

Open Source

(Código abierto) – acerca de la tercera edición de Expanding Concert (Lisboa, 2019-2023) con la participación de Mattin, Margarida Garcia y DJ Marfox, llevado a cabo en Galerias Municipais de Lisboa el 19 de septiembre de 2021

Pierre Bal-Blanc

Open Source (Código abierto) – acerca de la tercera edición de *Expanding Concert (Lisboa, 2019-2023)* con la participación de Mattin, Margarida Garcia y DJ Marfox, llevado a cabo en Galerias Municipais de Lisboa el 19 de septiembre de 2021

Pierre Bal-Blanc

AVISO:

*El autor queda exento de toda responsabilidad sobre las implicaciones del pronombre “Yo”, como indicador de autoría individual.*¹

Haber trabajado a los 23 años como vigilante de exposición y operario de carga y descarga en el evento internacional documenta 2 en 1959 fue una experiencia fundamental para el artista Hans Haacke para comprender las reglas del mundo del arte. En 1981, el célebre crítico de arte Walter Grasskamp encontró en los archivos de la documenta una impresión fotográfica de mala calidad técnica que mostraba a dos estudiantes frente a un cuadro de Kandinsky. Grasskamp publicó la foto con el siguiente pie: “La fotografía es la forma de arte llamada a representar el notorio desajuste histórico de lo simultáneo, y este fotógrafo desconocido ha logrado una obra maestra en este campo en la documenta 2”. Hans Haacke, que era entonces estudiante de la Werkakademie, resultó ser el creador de dicha obra maestra. Grasskamp considera que las *Notas fotográficas* son una obra clave en su trabajo, ya que en ellas ya se reconocen claramente las características de su obra: escepticismo, crítica, seriedad, ironía, placer en exponer los problemas.

En la documenta 14, la serie *Fotonotizen, documenta 2 (Notas fotográficas, documenta 2, 1959)*

En la documenta 14, la serie *Fotonotizen, documenta 2 (1959)* perteneciente a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Siegen (Alemania) fue la única obra presentada en el Fridericianum que tenía todos sus espacios íntegramente dedicados a la colección del EMST Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas. El museo Fridericianum es la cabeza o la cúspide de la pirámide de todas las documenta quinquenales de arte contemporáneo que se van sucediendo desde la creación de este evento en 1955. documenta 14, en 2017, rompe con este reparto de roles, espacios y tiempo que caracterizaba a las ediciones anteriores. Derriba la perspectiva visual, temporal y espacial del evento organizándolo simultáneamente en Atenas (Grecia) y Kassel (Alemania). En un acto revolucionario, también

¹ <http://www.mattin.org/essays/essays.html>

en el sentido físico de la palabra, el concepto curatorial corta literalmente la cabeza de la muestra, encarnada por el museo Fridericianum, y rompe la verticalidad de la mirada que imperaba en ella hasta la exposición de la documenta 13 que llevaba el elocuente título de *Brain* («Cerebro»).

En la documenta 14 prevalece una horizontalidad que se extiende más allá de las paredes maestras de Occidente, del norte de Europa y de Kassel en particular, para desplegarse en un plano libre que se extiende hacia el Oriente, el sur y el Mediterráneo. La serie *Fotonotizen, documenta 2* (Photographic Notes Documenta 2 1959) ya mostraba este cambio radical de la mirada generado por el arte y bajo cuyo dominio nos encontramos aún hoy día. Estas imágenes, como señala Grasskamp que fue quien las redescubrió, contienen todo lo que hace que la obra de Hans Haacke sea tan influyente en generaciones de artistas. La conciencia de un cambio de una estética de la producción (disciplinaria) a una estética de la recepción (biopolítica). En este sentido, la presencia de la colección del EMST Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas en el Fridericianum responde menos a la jerarquía de la nobleza de las ubicaciones de las ediciones anteriores que a la necesidad de exponer un ejemplo de una colección nacional de arte contemporáneo, de las que sin duda hay muchas, pero cuyo papel social rara vez se plantea de esta manera.

Al mismo tiempo y no lejos del Fridericianum, en el extremo del documenta Halle, Mattin, al que podemos considerar heredero directo de las estrategias de Hans Haacke, ejecutaba durante 180 días su concierto *Social Dissonance* (2017). Aprovechando este evento público, iniciaba una disonancia social a través de una partitura en prosa. Durante los seis meses que duró el evento en Atenas y Kassel, cuatro intérpretes utilizaron a los miembros del público como instrumentos. El público se escuchó después a sí mismo reflexionando sobre su concepción y presentación del yo. La partitura de la disonancia social afirma que, al amplificar la alienación en la actuación y la participación, puede permitirnos comprender mejor la alienación estructural o lo que el filósofo Ray Brassier, en su prefacio al libro de Mattin, *Social Dissonance*, por publicar, llama «no la experiencia del extrañamiento, sino el extrañamiento de la experiencia».

