

PIROTECNIA PARA LOS TÍMPANOS Y LA CORTEZA CEREBRAL

Ruido, sonido y música en la obra de Janet Cardiff y George Bures Miller

RALF BEIL

Los calamares, las serpientes y los escarabajos no oyen, y menos aún pueden percibir la música. Lo primero es propio sobre todo de los vertebrados; lo último, casi exclusivo de los seres humanos. En según qué condiciones, los monos pueden llegar a sentir un ligero placer ante una interpretación musical, pero como la mayoría de vertebrados no poseen una idea de la música, ya que simple y llanamente no son capaces de procesar la gama de sonidos que esta encierra.¹

«El sentido del oído se ha desarrollado a la largo de cientos de millones de años de selección natural en la que innumerables especies se extinguieron por haber detectado demasiado tarde a sus depredadores, por no haber hallado un semejante con el que aparearse o por no haber sabido ver el alimento que permanecía oculto. Desde un punto de vista evolutivo, el sentido del oído es una aparición tardía que siguió a los ya bien desarrollados sentidos de la vista, el tacto, el gusto y el olfato. Y sin embargo damos por sentado todo cuanto percibe nuestro oído. Creemos que el sonido es algo natural, completo, inevitable.»²

Precisamente para que volvamos a tomar conciencia de esta falsa naturalidad, y del acontecimiento y de la importancia eminente del oído «en una época de voracidad musical generalizada»,³ la pareja de artistas canadienses formada por Janet Cardiff y George Bures Miller trabaja desde hace más de quince años, y de singular manera, con ruidos, tonos, sonidos y música, abriendo con ello el camino a mundos ignotos u olvidados hace tiempo. Para poder explorarlos con más precisión, contamos con el musicólogo, periodista científico, pianista y compositor americano Robert Jourdain, autor de *Music, Brain and Ecstasy*, publicado en 1997, que, cual cicerone, nos guiará por los mundos y las maravillas del oído y de la percepción musical, la cual, examinada de cerca, se nos revela como una historia de la transmisión espacial, de la resistencia de los cuerpos y de la transformación de la energía: «El aire que vibra, la membrana que palpita, el hueso que se mueve, el líquido que oscila y los impulsos electroquímicos que se precipitan como fuentes sobre el cerebro expectante.»⁴

Esta pirotecnica para los tímpanos y la corteza cerebral está presente en toda la obra de Janet Cardiff y George Bures Miller: la diversidad del material musical que emplean es ya de por sí

impresionante. Abarca más de cuatro siglos de historia de la música, y va desde una nueva grabación de *The Forty-Part Motet* (2001), la obra para coro renacentista compuesta por Thomas Tallis, hasta la canción de David Bowie *Rock'n'Roll Suicide* en la instalación musical y fílmica de *The Berlin Files* (2003), pasando por el *O mio bambino caro* de Puccini, que se puede escuchar en una *Playhouse* (1997) construida expresamente a tal efecto, diversas arias de Caruso y compañía en *Opera for a Small Room* (2005), o el *Somewhere over the Rainbow* de Judy Garland en la instalación *The Dark Pool* (1995). Por no mencionar la música de películas que Janet Cardiff ha empleado en sus *Audio-Walks* (desde 1991 hasta nuestros días), como por ejemplo la banda sonora de *Fahrenheit 451* para *Münster Walk* (1997). Más allá del muestrario de piezas musicales existentes, los artistas encargan constantemente nuevas composiciones para sus obras⁵ mandan realizar nuevas grabaciones de conciertos,⁶ o componen, cantan e instrumentan ellos mismos sus piezas.⁷

Aunque en su mayoría se trata de obras multimedia, el centro de interés es siempre la fascinación por la voz humana y por la música que la acompaña, así como la concentración en la facultad de oír, como condensó de manera ejemplar Vittore Carpaccio en su *Visión de San Agustín*, obra de principios del siglo XVI [ILUSTRACIÓN 1]. Amo y perro son todo oídos, se han quedado pasmados en el momento de la visión. Pues esta aparición no es un fenómeno visual, sino auditivo. La de San Agustín es una mirada interior, él escucha cautivado la voz de San Jerónimo, el cual, según la leyenda, le comunica su muerte inminente y su ascensión al reino de los cielos justo cuando San Agustín se dispone a escribirle una carta.⁸ Una de las manos del santo que escucha cae en banda, detenida en medio del movimiento de escribir; la otra, como electrizada por la revelación acústica, ya solo toca la mesa con la punta de los dedos. Da la impresión de que todos los sentidos están en alerta, atentos para la percepción de lo inaudito.

