

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «POSIBLES»

«No ideas but in things». *I am sitting in a room*, de Alvin Lucier, como dispositivo material-afectivo y ensamblaje vibratorio entre agencias humanas y no humanas

Arnau Horta Sellarès

Universidad Autónoma de Barcelona

Fecha de presentación: diciembre 2022

Fecha de aceptación: mayo 2023

Fecha de publicación: julio 2023

Cita recomendada

Horta Sellarès, Arnau. 2023. «No ideas but in things». *I am sitting in a room* de Alvin Lucier como dispositivo material-afectivo y ensamblaje vibratorio entre agencias humanas y no humanas». En: Pau Alsina y Andrés Burbano (coords.). «Posibles». *Artnodes*, no. 32. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i32.409943>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

El presente artículo propone un análisis de *I am sitting in a room* (1970), la obra más conocida del compositor Alvin Lucier (1931-2021), desde la perspectiva que ofrecen algunas de las nuevas corrientes del pensamiento materialista, la teoría del afecto y el realismo agencial. En primer lugar, se expondrá la singularidad del trabajo del compositor, destacando la importancia de su dimensión material-afectiva y examinando el sentido de la máxima de Lucier «no ideas but in things». Se revisarán los conceptos de *ensamblaje* (Jane Bennett) e *intra-acción* (Karen Barad), que se pondrán en relación con algunas aportaciones realizadas desde el terreno de los estudios sobre el sonido y la voz a la discusión en torno a la vibración. Después de explicar con detalle el funcionamiento de *I am sitting in a room*, se podrá entender la pieza de Lucier como una forma de «enredo» (*entanglement*) (Barad) que resulta de la intrarrelación vibratoria entre los afectos de los diversos actantes, humanos y no humanos, que participan en la obra. Finalmente, atendiendo a las capacidades performativas que Karen Barad atribuye a los dispositivos (*apparatuses*) científicos y su papel en la producción de fenómenos, se concluirá que *I am sitting in a room* puede entenderse como un dispositivo de carácter pluriagencial y transontológico que afirma la interdependencia entre materialidad y discursividad e invierte la experiencia fenomenológica, para descubrirnos otras formas posibles de sentir, decir y habitar el mundo.

Palabras clave

sonido; vibración; materialismo; fenomenología; afecto; ensamblaje

*“No ideas but in things.” I am sitting in a room, by Alvin Lucier, as a material-affective device and vibratory assembly between human and non-human agencies***Abstract**

This article proposes an analysis of *I am sitting in a room* (1970), one of the best known works by composer Alvin Lucier (1931-2021), from the perspective offered by some of the new currents of materialistic thinking, the doctrine of affects and agential realism. First, the uniqueness of the composer's work will be presented, highlighting the importance of its material-affective dimension and examining the meaning of Lucier's maxim “no ideas but in things”. The concepts of assemblage (Jane Bennett) and intra-action (Karen Barad) will be reviewed and placed in relation with some contributions made from the field of sound and voice studies to the discussion around vibration. After explaining the operation of *I am sitting in a room* in detail, Lucier's piece will be understood as a form of “entanglement” (Barad) resulting from the vibratory intrarelation between the effects of the various actors, human and non-human, who participate in the work. Finally, taking into account the performative capabilities that Karen Barad attributes to scientific apparatuses and their role in the production of phenomena, it will be concluded that *I am sitting in a room* can be understood as a multi-agential and transontological apparatus that affirms the interdependence between materiality and discursivity and reverses the phenomenological experience, pointing at other possible ways to feel, say and inhabit the world.

Keywords

sound; vibration; materialism; phenomenology; affection; assemblage

Introducción

«No ideas but in things»
William Carlos Williams, *Paterson*

El 1 de diciembre de 2021 fallecía a los noventa años Alvin Lucier, uno de los compositores más originales e influyentes de la escena musical contemporánea. El carácter único del trabajo de Lucier queda plasmado en la máxima «no ideas but in things»¹ (Williams 1983, 6), que el compositor tomó prestada del poeta William Carlos Williams para resumir su filosofía compositiva y su particular comprensión del fenómeno sonoro. En la frase de Williams parece resonar ese otro axioma, el de la fenomenología, que Martin Heidegger puso por escrito en *Ser y tiempo*: «¡a las cosas mismas!» (Heidegger 2003, 51). No resulta sorprendente, en este sentido, que el trabajo de Lucier haya sido analizado con frecuencia desde premisas fenomenológicas alejadas de los cánones analíticos de la musicología. El compositor y crítico Kyle Gann, por ejemplo, ha descrito a Lucier como «un brillante conceptualizador del fenómeno sonoro» y «como un escultor del sonido, casi más artista conceptual que músico convencional» (Gann 1997, 164).

Aunque el trabajo de Lucier, como sugiere el propio compositor, parece poder entenderse «en términos de longitudes de ondas sonoras, más cortas o más largas» (Lucier y Duckworth 1995, 42), sus obras suelen involucrar artefactos u otro tipo de elementos materiales que se relacionan e interactúan con estas ondas de modos complejos. Tal como ha señalado el compositor James Tenney, las creaciones de Lucier resultan de «una interferencia mutua (en forma de circunvolución, confrontación o colisión) entre dos o más sistemas» (Tenney 1995, 18). En estos sistemas casi siempre se combinan sonidos acústicos y elementos de procedencia natural con sonidos electrónicos (principalmente ondas sinusoidales) y diversos tipos de artefactos tecnológicos. «Es a causa del comportamiento esencialmente independiente de estos sistemas que interactúan entre sí», escribe Tenney, «que los resultados siempre son tan ricos, variados e impredecibles» (Tenney 1995, 18).