Eso que nos resulta tan intenso en cómo ve Hans Haacke a través de sus fotografías a los visitantes de la documenta 2, también lo encontramos en la atención que Mattin presta al público de la documenta 14. Las fotografías de Haacke nos emocionan porque rompe con la mirada que se dirige a las obras para conducirnos a la mirada de los «miradores», como los llama Marcel Duchamp en *Le processus créatif* (*El proceso creativo*), o a la conciencia de los «vividores», como lo describe Guy Debord en su *Rapport sur les constructions de situations* (*Informe sobre la construcción de situaciones*):

«El papel del “público”, si no pasivo apenas figurante, ha de disminuir siempre, mientras que aumentará la parte de aquellos a los que no se les puede llamar actores sino, en un sentido nuevo de este término, vividores».

Al desplazar la importancia que se da al sonido hacia la que se da a lo social (*from the sonic to the social*), Mattin prolonga el camino abierto por Cage en su relación con el silencio. Mattin lleva a cabo una investigación del concepto de alienación tanto como parte constitutiva de la subjetividad como de posibilidad de actuación y de práctica para entender lo que él llama disonancia social: una forma estructural de disonancia cognitiva que surge de nuestro narcisismo individual y de la confusión entre el yo y la subjetividad. Se puede relacionar esta concepción instrumental del público con la desarrollada por Pauline Oliveros (1932-2016) con respecto al lugar en el que se reproduce la música. Oliveros inventó el término *Deep Listening* en 1989 para describir sus improvisaciones colectivas con el trombonista Stuart Dempster y el cantante Panaiotis. *Deep Listening* se grabó en un enorme depósito de agua subterráneo del estado de Washington que Dempster había descubierto unos años antes. Ese espacio que en su día contenía siete millones y medio de litros de líquido, tenía un tiempo de reverberación de 45 segundos y las grabaciones se han definido por una mezcla surrealista de tonos. «El espacio del depósito es de hecho un instrumento que tocan simultáneamente los tres compositores», explica Oliveros en las notas originales de su álbum. Oliveros concibe la escucha como ejercicios de concentración y reflexión destinados a profundizar en el compromiso diario con el sonido. Consideraba el sonido no solo como las vibraciones audibles del aire que nos rodea, sino también como la totalidad de la gran cantidad de energías vibratorias del universo. Escuchar es tomar conciencia de uno mismo en este todo colectivo. Se puede decir que la «escucha profunda», que describía como «una práctica dirigida a aumentar y expandir la conciencia del sonido en tantas dimensiones de conciencia y dinámica atencional como sea humanamente posible», se asemeja a la que Mattin dedica al público que va a escucharle. Para Oliveros, al igual que para Mattin, se trata de una práctica de atención radical. Escuchar es un acto intrínsecamente empático, que requiere receptividad a las intenciones de los demás y del mundo natural. Mattin lleva esta postura de recepción de los afectos del público hasta el límite de la irritación provocada por el silencio que deja que se instale, la espera decepcionada que alimenta al adoptar una posición de oyente. La importancia de *Deep Listening* radica en su contradicción con la trayectoria de la cultura dominante del entretenimiento, que dirige al oyente hacia entornos mediáticos y políticamente compartimentados.

Esta práctica común entre Oliveros y Mattin también se opone a los hábitos de escucha hipnótica que fomenta el streaming, que posiciona a la música como una herramienta utilitaria para la productividad, algo que hay que ignorar mientras la concentración se centra en otra parte. En este sentido, *Deep Listening* o *Social Dissonance* se sitúa en el extremo opuesto de la música de mobiliario (Furniture Music) compuesta por Erik Satie en 1917-18. «Una música para ser tocada sin que nadie la escuche». Según Ornella Volta, que escribió el prefacio de la partitura del compositor francés, «se aconsejaba al público sobre todo que no prestara atención, que paseara, bebiera y charlara mientras se interpretaba la pieza, como si no existiera». El objetivo de Satie es muy similar al de Oliveros y Mattin, romper con la división que segmenta la ceremonia musical que separa a los productores de sonido de los oyentes, o al menos poner el cursor en otra dimensión.

