

Peter Ablinger

RUIDO¹/HIPÓTESIS (1991-95)

tantas definiciones de TODO...

por ejemplo, cuando digo „ruido“ = todo

puedo objetar: ruido no es ninguna pausa, silencio, o ni siquiera un sonido solo.

¿Puedo crear una situación (aleatoria), que sea realmente todo, que -al menos teóricamente- no excluya nada?

partiendo desde diferentes grados de densidad o granulación y recorrer el camino inverso hacia la planicidad del ruido: ¿cuántos pasos son necesarios para llegar al ruido, a la planicidad? ¿cuántos niveles intermedios surgen en tal camino? de manera similar, aplicando el mismo procedimiento de forma masiva a cualquier ejemplo sonoro (a cualquier música o no-música); partiendo desde aquí, aumentando la densidad hasta llegar a la planicidad: ¿cuántos y qué pasos (qué niveles intermedios) resultan de tal proceso?

Serie de tablas grises:

diferentes disposiciones del gris

varios tipos de viento

(viento en los cereales, viento en la maleza, viento en los abetos)

Reducciones del ruido:

3 x blanco = batidos/interferencias del ruido consigo mismo. (si acontecen „pequeñas“ anulaciones, es que también deben existir también grandes)

o: ¿existe un tipo de filtrado análogo al ruido, es decir, un *filtro caótico*?

Dinámica del ruido:

En la rueda de volumen, „más fuerte“ significa: más sonidos graves (retumbo); „más suave“: los graves se apartan, el sonido se vuelve más brillante. En una cascada de agua, „lejos“ significa: más vago, más sordo; cuánto más se acerca uno, tanto más brillante, „blanco“, se hace el ruido. La diferenciación cerca/lejos es una diferencia de agudos (!), fuerte/suave es una diferencia de graves (fuerte/suave existe, si acaso, solo en el altavoz; fuera de éste fuerte/suave

1 El concepto fundamental del artículo, la palabra alemana „Rauschen“, es, lamentablemente, de imposible traducción al castellano. Designa lo que técnicamente podríamos denominar „ruido blanco“, o „ruido estático“, pero englobando todas sus posibles modalidades (no necesariamente solo blanco). El sonido de una cascada (tantas veces comentado en el artículo) o de una radio entre emisoras, son dos ejemplos prácticos de aquello a lo que alude el concepto alemán. Empleamos el vocablo castellano „ruido“ por motivos de fluidez discursiva, pero aludiendo siempre al fenómeno que acabamos de describir [N. Del T.].

implica además diferencias cualitativas; -fuerte/suave es una diferencia física; cerca/lejos es una diferencia „subjetiva“, de lugar).

11/94

Ruido:

„ir hacia la Nada, dejando que la existencia se disemine“
(Shuzo Kuki)

compárese también con la „mística del día a día“ (:disolución, estrés, pérdida del Yo, etc.); una especie de contrapartida a la „percepción“: adireccionalidad, fluidez, ser aire (como los berlineses), participar en todo sin ser algo o sin que eso influya en uno mismo, un principio de relación opuesto al amor: la no-posesión, la pérdida, ni poder sobre el tiempo (historia, legitimación, Dios) ni sobre el espacio (posesión, sabiduría, ley, relaciones).

quizá quiere decir:

TIEMPO - ESPACIO - RUIDO

ó

TIEMPO - ESPACIO - PÉRDIDA

quizá es LUZ una dimensión; con lo que:

TIEMPO - ESPACIO - LUZ

La luz alberga en sí misma los (aparentes) contrarios de „ver“, mirada, atención, así como disolución, pérdida y ruido.

sobre la mística del día a día:

El ejemplo del Buda (Henry Miller, Carta a Hamlet) que se encuentra justo a las puertas del nirvana y renuncia a la máxima felicidad, a su fusión con el Cosmos, ya que para él recibir y renunciar representa la misma cosa.

TIEMPO ... ESPACIO ... MIRADA

Mirada: también significa focalizar, compárese con la teoría del zoom;

compárese idea e imagen:

En realidad es todo al contrario,
todo invertido.