Así pues, en su mayor parte, el trabajo de Lucier no se corresponde tanto con «la voz elocuente de la naturaleza inarticulada» (Tenney 1995, 22), tal como sugiere el propio Tenney más adelante en el mismo texto que acabamos de citar, sino, más bien, con una particular forma de interacción entre lo articulado y lo inarticulado; entre lo natural y lo artificial. Fruto de esta interacción, las obras de Lucier acostumbran a

1. La frase puede traducirse como «no hay ideas sino en las cosas». Traducción extraída de la página web de la revista electrónica de literatura Altazor: <https://www.revistaaltazor.cl/william-carlos-williams/>. Enlace consultado en diciembre de 2022. Todas las traducciones que seguirán, salvo allí donde se indique lo contrario, son propias.

dar lugar a algún tipo de manifestación o revelación consistente en la aparición, modificación o intensificación del sonido.

En las páginas que siguen se dará cuenta de cómo esta manifestación o revelación sonora no se deja reducir a un análisis pura y simplemente fenomenológico. Tomando la pieza *I am sitting in a room* (1969) como ejemplo, se tratará de explicar por qué la máxima que Lucier tomó prestada de William Carlos Williams tiene en realidad unas implicaciones bien distintas a las del famoso aforismo de Heidegger sobre la praxis fenomenológica.

1. Sonido, cuidado y afecto

Explica la violonchelista y artista sonora Judith Hamann, estrecha colaboradora de Lucier durante sus últimos años de vida, que el trabajo del compositor implica «un entrelazamiento» y «un enredo» (Hamann 2022, 2) entre lo humano y lo natural que nos invita a «descubrir nuevas modalidades de escucha y otras formas de sentir el mundo» (Hamann 2022, 2).² Basado en la activación y la puesta en movimiento de los diversos elementos que participan en sus composiciones, el trabajo de Lucier se parece, según Hamann, a un ejercicio de «esfigmología o de toma del pulso a los sonidos»; «una forma de pastoreo o de cuidado» (Hamann 2022, 3) que no se ocupa de cuidar solamente los sonidos como elementos separados y autónomos, sino también el espacio y la «superficie de relación» (Hamann 2022, 3) que se establece entre ellos.

Las creaciones de Lucier nunca son, por lo tanto, espacios sonoros y de escucha pasivos, sino que están hechas de cuerpos, resonancias y relaciones. El o la intérprete debe convertirse en «cómplice de la subjetividad y el movimiento del sonido; de sus inclinaciones y sus deseos» (Hamann 2022, 5). No se trata simplemente de ejecutar lo que se indica en sus partituras, también hay que identificar las fuerzas invisibles que se mueven en el interior de cada una de las obras, contribuyendo y participando de la reciprocidad entre *el hacer y el dejarse hacer* de los sonidos, los cuerpos y los artefactos que participan en ellas. Considerado en estos términos, el trabajo de Lucier se presta fácilmente a ser examinado desde la perspectiva de la teoría del afecto.

Nada sabemos de un cuerpo, escriben Gilles Deleuze y Félix Guattari, mientras no sepamos «lo que puede» (Deleuze y Guattari 2002, 261), es decir, cuáles son sus afectos y cómo pueden o no componerse con los afectos de otro cuerpo; ya sea «para destruirlo o ser destruido por él», para «intercambiar con él acciones y pasiones» o «para componer con él un cuerpo más potente» (Deleuze y Guattari 2002, 261). En unos términos parecidos, Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth señalan cómo el afecto surge de las capacidades de un cuerpo para «actuar y

ser actuado»; de «las intensidades» y «las resonancias» que pasan de un cuerpo a otro cuerpo (humano, no humano, parte del cuerpo o de otro tipo)” (Gregg y Seigworth 2010, 1). Así, el afecto es la prueba de que un cuerpo siempre está «en curso de una inmersión en y entre las obstinaciones y los ritmos del mundo, en sus rechazos tanto como sus invitaciones» (Gregg y Seigworth 2010, 1).

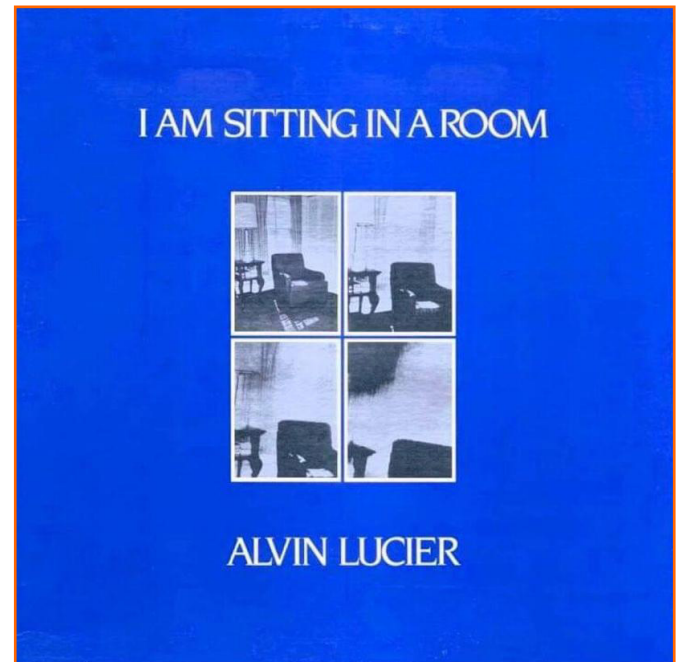


Figura 1. Portada de la primera versión en vinilo de *I am sitting in a room*
Fuente: Lovely Music (1981)