Mattin también utiliza una estrategia inversa que acaba produciendo un sonido formulado por el público impaciente, un sonido elaborado a veces como un discurso, un ruido a menudo proferido como declamaciones caóticas. En cambio, con Oliveros cada músico escucha atentamente y reacciona en consecuencia, no solo al otro sino también al espacio que le rodea. El depósito representa el mundo, el universo entero, mientras escuchan sus entornos. Con Mattin son los cuerpos presentes los que se convierten en el material musical de un canto dedicado al contexto geográfico y político en el que emerge un concierto en el sentido de acorde armónico de instrumentos.

Mattin debe también esta atención al contexto al legado de músicos como Alvin Lucier (1931-2021). El principio de encaje de su *Expanding Concert (Lisboa 2019-2023)* repartido en un periodo de cinco años y en el espacio a través de diferentes medios (5 intervenciones públicas en los 5 espacios de las Galerías Municipais de Lisboa y 5 textos) explora la noción de llamada y respuesta en la improvisación de forma amplia: cada intervención pública es una forma de llamada. A modo de respuesta, se invita a un escritor a asistir a la intervención y a escribir después un texto sobre ella. Estas respuestas intentan contextualizar la intervención en la situación artística, política y económica de Lisboa en la época. Según Mattin, *Expanding Concert* es un concierto improvisado que intenta imaginarse históricamente mientras se desarrolla.

En *Chambers* (1968), de Alvin Lucier, encontramos la misma preocupación por encajar espacios y sonidos como podemos ver desde el enunciado de la partitura:

Los sonidos de entornos reverberantes fijos, como cisternas y túneles, pueden llevarse a otros lugares, interiores o exteriores por medio de grabaciones o transmisiones de radio o teléfono. Cuando se llevan a interiores –por ejemplo, un teatro a una cama–, los sonidos de los entornos reverberantes ahora portátiles pueden mezclarse o superponerse a los sonidos del entorno interior. En cambio, cuando se llevan a espacios exteriores –como una caldera a un parque–, los sonidos de los entornos reverberantes ahora portátiles pueden tratarse como entornos portátiles originales. Pueden usarse mezclas de esos materiales y procedimientos. Puede ampliarse o reducirse cualquier característica de cualquier sonido. A.L.

La firma acústica del espacio es sin embargo diferente para Lucier y Mattin. Este último concede una importancia primordial con respecto a sus padres y madres a las relaciones sociales que pueblan los paisajes sonoros que entreteje entre sí. Este texto que relata indirectamente la última edición del *Expanding Concert (Lisboa 2019 - 2023)*, en el que actuó Mattin con Margarida Garcia y DJ Marfox en las Galerías Municipais - Galeria Av. da Índia en septiembre de 2021, se convierte así en el material sonoro que encontrará en una hoja A4 fotocopiada el espacio, situado a su vez en otro espacio, que le permitirá resonar. Lo que acerca a Mattin a sus eminentes predecesores y predecesoras es la intención de romper la relación entre lo individual y lo colectivo para ofrecerle un campo no separado de la experiencia. Pero lo que acentúa su distinción con respecto a ellos es que empuja este límite hasta liberar la apropiación y el uso de todas sus iniciativas entregándolas al Anti-Copyright. De este modo, es menos un heredero que un profanador del principio de propiedad. Es el antídoto contra cualquier intento de reclamar su mano de obra como objeto de especulación. No para impedir la circulación de sus ideas o sonidos a través del comercio, que ocasionalmente evita, sino para evitar que otros (individuos o instituciones) reduzcan en un futuro el carácter radical de estas propuestas con el pretexto de proteger sus derechos. Mattin participa en *open source* y, por tanto, todo lo relacionado con su trabajo es de código abierto, incluido este texto. Mattin es la obsesión del capital y su fórmula trinitaria aplicada al silencio, al ruido y al sonido: en primer lugar, el dinero (o la música) considerado como una cadena desprendible se convierte, en segundo lugar, en capital (o ruido) como objeto desprendido, en tercer lugar, para existir solo bajo el aspecto fetichista de la acción y la carencia (o de sonido y de silencio). Con Mattin ruido, sonido y el silencio huyen, es un diluvio, una inundación.

Anti-Copyright

Galerias Municipais – Palácio dos Coruchéus
Rua Alberto Oliveira, 51, 1700-019 Lisboa
t: +351 215 830 010
www.galeriasmunicipais.pt
info@galeriasmunicipais.pt



EGEAC

galerias
municipais