Sin embargo, el San Agustín pintado por Carpaccio no presta oído alguno a las voces celestiales. Así lo indica la marcada presencia de una música terrenal –aunque no desprovista de connotaciones espirituales– que está escrita en las partituras que hay dispersas en el primer plano de la amplia habitación.⁹ Si bien parece que la voz del santo ausente, del lejano Jerónimo, alcanza al perro como al dueño, la música se incluye solamente en la esfera de San Agustín, aquí representado como humanista y sabio del Renacimiento. A sus pies se amontonan los infolios llenos de notas, abiertos por aquellas partituras que se revelan como complejas composiciones polifónicas con distintas voces de tenor y bajo.

La concisa representación que ofrece Carpaccio prefigura ya la certeza de que la percepción de la música, sin duda uno de los puntos culminantes del sentido del oído, está reservada al *homo sapiens*: «Una de las razones por las que nosotros oímos la música y los animales no es que nuestro cerebro es capaz de procesar gamas de sonidos mucho más complejas que las que puede manejar el cerebro de cualquier otro animal. [...] Nunca veremos a un pez de colores moverse al compás de un vals, porque no son las notas del vals, sino la relación entre estas notas, lo que anima el cuerpo a bailar. Son estas relaciones las que son música, no las vibraciones de las moléculas de aire que salen de los instrumentos. Estas moléculas, que transmiten la música de una orquesta a nuestros oídos, no contienen ninguna sensación, sino meras gamas. Solo cuando un

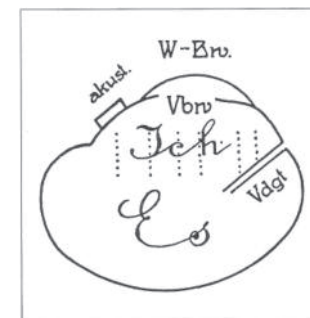
cerebro es capaz de procesar una gama tal surge una sensación importante. Si el cerebro no es capaz de tal cosa, no ocurre nada, y el animal tiene una experiencia del mundo mucho más pobre que la nuestra.»¹⁰

A propósito de la singular capacidad de procesamiento del cerebro humano, resulta muy revelador un dibujo de Sigmund Freud que hace coincidir la estructura cerebral con su modelo del aparato psíquico [ILUSTRACIÓN 2]. Sobre esto apunta Günter Schulte en su libro *Neuromythen*: «Que Freud tuvo muy en cuenta la anatomía del cerebro para su concepción de aparato psíquico lo demuestra el casquete auditivo que, en el dibujo realizado por él mismo, aparece un poco al sesgo: a un lado, a la izquierda con respecto al Área de Wernicke [...], pues no le era posible localizar con más precisión los procesos psíquicos.»¹¹ Comoquiera que fuese, Freud conocía la enorme importancia de los centros del entendimiento y de la memoria para las impresiones sensoriales acústicas, para el lenguaje y la música en su estructura general, aun cuando la relación de estos con el Yo y el Ello, el Consciente y el Inconsciente, quedara entonces por resolver. La propia Janet Cardiff exhibe al respecto mucha más determinación: «Los sonidos tienen un acceso más directo al Subconsciente que la información visual.»¹²

Esta es la razón por la que ella y George Bures Miller trabajan con tanto éxito en el cruce sinestésico de cine, teatro, piezas radiofónicas, instalaciones sonoras y espaciales, y por la que sus medios híbridos son capaces de crear atmósferas y tonos intermedios tan densos: porque operan justamente con conocimientos psicoacústicos en el umbral de la percepción exterior y el flujo interior de ideas. Porque sus mundos, a pesar de todo lo visual, surgen en primer lugar en la cabeza de los propios visitantes gracias a las extraordinarias experiencias auditivas, que en cierto sentido actúan simbióticamente sobre estos y penetran en su cuerpo y en su espíritu más hondo que las meras imágenes. Por qué sucede así, lo ilustrará un breve repaso a los orígenes evolutivos del sentido del oído.

SONIDOS GRAVES DE AMENAZA

«Muchos mamíferos oyen mejor una octava por encima de la gama de frecuencias, lo cual es perfecto para advertir la presencia de un depredador que avanza sigilosamente por entre la hierba. Los murciélagos tienen unos osículos diminutos que aumentan la frecuencia de ultrasonido que ellos mismos emiten para moverse por la oscuridad. Las ratas canguro optan por el camino contrario. Tienen los osículos tan grandes que cada cámara del oído medio tiene el mismo tamaño que el cerebro de la rata, lo cual potencia los imperceptibles tonos graves del aleteo de una lechuza o el desliz de una serpiente.»¹³ El texto sigue en la p. 74



