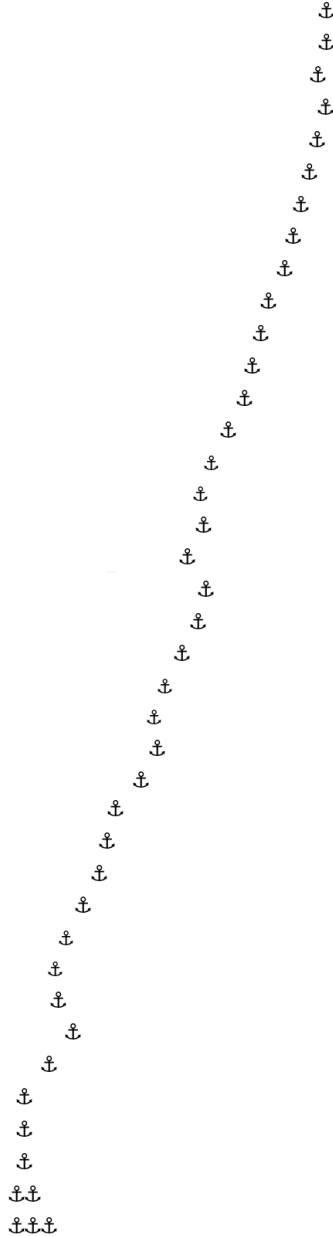
Abra la boca. Si las palabras van a liberar a la mente, entonces nos permitiremos faltas ortográficas como un portal secreto a la sabiduría de la poesía sonora: Bocabulario, abra la boca, bocanada.

nada.

(con o sin punto)

Qué tal escribir un manifiesto del silencio, pero sin palabras

Hay que anclar este texto. ⚓



ACEITE DE SERPIENTE: radio, criptograma, melancolía

Manuel Cirauqui

Soñé que una tormenta de números fantasmales era lo único que quedaba de los seres humanos tres mil millones de años después de que la Tierra hubiera dejado de existir.

–Roberto Bolaño

It implies the intensest depth of feeling to curse in the Morse code with one's feet.

–Aleister Crowley

La inscripción del oyente en el plano temporal de la transmisión es el resultado de un pacto ficcional, en virtud del cual uno puede asumir la condición de destinatario del mensaje. Pero hay que preguntarse bajo qué condiciones le es dado a ese oyente reconocerse como su destinatario único, en un contexto de transmisión abierta y unidireccional; cómo, por así decir, llega a construirse un mensaje con los ropajes de otro, o cómo llega un mensaje a ocultarse *a plena vista*, igual que la carta de Edgar Allan Poe, para ser reconocido solamente por aquél que posee la clave.

El oyente que escucha el pronóstico marítimo en la BBC, sobre todo el oyente ajeno a las cuestiones marítimas, recibe el informe meteorológico poco menos que como un mensaje en clave.

05 05 on Tuesday the 25th of August. Weather report of the coastal stations:

Stornoway: northwest by west 1, recent fog, 1.5 miles, 1018, falling slowly.
Lowick: west northwest 2, 18 miles, 1020, rising more slowly.

Jersey: east-north east 4, recent showers, 2 miles, 1011, now rising.

Esta escucha es abstracta, por así decir, pues el oyente reconoce en ella un puro juego de posiciones sintácticas sin acceder al contenido de los signos. En el mensaje cifrado, *cifra*, cabe todo: diez frases pueden equivaler a un número, una secuencia numérica puede equivaler a una palabra que a su vez puede ser traducida a números, etc. Las cifras son puertas y a veces las puertas son falsos muros. El oyente puede imaginar que ‘05 05’ no hace referencia a una hora sino que identifica al emisor. “Stornoway”, “Lowick” o “Jersey” pueden ser nombres de agentes recibiendo instrucciones: “northwest by west 1”, una posición, “falling slowly”, una acción a realizar *en la invisibilidad*. Cualquiera que conozca mínimamente la historia del espionaje (y el cine nos ha educado en ella) sabe que esta combinación es quizá grosera, pero plausible, y también sabe que existen muchas otras. El paradigma del mundo sensible es la ocultación, especialmente en un tiempo de sobreexposición y “transparencia”.

El espionaje aparece así como plano esotérico de la política, y la política como formulación exotérica de los misterios que el propio régimen de visibilidad del mundo genera. Este obvio esquema suspende, aunque no disuelve, la ilusión de que el plano oculto posee más verdad que el manifiesto—una ilusión a su vez fundamentada en la inextirpable tradición metafísica occidental. Pero, como decimos, no sería menos estúpido creer exactamente lo contrario. En el medio de la criptografía se emplea la expresión *snake oil* para referirse a métodos y programas fraudulentos de encriptado que no garantizan la opacidad del mensaje que se desea mantener oculto. Podemos ampliar este término de modo más general a otros tipos de fraude criptográfico, otros tipos de *snake oil*: la falsa cifra, el mensaje cifrado cuyo contenido es absolutamente engañoso y en el que *sólo el criptograma es verdadero*. Podemos igualmente hablar, en este sentido, de “criptogramas vacantes”. Igual que los dramas, los informativos, *shipping forecasts* y demás programas de radio o

televisión podrían ser una fatigosa colección de mensajes en clave—manando ininterrumpidamente a través de los medios, destinados a un número infinito de espías, todos alerta espíandose unos a otros y cumpliendo misiones al margen de sus supuestas vidas—igualmente esa masa abrumadora de mensajes cifrados podría no ser sino un gigantesco frasco de snake oil, un método de diversión infinitamente más sofisticada y compleja que los dramas, los informativos y demás programas, destinada a las minorías más paranoicas de la población. De todo ello no queda sino la apariencia de un fatigoso criptograma, vacante o no, la duda de una trama que, para revelarse, exige nuestra ausencia.

El nacimiento de la radio transformó los modos de transmisión cifrada, insertándolos en el campo de lo *performativo*. La performance consistente en enviar un mensaje cifrado por radio se desdobra en la performance de la recepción; ambas se reflejan una en otra como en un espejo, sin que una imagen tenga más realidad que la otra. Tanto emisión como recepción implican el acto, inmediato o diferido, de encriptado-decriptado, gracias al cual se completan. Sin éste, la transmisión es una mera operación de transporte de cajas. El elemento performativo en la transmisión radiofónica cifrada es precisamente el que perdura todavía hoy, y sigue favoreciendo el empleo de la radio—especialmente de onda corta y en abierto—en el envío de mensajes. No importan los testigos posibles, es más, éstos actúan como pantalla. El uso de la transmisión en abierto, para un número indefinido de oyentes, permite al destinatario del mensaje ocultarse entre ellos. La radio, “garante visible de invisibilidad”, permite al agente destinatario del mensaje estar en cualquier lugar de un territorio que puede ser amplísimo, y desde ahí receptionar la cifra. La mayoría de modos y mecanismos de cifrado o encriptado siguen en la actualidad algoritmos de gran complejidad que sólo un ordenador de gran potencia puede elaborar y reconocer en un tiempo útil; algunos de estos procedimientos perviven desde la Segunda Guerra Mundial.

