

Comunicación y arte sonoro. Esbozos de una comunicación no-presente AlvinLucier. Bernard Stiegler.

Gustavo Celedón*

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
gustavoceledon@yahoo.es

Recibido: 31 de mayo de 2012

Aceptado: 7 de julio de 2012

Resumen • A través de una obra del compositor norteamericano AlvinLucier, se intenta demostrar que toda comunicación se desdobra, anexando inevitablemente a su producción simbólica una dimensión comunicativa que no es traducible ni decodificable por sus propios medios. Esto significa que el producto de un sistema comunicativo no abarca todas las dimensiones que un acontecimiento efectúa. Tales ideas son discutidas con Bernard Stiegler quien, a través de sus ideas de participación y construcción de espíritu, confía aún en una sociedad centrada en la producción simbólica, ignorando la magnitud de la dimensión no-simbólica que constituye todo presente.

Palabras Claves • Espíritu / Mensaje / Participación / Desdoblamiento / Comunicación.

Abstract • Through a work by American composer AlvinLucier, trying to prove that all communication is unfolded, production inevitably attaching symbolic communicative dimension is not translatable or decodable by their own means. This means that the product of a communicative system does not cover all the dimensions that an event takes place. Such ideas are discussed with Bernard Stiegler who, through their ideas of participation and spirit building, still hopes a society centered on the symbolic production, ignoring the extent of non-symbolic dimension which is all this.

Key Words • Spirit / Message / Share / Split / Communication.

* Doctorante en Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. (Valparaíso, Chile). E-mail: gustavoceledon@yahoo.es

Primera parte: el trabajo de AlvinLucier

En 1965 el célebre compositor AlvinLucier presenta por primera vez su obra *Musicfor solo performer*. La pieza consiste en la producción de sonidos a partir de ondas alpha, ondas que surgen con la actividad eléctrica de células cerebrales. A través de estímulos visuales, el “movimiento atencional” del *performer*, ubicado en medio de la escena, activa, dice Lucier, “un completo sistema de comunicación mediante lo que parecía un poder espiritual”¹. A través de un equipo de electroencefalografía, dicho sistema es amplificado y conectado a diversos objetos que movidos por los impulsos eléctricos del cerebro, generan sus propios ruidos.

La describe Lucier:

“Una persona se sienta con electrodos en su cabeza y produce ondas alpha, las cuales son enormemente amplificadas y enviadas a través de altoparlantes para hacer vibrar simpáticamente [*sympathetically*] una batería de instrumentos de percusión”².

Comúnmente a AlvinLucier se le considera un compositor preocupado de la pura presencia física del sonido³. No obstante, tal preocupación, en sus resultados, arroja también una constante espiritual que envuelve su trabajo. Podríamos decir: dimensión física y dimensión espiritual, ambas vinculadas en un proceso más interesante que aquel que pretende separarlos.

Particularmente el ejemplo de *Musicfor solo performer* nos introduce a una producción sonora que, hemos dicho, se genera a partir de la acción de las ondas cerebrales. Por una parte, se nos invita a escuchar un evento en principio oculto que está siempre sonando, en actividad: la dinámica de la corteza cerebral, los movimientos de la atención, la energía que produce el cerebro. Por otra, se pone en escena, de manera amplificada, la fuerza que esta energía aplica sobre objetos externos.

Ahora bien, el cerebro es al parecer el cuerpo o el trozo de cuerpo más cercano a las cuestiones de la inteligencia, de la mente y del espíritu. Es más, en él habita un nuevo viejo paradigma, aquel que lo ubica como importante y alegre representante de la muerte –pero también de la renovación– de la metafísica y de la operatividad informática de la inteligencia: Minsky, Searle, por nombrar a algunos.

En esta perspectiva, el trabajo de Lucier *parece* no estar en la misma dirección. En principio, su interés, que encontramos en algunos de sus otros trabajos, es simplemente poder penetrar sonidos que en normalidad permanecen inaudibles. Pasa en la obra mencionada y pasa, por ejemplo,



en *Sferics* (1981), obra que captura a través de radares y otros dispositivos técnicos, los sonidos de las emisiones naturales de radiofrecuencia que transitan la ionosfera.