(a Platón)

: las ideas cambian, solamente ellas, y de forma continuada, mientras que las imágenes permanecen siempre iguales, y no de forma voluntaria, sino porque son inmutables. Uno puede deshacerse rápidamente de una idea, pero de aquello que uno ve... Podrán hacerse guerras, destrozarse todo, volver a reconstruir todo, volver a barnizar todo, manipular todo, derrumbar ... Todo es únicamente la versión actual, todo lo que pasa actualmente, es como el sentimiento de que ya se conoce todo. Y este sentimiento no cambia. No puede cambiar de ninguna manera, ya que la imagen depende de la mirada, y ésta es siempre la misma. Como un zoom o enfoque de una cámara sobre algo: todo puede cambiar, excepto la propia imagen -quiero decir el marco, el tamaño de la imagen. Y quién diría que el tamaño de la imagen es la idea.

ver también los estudios sobre la „letanía blanca“ y Kierkegaard: el pliegue, la caída, el golpe (del cielo; Lucifer = Luz)

TIEMPO ... ESPACIO ... LUZ
sin detenerse
sin quitarse el sombrero
sin hacer ningún dibujo
 caída en el agujero
 (agujero negro)
 la completa afirmación
 (afirmación, que viene del rechazo)
 Sí, sí

Mirada quiere decir también: vector, por ejemplo llameante
Nitidez/borrosidad (:igualmente un posible modelo, para
realizar el camino de ida y vuelta, desde la planicidad del
ruido a las figuras individuales)
Cercanía y lejanía con el objeto
Marco
La inmutabilidad del tamaño de la imagen
ruido/luz/afirmación completa
4/91

Ruido y luz. Rupturas

Vidrieras de iglesia:

Primero la arquitectura, la forma y la subdivisión de las ventanas, también las pequeñas y subdivisoras varillas de refuerzo, y también la ordenación englobadora de varias ventanas o partes de ventanas en el polígono del coro o en forma de roseta, etc., la geometría, la ornamentación, la composición, la distribución simétrica de la celosía de tracerías y medallones.

Seguidamente, el trazo y los colores; el trazo es con frecuencia idéntico a las varillas de hierro, así como el color al trazo; varias relaciones entre color y trazo: identidad; congruencia (contornos similares); o identidad aparente: el color se corresponde con los contornos del trazo en el detalle, sin embargo, en un contexto superior encuentra una vida propia e independiente de la forma. Y en lo que respecta a la relación entre primer y segundo plano: la superposición de las regulares celosías, arquitectónicamente ornamentales, y el irregular y figurativo trazo; el solapamiento casi carente de relación de dos estructuras independientes dentro de una ventana: de lo general (ornamento) y lo individual (representación de figuras); y, por último, la conformación asimétrica de los colores, posibilitando su escape total de las comentadas formas, empezando en una ventana y continuando en la otra, desentendiéndose de la arquitectura y del trazo, generando así una iridiscencia, una fragmentación masiva... la „imitación de la luz“, del principio de la luz.

Y, por último, la física y real luz exterior, del sol, que, paseando, va iluminando (acentuando) cada ventana de forma diferente según la hora del día, y según la meteorología y estación del año, variando la intensidad de iluminación, variando así los efectos de contrastes. La luz es, por tanto, un proceso del tiempo, un reloj, dependiendo de la hora modifica la fuerza de los colores, el significado del trazo, la forma de la arquitectura (divide la simetría del espacio, siendo lo más regular que existe).

Es significativo cómo se relacionan los diferentes planos en la vidriera, enganchándose el uno al otro y construyendo transiciones fluidas de uno a otro (¡móvil vertical!): la arquitectura con el trazo, el trazo con el color, el color con la luz -y lo que genera la interacción variable entre todos los planos.

La superposición de la *simetría del espacio* con la *simetría del tiempo* produce una forma sumamente compleja. Es decir: simetría y regularidad, dos sistemas fundamentales simples, superpuestos de la manera adecuada, producen complejidad: vida. (quizá, como complemento, una especie de plano negativo: la relativa oscuridad que la vidriera enmarca e ilumina durante el día - y con ello, consecuentemente, la inversión: cuando al atardecer la propia vidriera se oscurece, quedando únicamente reconocibles su arquitectura, enmarcación y trazo burdo, mientras que el espacio interior y su limitación se vuelven más relevantes).