Tal como parece sugerir el uso de conceptos como resonancia o ritmo en la descripción anterior, la sonoridad es una parcela de la realidad privilegiada en cuanto a la manifestación del afecto y a la posibilidad de identificar y experimentar su actividad. Ian Biddle y Marie Thompson señalan la estrecha relación entre sonido y afecto, y cómo el hecho de pensar sobre y a través de ambos nos permite sortear las resistencias interpretativas de cierto tipo de análisis. «Si la teoría del afecto», escriben, «busca explorar las partes de lo experiencial que se omiten en los métodos hermenéuticos y/o discursivos de análisis, el sonido, tan frecuentemente resistente a la interpretación semántica o semiótica, parecería un lugar especialmente apropiado para buscar en él ejemplos de afectividad» (Biddle y Thompson 2013, 10).

En el primer capítulo del libro editado por Biddle y Thompson, Will Schrimshaw se sirve justamente del trabajo de Lucier para examinar la dimensión afectiva del sonido y señalar cómo el sujeto situado a la escucha, «descentralizado, empujado y propulsado por el sonido y

2. Las palabras de Hamann pertenecen al podcast *Judith Hamann on Alvin Lucier*, realizado en 2022 e incluido en la serie *Sonic Genealogies* de Radio Reina Sofía. Este se encuentra disponible, para su escucha y descarga, en: <https://radio.museoreinasofia.es/en/genealogies>. Para facilitar la consulta del contenido del podcast, el número de página que se indica en las citas corresponde a la transcripción que puede descargarse en formato PDF en: https://radio.museoreinasofia.es/sites/default/files/audio/material/judith_hamann_on_alvin_lucier_0_0.pdf

junto a él» (Schrimshaw 2013, 37), puede perder fácilmente su estabilidad fenomenológica. En las obras de Lucier, escribe Schrimshaw, el sonido funciona como un agente central y primordialmente afectivo que nos permite identificar el despliegue de «sus cantidades intensivas», su «modo de ser en términos de vibración y movimiento» y «su capacidad de propagarse; de mover y ser movido» (Schrimshaw 2013, 36-37).

En el apartado siguiente, y con el fin de seguir examinando la importancia de la materialidad y los afectos en el trabajo de Lucier, se explicará el funcionamiento de *I am sitting in a room*, la obra a partir de la cual se desarrollarán los análisis y las argumentaciones posteriores.

2. *I am sitting in a room*³

Un día de finales de marzo de 1970, Lucier se sentó en un sillón en el salón de su apartamento en Middletown (Connecticut) y empezó a grabar su voz mientras explicaba el proceso en el que se basaba la obra que se disponía a realizar (o que, más exactamente, ya había empezado a realizar en el preciso momento de empezar a hablar). A continuación, reprodujo esta grabación para volver a grabarla, repitiendo este mismo proceso hasta quince veces en la primera versión de la pieza. Cada repetición de este soliloquio explicativo y autorreferencial se distingue de la anterior porque incorpora una nueva capa de sonido producida por la reverberación de la habitación. A través de cada una de estas grabaciones sucesivas, las palabras de Lucier se transforman progresivamente hasta que dejan de ser comprensibles y se convierten en música. Fue «mágico», escribe Lucier (Lucier 2012, 90).

Así, lo que se escucha al final de la pieza ya no es nada parecido a una voz humana, sino una densa y vibrante amalgama de frecuencias sonoras moduladas a través de la resonancia de la habitación. Según la descripción de Nicolas Collins, lo que antes «era un párrafo de prosa clara se ha convertido en música [...] de algún modo, durante el transcurso de la pieza, el sentido de lo que hemos estado escuchando se ha deslizado desde el dominio del lenguaje hacia el de la armonía» (Collins 1990, 3). A continuación, se reproducen las palabras que Lucier empleó para realizar la pieza:

«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».

Al principio, Lucier había considerado la posibilidad de emplear diversos instrumentos musicales «para crear una amplia variedad de sonidos en el espacio» (Lucier y Simons 1980, 36), pero finalmente descartó esta idea porque le parecía demasiado cercana a una acción de naturaleza compositiva. Si en última instancia se decidió por la voz, explica, fue porque esta «posee un espectro de frecuencias y unos niveles de ruido razonables, empieza y termina de forma clara, ofrece diversos niveles dinámicos e incluye formas complejas (...) [La voz] es ideal para comprobar las características resonantes de un espacio porque permite poner mucho en él al mismo tiempo» (Lucier y Simons 1980, 36).



Figura 2. Alvin Lucier

Fuente: archivo

La frase de Lucier, pronunciada y regrabada una y otra vez, funciona como la partitura, la explicación y el material sonoro inicial de la pieza. Es precisamente a partir de esta función múltiple y simultánea de las palabras de Lucier que la obra adquiere toda su complejidad y su riqueza conceptual. Si, tal como había considerado inicialmente, su autor hubiera decidido emplear el sonido de uno o más instrumentos musicales en lugar de su propia voz para llevar a cabo la pieza, el resultado no habría tenido ni el mismo interés y ni el mismo valor conceptual. Si *I am sitting in a room*, como afirma Gann, se parece más a la obra de un artista conceptual que a la de un músico convencional, es, precisamente, por el uso que en ella se hace de la voz y la palabra.