Agregamos:

“Los trabajos de Lucier comprenden básicamente toda la gama de los fenómenos acústicos naturales, incluyendo la radiación y transmisión del sonido /.../, su reflexión /.../, difracción /.../, resonancia /.../, ondas estacionarias /.../, feedback /.../, tiempos y habla /.../. Utilizan también un gran número de dispositivos tecnológicos, los cuales parecen agruparse en tres categorías: equipos de estudio de alta fidelidad (micrófonos, grabadoras, amplificadores, bocinas), equipo industrial, científico o médico (generadores de señales, electrodos para electroencefalogramas, amplificadores diferenciales) y artefactos asombrosamente rudimentarios o *lowtech*, como los mecheros Bunsen usados en “*Tyndall Orchestrations*”, el imán de herradura usado en “*Music on a Long Thin Wire*” y el pájaro electrónico de juguete de “*Bird and Person Dying*”. Sin embargo, en el trabajo de Lucier la tecnología se utiliza de manera muy distinta a la mayoría de la música: no por sí misma ni sus productos, sino más bien para revelar algún aspecto de la naturaleza”⁴.

Efectivamente su preocupación se dirige a la presencia física del sonido, a captarlo sin representación alguna, en su puro comportamiento material. Por decirlo de algún modo, se trata de lograr que la materialidad del sonido permanezca intacta durante todo el proceso de la escucha, sin dar paso a ninguna simbolización, a ninguna comprensión intelectual que sustituya la sonoridad por la significación, es decir, que consuma el sonido como información. No obstante, en la medida en que dicha materialidad –o naturalidad– se hace evidente, hemos dicho, resurge, de manera inmediata, un aura espiritual. Al respecto, su obra *I'm sitting in a room* (1969), quizás una de sus más conocidos trabajos, el cual repite incansablemente el registro de un discurso sobre la impureza del habla dentro de una habitación, acoplando las señales y convirtiendo el discurso en un ruido, revelando su realidad material, no hace sino buscar la manifestación de un curso espiritual: “Manifiestamente maquínico, la voz registrada revela el carácter tecnológico de la voz en general, la producción del sonido como un hecho tanto físico como espiritual”⁵.

Lo importante es que con Lucier la espiritualidad no es opuesta a lo físico o animal, no significando esto una reducción del espíritu a la pura actividad cerebral. Nuestra lectura a la obra del compositor propone lo inverso: se acentúa una sensibilidad propia al cerebro (a sus redes neuronales y sus circuitos comunicativos) que genera una dimensión alterna a su producción intelectual, abriendo un espacio mayor a las cuestiones del espíritu. De ahí que en *Music for solo performer* no se trata de la inteligencia, sino más bien



de la sensibilidad que a ella le es propia. Los electrodos conectados al cerebro captan el movimiento intelectual sin reproducir el producto de la intelección: lo que se pone en escena es una comunicación diferenciada y no-situable que el espíritu mantiene con las cosas –se trata, en efecto, de otra dimensión. A esto refiere precisamente Lucier cuando habla de una fuerza espiritual a cargo de todo un sistema comunicacional.

Ahora bien, el asunto es que efectivamente la diversidad de sonidos que se producen no está, para ocupar una jerga habitual, *dentro* de la inteligencia. Está fuera. Digamos: el cerebro cruje cuando el pensamiento se mueve (o el pensamiento se mueve cuando el cerebro cruje). De ahí que toda una sonoridad se extiende sin la condescendencia de los resultados o las tautologías que ese cerebro esté produciendo. Son sonidos, para seguir con la misma jerga, exteriores.

Recurrimos a una situación hipotética. Supongamos que esos mismos electrodos son conectados a Beethoven en el momento mismo en que compone la Novena Sinfonía. O a Jaco Pastorius mientras interpreta *Donna Lee*. En el primer caso, el despliegue sonoro de la amplificación de las señales no sonará precisamente como la Novena sinfonía y, caso 2, *Donna Lee* pasaría a formar parte de un universo sonoro mayor, de la puesta en escena de una multiplicidad sónica que la incluye como un elemento entre otros.

