

..(((..GONG...)))....

[< 4 | 1 > problemas de sonido para José Manuel Costa]¹

1>

Puesta en escena y a disposición...

De la distribución de los objetos en el espacio y el tiempo y la relación entre ellos, y de ellos con el espectador y el *percusionista* (y viceversa)...

*In Girum imus nocte et consuminur igni*²...

Una sala amplia en el centro de la cual se encuentra dispuesto un GONG³ suspendido de orquesta. Ocupa un espacio visual destacado. Debemos pensar que no sólo es un GONG (en cierto un modo un objeto... un instrumento musical muy reciente, y aún extraño y exótico, en la tradición musical europea y americana) también debemos pensar en el GONG como una diana sobre la que dirigir nuestras miradas antes que a cualquiera otro de los objetos que haya en el espacio donde se ubica.

El GONG *devendría* diana, también espejo, tiempo_espacio⁴ especular... virtual.

Rodeando el GONG pequeños objetos esparcidos por todo el suelo de la sala. Al acercarnos a ellos nos damos cuenta que están hechos de materiales modestos: unos son de paja, otros de barro. Nos caben en la palma de la mano y podemos cogerlos. Unos pesan más, los de barro; otros bastante menos, los de paja. Los objetos de madera son ligeros, así lo percibimos y ponderamos. Son objetos de forma básica, hexaedros cuboides irregulares. Los de barro parecen pequeños ladrillos, los de madera diminutos listones, y los de paja balas hechas con los restos de material orgánico de la cosecha; también los hay que son una mezcla de los tres: paja, barro y madera... consistente adobe.

Insisto, al lado de la *magnética* presencia del GONG, bien iluminado y destacado de manera dramática, estos pequeños objetos son, quizás, nada.

Pero el Gong está allí dispuesto, y preparado (inalterado casi –la vibración existe debido al impacto de los fotones sobre el metal), para resonar y lanzar su vibración al espacio de la sala, que su sonido rebote en las paredes, columnas y objetos arquitectónicos de la sala, las imágenes en las paredes, los diferentes materiales (aquellos que amortiguan el sonido y lo absorben en parte, y aquellos otros que lo reflejan con una pérdida desdeñable... todos aportan tiempo y espacio (el GONG también. El sonido en este instrumento tarda decimas de segundo en surgir de su estructura potencialmente vibrante) El tiempo y el espacio se hacen presentes sinestésicamente.

Los objetos que se despliegan caóticamente por la sala, de manera más densa a los pies del GONG, están allí para ser arrojados contra el GONG. Son los percutores, las mazas, que harán que la vibración surja y se expanda en el espacio: una nueva dimensión dramática de la operación que describo.

Los objetos de paja volarán hacia el GONG con dificultad, el *ambiente* del espacio se resiste ante un objeto tan poco pesado, y la percusión será suave y ligera, sutil en grado sumo; la madera modificará la trayectoria menos que la paja y golpeará el GONG con cierta agudeza, un sonido más vibrante y expansivo surgirá del GONG; el barro volará con precisión hacia el GONG y golpeará el mismo con dureza frágil, unas piezas se romperán, otras se desharán convirtiéndose en polvo en la base del GONG. Por último el adobe, duro, elástico, moderadamente frágil y de trayectoria certera aportando un nuevo matiz *con* el GONG (juntos producen de manera directa la vibración, siendo ambos parte de un subconjunto dentro del conjunto general que vienen determinado por las características del proyecto).

¹ La notación bra-ket también conocida como notación de Paul Dirac, es la notación estándar para describir los estados cuánticos en la teoría de la mecánica cuántica. Puede también ser utilizada para denotar vectores abstractos y funcionales lineales en las matemáticas puras. Es así llamada porque el producto interior de dos estados es denotado por el "paréntesis angular" (*angle bracket*, en inglés), < | >, consistiendo en una parte izquierda, < | , llamada el *bra*, y una parte derecha, | > , llamada el *ket*. En este caso se refiere al producto interior del GONG en su interacción con los percutores (mazos) que son los diferentes materiales del suelo: *que deberían construir una cosa otra*. Esta es la cuestión que afecta a José Manuel Costa. Es por esta razón que la nota abarca el subtítulo.