Al principio de la pieza, la voz de Lucier funciona como el testimonio de su presencia en forma de un sujeto que habla, escucha y se dispone a emprender el proceso en el que se basa la pieza; un sujeto humano que da cuenta de su presencia física en una habitación y de su intención de interactuar con la materialidad del espacio a través de la voz, extensión sonora de su propio cuerpo. El desvanecimiento gradual de la voz de Lucier, entendida como el testimonio de su presencia en la

3. Si bien podrían haberse escogido muchas otras (o, en realidad, casi cualquiera) de las composiciones de Lucier, para ahondar en el carácter material y la dimensión afectiva de su trabajo, este artículo se ocupa exclusivamente de la obra *I am sitting in a room*, tal vez la más célebre y conocida de todas sus creaciones. La versión de la pieza realizada en 1970 puede escucharse en: https://www.ubu.com/media/sound/source/Lucier-Alvin_Sitting.mp3. La versión más conocida y difundida de la pieza, realizada en 1980 e incluida en el disco *I am sitting in a room* (Lovely Music, 1981), puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK30yk>. Los enlaces fueron consultados en enero de 2023.

habitación, se convierte entonces en una forma de écfrasis o escenificación acusmática⁴ del progresivo colapso del estatuto fenomenológico del sujeto Lucier: ¿está realmente Lucier sentado en su habitación o, tal como parecería indicar la transfiguración de su habla, se ha evaporado como un espectro en el aire?

A medida que las palabras de Lucier se tornan ininteligibles estas se vuelven comprensibles de un modo aumentado. Son las palabras, señala acertadamente el artista sonoro y escritor Christof Migone, «pronunciadas tal como la habitación las ha escuchado, performando una corporeización expandida» (Migone 2012, 167). Así, hacia el final de la pieza, la habitación de Lucier parece haber «invertido y aumentado la fenomenología» (Migone 2012, 167), de tal modo que es la propia habitación la que termina «sentándose sobre Lucier y sobre la habitación de la persona que escucha la pieza» (Migone 2012, 167).

Esta transformación del habla, que Migone describe como una inversión de la fenomenología, es, en realidad, el resultado de un refuerzo o debilitamiento de ciertas frecuencias sonoras presentes en la voz de Lucier a causa de las características acústicas de la habitación. Dicho de otro modo: a lo largo de todo el proceso, la habitación actúa como filtro, eliminando todas aquellas frecuencias sonoras contenidas en la voz que no resuenan de forma natural en la habitación y reforzando aquellas otras que sí lo hacen. El propio Lucier explica así el proceso en el que se basa la pieza: «Imaginemos una habitación con una longitud determinada. Imaginemos ahora una onda de sonido que cabe toda ella dentro de esta habitación y que rebota en la pared en sincronía con ella misma. Esta onda se intensificará (interferencia constructiva). Esto es lo que denominamos una onda estacionaria. Si una onda, en cambio, no cabe en toda su longitud dentro de la habitación, rebotará en la pared y se desincronizará, disipando su energía (interferencia destructiva). De forma simplificada esto es lo que ocurre en *I am sitting in a room*. Todos los componentes de mi habla que guardan relación con las dimensiones físicas del espacio se verán reforzados; los que no, desaparecerán» (Lucier 2012, 90).

Los paralelismos conceptuales entre la explicación del proceso físico que tiene lugar en *I am sitting in a room* y las consideraciones sobre el afecto referidas más arriba resultan evidentes. La combinación de interferencias constructivas y destructivas entre ondas sonoras se corresponde de forma casi exacta con la doble articulación entre el hacer y el dejarse hacer que Deleuze y Guattari identifican en los afectos que se derivan del encuentro o la colisión entre las capacidades de dos o más cuerpos. Asimismo, estas interferencias son muy parecidas a las intensidades y resonancias que pasan de un cuerpo a otro mientras ambos

se encuentran en curso de aquella inmersión en y entre las obstinaciones y los ritmos del mundo que Gregg y Seigworth describían más arriba.

3. Ensamblaje, vibración e intraacción

Con el fin de seguir analizando *I am sitting in a room* desde una perspectiva material-afectiva, en lo sucesivo se considerará y se examinará la obra Lucier no como una composición basada en una serie de instrucciones textuales y elementos discretos, sino como un artefacto material-semiótico integrado por tres actantes:⁵ una voz humana, un espacio con unas características resonantes determinadas y un sistema de grabación y reproducción integrado por un micrófono y un altavoz.⁶ Para ser más precisos, nos proponemos entender la obra de Lucier como ensamblaje. Este concepto, que tiene sus orígenes en el pensamiento de Baruch Spinoza y que posteriormente fue desarrollado por Gilles Deleuze y Felix Guattari, ha sido retomado por la filósofa Jane Bennett para elaborar su propia propuesta teórica sobre las «materialidades vibrantes que fluyen a través y alrededor de nosotros» (Bennett 2022, 13).