Lo que parece ser un desdoblamiento de la acción espiritual, así la Novena Sinfonía produciendo ella misma otros sonidos, revela con la obra de Lucier la condición corporal de lo espiritual. Aun cuando el sonido es interiorizado y refinado por la creación y la elaboración de una entelequia musical, tal proceso *comunica* a la vez su propio acontecer, a través de una movilidad física no controlada y que constituye otra escena, "ajena", *sin mensaje*.

De esta manera, el sonido no se encuentra privilegiadamente en la interioridad de la producción de la conciencia (ni tampoco en sus pasos correspondientes) en la medida en que cada interiorización se desdobra o se disemina: al *concebir* un sonido, el cerebro cruje. Dos sonidos al menos resultan, a saber, por ejemplo, la Novena Sinfonía y una serie de sonidos anárquicos, demasiado materiales quizás para cierto gusto. Dicho de otro modo: la vibración de la interioridad se inscribe en una serie o despliegue de vibraciones, donde funciona como un punto o momento más.

Se podrá objetar la dirección fenomenológica de Lucier y, de hecho, somos los primeros en hacerlo. Él mismo declara, en cierto momento, aunque sin mayor explicitación, que lo suyo parece ser un gesto fenomenológico.



“Creo de alguna manera ser un fenomenólogo. Prefiero descubrir nuevas situaciones sonoras que inventar nuevas formas de conjuntar materiales. Cada vez que pienso en cambiar de dirección o hacer algo más popular o atractivo para un público más amplio, pierdo rápidamente el interés para luego seguir mis instintos y continuar haciendo piezas con ondas cerebrales, ecos, resonancias habitacionales, cables que vibran y otros fenómenos naturales, intentando poner a la gente en una relación armoniosa con ellos”⁶.

Declarar ser fenomenólogo significaría que la presencia física del sonido es la suspensión –*epokhé*– de la significación⁷. Dicho de otro modo, el trabajo de Lucier sería la puesta en escena de sonidos cuya existencia estaría en suspenso, a la espera de ser procesados en tanto mensajes y puestos en la vorágine comunicacional. No obstante, en el momento mismo en que se suspende la llegada de la información –del código informático– que actualizaría la realidad sonora que Lucier pone en escena, la calidad instantánea de los sonidos aparentes se rehúsa, *en su propio presente*, a cualquier información que los atraviese. Ya Hegel pensaba el sonido como interioridad abstracta y envoltura de significados que hacía de la música eso, el contexto material de una actualidad del Espíritu⁸. Sin embargo, la suspensión que constituye la presencia del sonido sin significación y que conforma la obra de Lucier, puede extenderse hasta la renuncia de toda espera, afirmando que, en efecto, la sonoridad es en gran parte sin mensaje y que su función de envoltura se desenvuelve en un universo que sobrepasa toda función. En otras palabras, renunciando al gesto de la suspensión fenomenológica, el sonido queda abandonado a su puro acontecer en donde su carácter informativo pareciera serle ocasional, constituir un momento más dentro de toda su dimensionalidad.

Por lo demás, siendo discípulo de John Cage, no hay con Lucier intención declarada⁹. No hay sujeto. Y en este sentido, *Music for solo performer* induce una reflexión como ésta: el circuito idea-medio-receptor, a la base de las teorías comunicacionales más elementales, posee, por decirlo de algún modo, una vida exterior, paralela. Todo él produce, a la vez, emisiones ajenas al desarrollo de su interioridad comunicada.

En lo que aquí concierne, las reflexiones que se han puesto en marcha a propósito de la pieza de AlvinLucier nos llevan a plantear una concepción del sonido más allá de cualquier decodificación, es decir, más allá de cualquier condición que lo asuma como mera información. Precisamente en la medida en que la información se elabora o se decodifica, en el cerebro o para el cerebro, el sonido se re-produce, en su corteza, al mismo tiempo, o en un tiempo desfasado, con su propio tiempo. Es decir: elaborándose un sonido, se producen, al mismo tiempo y en otra dimensión, otros sonidos. De ahí que lo espiritual, si permanecemos y confiamos aún en



dicho término, no podría omitir la materialidad que lo disemina más allá del producto inteligible, al costado, por decirlo de algún modo, de sí mismo, abriendo un plano mayor –un *soundscape*– al contemporáneo mundo de la transmisión y decodificación de mensajes.