[2] Sigmund Freud,
El aparato psíquico, 1923



VICTOR
GARRETT
1811-1881

Uno de los orígenes del desarrollo del órgano hay que buscarlo en la enorme importancia que el sentido auditivo tiene como sistema de alarma primitivo contra las amenazas de los depredadores: como ha manifestado la propia artista, las huellas (aún presentes en el Inconsciente de todos los hombres) de esta aplicación arcaica, que hoy en día se superpone a la percepción del lenguaje y de la música, constituyen buena parte de los estímulos y contenidos de las obras sonoras que Janet Cardiff ha realizado en colaboración con George Bures Miller: «Creo que el elemento de mis obras que revoca los géneros detectivesco, *film noir* y ciencia ficción surge en parte del medio con el que trabajo. Los ruidos pueden asustarnos, su presencia invisible y fantasmal está vinculada a nuestros miedos ancestrales. Percibir unos pasos tras de ti o el crujido de una rama puede hacer que des un respingo. Por su mera esencia, los ruidos y sonidos que empleo crean el contenido de las obras.»¹⁴

El oído humano está hoy «al servicio casi exclusivo de la identificación de la fuente de los sonidos: un grifo que pierde agua, una palabra dicha, un solo de clarinete. [...] No obstante, la evolución priorizó la capacidad de determinar la dirección de un sonido sobre la capacidad de determinar su causa. No sirve de mucho saber distinguir entre el sonido de un depredador y el de una presa si no se sabe en qué dirección debe uno huir o acercarse con sigilo».¹⁵ De este «oído direccional», que evolutivamente hablando es la función más antigua de nuestra facultad de oír, se han aprovechado a menudo Janet Cardiff y George Bures Miller. Más allá de los efectos dramáticos o psicoacústicos, los ruidos y sonidos pueden generar un espacio de experiencia perfectamente físico. Escuchemos nuevamente a Janet Cardiff: «En nuestra obra aplicamos esa capacidad evolutiva del oído direccional para crear una narración física, sí, pero también un espacio plástico, tratando de convertir el espacio virtual en espacio físico, especialmente en las obras cinematográficas y los Walks estereofónicos.»¹⁶

LA MECÁNICA DEL OÍDO

«Es verdad que el oído es extremadamente sensible, pero desde la aurícula a la célula receptora todo el proceso es necesariamente mecánico, pues el sonido no es más que el choque mecánico de moléculas. De ahí que se requiera un dispositivo mecánico que transforme las vibraciones en impulsos nerviosos.»¹⁷

Imbalance.6 (Jump), una obra de George Bures Miller que data de 1998, constituye al respecto un clarividente *stretto*. Mientras, sincronizado con un vídeo en el que aparecen unos pies saltando, Bures Miller recrea con la ayuda de un aparato neumático el temblor y las sacudidas que causan esos saltos, hace que el monitor que está en el suelo y muestra el vídeo se tambalee, oscile, gire y se mueva hacia adelante y hacia atrás. La mecánica del oído –las vibraciones que hacen posible la audición y el principio arcaico del oído con el sonido grave de unas sacudidas causadas por el movimiento del cuerpo– se presenta aquí a la vista y al oído como es en realidad. *Imbalance.6 (Jump)* se revela como un episodio modélico y elemental del sonido por movimiento. Si fuera enteramente real, esto es, si se realizara sobre el suelo de verdad, incluso las personas sordas podrían percibirlo sin problemas, ya que, en lugar de por el oído, reciben y sienten las vibraciones

a través del cuerpo.¹⁸ El filósofo Günter Schulte escribe acerca de la relación entre cuerpo y sensación: «Según su propia etimología (*sensatio*), las sensaciones hacen referencia a sentir (*sentire*), es decir, al tacto, por lo tanto también a la relación mecánica del cuerpo con su entorno mediante la tracción y la resistencia. Nuestra expresión responde a las impresiones.»¹⁹ Después de la mecánica del oído no se ocupa menos de la «mecánica de las emociones»,²⁰ igualmente fruto de las experiencias corporales y de sus efectos en el cerebro. Janet Cardiff precisa en sus apuntes sobre *Music, the Brain and Ecstasy* la importancia del sonido corporal como catalizador de emociones: «El sonido es parte del cuerpo, penetra en él con sus ondas sonoras y nos afecta físicamente. Creo que este es uno de los motivos por los que puede emocionarnos tanto.»²¹

EL INSTRUMENTO DE INSTRUMENTOS

«Las cuerdas vocales generan un intenso tono fundamental y una serie escalonada y regular de armónicos, pero su sonido no tiene nada que ver con la voz humana. Para eso necesitamos las cámaras de resonancia que forman la garganta, la boca y los conductos nasales. Lo que convierte a la voz humana en el más versátil de los instrumentos [...] es que su resonancia puede alterarse continuamente con los movimientos de la laringe, la mandíbula, la lengua y los labios.»²²

Este «instrumento» suena en *The Forty-Part Motet* simultáneamente en ocho coros de cinco cantantes (hombres y mujeres) en una polifonía única en toda la historia de la música, una auténtica apoteosis de la voz humana. El compositor renacentista inglés Thomas Tallis (1505–1585) escribió en 1573 la obra coral que sirve de base a esta instalación sonora, *Spem in Alium*, pero hasta la fecha no se disponía de ninguna grabación con tal variedad de voces. Los detalles, aseguran los expertos, no hubieran sido audibles ni para el mismo compositor, que concibió en su cerebro esta música sumamente heterogénea.