Integrados por elementos y materiales diversos, los ensamblajes son para Bennett «confederaciones vivas y palpitantes» (Bennett 2022, 74). La topografía de este tipo de confederaciones, en las que conviven y se articulan materialidades humanas y no-humanas, es irregular a causa de su naturaleza heterogénea y de la distribución, también irregular, de los distintos cuerpos y afectos que los atraviesan y los conforman. Los ensamblajes, por otro lado, no están gobernados por una «cabeza central», sino que sus efectos son más bien «propiedades emergentes» (Bennett 2022, 74) que no equivalen a la suma de la fuerza vital de cada materialidad considerada por separado. Un ensamblaje, por lo tanto, no es un «bloque impenetrable, sino un colectivo abierto, una suma no totalizable» (Bennett 2022, 74).

La vibración es la propiedad que Bennett atribuye a la materia para reivindicar su vitalismo y su capacidad agencial. El «hábito de analizar el mundo en términos de materia sorda (ello, las cosas) y vida vibrante (nosotros, los seres)», señala Bennett, hace «que ignoremos la vitalidad de la materia y los vívidos poderes de las formaciones materiales» (Bennett 2022, 9). Aunque Bennett no profundiza en la cuestión de la vibración ni explica por qué decidió escoger esta figura específica en su elaboración teórica sobre la materia, resulta interesante que la autora decida emplear dos conceptos relacionados con el sonido, oponiendo

4. Un sonido acusmático es aquel que se escucha sin ver su fuente o el fenómeno que la causa. La palabra acusmática se deriva de la palabra griega *akousmatikoi* (ἀκουσματικοί), referida a los alumnos de Pitágoras. Los estudiantes del filósofo debían sentarse en silencio mientras escuchaban sus lecciones desde detrás de un velo o pantalla, para evitar cualquier distracción visual y asegurar así su atención en las palabras del maestro.

5. El sentido de la noción de *actante* corresponde aquí a la definición ofrecida por Madeline Akrich y Bruno Latour: un actante es «lo que sea que actúa o mueve a la acción» (Akrich y Latour 1992, 259).

6. Si bien, en sus instrucciones originales de 1970, la obra de Lucier se presenta simplemente como una pieza «para voz y cinta electromagnética», en el contexto del presente análisis es necesario introducir el espacio como un tercer elemento constitutivo de la pieza. La noción de espacio hace referencia aquí tanto a la arquitectura del lugar en el que se desarrolla la pieza y sus características acústicas como al contenido material de este en forma de aire u otros elementos que pueden modificar las condiciones de resonancia. Asimismo, es importante poner de manifiesto la doble función del sistema que registra y reproduce nuevamente el sonido.

una comprensión «vibratoria» de la materia a otra que la considera «sorda» (Bennett 2022, 9).

En este sentido, y antes de seguir, es preciso señalar la importancia de la vibración como un modelo que ha sido ampliamente utilizado en el ámbito de los estudios sobre el sonido y la voz, para poder examinar y pensar ambas manifestaciones desde una perspectiva afectivo-materialista.⁷ Aunque la vibración no es en sí misma un objeto propiamente material, siempre está estrechamente vinculada con la materialidad. La vibración se manifiesta en forma de movimiento *en* y *a través* de la materia. Es precisamente este carácter ontológicamente ambiguo de la vibración y la dificultad de ubicarla en un régimen u otro lo que permite poner en cuestión la problemática distinción entre una materia sorda y una vida vibrante.

En una línea que conecta de forma clara con la propuesta de Bennett, Shelley Trower señala cómo la posibilidad de pensar en términos de vibración nos permite ir más allá de la categoría del objeto material y resistir así su distinción respecto al sujeto humano. La vibración, escribe Trower, abre «un espacio para pensar cómo los objetos y las cosas interactúan con los humanos de modos que se alejan de una separación clara entre ellos» (Trower 2012, 6). La vibración, asimismo, no es «ni del todo material ni del todo discursiva: tiene una existencia física propia pero sólo se percibe a través de sus efectos» (Trower 2012, 8).

En unos términos similares, Nina Sun Eidsheim propone una distinción entre la noción de «figura de sonido» y la de «práctica de la vibración» (Eidsheim 2015, 17). Mientras que la primera no puede dar cuenta de ciertas manifestaciones que no encajan en unos marcos epistemológicos preestablecidos, la segunda permite pensar la materialidad y sus fuerzas internas de forma mucho más fluida y sin hacer distinciones entre los cuerpos y los medios en los que estas energías materiales se manifiestan y se distribuyen. Si dentro de un paradigma sonoro el sonido se considera «algo acotado y cognoscible, con un principio y un final perfectamente distinguibles» (Eidsheim 2015, 16), dentro de un paradigma vibratorio ese mismo fenómeno puede entenderse, en cambio, como la energía de un cuerpo y su «transmisión, transducción y transformación a través de distintos materiales» (Eidsheim 2015, 17).

Tomadas en conjunto y puestas en relación, las consideraciones de Bennett, Trower y Eidsheim permiten entender *I am sitting in a room* como un ensamblaje material-afectivo; como una confederación viva y palpitante integrada por una serie de materiales vibrantes de naturalezas diversas, humanas y no humanas. La vibración, podría decirse, funciona en *I am sitting in a room* como vehículo y manifestación energética de los afectos que los diversos cuerpos materiales que forman parte del ensamblaje distribuyen y hacen circular de forma continua los unos a través de los otros.