Pero unos pocos criptogramas, como el famoso manuscrito Voynich, han atravesado los siglos sin llegar a ser descifrados. Por muchas razones, los enigmas de la criptofonía no podrán ser entendidos sin remitirnos a una historia profunda del encriptado—una historia en la que, por otra parte, volverán a aparecer algunos de los fantasmas precursores de la comunicación hertziana. Para el cerebro humano aficionado al cálculo, los criptogramas contienen un desafío misterioso y la rotura de códigos puede llegar a convertirse en el pasatiempo sublime, la posibilidad deliciosa de espiar al espía por el puro placer de mapear una cripta. Dado que el lenguaje tiene la capacidad de convertirse en su propia máscara, quien aspira a arrancar esa máscara alberga secretamente el deseo de encontrar tras de ella otra cosa que lenguaje. Es una aventura con irreductibles tintes platónicos. Cualquier cifra, sin importar la inanidad del objeto que esconda, porta consigo un obstinado residuo de misticismo. Igual que hay cazadores de tesoros hay cazadores de criptogramas.

En el recorrido tentativo de esos mensajes, el aficionado o el “detective salvaje” deben recrear por sus propios medios un proceso de iniciación hermética. Esta iniciación tiene por finalidad menos el acceso a la verdad que el aprendizaje de una navegación a través de la “luminosa opacidad de los signos”, por utilizar una expresión de Juan Muñoz (aunque podría ser de Cirlot). La perspectiva del descifrado se evapora en los meandros de la búsqueda, en la que persiste siempre la necesidad de la cartografía. Que la solución del enigma lleve a una revelación o a una decepción es quizá ya una cuestión de otra época; perdura la navegación y su erotismo *táctil*. Sin perspectiva, esta navegación se inscribe por pleno derecho en la lista de juegos melancólicos y circulares. La finalidad única es mantenerse el mayor tiempo posible en movimiento, pues quietud equivale a desengaño.

Entre los navegantes más melancólicos se encuentran aquellos que rastrean las estaciones de números o *number stations*. Una de las asociaciones más

importantes de Europa dedicada a estos seguimientos se llama Enigma 2000, y su base se encuentra en Gran Bretaña. Estos detectives aficionados pasan a diario horas grabando y anotando sus escuchas, haciendo informes sobre mensajes que no entienden, silencios y pitidos misteriosos. Las transmisiones que siguen son normalmente secuencias de números pronunciadas por voces humanas (las voces automatizadas parecen ser más escasas) y a veces tonos abstractos cuyas declinaciones, no exentas de cierta musicalidad misteriosa y acéfala, han de ser decodificadas automáticamente por sus hipotéticos destinatarios. En los documentos de la asociación Enigma 2000 encontramos múltiples ejemplos de las transmisiones de números en sus formatos más recurrentes.

First + Third Thursdays in the Month 2030 UTC Schedule:-
7-Jan-10:- 4,836 kHz, call “321”, DK/GC “852 852 15 15”, started well before the half-hour, weak signal. 5Fs same as heard in November and December.

21-Jan-10:- 4,836 kHz, “321” and “852 852 15 15”, as last time. The ragged, tearing noise on the speech noted on several past occasions with this schedule.

4-Feb-10:- 4,836 kHz, call “321”, DK/GC “757 757 15 15”, and a change of message at last:- “74659 61142 64836 90731 64738 75617 85092 54174 72337 63719 87561 74835 61743 72758 74609”. The strange noise on the speech still apparent...

Entre los radioaficionados es habitual el envío de testimonios de contacto radiofónico por medio de tarjetas postales, conocidas como “QSL cards”. Algunas de estas tarjetas, como las de las estaciones pirata de Maunsell, son

preciados objetos de colección, aunque nunca se ha visto una QSL proveniente de una estación de números. Esta QSL es como la flor azul de los románticos. Las emisoras de números basan su existencia en el mantenimiento de una rigurosa invisibilidad, que se traduce en fascinación monomaniaca del lado de los rastreadores. A veces la invisibilidad es sólo aceite de serpiente o recubre perfectas banalidades; en raros casos, los números ocultan mensajes dirigidos a espías que quizás están a miles de kilómetros del oyente o quizás muertos; en casos aún más raros, una verdadera comunicación de guerra de espías podría llegar a escucharse si se conociera la clave de cifrado, lo cual es aún más improbable y, en cualquier caso, nunca se da de antemano. La búsqueda de las claves a partir de los mensajes da al rastreamiento de emisoras de números un carácter estructuralmente tardío; obsoleto o póstumo, pues en el mundo del espionaje la tardanza es sinónimo de muerte.

Formar parte de estos quiméricos grupos de investigación requiere fidelidad, empeño y una extraña vocación de vigilancia: no sólo hay que expresar la voluntad de participar en las discusiones sino que hay que reportar información regularmente al grupo y mantenerse a la escucha pase lo que pase. No se autorizan los miembros inactivos. Tampoco abundan las mujeres en este colectivo de insomnes hirsutos. Enigma 2000, como la mayoría de estos grupos, peina la onda corta y su primera tarea es la de identificar transmisiones: E11, E23, etc., catalogando su frecuencia, sus horas de transmisión, su fuerza de propagación y otros factores destinados a su reconocimiento. Una vez determinados los rasgos de una estación, se entra en el arduo juego del decriptado: cuál es el origen geográfico e institucional de la transmisión, cuál es su significado y de qué modo éste se traduce en hechos, noticias, etc. La propagación de las ondas se incrementa en los límites “grises” del día: cuando el sol ya se ha puesto y aún hay luz y cuando al amanecer el sol aún no asoma. Al seguimiento de transmisiones se une el donoso escrutinio

de los medios de información general en busca de correspondencias entre eventos, enclaves, acontecimientos y alteraciones de transmisión. Así se ha podido observar que, tras un ataque del ejército israelí a tal barco de víveres, cierta estación dejó de transmitir durante tantos días. Lo cual daría razones para conjeturar la procedencia del mensaje, la lengua en que éste habría de ser descodificado, etcétera. El contenido de esas transmisiones, sólo la literatura lo sabe. Así se avanza en multitud de casos, a razón de una pulgada por año.

In late June Lebanese security forces arrested another alleged MOSSAD spy. This one is named 'Charbel K' and is a 56 year old Lebanese man who works in what is described as a sensitive post for Alfa, a Lebanese mobile phone company. The Lebanese claim he has confessed to spying for MOSSAD since 1996 and is said to have fitted devices to allow MOSSAD to access up to 650 Alfa cellular telephone transmitters across the Lebanese nation. In theory this control would allow MOSSAD to not only eavesdrop on telephone calls made on that phone network but also to reroute calls they would even know the approximate location of anyone making calls on the network. The arrest was announced on June 28th. At around the same time the previously very active ART 1930 slot stopped transmitting and the ULX 2300 slot carried ULX2. This is the first time this slot hasn't transmitted a message since August 2008. Although of course its impossible for us to say if these events are linked.

En ocasiones, Enigma 2000 se ha negado a notificar las actividades de algunas estaciones, dando a entender que la publicación de las mismas podría perjudicar a los intereses de Gran Bretaña. Las notas de omisión no tenían aspecto de ser *bluffs* disuasorios, aunque tampoco imaginamos llamadas de efusivo agradecimiento por parte de los responsables del MI5. En los raros casos de desenmascaramiento exitoso de una estación, el miembro responsable de la

búsqueda redacta un informe detallado sobre el transcurso de sus indagaciones. Entre diciembre de 2005, uno de los miembros de Enigma 2000 anunció a sus camaradas el desenmascaramiento de la estación E22, tras la cual se encontraba la compañía All India Radio. Pese a lo excepcional del descubrimiento, los códigos resultaron ser simples pruebas de mantenimiento técnico. Los ingenieros de la compañía mandan códigos con pequeñas variaciones en cada envío, y las respuestas que reciben, también en código, expresan la calidad de recepción de la señal y el enclave de recepción, o al menos eso es lo que la compañía reconoce. Podemos comparar la anécdota con el cliché del pescador hambriento que, apurándose a sacar un pesado salmón de las aguas, hace emerger un chorreante amasijo de basura y algas.