² Palíndromo en latín. Traducción: "Damos vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego", según unos una adivinanza cuya solución era "antorcha", según otros una descripción del vuelo de las polillas de noche, y también los demonios. En 1977 Guy Debord realizó, con total libertad y sin ninguna imposición de los productores, un largometraje en 35 mm y en blanco y negro. La crítica, desconcertada, lo maltrató y Debord levantó acta de las reacciones de la prensa en un artículo que ahora rescatamos junto con una edición crítica del texto de la película y una nota escrita durante el proceso de gestación de la misma.

³ El gong es un instrumento de percusión, un sistema de sonido intervibracional. Se trata de un gran disco metálico (habitualmente, de bronce) con los bordes curvados (generalmente hacia adentro) que se percute con un mazo. La mayoría tienen una elevación en el centro, situando el punto en que se ha de golpear y será el punto de origen de la vibración que genera el sonido, por lo general, grave y lúgubre. No obstante, a pesar de ser un instrumento relativamente suave, tiene muchas posibilidades de matices: desde un pianissimo a un fortissimo.

El gong puede estar afinado o no, por lo que, puede generar tanto sonidos determinados como indeterminados. Esta cualidad es importante en lo referido a su interacción conceptual dentro del conjunto de la propuesta y del proyecto.

⁴ Generalmente todas las referencias a la teoría de la relatividad mantienen la posición de relación establecida por Einstein, es decir el espacio antes que el tiempo: espaciotiempo. También así lo hace Minkowski cuando resuelve geoméricamente (cono de luz o espaciotiempo de Minkowski) la formulación algebraica de Einstein. Me permito cierta licencia conceptual, al cambiar el orden de los factores, en tanto considero probable que la condición temporal afecte más la mortalidad orgánica y esta determine nuestro interés por la "línea de universo" (Minkowski) como resultado de la cuarta dimensión temporal en relación a la triada espacial < 3 | 1 >. El orden de los factores puede alterar el producto.

Esta es la dimensión *performativa* y el cómo se hizo (y cómo se hace): los espectadores, el público en general puede arrojar estos objetos, se les invita explícitamente, allá donde estén y desde donde se encuentren en el tiempo_espacio de la sala, contra el GONG... hacer que este vibre con y en el espacio de la sala, modulándola.

En la sala hay ocho objetos de pared, cuatro imágenes, que son el resultado de una serie de sesiones de grabación de estos objetos chocando, golpeando, percutiendo el GONG (el cómo se hizo); grabaciones basadas en partituras previas (algoritmos, anotaciones, recetas, etc.) escritas o preestablecidas por el "percusionista" que también es quien *investiga* y *establece la producción de sentido*⁵ de toda la instalación.

Además de los cuatro objetos de pared *estarán presentes* las partituras del percusionista y todas las notas de trabajo del proyecto: nada se oculta. Todo se muestra... el sentido se intenta: se trabaja en él en todo tiempo_espacio.

Las piezas de pared llevan por título:

Abstracción #1: paja contra gong / *piano pianissimo pianissimo subito*
Abstracción #2: madera contra gong / *mezzo piano*
Abstracción #3: barro contra gong / *mezzo forte*
Abstracción #4: adobe contra gong / *forte fortissimo fortissimo subito*

Cada objeto tiene unas medidas aproximadas de 200 x 300 cm. y está realizado con cinta de audio y cinta adhesiva de doble cara montada sobre bastidor de aluminio y plástico. La cinta de audio está pegada a la cinta adhesiva, y sobre ambas se adhiere un metacrilato que sella el objeto. Cada objeto es diferente en estructura, composición, matices de color, tramos de cinta y distribución de las mismas (la adhesiva y la ferromagnética) Todo ello sobre bastidores de aluminio y plástico.

2>

Ciertos antecedentes y elementos conceptuales del proyecto...

De la interacción de discursos y elementos de sentido en la base poética del *dispositivo_máquina_instrumento(s)*⁶...