La voz de Lucier (entendida ya no como figura de sonido sino como práctica de la vibración), la arquitectura, los materiales y las caracte-

rísticas físicas del espacio en el que esta resuena, las membranas y el resto de los componentes del micrófono y del altavoz: cada uno de estos cuerpos (humanos, no humanos, parte del cuerpo o de otro tipo, tal como precisan Gregg y Seigworth) vibra y a su vez modifica, con su vibración, el modo en que vibra el resto. El resultado es una topografía sonora irregular y ontológicamente heterogénea producida por una confederación de agencias de naturalezas diversas que se afectan y se transforman recíprocamente. El ensamblaje *I am sitting in a room* no se corresponde, por lo tanto, con la suma de la fuerza vital de cada una de sus partes materiales, sino con la propiedad emergente de una suma no totalizable de cuerpos y afectos.

Para decirlo en la terminología que la filósofa Karen Barad emplea en su elaboración de un realismo agencial, los afectos de los diversos cuerpos que forman parte de este particular ensamblaje vibratorio se encuentran enredados (*entangled*) los unos con los otros. Este estado de enredo es mucho más interesante en el contexto de nuestro análisis, si tenemos en cuenta su estrecha relación con otra noción propuesta por Barad: la de intraacción. Cuando dos entidades se encuentran enredadas no están simplemente entrelazadas de un modo reversible, sino que carecen ya de una existencia independiente y autosuficiente. En un sentido similar, cuando dos o más entidades intraactúan no están simplemente interactuando de tal modo que puedan conservar sus respectivas cualidades, sino que estas se ven reconfiguradas a causa de la articulación recíproca y mutuamente transitiva entre sus materialidades.

Los individuos, escribe Barad, no preexisten a sus interacciones sino que «emergen a través y como parte de su intrarrelación entrelazada» (Barad 2003, 815). Tal como aclara la filósofa, esta emergencia no se corresponde, sin embargo, con un acontecimiento o un proceso que tiene lugar de acuerdo con alguna medida externa del espacio y el tiempo, sino que ambos, igual que la materia y el significado, «llegan a existir y se reconfiguran iterativamente a través de cada intra-acción, lo que hace imposible diferenciar en un sentido absoluto entre creación y renovación, comienzo y retorno, continuidad y discontinuidad, aquí y allá, pasado y futuro» (Barad 2007, 9).

4. *I am sitting in a room* como ensamblaje vibratorio y dispositivo pluriagencial y transontológico

La vibración puede entenderse entonces como la modalidad de intraacción a través de la cual los diversos elementos del ensamblaje *I am sitting in a room* despliegan y hacen circular sus afectos los unos a través de los otros. Cada nueva repetición de la frase de Lucier, filtrada

7. Aunque la cuestión ha sido abordada en múltiples ocasiones y desde perspectivas muy diversas por parte de distintas autoras, solo se señalarán aquellas aproximaciones que resultan más relevantes en el marco de la aproximación afectivo-materialista a la obra de Lucier que se pretende realizar aquí.

una y otra vez a través del espacio y del sistema de grabación y reproducción sonora, incrementa progresivamente el grado de enredo entre los afectos que participan en el proceso, lo que imposibilita identificar dónde empieza y termina cada uno de ellos. Ya desde la primera repetición de la frase, en la que se explica el funcionamiento de la pieza y que constituye su material sonoro inicial, los afectos de la voz de Lucier empiezan a resultar indistinguibles de los producidos por el espacio resonante, por el micrófono que recoge de nuevo el sonido en cada nueva repetición y por el altavoz que vuelve a proyectarlo una y otra vez dentro de la habitación.

La inversión de la fenomenología que tiene lugar en *I am sitting in a room* es el resultado de la intrarrelación y el enredo progresivo entre los afectos de las diversas agencias, humanas y no humanas, que participan en la obra. Tal como señala Migone, las palabras de Lucier dejan de entenderse lingüísticamente para volverse comprensibles de forma aumentada: son, efectivamente, las palabras pronunciadas tal como la habitación las has escuchado,⁸ performando una corporeización expandida. Podría decirse que aquello que se nos da a escuchar a medida que las palabras de Lucier se desvanecen sería algo así como una nueva forma de *habla*; una voz aumentada que se articula a partir de la intraacción vibratoria entre los diversos actantes del ensamblaje, y que es capaz de decir de un modo material, afectiva y agencialmente expandido.

Al principio de la pieza, Lucier presta su voz (o da voz a través de la suya propia) al espacio y al sistema de grabación/reproducción, para formar junto a ellos un singular coro de voces de carácter pluriagencial y transontológico.⁹ Este coro-ensamblaje *canta* una canción que cobra todo su sentido cuando, mediante la vibración y el enredo material-afectivo, consigue disolver cualquier atisbo del lenguaje humano que escuchábamos al principio. Tal como señala Barad en su descripción de lo que significa estar enredado, las nociones de tiempo y espacio, materia y significado, resuenan en el transcurso de la pieza de Lucier unas dentro de otras, reconfigurándose iterativamente a través de cada intraacción.

Siguiendo todavía un poco más a Barad, es interesante destacar, finalmente, algunas de las cuestiones que la filósofa señala en relación con los dispositivos (*apparatuses*) científicos¹⁰ y su capacidad para engendrar fenómenos. Según Barad, los instrumentos de medición y otros dispositivos científicos nunca ocupan un lugar externo e independiente al proceso en el que participan, sino que siempre juegan un papel constitutivo en la producción de los fenómenos observados en el laboratorio. Enredados en una intraacción con el resto de los elementos participantes en la medición, o en cualquier otro tipo de experimento,

los dispositivos científicos poseen para Barad un indiscutible poder agencial y performativo, con importantes consecuencias en términos tanto ontológicos como semánticos.