Segunda parte: el caso de Bernard Stiegler

Las líneas anteriores no se limitan simplemente a un análisis estético. Y sus conclusiones relativas a la comunicación se vinculan inmediatamente, lo veremos en lo que sigue, a un problema político y filosófico que ocupa nuestros tiempos. Después de todo, la *performance* de Lucier interviene, y con ello piensa o al menos da a pensar, remarcábamnos, las cuestiones del espíritu, desdoblándolo, haciéndolo aparecer por donde no aparece oficialmente, esto es, a través del mensaje.

Hoy en día esto no es menor. Pues la revolución técnica que altera los procesos comunicativos induce ciertamente, como piensa el filósofo francés Bernard Stiegler, la necesidad de pensar el espíritu en la medida en que una revolución comunicativa es también una revolución espiritual dado que, y con ello definimos espíritu, se trata de una nueva organización de la producción del deseo, es decir, de una nueva economía libidinal en el seno de un capitalismo cognitivo que gira en torno a la industrias del conocimiento¹⁰. Por otro lado, y quizás lo más urgente, toda la revolución técnica que se ha instalado progresivamente en nuestras vidas, está gobernada por una decadencia en la producción comunicativa general, por lo cual la relación espíritu-comunicación confirma el trabajo del análisis y la reflexión.

Al respecto, Stiegler propone lo que él llama, a partir de Paul Valéry, una recuperación del valor espíritu: "...reencantar el mundo por las tecnologías del conocimiento, es necesariamente visitar el rol del espíritu en la organización de la economía"¹¹. Tal recuperación no deja de tener eco: en momentos en que el capitalismo, nos dice, recurre a la energía pulsional más elemental, arrasando con toda producción de interés libidinal o espiritual, es necesario inyectar un espíritu del espíritu¹².

"Entre 1939 –donde solamente el 45% de los franceses escuchaba radio y donde la televisión aún no existía– y *nuestro* debut del siglo XXI –donde los objetos comunicacionales persiguen el tiempo de los cerebros disponibles donde quiera que estos vayan, desde que se levantan hasta que se acuestan–, se ha impuesto un capitalismo que se ha dado en llamar tanto "cultural" como "cognitivo", pero que es ante todo la organización devastadora de un *populismo industrial* que saca partido de todas las evoluciones tecnológicas para hacer de la consciencia, es decir, del cimiento del espíritu, un simple órgano reflejo: un cerebro rebajado al



rango de ensamble de neuronas, tales como aquellas que controlan el comportamiento de las babosas. Un cerebro así desprovisto de su consciencia es aquel que puede devenir un simple valor de mercancía (que no cesa sin embargo de bajar, que vale cada vez menos –y que pronto valdrá *más nada*) dentro del mercado de las audiencias”¹³.

Dentro de este capitalismo cognitivo cimentado en las evoluciones tecnológicas, el asunto del sonido se torna fundamental y él mismo nos recordará que, en esta lucha contra este populismo industrial –o destrucción capital del deseo y por tanto del espíritu, término que identifica con la palabra inglesa *mind-*, la música adquiere un lugar privilegiado¹⁴. No sólo porque en efecto su presencia es históricamente inédita, sino también porque las tecnologías que constituyen y rodean el campo musical estarían creando una vinculación social nueva que no es compatible a las condiciones actuales del capital y que, bajo el concepto de participación, proponen y condicionan un modelo de creación musical que permite al usuario ser parte de la composición, de la *construcción* del concepto de composición, asunto que por lo demás el siglo XX ya experimentó. Es así que, por ejemplo, el *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam)*, en París, que Stiegler dirigió hasta el año 2005, tiene en el centro de su investigación la tecnologización de los equipos del hogar, “cuya evolución está en el núcleo del proyecto europeo ‘Semantic hi-fi, iniciado y coordinado por el Ircam’”¹⁵.