Janet Cardiff alteró radicalmente la situación mediante una singular modificación acústica. Grabó por separado cada una de las cuarenta voces de la composición y las reprodujo en otros tantos altavoces del tamaño de una persona, dispuestos en un gran óvalo en grupos de cinco. Sorprendentemente ya no se oye con claridad el murmullo animado, el cuchicheo y la afinación fluctuantes de cada uno de los cantantes antes de iniciarse el concierto: cuando las gargantas están a punto y entran con fuerza, el impresionante canto alterno de las cuarenta voces se percibe como surgido desde dentro. Los visitantes pueden pasar revista a cada una de las voces, moverse por entre las filas de cantantes y prestar oído a las voces del tenor, del barítono o del bajo. Los sonidos que aquí se oyen son verdaderamente inauditos. Pues a diferencia de una grabación estéreo o de un recital clásico, donde el sonido llega frontalmente, Janet Cardiff facilita que nos sumerjamos de lleno en el espacio sonoro de la música, y hace transparentes las estructuras musicales sin restarles un ápice de su mágica fuerza. La partitura de más de cuatrocientos años se transforma en una impresionante experiencia física y psíquica cuando las ondas sonoras del canto de todos los intérpretes llegan a nuestros oídos. Al mismo tiempo, cada modulación de las voces individuales, cada movimiento del canto del coro –muy rico en matices–, cada uno de los efectos de eco compuestos en esta instalación acústica total es audible. Se origina un lugar

único de la concentración en los tonos intermedios, de una gran profundidad musical. He aquí la gran contribución de Janet Cardiff a la psicoacústica musical.

CARUSO EN LA CABAÑA

«Edison hizo por la música lo que Gutenberg por la palabra: aportó un público masivo a las ideas musicales. Su invento cambiaría por completo nuestra relación con la música. Con la grabación de sonidos y la posterior emisión de estos por el aire a cualquier rincón del mundo, la música adoptó todas las características de los bienes de masas. Antes de eso, quienes asistían a conciertos eran esclavos de los gustos del director, y solo podían esperar oír su pieza favorita una vez cada veinte años. [...] Ahora todo el mundo podía poseer la música y entregarse una y otra vez a su obra favorita.»²³



[3] La voz de su amo, marca de la Gramophone Company, 1899

En 1877 Thomas A. Edison efectúa con su «máquina parlante» la primera grabación sonora de la historia. En 1887 se emplea por vez primera cera para grabar las pistas sonoras del fonógrafo y hacerlas más resistentes. En 1897 se inventa finalmente el gramófono, y con él nace el disco como soporte independiente. Con ello, lenguaje y música se hacen reproducibles en cualquier lugar y en cualquier momento. Precisamente este es uno

de los principios fundamentales de la obra de Janet Cardiff y de George Bures Miller, y no precisamente con la vista puesta en la larga historia de la humanidad, que hasta hace poco –apenas más de un siglo– tenía que arreglárselas sin estas maravillas de la técnica. En tiempos donde la música es ubicua apenas si se comprende el salto cuántico que eso supuso en la percepción acústica. Desde entonces la música puede sonar²⁴ en los lugares más remotos y a cualquier hora del día o de la noche con independencia de los músicos y los instrumentos, y desplegar los efectos –a menudo hipnóticos– que tiene sobre el ser humano y los animales [ILUSTRACIÓN 3].

Uno de esos hombres sobre los que la música grabada en discos ejerció una fascinación y una atracción mágicas es Royal Dennehy. En una tienda de segunda mano, en algún lugar de una provincia canadiense, Janet Cardiff y George Bures Miller encontraron más de cien discos de ópera marcados con este nombre. Estos discos se convirtieron en el núcleo y el punto de partida de *Opera for a Small Room*, su trabajo en la ópera de una vida: «Lo que nos interesaba era la extrema yuxtaposición cultural entre la ópera y la pequeña ciudad del oeste en que vivía Dennehy. ¿En qué pensaba cuando escuchaba estos discos grabados en la otra punta del mundo?»²⁵ Cerca de dos mil discos se amontonan en una modesta cabaña de madera dotada de una araña de cristal y lámparas de latón. De un antiguo megáfono surge la voz quebrada de un hombre viejo. Empieza a hablar, entra la música y, en veinticuatro altavoces anticuados se oye lo mejor que pueden dar de sí ocho tocadiscos; a ratos parece un verdadero concierto.²⁶ La *Opera for a Small Room*

de Janet Cardiff y George Bures Miller presenta una estructura paralela a las primeras óperas de principios del siglo XVII y constituye «un enorme receptáculo de ideas musicales»;²⁷ desde las arias de Caruso hasta el rock, pasando por la música popular. Un virtuoso ejemplo de la capacidad que tiene la música para engendrar o reforzar la amplitud de los estados de ánimo y de los sentimientos del ser humano –de una melancolía impasible a una vitalidad electrizante. Y, al mismo tiempo, un recuerdo tremendamente vivo –hipnótico incluso– de un mundo desaparecido hace ya tiempo, el de la cultura del disco, con sus típicos crujidos, que en otros tiempos fue la vanguardia tecnológica de la grabación del sonido, y que, como tal, halló de inmediato acogida en el saber que atesoran los hombres.