El rastreador de *number stations* sondea las zonas hertzianas como si fueran las aguas de un río. No le interesan los hallazgos identificables. “Manolis of Greece” es el nombre de uno de los rastreadores más tenaces que se han conocido. En uno de sus informes cuenta su investigación sobre una emisora localizada en algún lugar de Oriente Medio. Como muchas estaciones, ésta que recibe el nombre de E25 comienza y termina muchos de sus mensajes con un tema musical.

The calling session is always in English, but the messages can be in Arabic. There is a connection between Agent ID and message language. Operators have an Egyptian accent and it is interesting that the word “Repeat” used when a repetition of a message is going to start, sounds like “Rebeat”. Operators sometimes use music from the late Egyptian singer Oum Kulthum. Two songs are the most common, “Arouh Le Min” (Where Should I Go) and “Inte Omri” (You Are My life). Songs are played from a random point and not from the beginning. The original songs are lengthy so it is unlikely to hear the whole of them.

Variations in playback speed noted in the past suggests playback from tape. Recently the Microsoft Windows sound “ding.wav” heard twice and some jumps in the playback speed noted. Maybe E25 made a step towards the digital era. A transmission does not always start with music. A 1000 Hz tone may be used alone, or followed by music. Sometimes the announcer just starts calling the agent(s). There is a connection between what song is used (if any) and the agent ID. The operator calls one or more agents with their 3-figure ID. If the ID is followed by 1 or 2 digit number(s), no message will follow for the agent. The string of numbers following agent’s ID may play a “control” purpose. Of course there can be a mixed situation, 3-figure agents’ ID then 3-figure ID followed by a “control” string.

Los ruidos de fondo descritos por “Manolis of Greece” se prestan a especulación. Mientras la locutora habla, se escucha un PC que se apaga. Esto podría indicar algunos detalles de las circunstancias de emisión. ¿Se trata de un sonido pregrabado, añadido como acompañamiento? Alguien apaga su computador mientras la locutora llama a los agentes y les envía consignas cifradas. ¿Quién está con ella? ¿Cuántos agentes integran la oficina de emisión? El rastreador de *number stations* no puede desear más que puntuales detalles inconcretos, dejados caer por descuido. Si buscara claridad, haría mejor en sintonizar en la FM alguna emisora de divulgación, aunque quizás la escucha de números se ha convertido en su única manera de escuchar y ahora busca algoritmos incluso en los boletines meteorológicos de la BBC 4. La voz de la locutora de la E25 hace pensar en una invocación tribal langurosa, con sílabas prolongadas sobre un ritmo repetitivo. El secretismo no disminuye si se alza la voz, y esta locutora emite un canturreo cuya monotonía es quizás un reflejo del abstruso algoritmo que subyace a sus mensajes. Algunas transmisiones de E25, no menos agudas que la voz de la locutora, consisten

exclusivamente en tonos maquínicos, escalas elementales de notas como las que produciría un opiómmano, parsimonioso y ensimismado, al teclado de un órgano a pilas. La voz de la locutora recomienza, horas o días después. Puesto que es una transmisión en directo, informa “Manolis of Greece”, los intervalos de tiempo entre los números pueden variar, así como la velocidad de ciertas locuciones. Una vez terminada la transmisión, vuelven a sonar los apasionados acordes de Inte Omri.

It is possible [that] two or more agents receive a control string. Also, the rare case two agents receive the same message. I wonder how this can be possible if every agent has his/her own decryption means.

222, 275, 440, 449, 555, 730, 780, 788, 906.

Los criptogramas (que en su dimensión sonora podríamos llamar “criptofonías”) se mantienen como pequeñas fortalezas en ruinas, fortalezas errantes como islotes en los estuarios de la onda corta. En caso de tener un significado, las secuencias de números siempre serán resueltas demasiado tarde, como *letra muerta*, por un figón que quizá haya de lamentar lo que sabe. Quizá no haya nada que lamentar, los guarismos no tengan significado y sean sólo densos criptogramas vacantes. Precisamente eso es lo que por encima de todo se resiste a los ímpetus del investigador y, de algún modo, lo mantiene a salvo. Es otra antigua verdad hermética que el mensaje puede matar a quien no es su destinatario natural. Pero, ¿qué daño puede hacer un criptograma vacío? Por estas y otras razones el criptograma es un emblema melancólico. Esta melancolía aumenta cuando el criptograma es recitado lentamente por una voz frágil a miles de kilómetros de distancia, una voz que aúlla en una lengua extranjera; la voz de una espía triste o una *femme fatale* egipcia que se mira en un espejito mientras vocaliza los guarismos. Por eso la

secuencia de números se desdobra en música casi naturalmente. Los lamentos de Oum Kalsoum son un reflejo de esta melancolía íntima del criptograma.

Pero la escucha de las secuencias oscuras, interceptadas por un extraño en mitad de su viaje entre dos puntos desconocidos, admite también otros relatos, quizá más risueños. El hombre antena hace su aparición en uno de los cientos de testimonios que componen la segunda parte de *Los detectives salvajes*. Andrés Ramírez, un chileno que empezó su carrera como polizón de buque escupido en el puerto de Barcelona, encarna a una figura perteneciente a la mitología de la comunicación sin hilos. Refugiado clandestinamente en una pensión y trabajando como friegaplatos, Ramírez vaga una noche por Barcelona y los números empiezan a llover en su cabeza. ¿Qué hace un hombre corriente cuando una iluminación cabalística recae súbitamente sobre su espíritu? El autor de la novela razona: ese hombre utiliza esos números para jugar a las quinielas; cualquier otra opción no alcanzaría los mínimos del realismo novelesco; como es lógico, el jugador iluminado juega su quiniela y gana; cualquier otra opción trivializaría la historia o desviaría el foco. La súbita ganancia del premio parece establecer una teleología increíble. ¿De dónde vienen los números? El personaje experimenta con distintos métodos de inducción, pero sólo la errancia “psicogeográfica” da resultados y así, tras varios intentos, vuelve a ganar. Los paseos de Andrés Ramírez extraen, como una destilación, los guarismos de las calles de tal barrio: primero el Raval y las Ramblas; luego, cuando esas calles se agotan, el Ensanche. Se trata a la vez de una lectura cabalística de la ciudad y de una reducción de la Cábala a dispositivo de máquina “tragaperras”. Cuando esta operación de lectura esotérica resulta correcta, el jugador gana el *jackpot*. Pero también podemos pensar en Ramírez como la figura del “medium accidental”, receptor de una información que no le está originalmente destinada y con la que no sabe qué hacer. Esa información la reutiliza en el juego, y funciona. La recepción de