Brno,16/8/91

El ruido como serie vertical

:1000 variantes de lo mismo
- al mismo tiempo

1000 pianistas tocan a la vez, pero de forma independiente (es decir, en su propio estilo) la Kreisleriana

todo se convierte en una cascada

Los enciclopedistas
El clave bien temperado
Los 40 días de Sodoma

Todas las definiciones,
todos los preludios y fugas,
todas las combinaciones de cuerpos

:al mismo tiempo

:Ruido (lo indivisible de lo propiamente vital; todo siempre; y cada uno escucha ahí dentro su propia melodía, pudiendo decir con propiedad que está contenida en el ruido)
11/92

Uno y todo

¿Cómo puede relacionarse la concepción de *Ohne Titel/2 Klarinetten* con el ruido, la idea de la instalación con la obra concertante? -¿qué tiempo requiere? ¿qué dimensión? -¿una vida?- ¿o acaso existe alguna otra cosa, una configuración de lo inunificable, una configuración de lo singular y lo plural; de lo minimal y lo maximal; un sonido y todos los sonidos; qué dimensión?

¿Luz?

¿Cómo puede hermanarse nuestra necesidad de inmanencia de la obra (=arte europeo) con la efectiva trascendencia de la obra? Ya no existe ningún espacio „intermedio“. Lo „intermedio“ se termina. Todo está mucho más allá.

2/94

La Historia y la cascada.
Identidad de la diferencia y la diferenciación.
5/94

William Turner
(y, a veces, Cy Twombly):

La disolución de la materia en *luz*.
Disolución del sonido en ruido.

Ruido como aquello que posibilita la disolución fuera de los límites del *ppp*.

Los sonidos -sonidos *forte*- se sumergen en el ruido, dejando que sus contornos se despedacen.

Además:

La altura, lo luminoso(!)

Los instrumentos convencionales, el sonido orquestal, es tan grave en comparación con el espectro posible.

El espacio entre sol7 y el umbral superior de audición.

Instrumentalmente prácticamente inalcanzable: las dos octavas por encima del do9 (borde del piano).

Del sonido al ruido

Sin pasar por la armonía o el cluster

Sino directamente

(Ciclo Weiss/Weisslich: des teclas blancas hasta ruido blanco)

Y el silencio

Sin el continuum sonido-disonancia-ruido

¡Sin *disonancia!*

Lo indivisible

en lugar de la armonía

en lugar de la disonancia

blanco/rosa:

¿es más natural el blanco?

¿por qué? ¿por qué motivo?

Por ejemplo: el ruido que se produce a través de una sucesión caótica de notas: debe ser definido primero si la distribución caótica es „blanca“ o „rosa“.

Luz. No conozco ninguna analogía al cien por cien. El cuerpo tiene intestinos y una piel exterior; es decir, un problema dentro/fuera -esto es demasiado psicológico para mí. Cuando pienso en el continuum de lo inaudible a lo audible (vease *Ohne Titel/14 Instrumentalisten*, Primer plano, fondo), del ruido al sonido, me lleva a pensar en el continuo de lo transparente a lo opaco como paralelismo óptico del fenómeno, como algo que tiene que ver con la luz.

Pero cuando hablamos de luz: ¿dónde se encuentra el silencio?
¿Abajo o arriba de la escala de lo luminoso a lo oscuro? ¿Es
el silencio negro: nada?, ¿blanco: todo? ¿O si no, qué?

Ruido: absorbente, se traga todo: ¿negro?

Silencio: reflectante, deja pasar todo: ¿blanco?

Sin embargo, de nuevo: blanco = ¡máxima energía! (tanto en
forma de luz como en forma de sonido)

negro/blanco:

El blanco existe como color local y como máxima luminosidad,
el negro existe como color local y como ausencia de luz

-¿ninguna analogía con el sonido? (!)

11/94

En lugar de lo granulado: otras formas reductivas del ruido.
De la misma manera a las diferentes reflexiones y filtrados
que surgen cuando uno camina cerca de una cascada y en el
mismo momento pasa por delante de una roca irregular; o bien
las irregularidades esféricas que produce el viento en el
sonido al acercárnoslo a nuestros oídos de manera irregular.
(Se trata de un ruido que tiene la posibilidad de
corresponderse con estados instrumentales de gran densidad).

Elaborar capas instrumentales con la ayuda de la electrónica
en vivo.

En tiempo real, de manera que el sonido así espesado pueda
aparecer directamente a la vez que el correspondiente
instrumento.

Varios sonidos de partida, cualidades instrumentales, sonoras,
espaciales, etc..