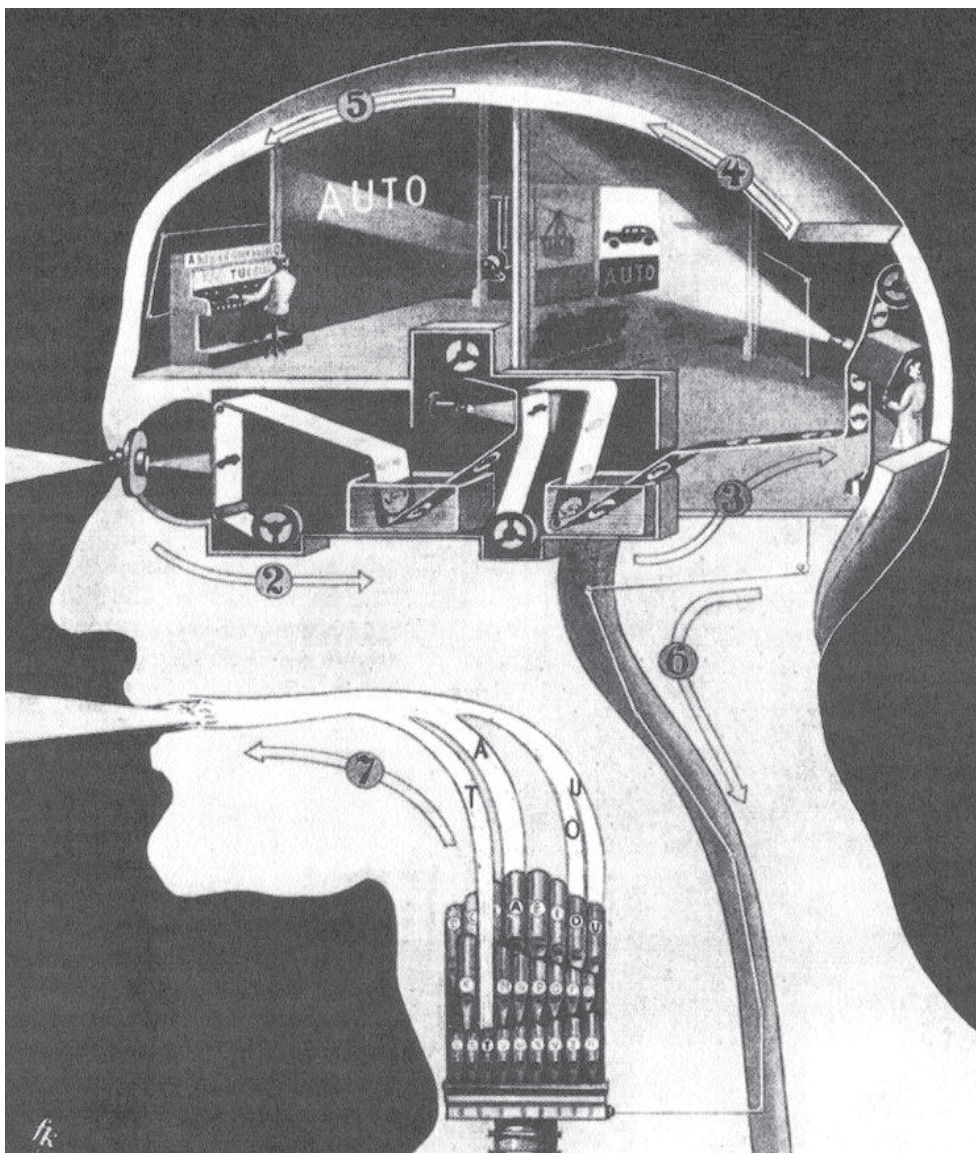
Ya en 1880, tres años después de su invención, el fonógrafo se consolidó como la metáfora contemporánea de la memoria humana. El psicólogo y filósofo francés Jean-Marie Guyau llegó a la conclusión de que había que «considerar el cerebro humano un fonógrafo sumamente evolucionado»,²⁸ igual que antes se había comparado la memoria a una tablilla de cera, a un libro, a una imprenta, a un teatro, a un piano mecánico o a una fotografía, e igual que décadas más tarde se implantarían otras metáforas y se la compararía (primero) con la cinematografía, (luego) con la radiotelevisión y (finalmente) con el procesamiento de datos de un ordenador [ILUSTRACIÓN 4].²⁹