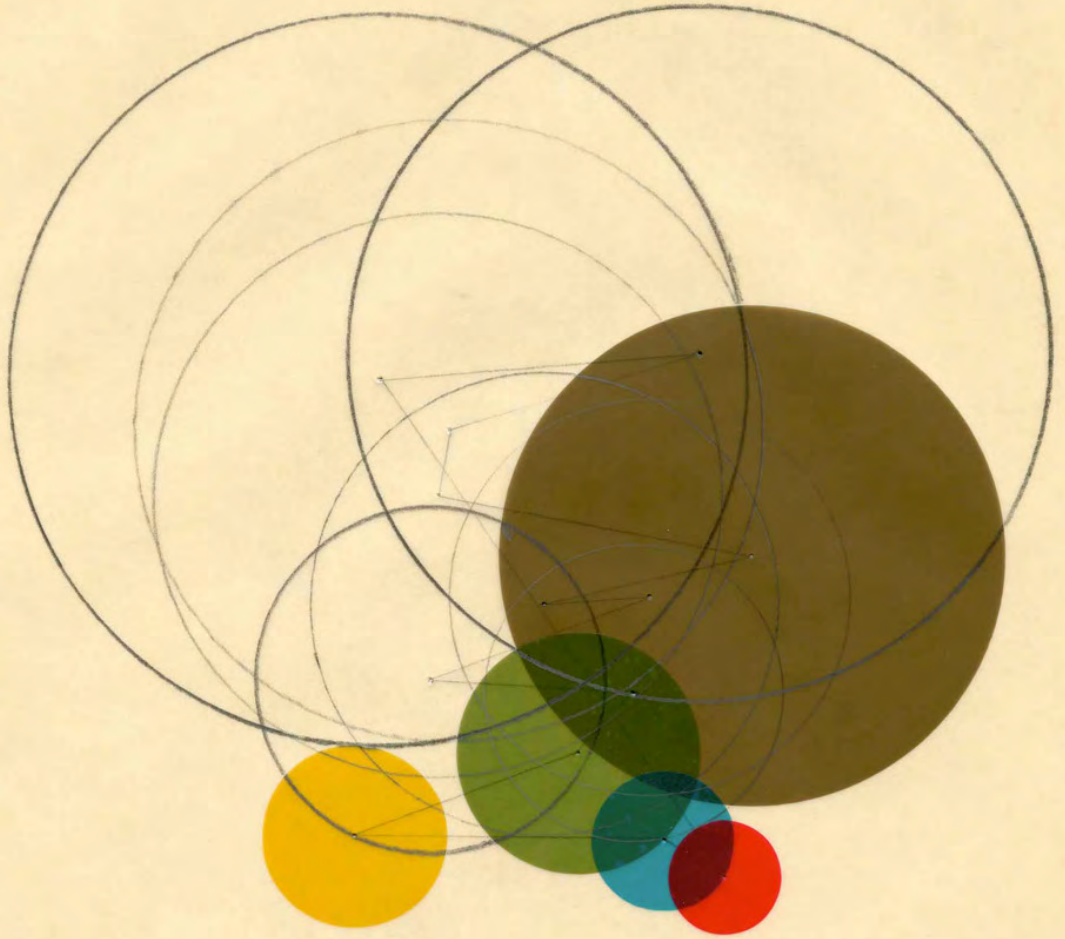
números no tiene, desde el punto de vista exclusivo del receptor, del hombre antena, nada de misterioso. Es más bien la emisión, con su extraña finalidad, su inexplicable recorrido, la que encierra una aberración risible. El arcano que formula Bolaño—un arcano bufo—reside en la trayectoria incógnita del envío, que Ramírez fuerza en una dirección aberrante. ¿Hace éste un uso correcto de los números que recibe? Esa pregunta atormenta al personaje, que más tarde recibe en sueños la confirmación de su estado de gracia y, con la seguridad de esta, decide retirarse. La historia de Ramírez postula una desublimación burlesca del criptograma, a la vez que ofrece un caso más a la mitología—no menos burlesca a veces—del hombre-antena. En la relación del hombre con los espíritus se fragua un negocio ilegal de apuestas, donde el hombre encuentra un atajo, a veces inútil, para resolver su miseria. Ahora imaginemos a los miembros de Enigma 2000 utilizar los guarismos que pescan en la onda corta para jugar a los caballos, a la lotería. Aunque, que se sepa, ninguno de ellos ha ganado nada hasta ahora. Tampoco han resuelto ninguna conspiración diplomática, aunque tal vez se hayan acercado. Nada de ello invalida sus investigaciones.