Los trabajos de Morton Feldman, Cage Earle Brown, Steve Reich, Christian Wolf, La Monte Young, Jackson Mac Low o Alvin Lucier⁷, entre otros compositores contemporáneos, alumbran parte de la inquietud de exploración de sentido del proyecto. También lo hace la producción de sentido de artistas como Kaprow, Ryman, Morris, James Lee Byars, Mabel Palacín⁸, etc....

Los trabajos con la resonancia de los objetos, con la respuesta y colaboración de los contextos y ambientes, y en como la resonancia, cierta ondulatoria, construye una realidad invisible a ojos vista –el sentido dominante en el que la imagen encuentra refugio. Trabajos, los de estos autores, con la resonancia, la eco localización, y con sonidos sutiles casi inexistentes que necesitan de mediación para hacerse presentes (corporeizarse en una onda audible o en una vibración potencialmente visible o detectable) que se retroalimentan y habitan el tiempo_espacio más allá de lo fantasmal, con una realidad casi inmaterial que es fase y desfase⁹ de todo lo que hay. Me atrevería a pensar que cierta vibración base podría ser el conjunto total que viene determinado por esta característica que todo lo afecta (teoría de conjuntos¹⁰).

La presencia del GONG como elemento exótico y extraño viene determinada, tal y como he indicado, por la influencia de Lucier. Todo ello orientado hacia una experiencia de *transcodificación*¹¹, un intento de llevar "el contenido –no el significado–" de un lugar a otro a través de mecanismos, de máquinas de pensamiento y lenguaje, capaces de relacionar diferentes propuestas, discursos, prácticas, y por tanto de la intersección de diferentes sistemas semióticos.

⁵ Para Deleuze la producción del sentido o acontecimiento Incorporal conlleva un desmantelamiento del sujeto o el yo, una ruptura de la representación, para dar paso a una 'intuición volitiva', a partir de la cual el vínculo inmediato de la conciencia con la vida no desemboque en la locura, sino en una transmutación o metamorfosis, que otorgue a la vida misma un nuevo tenor existencial, ordenado bajo la dimensión de la libertad. Esto a su vez esta ligado al lektón, que es "el significado de un signo, revelado por el sonido y retenido por el pensamiento". Procede de la teoría semiótica estoica que entiende que un mensaje tiene tres elementos conectados entre sí: El significante (el signo), el significado (el lektón) revelado por el sonido y el objeto referido, de existencia real. El lektón tiene especial incidencia en la noción de acontecimiento deleuziana y por tanto en la producción de sentido.

⁶ Véase La Máquina, diferentes documentos y vídeo de una propuesta de herramienta conceptual, en particular el documento denominado Rayos Gamma. En <http://www.limboboy.com/-lla-mquina/ccbp>

⁷ Son muchas las obras que se podrían referenciar de estos autores. En general el programa que desarrollan y del que participan influye profundamente en este proyecto. Como referencia inmediata es interesante leer el siguiente texto de Alvin Lucier: Lucier, A. (2012). *Music 109. Notes en experimental music*. Wesleyan University press. Connecticut. EEUU.

⁸ Véase catálogo de la exposición *+ 1961. La expansión de las artes*. MNCARS. Algunos autores del periodo son tratados en la publicación.

⁹ Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Principio_de_superposición. También se debería ver <https://es.wikipedia.org/wiki/Interferencia> para comprender las relaciones potenciales que se generan. Es aconsejable entender también que es Colapso de onda: https://es.wikipedia.org/wiki/Colapso_de_la_función_de_onda.

¹⁰ Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Teoría_de_conjuntos en especial lo que hace referencia a la Hipótesis del Continuo formulado como una hipótesis por Georg Cantor en 1878. Su enunciado afirma que no existen conjuntos infinitos cuyo tamaño esté estrictamente comprendido entre el del conjunto de los números naturales y el del conjunto de los reales. El nombre continuo hace referencia al conjunto de los reales. https://es.wikipedia.org/wiki/Hipótesis_del_continuo