LA HIPERREALIDAD DE LOS SONIDOS

«¿Dónde están las ventajas del sonido? Sin duda en el hecho de que se despliega en el tiempo, de que se mueve.»³⁰

Al principio se ve solo una luz blanca, acompañada del zumbido que produce la ventilación del proyector. Luego, con el clic-clac del carro de las diapositivas, le siguen las fotografías de unos rostros de mujer: imagen fija a imagen fija, hasta que una de las imágenes empieza a moverse y cobra así una segunda realidad. El pasado de la fotografía que se ve iluminada en la película se transforma *tout court* en presente fílmico. Para ello es determinante el concurso de medios acústicos: unos altavoces distribuidos por todas las paredes de la sala de proyección, construida para la ocasión. «La habitación dodecagonal de *The Berlin Files* está totalmente cubierta de un aislante acústico, de modo que uno puede notar la calidad espacial del sonido [...], oír cómo el tren cruza la habitación de derecha a izquierda y sentirlo físicamente en el espacio.»³¹ El sonido tridimensional eleva la presencia de la película a hiperrealidad. No importa sin son los ladridos de un perro, el traqueteo de los rotores de un helicóptero, los tacones de una mujer al caminar por el paso subterráneo de una vía o el zumbido de la dinamo de una bicicleta en una calle mojada por la lluvia: es la pista sonora de *The Berlin Files* la que, a menudo sin el anclaje visual de una imagen, promueve la acción y nos conduce de una secuencia a otra en un movimiento perpetuo.

Los ruidos, los sonidos y la música crean la espiral de este curioso cruce de *film noir*, película experimental y *Love Story*; y lo digo en sentido literal: por la casa de un edificio antiguo seguimos las notas de un piano hasta llegar a las manos de un intérprete virtuoso sobre el que, parece, gravita una amenaza.³² Fuertemente atraídos por el canto a capela de una voz femenina –la propia



[4] Qué ocurre en nuestra cabeza cuando vemos un coche y decimos «coche», gráfico. Fritz Kahn, *Das Leben des Menschen*, 1939

artista—, nos metemos en una reja de ventilación y nos sumergimos en la oscuridad de los conductos de salida del aire³³ para encontrarnos de súbito en el sótano de un bar, en donde un hombre se entrega a una versión libre de Rock'n'Roll Suicide de David Bowie. Este Filmloop, de trece minutos de duración e inspirado en el bucle literario de Cortázar que lleva por título «Continuidad de los parques», revela siempre nuevas relaciones entre los sonidos y las imágenes. Las fronteras entre la virtualidad de la película y la realidad de los visitantes se diluyen gracias sobre todo al sonido que se percibe físicamente. Valga aquí lo que Janet Cardiff afirmó a propósito de sus Walks: «Quiero que la gente acceda a la experiencia de la película, que se sienta parte de ella [...]. Quiero que las obras desconcierten de muchas maneras, de modo que los visitantes no puedan olvidar su cuerpo sin más, como solemos hacer cuando vemos una película.»³⁴ Junto con la fuerza sugestiva de las imágenes, el sonido surround de los altavoces repartidos por la habitación hace que surja un extraordinario lugar artístico que invita por igual a zambullirse en la hiperrealidad y a tomar conciencia de la percepción audiovisual.

La propia Janet Cardiff incluye este trabajo con el cine sonoro en una larga corriente tradicional: «Creo que el cine contemporáneo no es más que una etapa de un largo viaje durante el cual la gente ha tratado de crear mundos virtuales. Supongo que empezó con las pinturas rupestres, continuó con la perspectiva lineal de los cuadros del Renacimiento y luego llegó a la fotografía y al cine. Creo que mis Video-Walks e instalaciones son la continuación de esta obsesión.»³⁵

EL EFECTO ARNOLFINI

«Puede que ahora la música no necesite tanto un nuevo Beethoven como un nuevo Newton que describa sistemáticamente las relaciones más profundas de la música y las haga accesibles analíticamente.»³⁶

En 1434 Jan van Eyck pinta *El matrimonio Arnolfini*, un retrato del comerciante genovés Giovanni Arnolfini —que a la sazón estaba en Holanda— y de su esposa Jeanne de Chenany [ILUSTRACIÓN 5]. «De pronto un simple fragmento de realidad fue inmortalizado en un cuadro como por arte de magia. Allí se veía ahora todo, la alfombra y los zuecos, el rosario en la pared y los pequeños cepillos que cuelgan del armazón de la cama, la fruta en el alféizar y el cristal emplomado de la ventana. Podemos visitar a los Arnolfini en su verdadero hogar.»³⁷ Contemplando el cuadro de Van Eyck, ante su representación y la condensación de la realidad, el prestigioso historiador del arte Ernst Gombrich es presa de un entusiasmo que también encontramos hoy —aunque de otra forma— en los visitantes de las exposiciones e instalaciones de Janet Cardiff y George Bures Miller.