“La cuestión de la participación es primordial porque una obra sin público no puede ser una obra mientras que un público sin obra no se puede constituir: es esta relación que obra (*œuvre*), es decir, que abre (*ouvre*). /.../ Para que todo esto se constituya, es necesario que exista un circuito y una participación –la relación entre obra y público que constituye una relación transductiva, y el circuito que se forma, el cual es un ensamble de estas relaciones, pero trabajadas por una diferencia (*différance*) que es el *tiempo* en el curso del cual, entonces, la obra *abre* su público”¹⁶.

Tal paradigma no se aplica solamente a la escena musical, es decir, por ejemplo, a un concierto o a un recital. Stiegler está pensando en la relación social en general, en donde la producción es también abierta al público (obra que abre) y en donde el circuito es enteramente recíproco, construible él mismo desde todos sus flancos. La obra social está abierta por un circuito participativo. Tal abertura es ella misma la obra a realizar, que es también la permanencia y la consistencia de esta abertura.

En la construcción de esta participación y el circuito que le es propio, el privilegio de la música es doble, en tanto induce un despliegue de los dispositivos técnicos a la vez que una construcción conjunta de la sensibilidad, depositada o sostenida por estos mismos dispositivos. De ahí que la construcción conjunta, ahí donde la música ocupa un lugar



privilegiado, es también una experimentación constante cuyo objetivo es la producción de espíritu, el renacimiento y la permanencia social del deseo.

Podemos ver entonces que la experimentación músico-tecnológica supera su carácter meramente artístico y anecdótico. En ella alberga la permanencia constante de una utilización participativa de los instrumentos y las tecnologías y, con ello, una reelaboración también constante e inquieta del espíritu, cuya formación depende de la instrumentación y la tecnología.

Visualizamos no obstante un problema frente al cual la obra de Lucier, un compositor experimental, por tanto un cuestionador de las técnicas y los espíritus, nos otorgará un camino alternativo a la postura de Stiegler. Pues el horizonte del espíritu es para el filósofo francés la simbolización, y con ello se podría pensar que nuevamente el circuito comunicacional se comprende de acuerdo a la producción de mensajes acabados que se conciben dentro de una interioridad del espíritu, sin dar oportunidad a la dimensión no-simbolizada que las actividades "espirituales" no dejan de emitir y que, por ejemplo, *Musicfor solo performer* de Lucier ha logrado poner en escena como una actividad musical no simbolizada, apareciente, sorpresiva, al costado y como dimensión alterna a la actividad simbólica y eidética que ocupa a la mente concentrada.

Dice Stiegler: "Llamo 'simbólico' a una libido sublimada, es decir, que no se invierte en su objeto para su consumo inmediato"¹⁷. Ahora bien, la simbolización es acuñación en la lengua, esto es, producción de inteligibilidad comunicada en tanto lenguaje, en tanto idioma, *idios*¹⁸. Esto crea una reproducción de ciertos motivos tradicionales en el pensamiento de Stiegler, la cual ha de ser ciertamente discutida: la división entre lo noético y lo sensitivo. Citamos:

"'Volver el tiempo de cerebro disponible' para crear una mercancía -y tal es justamente *el resultado concreto de la pérdida de participación*- significa así una regresión del alma noética a su estado sensitivo: relegarla en la tontera, hacerla decaer en la bestialidad"¹⁹.

Es así como aquello que ha dado en llamar "la lucha estética"²⁰, lucha por la cual se ha de recuperar la producción de espíritu, se concibe bajo el supuesto de que toda emisión o conjunto de emisiones han de aspirar al símbolo, superando una etapa sensitiva por una etapa noética.

Ahora bien, si aplicamos la reflexión antes hecha a propósito de AlvinLucier, nos encontramos, bien decíamos, con un proceso de desdoblamiento y diseminación: al concebirse, en términos stieglerianos, el espíritu, es decir, al producir inteligencia (simbolizar, convertir la emisión en lenguaje transmisible y archivable), esa misma producción -ese mismo proceso-, no dejade



producir emisiones. Concebir un sonido, por ejemplo, produce más sonidos (el cerebro cruje). De este modo, la producción de espíritu, depositada en una actividad de participación y de construcción de una sensibilidad común, no puede *mera y solamente* apuntar a la creación simbólica por cuanto dicha actividad está ya desdoblada. Y lo que se desdobla no es simplemente el símbolo, sino toda la producción enmarcada en la división noéma / sensibilidad. Resultado de todo esto es que tales emisiones, ejemplificadas en la obra de Lucier, no se dejan comprender ni como inteligibilidades ni como sensibilidades.