Los dispositivos son, para Barad, «prácticas materiales» (Barad 2003, 820) que, a través de la intraacción, participan en la generación de los fenómenos, así como en «su determinación ontológica y semántica» (Barad 2003, 820). Lejos de ser simples objetos pasivos al servicio de la estabilidad fenomenológica del sujeto científico, los dispositivos funcionan, según la filósofa, como «(re)configuraciones materiales/prácticas discursivas» (Barad 2003, 820). El fenómeno, por su lado, debería entenderse entonces como «una relacionalidad dinámica» (Barad 2003, 820), en la que la materia y las herramientas empleadas en el proceso de medición o de obtención de algún tipo de dato se encuentran mutuamente determinadas. Consideradas al margen de la intraacción, señala Barad, «las 'palabras' y las 'cosas' son indeterminadas», de tal modo que «las nociones de materialidad y discursividad deben reelaborarse de manera que se reconozca su vinculación mutua» (Barad 2003, 820).

Así, *I am sitting in a room* podría entenderse todavía como una suerte de dispositivo en el sentido que propone Barad; es decir, como una (re)configuración material o una práctica discursiva donde se afirma la interdependencia y la mutua vinculación entre ontología y semántica; entre materialidad y discursividad. El dispositivo concebido por Lucier invierte la fenomenología porque, como hemos visto, nuestro compositor no se limita a ir «a las cosas mismas» con el objetivo de capturar su esencia y hacerse una idea clara y objetiva de ellas, sino que prefiere enredarse con esas mismas cosas, ocupando el espacio de relación situado entre los sonidos, los fenómenos y los artefactos, y performando una corporeización expandida. «No ideas but in things».

Conclusión

Además de ser la obra más conocida de Lucier, *I am sitting in a room* sintetiza en buena medida sus intereses y sus preocupaciones como compositor. En un texto dedicado a su viejo amigo y cómplice en el terreno de un tipo de composición, que no consiste tanto en hacer música con sonidos sino *junto* a ellos, Pauline Oliveros escribe que Lucier fue, antes que nada, un «poeta de la música electrónica» (Oliveros 1995, 14). O, para decirlo en las palabras de un fenomenólogo tan singular como Gastón Bachelard, Lucier nunca dejó que su trabajo se guiara por la causalidad o cualquier pretensión de certeza compositiva, sino que siempre prefirió componer «en la repercusión, en la resonancia, (...) [ahí] donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética» (Bachelard 2000, 8). A eso debe referirse precisamente James Tenney

8. Para ser del todo fieles a los términos de la presente argumentación, se debería añadir aquí el papel central que juega en todo el proceso de la obra la «escucha» realizada por parte de los elementos no-humanos que integran el sistema de grabación y reproducción, es decir, la habitación, el micrófono y el altavoz.

9. El concepto transontológico hace referencia aquí a la multiplicidad de ontologías (humanas, no-humanas, sonoras, vibratorias, ondulatorias, semánticas, etc.) que participan en la obra y se intrarrelacionan entre ellas, aumentando progresivamente el grado de enredo del ensamblaje *I am sitting in a room*.

10. Si bien la traducción literal del término *apparatus*/es se corresponde con la palabra *aparato*/s o *equipo*/s, se ha decidido traducirlo aquí como *dispositivo*/s, en referencia al sentido foucaultiano de *dispositif*.

cuando escribe que la obra Lucier parece obligar al resto de compositores/as a revisar «sus asunciones más básicas (y a menudo inconscientes), sus 'axiomas auto-evidentes', sobre la música» (Tenney 1995, 16).

Cuando se cumplen casi dos años de la muerte de Lucier, este artículo no solo pretende examinar su pieza más célebre desde una perspectiva que se aleja de los anteriores análisis de signo fenomenológico, sino que también se propone reivindicar el conjunto de su obra. Situado a menudo y de forma ciertamente precipitada en la estela de la música y las ideas de John Cage, el trabajo de Lucier propone una apertura aún más radical de los límites materiales, formales y agenciales de la práctica musical. Si Cage señalaba que se debía dejar a los sonidos ser «ellos mismos»¹¹ (Cage 2002, 10), al margen de la voluntad y las decisiones del sujeto-compositor, Lucier los entendía y los trataba más bien como si estos fueran una forma de vida frágil y misteriosa; extrañas criaturas o entidades del tiempo y del espacio, con una agencia propia y con las cuales es preciso interactuar respetuosamente, para poder relacionarse con ellas y así empezar a comprenderlas.

Tal como escribe Douglas Kahn en un artículo publicado en la revista *online Disclaimer*, poco después del fallecimiento de Lucier, en sus composiciones se pone de manifiesto una «ética ecológica ascendente» (Kahn 2021) y una «vivacidad abierta por la belleza de una idea que se llena de posibilidades» (Kahn 2021). Más allá de dejar que los sonidos sean ellos mismos (como si se les tuviera que dar permiso para ello o como si éstos pudieran ser alguna otra cosa que sonidos), las obras de Lucier promueven una escucha más consciente y responsable, y afirman el carácter co-constitutivo y co-constituyente que caracteriza cualquier encuentro entre lo humano y lo no-humano; entre el nosotros/as y las cosas.