Así como en el cuadro de Van Eyck el artista —y con él el observador— se convirtió «por primera vez en la historia [...] en testigo ocular»³⁸ de un acontecimiento, también la pareja de artistas canadienses hace de los visitantes testigos oculares y auditivos. Ante todo no se trata como de costumbre de belleza, sino de una realidad con toda su complejidad. La querencia de Van Eyck por el detalle, su exhaustiva contemplación de la naturaleza, el cuidado artesanal y el conocimiento de todos los pormenores, todo esto, si lo aplicamos a nuestra época, es también válido para Janet Cardiff y George Bures Miller. Y del mismo modo que el holandés dio un impulso

decisivo a la pintura al óleo experimentando con materiales, el trabajo de los artistas canadienses en el arte sonoro narrativo con la aplicación de técnicas avanzadas de grabación representa todo un hito. Tanto aquí como allí se trata de la reduplicación de la realidad: la conquista de la realidad y su superación en una percepción que es aguzada por el arte.

Pero eso no es todo: si el cuadro de Van Eyck es extraordinario es por el ingenioso espejo convexo del fondo, el cual refleja con todo detalle la escena desde atrás y en donde, conforme a las leyes de la naturaleza, entre las espaldas del matrimonio Arnolfini, brillan el propio pintor, de pie en segundo plano, y un tercer testigo ocular. De esta forma se abre en la pintura un segundo cuadro que se apoya en un terreno que, tradicionalmente, no figura en la imagen, y abre una nueva dimensión de la percepción en un medio –la pintura– ahora polifocal.³⁹ De la obra maestra de Van Eyck, lo que más fascina a la pareja de artistas es precisamente ese aspecto. Así lo han manifestado: «Un tema que nos interesa es el retrato de los Arnolfini y el espacio del espejo. En cierto sentido creo que nuestra obra trata de alcanzar dimensiones como esas.»⁴⁰ Se trata de ampliar nuestro espacio de experiencia y sus reflejos para irrumpir en múltiples mundos artificiales: «Siempre me ha encantado evadirme, ya fuera mediante un paseo, un libro, películas o sueños; y es ahora cuando me doy cuenta de lo que he hecho estos últimos años. He practicado agujeros que daban a mis otros mundos.»⁴¹

Ya se trate del paisaje de la memoria acústica en un laboratorio abandonado, con la consiguiente acumulación de medios mnemotécnicos, de transmisión o de amplificación, libros, megáfonos o teléfonos con trompetillas (*The Dark Pool*, 1995), de la desconcertante experiencia en una Ópera para un solo visitante y miles de invitados (*Playhouse*, 1997), de la recreación de los mecanismos del oído mediante un monitor de vídeo al que se hace vibrar [*Imbalance.6 (Jump)*, 1998], de la vivencia de un concierto ampliado en el espacio (*The Forty-Part Motet*, 2001), de la experiencia surrealista en una sala de cine (*The Paradise Institute*, 2001), de la espiral de una realidad cinematográfica tridimensional (*The Berlin Files*, 2003), de una conversación telefónica sobre el tiempo y el espacio (*Telephone/Time*, 2004), de la sesión de diapositivas de viajes descoloridas comentadas por unas voces en off (*Road Trip*, 2004), de una epopeya musical de la ya desaparecida cultura del disco (*Opera for a Small Room*, 2005) o del curioso y amenazante jukebox (*The Killing Machine*, 2007), todas las obras nos raptan y conducen a otros mundos mediante su particularísimo «efecto Arnolfini», operando especialmente, pese a la desbordante visualidad, con nuestro sentido del oído. Electrizan y estimulan así los tímpanos como la corteza cerebral. Al visitante se le ofrece un intenso recorrido sensorial, además de una historia cultural del oído y de la memoria mediática, realizado con la personalísima intervención de los artistas, que han aportado su inconfundible voz. En última instancia, estas pistas sonoras son el anclaje de los mundos que han creado, el eje y el punto de mira de su arte, su instrumento más importante.



[5] Jan van Eyck (ca. 1390–1441), *El matrimonio Arnolfini*, 1434, óleo sobre madera, 81,8 x 59,7 cm, The National Gallery, Londres