En este sentido, los procesos de conectividad que evolucionan y revolucionan nuestros días, proyectándose como un gran dispositivo que sustentará la forma misma de las sociedades y al que Stiegler, en la medida en que una política del espíritu logre tomar las riendas, confía la obra, esto es, la participación ciudadana en la construcción de su propia espiritualidad, están no obstante vinculados a una producción no controlada que doblega toda producción simbólica y, con ello, a la espiritualidad misma de toda comunidad.

Si Stiegler se apoya en el paradigma artístico y en especial en el paradigma musical para concebir la participación ciudadana por medio de la manipulación de los aparatos técnicos, es necesario entonces comprender que esta manipulación se extrema hasta un gesto experimental, que no sólo responde a las instrucciones de estos aparatos sino que también, buscando vías de creación, los interrumpe e interviene en sintonía más bien con las emisiones alternas que con la producción simbólica oficial y en proceso. En dicha experimentación, de la cual Lucier, por ejemplo, es a la vez antecedente y parte de su historia, se descubre y construye la avanzada de la espiritualidad, esto es, el establecimiento de las cuestiones y problemáticas que abren y obran, para parafrasear al mismo Stiegler, de manera más incisiva que una producción simbólica generada desde múltiples focos.

No hay una interioridad del espíritu ni una interioridad de un circuito técnico. Ello es más bien una función y, sobre todo, una ley. Si Stiegler ya en 1997 aspiraba a una legislación a fin de garantizar precisamente la oportunidad histórica de una mayor participación ciudadana ante la inevitable "digitalización integral" que viene a conjuntar en una misma potencia lo informático, lo audiovisual y lo telecomunicacional²¹, es necesario remarcar el soporte material que produce y permite lo digital, emite a la vez de manera no-digital –y no precisamente analógica. Un alto-parlante que reproduce sonidos de archivos mp3 o wav, en la medida en que lo hace, produce imperceptiblemente sus sonidos de alto-parlante, tal como el cerebro de Lucier cruje cuando piensa, cuando observa, cuando medita. Y he ahí la cuestión esencial de este texto: una democratización participativa,



sustentada conciente y abiertamente en sus dispositivos técnico-comunicacionales, no puede basarse simplemente en la lógica de su producto interno, sino también en la oportunidad de descubrir y poner en juego el producto alterno y azaroso que produce, las otras dimensiones que se activan en el múltiple juego de la comunicación.

Referencias bibliográficas

- Celedón, Gustavo (2010). *La producción de espectros. Una aproximación derrideana al arte sonoro contemporáneo*. Actas del XLVIII Congreso de Filosofía Joven, Murcia, España. <http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/viewFile/7091/6821>.
- (2012) *Pensar el espíritu. Una lectura a la distancia de ciertos postulados de Bernard Stiegler*. Cuadernos de pensamiento latinoamericano, Universidad de Playa Ancha, n° 18, 2011. <http://www.cuadernoscepla.cl/web/wp-content/uploads/Gustavo-Celedon-Borquez1.pdf>.
- Cox, Christopher (2009). *The alien's voice: Alvin Lucier's North American time capsule in Mainframe Experimentalism*, University of California Press, Berkeley.
- Delio, Thomas (1984). *Circumscribing the open universe*, University Press of America, Boston.
- Hegel, G.W.F. (2005). *Filosofía del arte o estética*, Abada, Madrid.
- Husserl, Edmund (1996). *Meditaciones Cartesianas*, Fondo de Cultura Económica; México.
- Lucier, Alvin (2005). *Reflections/Reflexionen*, Musictexte, Köln. Presentación de *Sferics* en Modisti, 2010. <http://modisti.com/n10/?p=1363>
- LucierAlvier, Margolin A. (1981-1982). *Conversations with Alvin Lucier* en *Perspectives of New Music*, Vol. 20, N° 1-2, Princeton, pp. 50-58.
- Rojas, Sergio (2003). *Imaginar la materia*, Editorial ARCIS, Santiago.
- Stiegler, Bernard (2006). *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, Paris.
- (2005) *Constituer l'Europe 1. Dans un monde sans vergogne*, Galilée, Paris.
- (2005) *De la misère symbolique 2; La catastrophe du sensible*, Galilée, Paris²².
- Tenney, James (2005). *Introducción a Reflections/Reflexionen*, Musictexte, Köln.