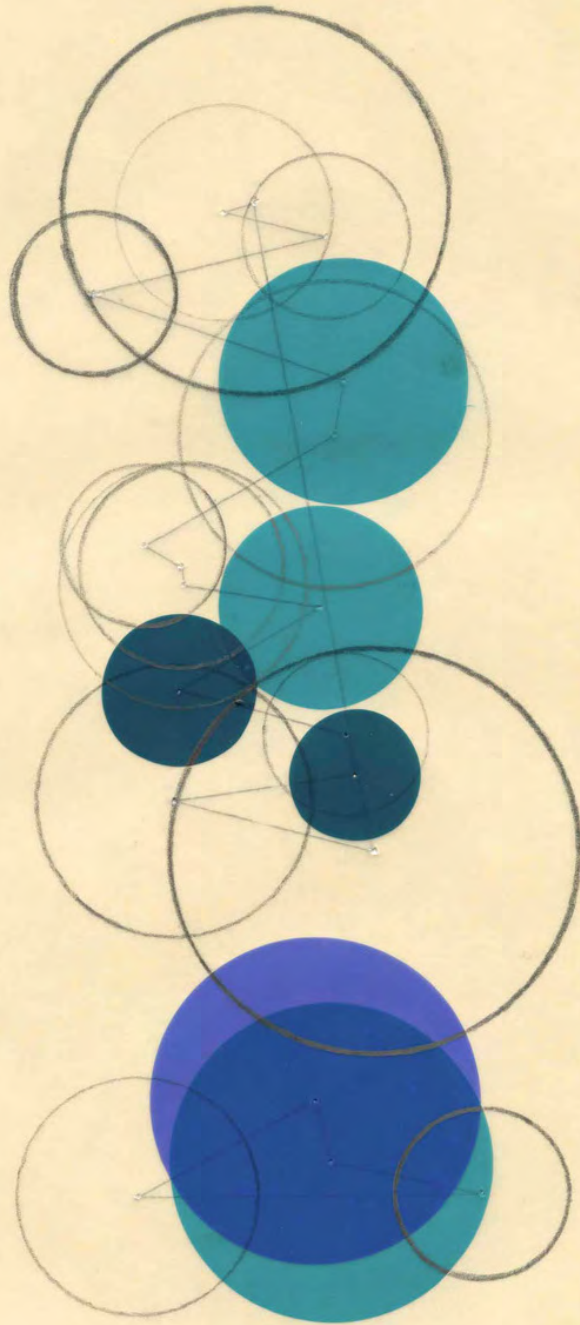


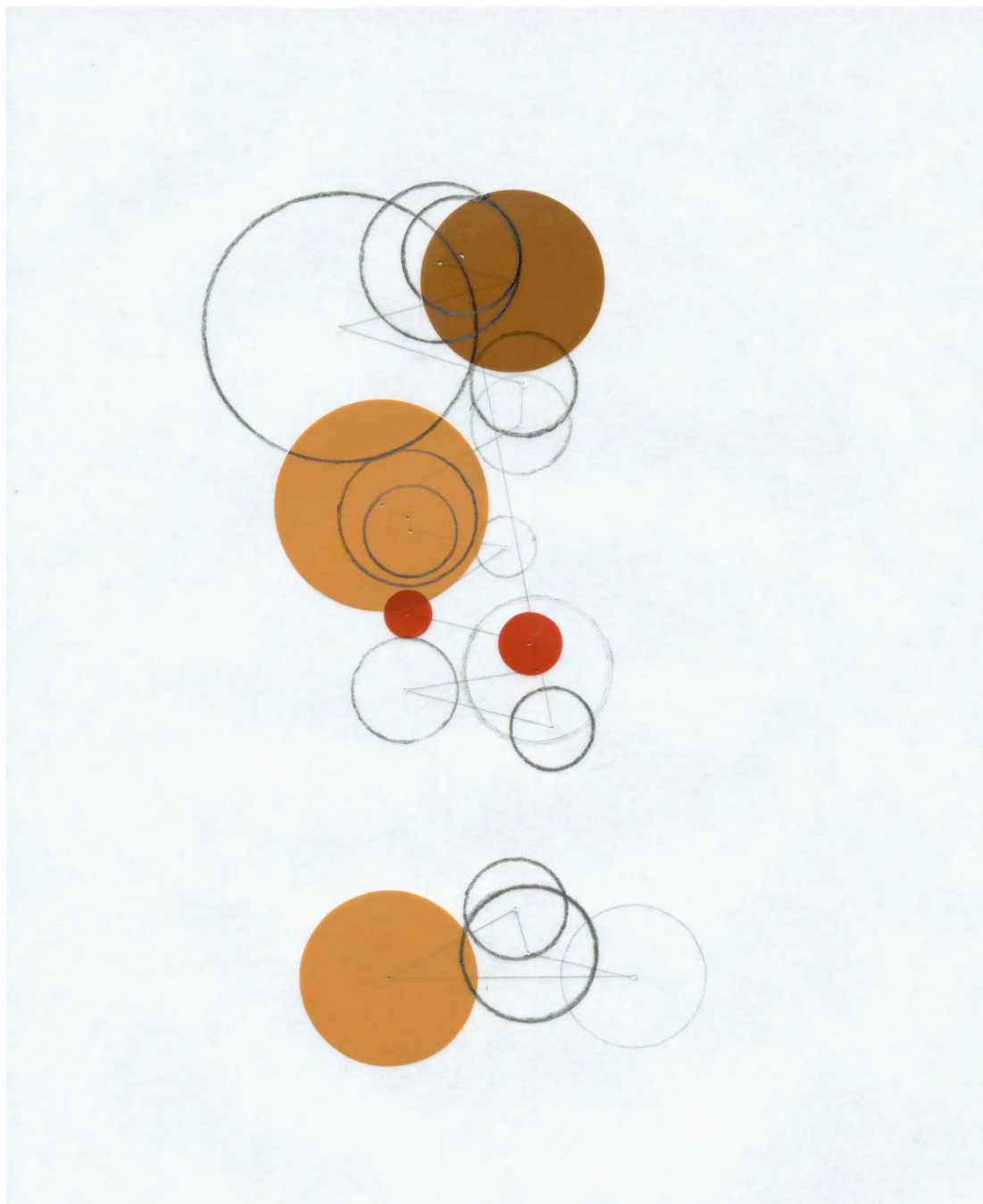
Sideral es un proyecto que busca crear una serie de articulaciones sonoras procedentes de la lectura e interpretación del campo magnético de meteoritos metálicos caídos en diversas partes de la Tierra. Estos campos magnéticos representan parte de la memoria inscrita en la superficie de estos cuerpos celestes, cuando experimentan eventos extremos durante su trayecto por el espacio exterior en el sistema solar.

La serie se inaugura con un meteorito llamado La Concepción o Adargas, de 3.3 toneladas, transportado de la Sierra de Adargas (Jiménez, Chihuahua) en 1780 hacia la Hacienda de La Concepción. El Instituto de Astronomía de la UNAM tiene su custodia desde 1976. Después de 40 años, el meteorito es trasladado temporalmente a la Capilla del Señor de Santa Teresa en el Museo Ex Teresa Arte Actual en Ciudad de México.

Durante la segunda realización, se examinó un meteorito de hierro de 283,5 kilogramos, encontrado en el cráter Arizona, y hoy alojado en el Observatorio Archenhold en Berlín. Un instrumento conformado por un conjunto de brazos mecánicos con sensores, arroja señales del campo magnético registrado en la superficie de los meteoritos. Estas señales son interpretadas en tiempo real como una construcción sonora que toma como referencia la sonoridad del lugar donde el meteorito impactó. Así, fueron creadas, voces de sintetizador que recuerdan a los sonidos percutivos de rituales rarámuris, y sutiles expresiones inspiradas en el paisaje sonoro de la Sierra de Adargas en Jiménez, Chihuahua.







Diagramas de Silencio

Esta serie de dibujos parte de los signos de puntuación de algunos poemas. Dibujé un círculo a partir de cada ‘coma’, ‘punto’ o ‘punto y coma’, los uní con líneas rectas y después quité el texto. El diagrama que resulta muestra un campo de tensiones, una maquinaria invisible de pausas y silencios.

Verónica Gerber Bicecci

CRAZY HORSE ONE-EIGHT:
a radio cantata in memory of those killed

Gregory Whitehead

The “collateral murder” video that documents the killing of journalists and civilians in Iraq by forces of the US military represents what is possibly the most consequential social media posting of all time, with direct implications ranging from the prosecution of Bradley (Chelsea) Manning and Julian Assange, through to accelerated attempts by the NSA and other global intelligence agencies to expand and enhance internet surveillance and control, while also criminalizing whistle-blowing.

Though the visual aspect of the video has received a tremendous amount of analysis, Crazy Horse One-Eight addresses the weaponization of radiophonic space in the sonic perpetration of these war crimes, while also confronting the casual and dismissive language of the interactions themselves, as evidenced in the transcript of the radio exchanges between helicopters and command.

The public domain transcript for the incident is composed into four “cantos”, which I then voiced, subjecting the recordings to a variety of techniques and rhythms/structures of entropic disintegration, interruption and polyphonic accumulation, all of which I have experimented with at a smaller scale in previous works. Brief excerpts from the audio track of the documentary video construct acoustic envelopes for the vocal migrations, while also creating interplays between degraded military banter that seeks to kill and a solo voice that seeks to commemorate.



CANTO I

Okay we got a target fifteen
a guy with a weapon OK

Crazy Horse One-Eight
coming at you

Okay we got a target fifteen
a guy with a weapon OK

Crazy Horse One-Eight
coming at you

Okay we got a target fifteen
a guy with a weapon OK

Crazy Horse One-Eight
coming at you

Okay we got a target fifteen
a guy with a weapon OK

Crazy Horse One-Eight
coming at you

Okay we got a target fifteen
a guy with a weapon OK

Crazy Horse One-Eight
coming at you

Okay we got a target fifteen
a guy with a weapon OK

CANTO II

Crazy Horse

One-Eight, we also have one individual, uh,
appears to be wounded trying to crawl
One-Eight, we also have one individual, uh,
appears to be wounded trying to crawl
One-Eight, we also have one individual, uh,
appears to be wounded trying to crawl
One-Eight, we also have one individual, uh,
appears to be wounded trying to crawl
One-Eight, we also have one individual, uh,
appears to be wounded trying to crawl
One-Eight, we also have one individual, uh,
appears to be wounded trying to crawl
One-Eight, we also have one individual, uh,
appears to be wounded trying to crawl
One-Eight, we also have one individual, uh,
appears to be wounded trying to crawl
One-Eight, we also have one individual, uh,
appears to be wounded trying to crawl
One-Eight, we also have one individual, uh,
appears to be wounded trying to crawl
away away away away
trying to crawl
away

CANTO III

Bushmaster, we have a black bongo truck
picking up the bodies

Bus master we ave a black bongo truck
pickin up the bodies

B s mas er we ave a bla k bongo tr ck
pic in up the bod es

B s ma er we av a bla k bo go tr c
ic in up t e b d es

B s ma er we av a bla k bo go tr c
ic in up t e b d es

B s ma r we a a b a k bo g r c
ic n up t e d s

B s m r w a a b a k b g r c
ic n up t e d s

B m r w a a b a b g r
ic n p t e s

B m r w a a b g r
c p e s

IS THE END SOUNDLESS?