¹¹ Para Lotman (Lotman, Yuri), uno de los problemas esenciales de la semiótica es el del significado, puesto que el fin que persigue el estudio de cualquier sistema de signos es la determinación de su contenido. Si concebimos los signos desde los dos planos clásicos (expresión y contenido), podemos establecer correspondencias entre las dos cadenas de estructuras que se formarían atendiendo a uno u otro aspecto. La intersección de dos cadenas de estructuras en un cierto punto doblemente único la denominaremos signo. Por consiguiente, el problema del contenido es siempre un problema de TRANSCODIFICACIÓN. Cifándonos al texto artístico, hay que recordar que Lotman denomina a éste "sistema modelizador secundario". Los sistemas modelizadores secundarios representarían estructuras cuya base está formada por una lengua natural. Junto a ésta, el sistema recibe una estructura complementaria de tipo ideológico, ético, artístico,... Los significados de este sistema secundario pueden formarse tanto según los procedimientos propios de las lenguas naturales, como por los métodos de otros sistemas semióticos.

El GONG como instrumento fundamental para soportar impactos (Palacín) y generar una expansión armónica que tiene un rango muy amplio: desde *pianissimo* hasta *fortissimo*. El GONG en tanto que un instrumento *popular*, al *alcance* de todos – heterofonías¹² / música primitiva- (entendamos esto como la posibilidad de generar el sonido esperado y aplicar sobre el instrumento mayor presión, intensidad, sutileza –texturas percutivas. Lo inesperado parece estar presente sólo en el primer toque, al primer impacto. Después todo es *ser* percusionista –la ilusión, el deseo instintivo del percutir). En este sentido es interesante considerar *Drumming* de Steve Reich, *Arabic numeral (any integer) for Henry Flynt* de La Monte Young o *Exercises* de Christian Wolf.

El sonido del GONG, su vibración, es radiante y radial: multidireccional. Se expande en todas direcciones. Su foco genera expansión y se trama con el tiempo_espacio: gravita transformando sutilmente el ambiente –su contexto o *biotopo*.

Una parte importante del proyecto reside en que la audiencia, el público, participe de la experiencia. Es decir, que estar en el lugar del proyecto sea proyectar el proyecto: proyectar el proyectil... lanzar la piedra (Palacín)... arrojar... mostrar e indicar; acometer una acción, enseñar y dar instrucción:: cumplir con cierta ley (TORAH). Esta es la *teoría* (TORAH), pero también es la práctica. Insisto: proyectar el proyectil... lanzar la piedra... arrojar... mostrar e indicar, acometer una acción, enseñar y dar instrucción. Recibir instrucción –lo indicado. Ser lanzados al sentido de una u otra manera. Quizás ser lanzados simultáneamente de ambas maneras -heterotopías¹³... hacia lo imposible. Ahí radica la dificultad de todo sentido, en la simultaneidad, en el alejamiento de toda *localización*.

Es a través de este elemento del conjunto del proyecto que los accidentes de lugar, cantidad, cualidad, relación, acción, pasión, tiempo, situación y pertenencia se muestran como *estados dados*¹⁴.

Aquí es donde ciertos materiales aparecen y la audiencia deviene *superjeto* transmutando parte del conjunto en *objetiles*¹⁵.

Objetos > objetiles que entiendo son materiales de construcción, y es con esta intención con la que en primer lugar los empleo; la segunda y determinante intención del empleo de los mismos es su función derivada, es decir, devenir objetiles (depender de la velocidad: incremento de variación de posición en el tiempo > ser lanzados y percutir > proyectil que percuta –cierta inversión). Todo proyecto lo es de construir, de generar, de la emanación. Materiales de construcción básicos y esenciales, como el GONG es esencial. Materiales pobres y fundamentales en lo tecnológico: restos que derivan función: la paja como resto del alimento da calor (Beuys), la madera procesada como resto del árbol –lo orgánico, estructura (Morris, Infante, Badiola)... y el barro – la arcilla o la tierra incultivable- como resto de lo inorgánico, fortalece y marca (Long). De todos ellos juntos, un material superior: el adobe, fundamental en la solidez de toda arquitectura evolucionable: lugar donde lo orgánico se amalgama, compone, con lo inorgánico. Abandonamos la cueva y construimos la casa (Esparza): la madre, el agente femenino¹⁶.