Un catálogo de clusters de diferentes ancho de banda,
densidad, disposiciones en blanco o rosa, etc. (Nono, el „live
electrónico“, tenía problemas con los clusters -voy a hacerlos
recuperar de nuevo el buen gusto, para él...). O bien: ruidos,
como el respectivo total de los sonidos potenciales (para un
instrumento, o para un concepto).

Y otro catálogo con sonidos espesados: sinfonías, grupos de
free jazz, música para órgano, masas de personas, sonidos de
campanas

Lugar (en lugar de espacio):

o bien soy yo el que se mueve -no el sonido,

o bien es la distancia respecto a mí lo decisivo; la
diferenciación cerca/lejos (modificación del espectro de
armónicos) en combinación con el lugar absoluto.

Los parámetros de la lluvia:

A) Diferente ancho de banda del ruido

B) Diferente granulación del ruido (por ejemplo, granulación
gruesa con anchos de banda pequeños: un ritmo sobre un sonido,
lluvia sobre un canalón; o bien granulación gruesa con
anchos de banda mayores: tormenta o pieza para percusión...)

El continuo del ruido: realidad y ficción

Ruido blanco: la misma energía para todas las frecuencias

Ruido rosa: la misma energía para cada octava

¿Qué razón existe para tildar de „natural“ al ruido blanco?

(„distribución blanca“ ocurre también en la serie de los armónicos en la medida en que el número de armónicos por octava se duplica (!)- si bien los armónicos poseen cada vez menos energía que la fundamental).

Densificaciones:

Escalonar y graduar sonidos, músicas y estructuras sonoras (también sonidos concretos, grabaciones de campo), de forma similar a los espacios escalonados sucesivamente en Wilhering [monasterio rococó, Austria]. Buscar siempre el punto donde comienzan a mezclarse, a transparentarse unos contra otros, a dirigirse los unos a los otros, abandonando su singularidad y solitud a favor de la forma global.

Fijar exactamente el punto donde comienza la disolución, pero sin que todavía suponga una extinción, sino una diversificación.

Pero también:

„Ahogar“ sonidos en otros sonidos más densos. La Walkiria en una catarata, un coro de trombones en una autopista, un cuarteto de Mozart en una grabación tardía del cuarteto de Coltrane, Cecil Taylor en un enjambre de cigarras...

¡Disolver y salvar todo!

Devolver todo hasta el punto en el que vuelve a existir la presuposición, la posibilidad.

Una apariencia. Una aparición. Y solo para los muy atentos.

Para todos los demás: un muro infranqueable.

-pienso que ya es tiempo para la grande y casi-blanca superficie, luz estridente e impenetrable, tiempo para Turner... Pequeñas unidades en el momento, pinceladas anchas, esquemas de improvisación - este es el punto de partida.

Ahora: (por primera vez) estudios preliminares. Ir al estudio de música electrónica. Tener la posibilidad de probar.

Recopilar. Escuchar. No escribir demasiado. Si acaso textos.

Prosa. Cuaderno de ruido... Únicamente escuchar los sonidos, sin escribirlos. Durante una temporada. Ahora: 18.12.94. Una temporada: por ejemplo 9 meses.

Principios de estratificación

Estrato A: contra la pared; cerrado densamente, dinámicamente igualado, plano.

Estrato B: escalonamiento espacial; primer plano/fondo, seco/reverberante, contorneado/difuminado, fuerte/débil, sonido presente (rico en armónicos)/sonido mate y sordo.

La oposición entre A y B, el vínculo entre plano (superficie) y espacial (espacio):

fijar exactamente este punto (v. iconos: la superficie y la apertura; en realidad 2 superficies, pero mientras que una es

fija y material, la otra es más bien una membrana: se encuentra en el mismo plano, pero apunta hacia el *espacio...*)

El continuo del cluster diatónico en densidad creciente hacia el ruido rosa. Y el continuo de los sonidos discontinuos, cuya velocidad se incrementa hasta llegar a lo plano.

3 ámbitos:

El ámbito entre 100 y 1000 Hz: el ámbito de las melodías principales, en el caso del ruido, apropiado (o responsable) para las ilusiones auditivas, la ilusión „de la convención“, ya que recuerdan a algo conocido, fantasmas habitados.