- 1 El intento de transformar piezas musicales en animales vivos –los quintetos de Mozart en pájaros, las sinfonías de Beethoven en escarabajos, etc.– estaba por ello, desde un principio, condenado al fracaso; y de un modo tan surrealista como ejemplar, fracasa también en el relato de Philip K. Dick «La máquina preservadora», recogido en el presente libro.
- 2 Robert Jourdain: *Music, the Brain and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*. Nueva York: William Morrow & Co, 1997. (Citado según la edición alemana: *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*. Heidelberg/Berlín: Spektrum, 2001, p. 20.)
- 3 Ibid., p. 303.
- 4 Ibid., p. 12.
- 5 Tilman Ritter compuso la banda sonora de *The Paradise Institute* y *The Berlin Files* en estrecha colaboración con los artistas; en el caso de *Pianorama* trabajó en la composición para piano con Gordon Monahan y Cardiff/Miller.
- 6 Las nuevas grabaciones se hicieron para *Playhouse*, *The Forty-Part Motet* y *The Berlin Files*.
- 7 Para *Opera for a Small Room* George Bures Miller compuso una pieza para violoncelo; en *The Berlin Files* es la propia Janet Cardiff la que canta la primera mitad de *Rock'n'Roll Suicide*. En ambos casos los dos artistas tocaron para las grabaciones todos los instrumentos, junto con su equipo de colaboradores. Aparte de esto, ya en *The Dark Pool* se puede oír una obra composición de George Bures Miller.
- 8 Véase Francesco Valcanover: *Carpaccio*. Florencia: 1992, p. 42.
- 9 Ibid., pp. 53, 55, 64.
- 10 Robert Jourdain: op. cit., pp. 22-23.
- 11 Günter Schulte: *Neuromythen. Das Gehirn als Mind Machine und Versteck des Geistes*. Francfort: 2000, p. 186.
- 12 Janet Cardiff: «Interview by Atom Egoyan», en: *Bomb Magazine*, <http://www.bombmagazine.com/cardiff/cardiff.html>.
- 13 Robert Jourdain, op. cit., p. 29.
- 14 Mirjam Schaub: «Janet Cardiff», en: *Janet Cardiff. The Walk Book*. Catálogo de exposición. Viena: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2005, p. 209.
- 15 Robert Jourdain, op. cit., p. 41.
- 16 Janet Cardiff: «Notes to Music, the Brain and Ecstasy», e-mail al autor el 7.11.2006.
- 17 Robert Jourdain, op. cit., p. 31.
- 18 Lo mismo vale para los tonos graves que generan los altavoces, que las personas mudas pueden percibir por las vibraciones del suelo hasta el punto de que pueden bailar al compás de la música.
- 19 Günter Schulte, op. cit., p. 91.
- 20 Ibid., p. 92.
- 21 Janet Cardiff: «Notes to Music, the Brain and Ecstasy», op. cit.
- 22 Robert Jourdain, op. cit., p. 65.
- 23 Ibid., p. 302.
- 24 Esto es aplicable sobre todo a los últimos tiempos, en los que los atronadores conciertos de Rock pueden retumbar desde espacios muy pequeños. Una representación artística de este hecho es el apasionante *Rock'n'Light-Show* realizado a partir de arias en *Opera for a Small Room*.
- 25 «Janet Cardiff, George Bures Miller, *Opera for a Small Room*», en: *Cardiff/Miller, The Secret Hotel*. Catálogo de la exposición en el Kunsthau Bregenz. Colonia: 2005, p. 75.
- 26 Al igual que los elementos musicales y verbales, la iluminación está aquí concebida de forma muy precisa y efectiva, por no hablar del Ambisonic Sound tridimensional de los altavoces que hay en las paredes de la

sala, fuera de la cabaña, los cuales sumergen a los visitantes de *Opera for a Small Room* en nuevas realidades sonoras hiperreales y ficticias. Véase Christy Lange: *Los imposibilistas*, en este mismo catálogo, pp. 177–179.

- 27 Robert Jourdain, op. cit., p. 130.
- 28 Douwe Draaisma: *Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses*. Darmstadt: 1999, p. 100.
- 29 Véase ibid., pp. 98, 216, 217, 233, 234.
- 30 Robert Jourdain, op. cit., p. 397.
- 31 Janet Cardiff: «Notes to Music, the Brain and Ecstasy», op. cit.
- 32 Cuando la cámara enfoca al pianista en la habitación contigua, su solo es acompañado de repente por una orquesta que eleva al máximo el tono dramático de la música. Janet Cardiff y George Bures Miller logran jugar aquí con las convenciones del suspense y agotan las posibilidades audiovisuales del género.
- 33 Se trata de una cita libre de la película francesa *Delicatessen* (1991), obra de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, en la que las tuberías hacían las veces de transmisores del sonido.
- 34 Janet Cardiff: «Interview by Atom Egoyan», op. cit.
- 35 Ibid.
- 36 Robert Jourdain, op. cit., p. 401.
- 37 Ernst Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*. Stuttgart/Zúrich: 1986, pp. 189-190.
- 38 Ibid., p. 190.
- 39 Se trata de una transgresión de la perspectiva central antes de que esta fuera propiamente inventada.
- 40 En un e-mail de Janet Cardiff al autor el 29.3.2006.
- 41 «Janet Cardiff», en: *Janet Cardiff. The Walk Book*, op. cit., pp. 4-5.