Vern Sullivan

I wake up blindfolded with a swollen belly—sounds of gurgling innards inside me, intergalactic-Pink-Floyd-like sounds, bubbles fluttering in my intestine—on account of my last supper—a lonely, unreligious meal: Aged beef hamburger caught between brioche bread, maple glazed bacon, sharp cheddar, glistening salt-sprinkled-duck-fat-fries. Kumamoto Oysters thereafter with the much obliged acid mignonette, and glasses of endless Straight Kentucky Single Batch Bourbon with large blocks of ice. When the time came for the Grand Marnier Soufflé I was full and unable to push it down—a slight nausea, a slighter weariness as I smelled in the vapors. Remnants of beef, breadcrumbs, salt and bacon showered on the fake Formica table as I ate, glass rings emerged beneath the sweaty glass of bourbon—my final imprint? I was taken away to my cell, my cot, and shut my eyes to dream of flowery and pastured fields.

I wake up blindfolded with this luxurious swollen belly to face what people call fate.

The room attempts its best at silence, but then the ping of a club knocking on the cell bars. Toilets gargling and swallowing behind neighboring walls. I rise, my steps echoing off the tight walls. The sound of a key in the keyhole, metal clashing, bolt unlocking, unleashing the beginning of finality. Alien footsteps now, unmatched to my movements.

A hand on my elbow making me turn, my wrists brought together behind my back. Cold grip of cuffs—a click as they engage.

He leads me out—cleaner air. The sound of our footsteps almost paired, gently adapting to each other's pace—the sound of shuffling feet.

Although blindfolded, I sense the light intensifying—the otherwise black sight shifts to orange, then yellow—a wide space filled with light? Why does it reek of humidity?

The sound of a heavier gate pushed open, shrieking high, then groaning low. The refreshing strike of cold air, full lungs, the shy whistle of wind.

We walk ahead, his hand sweaty on my elbow. “Watch out,” he says, his voice raspy. He makes me dodge something abruptly—swishing splash—but my left foot falls in the puddle nonetheless, soaking cold beyond shoes and socks, the flood advancing. It doesn’t seem to bother me.

He lets go of my elbow. Nothing touches me but the wind. Brief freedom? The senses become sharper:

Chirps of birds,

The perpetual roar of machinery off in the distance,
scattered high pitched shouts farther still

The approaching, choppy buzz of a helicopter **overhead** then fading, barely perceptible

Ominous low voice blurting out prayer interrupts the final manifestations of natural life, “Shut up!” I yell, “cease the nonsense,” my own voice seems foreign. My heart races now. I try remembering the sounds of what brought me here, to this very place, but can’t manage, the screams are gone as is the deadly silence that followed. The wind overcomes.

The clicking load of seven rifles—my chosen firing squad.

Is the end soundless?

The sudden, **deafening blast.**

Is the end soundless?

COLABORADORES

Eduardo Abraham es egresado de la carrera de actuación en Casazul Artes Escénicas. Ha participado en diversas puestas en escena. Ganador del premio en el Festival Internacional de las Artes Navachiste, en el estado de Sinaloa (2015) con el poemario *Todo el Ruido* publicado en 2016. Actualmente vive en la Ciudad de México donde investiga temas relacionados con teatralidad, género y representación.

Marcela Armas es una artista visual cuyo trabajo Su trabajo busca articular disciplinas, técnicas, procesos de trabajo e investigación para abordar preocupaciones sobre las relaciones que teje la sociedad con la materia, la energía, el espacio, el tiempo y la construcción de la historia. Su trabajo ha sido expuesto en México, Norteamérica, América del Sur, Europa y la India. Vive y trabaja entre San Miguel de Allende y la Ciudad de México.

Sofía Casarin es curadora, historiadora del arte y co-editora de diSONARE. Recientemente realizó un proyecto de investigación en Goldsmiths Univeristy of London, en torno al evento sonoro del grito en la era mecánica de las grabaciones y transmisiones. Radica en la Ciudad de México donde entre otros proyectos, desarrolla una iniciativa cultural en torno a la promoción y preservación de maíces nativos.

Manuel Cirauqui es escritor y curador. Sus ensayos en torno a la poética de la transmisión sonora han sido publicados recientemente en *PAJ: A Journal of Art and Performance* y *Volume*, y desde 2013 investiga la radio como lugar de exposición a través del programa *Symposium* en WGXC (90.7 FM Hudson y Acra, Nueva York). Entre otros proyectos, colabora en la actualidad con el Museo Tamayo en una exposición sobre la figura de Antonin Artaud. Reside en Bilbao (España).

Gilberto Esparza es graduado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guanajuato. Su trabajo involucra medios electrónicos y robóticos para investigar los impactos de la tecnología en la vida cotidiana, las relaciones sociales, el medio ambiente y la estructura urbana. Actualmente realiza proyectos de investigación sobre energías alternativas. Su práctica emplea reciclaje de tecnología de consumo y experimentos con biotecnología. Su trabajo ha sido expuesto mundialmente.

Diego Gerard es escritor, editor y traductor. Completó su maestría en Creción Literaria y Traducción en la Universidad de Nueva York. Es el cofundador de Batallas de la Era Común, una editorial independiente de la Ciudad de México y es editor de ficción de *diSONARE*. Su ficción se ha publicado en *The Saint Ann's Review*, *The Acentos Review*, *The Roanoke Review* y *Mi Valedor*. Otros textos, traducciones y entrevistas han aparecido en *The Brooklyn Rail*, *Gas TV*, *Dolce Stil Criollo* y *White Fungus*.

Verónica Gerber Bicecci Artista visual que escribe. Ha publicado los libros: *Mudanza* (Ed. Almadía, 2017 – 1ª ed: Ed. Auieo, 2010) y *Conjunto vacío* (Ed. Almadía, 2015). Algunos de sus proyectos e intervenciones visuales más recientes son: *Los hablantes 2* (2016) en el Museo Amparo y *El vacío amplificado* (2016) en la Casa-Taller José Clemente Orozco. Es editora en la cooperativa Tumbona ediciones y tutora del Seminario de Producción Fotográfica del Centro de la Imagen.

Nick Herman es un artista y escritor viviendo en Los Angeles California. Sus exposiciones recientes incluyen *URANANTENA* en Grice Bench (2017), *Hide* en Artist Curated Projects (2016) y *FATLAND* en LA><ART (2011). Es autor de la novela corta *FATLAND*, y ha sido escritor para publicaciones como *Cabinet*, *Interview* y *Tokion*.

Lucía Hinojosa es artista visual y escritora. A partir de investigaciones poéticas, su trabajo cuestiona la construcción del lenguaje y el tiempo. Trabaja con video, texto, performance e instalación. Es editora y cofundadora de *diSONARE*.

Joaquín Orellana es un artista sonoro guatemalteco que ha experimentado con la electroacústica desde la década de sesentas. A la edad de 85 años ha producido composiciones musicales únicas, inventando sus propios útiles sonoros para ejecutarlas. Su música busca capturar e interpretar la historia reciente de Guatemala a través de la sonoridad.

Ópera fue integrado por Minerva Cuevas, Jorge Rosano Gamboa, Carlos Iván Hernández, Lucía Hinojosa, Valentina Díaz, Alejandra Rodríguez Bolaños, Raúl Merla, Marcia Santos, Victoria Estrada. Ópera fue presentado por Satélite, un proyecto de Violeta Horcasitas.