El ámbito por encima de los 1000Hz: el fondo dorado de los iconos; luz cegadora y estridente, sin asociaciones, sin forma, inmaterial.

El ámbito inferior a 100 Hz: Subámbito; grave y subgrave, ámbito ventral, vibraciones notables, percepción corporal (beneplácita o inquietante), temblores.

No convertir el silencio en objeto.

(Por ejemplo, a través de un espacio tiempo objetivista)

Por ello: enmudecimiento - no silencio (!)

En el enmudicimiento está incluido aquel que enmudece, que calla.

Pienso que ahora estoy relativamente cerca de aquello con lo que Feldman soñaba: de la superficie. Feldman pensaba siempre que la superficie en música tenía que ver algo con la superficie en pintura. Pero la superficie en pintura es un objeto de ilusión, o de desilusión. Hay un par de pintores en los que no sucede esto: Domenico Veneziano por ejemplo (Feldman hablaba muy a menudo de su alumno Piero della Francesca). La superficie en música no es ninguna cuestión de ilusión o su contrario. Es una cuestión de la presencia (Dasein). Ser expelido. Ser expulsado. Ser dado a sí mismo: un don sin reclamación (compárese con Derrida: „dar el tiempo“)

La diferencia entre ruido analógico y digital.

La técnica digital, la disolución de una señal sonora compleja en „puntos“ (samples), podría instruirle sobre el hecho de que solamente existe *un sonido*, y no muchos sonidos singulares...- para nada: son sonidos desmembrados y juntados.

Transparencia/absorción

El proceso de absorción de diferentes cualidades de ruido (densidades, granulados):

¡Qué desaparece, dónde y en qué medida!

Al contrario que con el proceso de reflexión de los sonidos:

¡Qué aparece, dónde y con que nitidez!

La inversión de la pregunta acerca de las formas de reducción del ruido:

La posibilidad de formar el ruido por medio de la adición; expresado de otra manera: desgranar el ruido en dos partes que no están separadas horizontalmente; por ejemplo, una reja de bandas de ruido y su complemento; o aún más difícil: el complemento de una superficie en movimiento, de una masa sonora chisporroteante. El complemento a todo lo posible. Tómese un sonido cualquiera, un acontecimiento sonoro cualquiera -y su complemento, es decir, todo aquello que no está contenido en el acontecimiento sonoro, su correspondiente parte complementaria(!!!)

(El sonido complementario de „algo“ es „algo menos algo“). A la izquierda un sonido, a la derecha su complemento y en el centro -entre dos altavoces - ruido blanco.

Complementariedad: ¿puede trasplantarse esta analogía a la luz?

Pregunta: ¿Cómo puedo extraer „rojo“ del ruido para conseguir „verde“?

2/95

Ruido + ruido = espacio (ilusión)

lo que, no obstante, supone que: si R sumado con R' da más que R, entonces es que R no era „todo“ (!)

I (ilusión, espacio) no está contenido ni en R ni en R', sin embargo surge de la superposición de R con R'

Entonces, cuando en el ruido (blanco) no está contenido todo todavía: ¿qué es aquello que falta? ¿Qué falta?

¿Es la complementariedad del ruido la ilusión? ¿O el silencio?

El ruido y la modificación del espacio:

(compárese con la „coloración del silencio“ en „escape“ [obra del autor para saxo y cinta, 1987] o el fondo de ruido a tres voces en „la lluvia, el cristal, la risa“ [obra para 25 instrumentistas, 1994]

:el ruido inadvertido como fondo de los sonidos en movimiento (música instrumental) modifica los sonidos, la música, en la medida en que se traga / enmascara diferentes frecuencias o ámbitos de frecuencias, amplificando otras.

Esto es como naturaleza física modificada del espacio, como si estuviera construido cada vez con un material diferente - madera, papel, metal, piedra.

Compárese también el ruido con o sin retardo, en desfase o incluso en contrafase: cada modificación de la fase modifica

el reticulado acústico del espacio (los máximos y mínimos sonoros se desplazan, las ondas estacionarias, etc.), cada modificación modifica nuestra orientación en el espacio. Es (no como si el espacio cambiase) - como si cambiase nuestra posición en el espacio.