Así, lo que escuchamos en *I am sitting in a room* no es otra cosa que a Lucier enredándose, intra-actuando, con las cosas para cantar con ellas una canción sobre el idilio entre materia y sentido; una canción cantada en un lenguaje aumentado, más-que-humano, que no estaría hecho ya de palabras sino de materia, afecto y vibración. Lucier nos invita así, tal como señala Judith Hamann, a descubrir nuevas modalidades de escucha y otras formas de sentir el mundo. Otras modalidades, cabría añadir, de escuchar, de pensar, de decir y de habitar el mundo.

Referencias

- Akrich, Madeline y Bruno Latour. «A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies». Wiebe E. Bijker y John Law (eds.). *Shaping Technology / Building Society. Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- Bachelard, Gastón. *La poética del Espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe-Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham/Londres: Duke University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq>
- Barad, Karen. «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n.º 3 (2003): 801-831. DOI: <https://doi.org/10.1086/345321>
- Bennett, Jane. *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Traducción de Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra, 2022.
- Biddle, Ian y Marie Thompson (ed.). *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. Londres/Nueva York: Bloomsbury Academic, 2013.
- Cage, John. *Silencio*. Traducción de Marina Pedraza. Madrid: Árdora Ediciones, 2002.
- Collins, Nicolas. *I am sitting in a room*. En: Lucier, Alvin. *I am sitting in a room*. Nueva York: Lovely Music (CD), 1990.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Eidsheim, Nina Sun. *Sensing Sound. Singing & Listening as Vibrational Practice*. Durham/Londres: Duke University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220mg3>
- Gann, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. Belmont: Schirmer Books, 1997.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth (ed.). *The Affect Theory Reader*. Durham/Londres: Duke University Press, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822393047>
- Hamann, Judith. «Judith Hamann on Alvin Lucier». *Genealogías sonoras*. Podcast Radio del Museo Reina Sofía. Entrevista realizada por Arnau Horta. <https://radio.museoreinasofia.es/genealogias>. Transcripción: https://radio.museoreinasofia.es/sites/default/files/audio/material/judith_hamann_on_alvin_lucier_0_0.pdf
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge E. Rivera. Madrid: Trotta, 2003.
- Kahn, Douglas. *Birds: memories and meditations on Alvin Lucier*. *Disclaimer.org.au* (2022). <https://disclaimer.org.au/contents/birds-memories-and-meditations-on-alvin-lucier>.
- Lucier, Alvin y Douglas Simons. *Scores by Alvin Lucier. Interviews with the composer by Douglas Simons*. Entrevista: Douglas Simons. Middletown: Wesleyan University Press, 1980.
- Lucier, Alvin y William Duckworth. «Discovery is part of the experience». En: Gisela Gronemeyer y Reinhard Oehlschlägel (eds.). *Alvin Lucier. Reflections: Interviews, Scores, Writings 1965-1994*, (1995): 25-46. Entrevista: William Duckworth. Colonia: MusikTexte.
- Lucier, Alvin. *Music 109. Notes on Experimental Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.
- Migone, Christof. *Sonic Somatic: Performances Of the Unsound Body*. Los Angeles/Berlin: Errant Bodies Press, 2012.

11. La frase completa de Cage es: «permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos».

Oliveros, Pauline. «Poet of Electronic Music». En: Gisela Gronemeyer y Reinhard Oehlschlägel (eds.). *Alvin Lucier. Reflections: Interviews, Scores, Writings 1965-1994*, (1995): 16-22. Colonia: MusikTexte.

Schrimshaw, Will. «Non-cochlear sound: on affect and exteriority». En: Ian Biddle y Marie Thompson (eds.). *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, (2013): 27-42. Londres/Nueva York: Bloomsbury Academic. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501382871.ch-001>

Tenney, James. «The Eloquent Voice of Nature». En: Gisela Gronemeyer y Reinhard Oehlschlägel (eds.). *Alvin Lucier. Reflections: Interviews, Scores, Writings 1965-1994*, (1995): 16-22. Colonia: MusikTexte.

Trower, Shelley. *Senses of Vibration. A History of the pleasure and the pain of sound*. Nueva York/Londres: The Continuum International Publishing Group, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501382857>

Williams, William Carlos. *Patterson*. Nueva York/Middlesex: Penguin Books, 1983.

CV



Arnau Horta Sellarès

Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Filosofía
arnauhorta@gmail.com

Comisario, crítico, investigador y docente. Tanto en su actividad curatorial como en su trabajo en el campo de la investigación y la divulgación, se ocupa principalmente del sonido y la escucha en su dimensión fenomenológica y política. Actualmente, realiza el doctorado en Filosofía en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha colaborado con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), la Fundación Joan Miró, el Museo Picasso de Barcelona o el Max Planck Institute (Berlín); así como en el festival de videoarte Loop, Bòlit. Centre d'Art Contemporani de Girona, el Sónar o el Eufònic, entre otros centros, festivales e iniciativas culturales. En 2020 recibió el premio GAC al mejor comisariado del año por la exposición «¿Arte sonoro?», presentada en la Fundación Joan Miró y patrocinada por la Fundación BBVA. Como profesor ha colaborado con universidades y centros educativos como el Virginia Tech, el Istituto Europeo di Design (IED), Elisava. Escuela Universitaria de Diseño e Ingeniería de Barcelona, el Instituto de Humanidades de Barcelona o la ESDi. Escuela Superior de Diseño. Es colaborador de los suplementos culturales *Cultura/s (La Vanguardia)*, *Babelia (El País)* y *Núvol*, donde escribe sobre arte, pensamiento y cultura contemporánea.