¹AlvinLucier, 2010.

²AlvinLucier, ArhurMargolin, 1982.

³ Thomas Delio, 1984.

⁴ James Tenney, 1995.

⁵ Christopher Cox, 2009. La obra es, bien decimos, el pronunciamiento de un discurso que trata sobre las incapacidades y las impurezas del habla. Registrado, dicho discurso es repetido una y otra vez dentro de una habitación, creando capas sonoras que quedan "espectralmente" presentes y que, yuxtapuestas o acopladas, producen un ruido permanente. Hemos analizado en otra parte esta obra. Gustavo Celedón, 2010.



⁶AlvinLucier, 1995, p. 74.

⁷Respecto a la *epokhé*: "Esta universal suspensión («inhibición», «invalidación») de todas las posiciones tomadas ante el mundo objetivo dado, y por ende en primer término las posiciones tomadas en cuanto a la realidad (las concernientes a la realidad, la apariencia, el ser posible, el ser probable o verosímil, etcétera), o como también suele ya decirse, esta *epokhé* fenomenológica, o este «poner entre paréntesis» el mundo objetivo, no nos coloca, pues, frente a una pura nada. Lo que, justamente por el contrario, y justamente por este medio, nos hacemos propio, o más claramente, lo que yo, el que medita, me hago propio por este medio, es mi vida pura, con todas sus vivencias puras, y todas sus cosas asumidas puras: el universo de los «fenómenos», en el sentido especial y amplísimo que tiene esta palabra en la fenomenología. La *epojé* es, puede también decirse, el método radical y universal por medio del cual me aprehendo como un yo puro, con la vida de conciencia pura que me es propia, en la cual y por medio de la cual el mundo objetivo entero es para mí, y es precisamente tal como es para mí. Todo lo perteneciente al mundo, toda realidad espacio-temporal, existe para mí, es decir, vale para mí, y vale para mí porque la experimento, la percibo, me acuerdo de ella, pienso de alguna manera en ella, la enjuicio, la valoro, la apetezco, etcétera" (Husserl, 1996, p. 62).

⁸ G. W. F. Hegel, 2005. Confrontar también el capítulo que Sergio Rojas dedica a la música y al sonido en Hegel. Sergio Rojas, 2003.

⁹En efecto, Lucier es discípulo de John Cage. Para este último, la composición musical ha de dejar el sonido desenvolverse tal como es, excluyendo la participación de la subjetividad del compositor. Un último dato: en la primera presentación de *Musicfor solo performer*, en 1965, John Cage está al control de la amplificación, haciendo funcionar los altoparlantes de acuerdo a movimientos aleatorios.

¹⁰ Bernard Stiegler, 2006, p. 12

¹¹ Ibid.

¹²Hemos en otra parte detallado la noción de reencantamiento del espíritu en Stiegler. Gustavo Celedón, 2012.

¹³Bernard Stiegler, 2006, pp. 9-11.

¹⁴Bernard Stiegler, 2005.

¹⁵Bernard Stiegler, 2005, p. 28.

¹⁶Bernard Stiegler, 2005, p. 39.

¹⁷Bernard Stiegler, 2005, p. 45

¹⁸Bernard Stiegler, 2005, pp. 40-41

¹⁹Bernard Stiegler, 2005, p. 87

²⁰Bernard Stiegler, 2005.

²¹Bernard Stiegler, 1997, en línea.



²² Vers la numérisation totale de l'audiovisuel en <http://www.arsindustrialis.org/node/1941>.