Cuando el desplazamiento de fase en el ruido es audible, eso quiere decir que la fase desplazada no estaba contenida en el ruido original. Es decir, que el ruido *no es todo*. La adición de Todo con Todo no da como resultado Todo. Da otra cosa. Puesto que esto otro es una duplicación de Todo, Todo es únicamente la mitad de lo otro. Todo es únicamente la mitad. Todo puede duplicarse. No hay Todo.

Homage to the square:

Producir superficies de ruido como colores fundamentales. Mezclarlos posteriormente, combinarlos, superponerlos. La interpenetrabilidad de las superficies de colores. En Josef Albers no existe, no obstante, ninguna superposición sino combinaciones calculadas de manera independiente -en realidad solo un roce de colores-, pero por medio de los cuadrados sugestivos que se enmarcan los unos a los otros existe también una interpenetrabilidad, que -cuando no se es consciente de ello- actúa como una superposición. ... La posibilidad de dejar que los colores actúen. Ver como una banda aguda y otra grave actúan mutuamente, así como un espectro agudo y granulado y otro grave y plano, un espectro denso (estrecho) y otro fluido (amplio)... ... Cómo se influyen los colores entre ellos ... Cómo reaccionan las superficies ante la luz: ante las diferentes espacialidades y su situación acústica momentánea.

Los cuadros de Albers (Serigrafía "homage to the square", 1967):
La superficie es perfecta, los acabados (márgenes) son completamente rectos:
Pero yo veo colores sucios y con manchas, como si estuvieran producidos por una acuarela que no cubre bien, y también veo márgenes con flecos, también el margen exterior que limita con el papel blanco tiene flecos, uno cree ver las pinceladas y el flujo de los colores...
- Vuelvo *de nuevo* al cuadro
- Nada. Absolutamente perfecto.

Además: una extrema sensibilidad de las imágenes en relación con el mínimo torcimiento en la forma de mirar: el cuadrado se convierte instantáneamente en un rectángulo. Cuando muevo la tabla sobre la que están tan solo 1 cm con respecto a la luz (una luz muy tenue y regular - ¡agradecimientos al museo de pintura y grabado de Berlín!), cuando modifico el ángulo, inmediatamente es registrado por las imágenes, se han dado cuenta instantáneamente(!)

Gris es, en mi opinión, poco sensible con respecto a la „suciedad“. También el verde -en comparación con el amarillo. Quizá son los colores más cercanos a los fundamentales los más sensibles - ¿o quizá aquellos que no están mezclados?

Albers es fascinante desde la distancia, donde todo comienza a nadar, a vibrar, donde varios reflejos complementarios se ponen en movimiento.

Pero existe también algo extraño en la cercanía, algo sobrecogedor: creo que tiemblan como de miedo a la cercanía. Es como si estuvieran desnudos y desprotegidos. Uno percibe cómo la factibilidad, el estampado del color, la materialidad de las superficies de colores individuales... nada tiene que ver con el „alma“ de estas imágenes. Las propias imágenes no quieren ser vistas. Les resulta embarazoso.

El primer cuadro de los grabados berlineses:

un escenario, introducción, luminosidad creciente hacia detrás: marrón, violeta (opaco, casi como gris), verde azulado, verde pradera; donde las tres superficies interiores son de alguna manera corporales, „transparentes“ (luminosas, reflectantes de sí mismas contra lo plano o lo „denso, fijo, impenetrable“) y se relacionan las unas con las otras, mientras que el marrón externo permanece „plano“. Tamaño del cuadrado: cuadrado exterior 50x50cm, 900 cm cuadrados
segundo cuadrado 40x40cm, 700 cm cuadrados
cuadrado 30x30cm, 500 cm cuadrados
cuadrado interior 20x20cm, 400 cm cuadrados

Segundo cuadro: claro, de nuevo más luminoso hacia adentro; desde fuera: ocre, verde-ocre, pastel, amarillo; donde el amarillo interior, no obstante de ser el más luminoso, es también „plano“, probablemente porque se separa de los exteriores como si los tres más exteriores estuvieran escalados levemente entre sí e interactuasen.

Tercer cuadro: fuera, verde oscuro azulado; los tres interiores son gris: gris intermedio, gris parcialmente oscuro y gris oscuro; a pesar de ello no son los 4 colores ni completamente planos y realmente luminosos, desde este punto de vista están relacionados entre sí.