Christopher Rey Pérez es un poeta trabajando dentro de una matriz de folclor opaco, violencia, y lenguaje. Su primer libro, *gauguin's notebook*, fue publicado recientemente por &NOW Books. Actualmente vive en Palestina. Nació en el valle del Rio Grande en Texas.

Manuel Rocha Iturbide es compositor y artista sonoro. Su música ha sido interpretada en diversos festivales en México, Estados Unidos, Canadá, Europa, Asia y América Latina. Fue cofundador y curador del festival internacional de arte sonoro y cofundador del Laboratorio de Experimentación de Arte Sonoro. Su obra ha sido expuesta mundialmente. Vive y trabaja en la Ciudad de México.

Vern Sullivan es escritor y trompetista. Su obra escrita ha sido publicada por *diSONARE* y Scorpion Editions. Toca la trompeta todos los martes en Small's Jazz Club en Nueva York.

Jan Tumlir es un escritor de arte y profesor viviendo en Los Ángeles. Es el editor fundador de X-TRA y escritor para Artforum. Ha escrito catálogos de ensayo para artistas como Bas Jan Ader, Uta Barth, John Divola y James Welling. Sus libros incluyen: LA Artland, coescrito con Chris Kraus y Jane McFadden; Hyenas Are...; y The Magic Circle: On the Beatles, Pop Art, Art Rock and Records.

Lázaro Valiente es compositor, escritor y artista. Ha expuesto su trabajo en el Museo Carrillo Gil, el Museo del Barrio en Nueva York, y La Fundación Cartier en París, entre otros. Ha participado en festivales musicales como Coachella, Austin City Limits y Vive Latino.

Luis Vargas Seoane trabaja en la intersección entre Arquitectura, Urbanismo y Arte. Sus exploraciones son representadas a través de diferentes medios y escalas que comprenden desde ejercicios textuales hasta edificación de infraestructura urbana. Ha expuesto obra fotográfica en galerías de México y Europa. Nació en la Ciudad de México en 1986, donde vive y trabaja actualmente.

Tatina Vázquez Estrada nació en Acapulco. Estudió Comunicación Visual en centro de Diseño, Cine y Televisión. Junto con Fabiola Franyutti es cofundadora de Fluo, un Estudio de Diseño y Medios Digitales. Hace libros y páginas web en la Ciudad de México.

Gregory Whitehead es productor de radio, poeta de texto-sonido, cantante y filósofo bandolero. Creador de más de un centenar de obras de radio, ensayos y aventuras acústicas para la BBC, Radio France, Deutschland Radio, Australia's ABC, y más. Whitehead sostiene una estética marcada por un compromiso filosófico profundo a la radio como medio de asociación libre y navegación poética.

¹ Un *fonema* es la articulación mínima de un sonido vocálico y consonántico. Es un constructo mental de equivalencias. Las lenguas son sistemas de comunicación donde se asigna determinado valor al conjunto de fonemas / sonidos.

² Originalmente: "*No hay secreto mejor guardado que aquel que todos saben*", George Bernard Shaw (1856-1950). Cita traducida del inglés.

³ Se escucha el secreto / confesión de una persona con diferente sistema de comunicación.

⁴ Se escribe un sistema de fonemas conocido por la persona receptora.

⁵ Se lee a un traductor (humano / software) y se transcribe al sistema de comunicación deseado.*

*El resultado es una reproducción (in)fiel del secreto / confesión original.

NICK HERMAN AND JAN TUMLIR IN CONVERSATION

NH: How did you begin your work on this book and where did your interest in the intersection of music and painting originate?

JT: I have been thinking for some time about the connection between monochrome painting—in particular the colorless, black or white variety—and a certain type of sound production that veers away from music into noise. The connection between abstract painting and music has a long history, and typically it hinges on the relation between color-tones and tone-colors, as I mention in the introduction of my book. This interplay is central in the development of modernism, yet between the colorless and the atonal something else occurs. On either end, the audio-visual correspondences cannot be charted in the same systematic manner; rather, they begin to point toward a condition more closely aligned with the post-modern. So I began exploring the idea that Malevich represents an early example of this turn. He backdated his *Black Square* to 1913, which is the same year that Luigi Russolo published his manifesto “Art of Noises,” and the fact that Malevich’s monochrome made its initial appearance in his set design for the Cubo-Futurist opera *Victory Over the Sun*, amidst an atonal score and a nonsense verse libretto—all of this led me to think that there is viable material connection between these realms of sonic and pictorial production.

NH: I immediately key into Malevich’s interest in religion as an important context for Suprematism and the idealism of abstraction. Here the artist is no longer trying to depict a symbolic truth so much as convey feeling or sensation. The painting is presented as a medium of transmission. I’m curious how this relates to your emphasis on the physical material of the painting itself, and again to the question of noise.

JT: Yes. I want to argue that Malevich is a materialist. Obviously, the Bolshevik revolution is drawing close when he actually unveils his monochrome in 1915. Yet this period is also gripped with a kind of messianic fervor; it’s full of religion by other means. So, on the one hand, there is a desire to deal with the strict material properties of what a painting is, which could be seen as politically progressive, but then, as you point out, Malevich never lets go of the spiritual aspect. I think he holds these two things in a weird balance... Actually it’s more like he holds them in tension, and this is often resolved in a comedic way. I think he was very fond of paradoxes, and one way that you resolve a paradox is through a joke. I sometimes speak about the *Black Square*, the “supreme painting,” as also being a caricature of a painting.

So, the *Black Square* is fundamentally a materialist negation of the icon. That's why it was originally hung in what was the sacrosanct corner of the room reserved for the icon—to demonstrate just what had been negated. This work bears no image, but then it is also potentially the ground of all images. It constitutes both an impasse and a portal. And this brings me to your thinking about static in your essay “Exstática,” because static is likewise what shrouds and conceals our communications while simultaneously revealing what those communications are essentially made of. The same is true of the *Black Square*: once the image has been erased from the painting, what we have is all the leftover material, factual, empirical stuff that the painting is made of—that is, what was there all along. But now it rises to the surface. It presents itself as something else, potentially as nothing, but really it is the basis of everything you saw before.

NH: That's what is so compelling to me about noise and why it is so closely associated with radicalism and transcendence. Because it suggests a kind of stripping away or breaking apart, but it is complicated because, by virtue of this violent shattering, it can be very inclusive and profligate. And this is what I am trying to get at in “Exstática,” that static can function as a kind of connective tissue, almost in a promiscuous way. This seems important to emphasize. When there are so many existential questions regarding cultural and ecological boundaries, there are still these ubiquitous mediums that infuse everything, invading our bodies and the material world.

JT: When discussing both visual and aural static, it helps to remember that they are always there in the background—and this is true of noises of all kinds. Once recognizable signals are cancelled out, that is what you are left with. It has touched everything, and is in this sense “profligate,” as you say. And sometimes just feeling that “boundary” is what allows you to see it or hear it.

NH: On some level what we're describing can be seen as hyper-obscure or even nihilistic, but to me keying into these different registers of noise reveals really generative patterns for seeing and hearing more broadly and deeply. I think this is why people appeal to mysticism, because depending on your recording device noise resembles a kind of exquisite code emanating from all things.

JT: Right, well, discussing mysticism in art can seem retrograde, but then of course there are all sorts of radical mystical sects that have nihilistic, or maybe more accurately, anarchistic ideologies, advocating a kind of leveling out of social hierarchies and power structures. And this is precisely the sort of thinking that got Malevich into a great deal of trouble in his own political context. He was a mystical anarchist. It's interesting to note that these monochromes that today appear so

historically inevitable were sometimes made by people who really were off on a tangent. Works now venerated as unequalled masterpieces in museums were made, in a sense, to be given over to the viewer to do with as they wanted. The *Black Square* was repainted at least seven times, I think, and on some occasions not even by Malevich, but by his students. The message is clear: do it yourself.