Materiales que son arrojados, dirigidos (mostrados) contra (al) GONG. GONG que producirá el sonido que todo lo une y conjunta: en la distancia y en el lugar. Línea de universo que explora el sentido de nuestro ser y estar en el tiempo_espacio en la zona de luz... más allá, en lo carente de luz, el sentido deviene poética de lo desconocido y nuestros planes de conocimiento se asombran ante lo perturbador del *poltergeist*¹⁷. Otra iluminación es necesaria. Suplicio de los suplicios.

... y todo ello, el *poltergeist*, adopta una probable presencia a través de las configuraciones resultantes de la pretendidas partituras del percusionista que investiga la producción de sentido. Partituras abiertas al azar y que con sutileza pretender establecer un método de extracción de datos, de fenómenos, que puedan ser registrados y puestos a disposición en una paleta heteróclita y heterodoxa de la que extraer la imagen otra de una vibración... la perturbación.

¹² Véase <https://es.wikipedia.org/wiki/Heterofonía>, también es importante aquí reseñar el concepto de Heterotopía desarrollado por Michel Foucault, véase [https://en.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_\(space\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_(space)). El concepto de Heterotopía afecta a los procesos de *La Máquina*, véase nota 5 (sobre la producción de sentido)

¹³ Véase nota anterior (12).

¹⁴ Me refiero a los accidentes o determinaciones de la materia (substancia) según Aristóteles en su metafísica. También al concepto de *Étant donné* Duchampiano.

¹⁵ La textura no depende de las partes, sino de los estratos, de ahí la cohesión. Y el objeto, en su nuevo estatuto (*lo objetil*), nos dirá Deleuze, es inseparable de los diferentes estratos. Se da, por tanto, si los modelos se entrelazan, que un modelo no es parte, o continuación quizás, de su predecesor, que ya no son objetos /productos (producidos) sino estratos el uno del otro. El entrelazamiento es el resultado de la transformación del estrato, de la inter_acción estrática, en fuerza a través del pliegue. El entrelazamiento, otros modos también, son la(s) manera(s) en que la materia deviene expresión y alcanzamos a preguntarnos por su sentido y el diferencial de potencial del mismo.

Es este diferencial de potencial el que excita, entre otros estados regulados, el estado temporal de ambos modelos. Al realizar el modelo a escala (pensar en el sentido de hacerlo), el modelo llamado de referencia se ve afectado en su estar en el tiempo (independientemente de cómo o dónde se encuentre: en un almacén o instalado en una sala de museo). El modelo de referencia solo es si es *entrelazado*, así como el modelo a escala sólo es si es capaz de generar la energía de entrelazamiento; energía que reside en su capacidad de transformar el tiempo en estratos inmateriales y estos en catalizadores de un nuevo *estado objetil* que establece una relación del tipo Energía igual a Tiempo, donde la Energía es un observable para toda función (psi) referida a los diferentes estados / modos de los *objetiles* entrelazados en el tiempo -*velocidad instantánea (Quantenverschränkung)*- (véase la relación entre *superjeto* y *objetil*: *objetiles* (objetos como proyectiles) y *superjetos*, o sujetos preparados y entrenados para hacer frente a la extrema movilidad. *Whitehead y Deleuze*) (para una explicación más extensa e intensa de la relación entre observables y operadores así como los diferentes estados propuestos hay que leer este ensayo mío [[De lo necesario, lo imposible](#)].

¹⁶ En todo el párrafo, en general, hay una cita oculta que establece una referencia cruzada entre el cuento popular de los tres cerditos, en el cual los animales construyen diferentes tipologías de casas para protegerse de lo exterior malo (el lobo) y la idea de *poltergeist* desarrollada por Henri Michaux en su obra *Una vía para la insubordinación*. En ciertas versiones del cuento, mezclado con el de los cabritillos, es la madre y no el hermano sabio o listo, quien acoge y da refugio y artimañas a sus crías independizadas.

¹⁷ Para una idea del concepto de *Poltergeist* véase Michaux, H. (1986) *Una vía para la insubordinación*. Alpha Decay. Madrid. 2015.