Cuarto cuadro: amarillo, ocre claro, marrón claro, naranja; 2 tonalidades saturadas contra dos mezcladas y claras: mayor contraste lumínico, no obstante, ¡entre 2 y 3! Interacción diversificada; sin ninguna posición clara 3:1 como en los otros 3 cuadros; 2 posibles divisiones binarias: los exteriores contra los interiores o: dentro y fuera contra los dos cuadrados interiores

Quinto cuadro: solo tres cuadrados: 50x50, 40x40, 29,6x29,6cm
Colores: rojo vino, rojo-violeta aclarado con blanco, rojo; los tres colores son todos ellos niveles de rojo

Sexto cuadro: de nuevo 4 cuadrados: gris oscuro, turquesa, gris medio-claro, amarillo mate: un escalado dinámico de la claridad; todos los 4 colores están mezclados, es decir, están en el mismo rango: también el gris (!) - efecto muy „cinético“ debido a su igualado.

Séptimo cuadro: como el quinto: 3 cuadrados: azul prusiano, violeta grisáceo, marrón; escalamiento en niveles muy pequeños por medio de una claridad muy homogénea (más bien: oscuridad); efecto centelleante, Op-art; sobre todo el violeta grisáceo es muy brillante, los márgenes se disuelven

Octavo cuadro: tres cuadrados, donde, por así decirlo, el segundo más interior falta; medida 50x50, 40x40, 20x20cm; colores: verde, gris, amarillo; claramente contrastantes

Noveno cuadro: 4 cuadrados: gris oscuro, verde oscuro, verde, turquesa; de nuevo en niveles muy pequeños; parecido al séptimo y al quinto; el gris exterior tiene tintes violetas, el tan mezclado verde oscuro es el más centelleante, como si fuera una aliento que permanece sobre el violeta grisáceo

Décimo: 4 cuadrados, todos amarillo/amarillo-ocre

Undécimo: 4 cuadrados, de marrón a naranja, fuera 2 marron oscuro, dentro 2 luminosos naranja/rojo anaranjado

duodécimo: azul, azul verdoso, 3 cuadrados, 50x50, 40x40, 20x20, azul verdoso, oscuro prusiano, azul nocturno; muy espaciales, de nuevo emparentados con el quinto y el séptimo

Cuadrado (: :)¿existe una relación ineludible entre ancho de banda y duración?

¿Existe una masa ineludible para la duración?

Un cuarto ámbito:

el ámbito decisivo para el color (compárese con las formantes vocales). (No se cubre con el ámbito medio, de la melodía principal): el ámbito de 200 a 3500 Hz

Sobre el cierre de la ventana en la lluvia:

Permanece un ruido de banda estrecha, aprox. De mi7 a fa#7 (aprox. 2500- 3000 Hz);

Al abrirla lentamente (mm a mm) viene primero el ámbito agudo, al abrirla más rápidamente (cm a cm) las frecuencias graves.

Una ejecución consta entonces:

A: de los lugares existentes de los pigmentos: el ejecutante toca la materia prima, por ejemplo una escala

B: de la mezcla de colores: la materia prima es densificada (eventualmente de manera imperceptible)

C: la pieza, versiones, serie: ejecutante y superficies densificadas suenan a la vez

4/95

Marco/transparencia

silencio teñido, obtenido a partir del microfonado del lugar de ejecución

: espacio densificado

con/sin público

(Superación de la actualidad:

leer viejos periódicos

ver películas no antes de dos años después de su estreno

beber vino almacenado

Electrónica en vivo

: "aquello, que fue olvidado")

¡„Electrónica en vivo no"! , es necesario otro concepto, ¡uno más exacto!

densificación sonora inmediata

procesos electrónicos espontáneos

electrónica efímera

electrónica de tiempo corto
para instrumentos y densificación sonora inmediata
para instrumentos electroacústicamente densificados
IELPM: Instrumentos/Electrónica/Lugar/Procesado/Momento
IDEAL: Instrumentos y Densificación ElectroAcústica del Lugar

Densificación electroacústica: quiere decir -en el sentido más simple: que en realidad no existe el „live“, sino que es extraído siempre del lugar.

Procesado, densificación, ¡condensación!
: Cada sonido de la escala -y cada componente del sonido- está siempre presente.
Quiere decir, que algo necesita varios momentos para poder presentarse de forma condensada en un momento concreto.
En uno - ¡en todos!

5/95

Traducción: Alberto C. Bernal