NH: That's exactly what I was going to pick up on, this idea that the work is not stable, and your book is proposing that radical ideas are premised on instability. And this is of course perfectly embodied in both the physics and the social history of noise. I mean Malevich's works were objects that were often made for the theater and as props. They were tools.

JT: Yes, I think that this aspect of those works becomes more clear and more poignant when you relate them to noise, which is something that is inherently more difficult to own and proclaims its instability more openly. And, to an extent, noise remains disturbing across time. Marinetti's "Parole in Libert " poetry readings and Russolo's machine music remain jarring in a way that Futurist paintings do not. That stuff still is difficult to tame. But when they are taken together, the sounds undo the pictures and maybe restore some sense of craziness to them. The score and libretto of *Victory Over the Sun* certainly have that effect on the *Black Square*.

This is a kind of static that we have to summon up from the past, which brings me to your interest in static as a technological phenomenon that is presently in a stage of withering, to take a cue from Benjamin. As you note, with our high-resolution sound and image technologies that give us an on/off relationship to representational objects, static is no longer so commonplace. Your essay reminds us that for the better part of the 20th century our experience was defined by transmission and reception mechanisms beset by static, that there really was no way of avoiding it.

NH: Yes, that is the legacy of static that is so cool: it was, and remains, at least furtively, a universal phenomenon that measures disruption.

JT: So, I'm curious about your etymological investigation of the terms static and ecstasy, and here again we observe a kind of double-edged or two-faced aspect.

NH: That's key. That is a way to think about these technologies functioning like a trickster or like Jekyll and Hyde. The idea that there is an anima, an energy of some kind that exists in all matter, this is embodied by static. I'm not nostalgic or fetishizing the technology per se; rather, I'm interested in what it says about our instincts

for broadcast and reception, and the vital role tuning in to different frequencies plays in art, and more broadly—and here I’m off on a tangent—in the evolution of consciousness. “Exstática” combines two totally separate phenomena, ecstasy and static, and explores if one is not contingent on the other.

And of course the advent of radio and television broadcasting gave rise to all kinds of popular fiction describing alien forces, not to mention paranoia about the State. In this respect, it becomes a prevailing vernacular of the 20th century and ushers in Science Fiction and Futurism in general.

JT: One of the things you refer to at the end of your essay is this question of access. Today, the relation of static and resolution is premised on one’s socio-economic status.

NH: Today there is a widening gulf between technologies that signals an even more dangerous divergence in basic terms of life, including speed and information. Meanwhile there is something to be said about environmental pollution as a kind of deafening noise.

JT: You write about the experience of static being de-centering but also grounding. The Greek root of the term implies “unmovable, predictable and stable,” as well as the notion of standing in place. So, static locates you where you are even as it appears to relocate you somewhere else. No matter how faintly, it always portends a paradigm shift in our standing. I guess this is also what we are considering with Malevich, our radical un-grounding and re-grounding on another plane.

NH: What’s so interesting about static is that it seems dissonant and unpredictable, but in fact, from a scientific perspective, it is the stable basis on which to measure other kinds of aberration or noise. What’s profound and spooky about static is that it’s the one thing that scientists were not able to filter out, and then they realized... this is the constant “sound” of the universe.

JT: It’s a constant of the universe, but it’s also the sound of the medium itself, the mechanisms of recording and playback, or transmission and reception, “speaking in their own voice,” as it were. And in that sense I think there’s a link to the monochrome painting, which is without any image, without any composition, and really without any abstraction even, because nothing is being abstracted there, so it’s rather a kind of concrete proposition of just the machine that is a painting. This machine is made of canvas with some pigment on top; it’s archaic, but not unrelated to newer technologies like television, for instance. When broadcast images

are corrupted by static, you see something pure: the raster. And then, as you note, the sound of static and the images of static are also a portal for all kinds of fantasies about what we are, and what is outside of and between us, and what's invading us.

Another way to frame static is as a prophetic device, because every medium in the mystical sense always has to look through some kind of distorting screen to make out the future. They have to peer through smoke or water, or a crystal ball. The view has to be distorted in some way to imagine the future.

NH: Or be struck blind in order to hear.

JT: I like to think about the relationship between noise/static and the monochrome somehow partaking in that, the modernist-materialist insistence on medium-specificity disclosing a mediumistic side that is archaic and, again, mystical.

NH: In this respect art can function like an instrument, a measurement device to measure other phenomena. Smoke and water obviously measure multiple wavelengths, they reflect and move like a kind of mirror.

JT: This is where the two-sided aspect of the monochrome becomes clear, because when you bring it together with noise it becomes just this kind of instrument. It's not only about the blunt laying bare of what something is, what a painting is or what sound is. Something else has to be revealed in the process; this is what makes it art. There has to be an aesthetic precision, a sharpness, in how these instruments are employed.

Jacques Attali writes that noise is "the herald of the future." Noises are always there and generally ignored, but noise, singular, is what rises out of the background and disturbs you, forcing you to wrap your mind around it. It creates a problem that doesn't go away until you change your way of thinking about it. This is an experience that has to be very accurately set up and delivered—that is, perhaps paradoxically, it has to be somehow composed.

NH: What I'm left with is that sound retains a promise that is perpetually renewed, and like you were saying about John Cage, sound is always bracketed by endless atmospheric noise, so there's a kind of vitality based on infinite amplitude or tone. It's how we choose to filter.

JT: Cage's 4' 33" is a rhetorical piece, a demonstration of the fact that if you were to listen attentively to what's all around, you would actually be composing, choosing first this and then that sound, and ordering them in time, which is making music. The "music of all sounds," as he put it, advances the agency of the listener; it asks us to make something of it.

So, there is an arbitrary aspect to this—it could be anything—and yet the experience has to be very carefully delimited, framed. One works on the borders of noise to lend it a thrust that ideally moves the game forward.

NH: It does continuously renew the agency of each individual in their listening, in their conscious reception, and in their place in history. There is a kind of human dynamism inherent in it: you are hearing external sounds, but then you are continuously contributing to those sounds by virtue of your own bio-functions and actions. So, there's a permeability that, in this case, is not an apocalyptic vulnerability but a kind of deeply organic heterogeneous intercourse that we have all the time with the environment. And that's sort of my idea when I say you "are an antenna."

I think this is why we return to materials, because materials are to art what etymology is to language. They speak to the background, and to the evolution of our technologies of visual and aural communication. And this is why the material aspect of the monochrome is so important. It is making the point that "the medium is the message."

JT: Yes, but remember that McLuhan also says that "the 'content' of any medium is always another medium."

NH: Like looking through smoke.

JT: Or looking at an empty painting while listening to noise.

"Incidentally, although the contemporary word for noise in French is bruit, Old French used the word noise, the same as in English.

In Old French, noise means a noise, outcry, disturbance, a quarrel, derived from the shared etymology of the English and French word, traced back to origins in the noise / noise of sickness and nautical roots. Nausea and nausée are derivatives of the Latin nauseam, and the root is originally derived from the Greek naus.

Naus, ship, noise, and the French words, noise, nausée, nautique, navire, belong to the same etymon.

In short, they are related to the sea.

So noise is a sea of sound,
pure frequency, uncontaminated by symbolization—
or sound waves.

Noise is always derivative.

As there is no origin in a wave;

I am not a source of movement."

-Parasite Noise

Yasunao Tone



ISSN 2007-6134



9

772007

613002