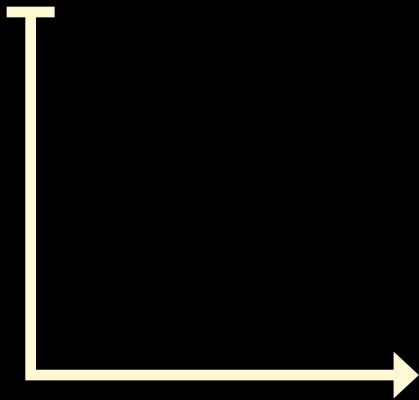


inmaterial

DISEÑO, ARTE Y SOCIEDAD

Poner en juego la escriTurA:



vol.7 | N°14 | 2022

ISSN 2462-5892

DOI 10.46516/inmaterial.v7.158

questionamientos,
negociaciones,
experimentaciones e
hibridaciones

Inmaterial 14

Poner en juego la escritura

EDITORIAL

- 004 *Poner en juego la escritura: cuestionamiento, negociación, experimentación e hibridaciones*
Mariona Moncunill-Piñas

ARTICULOS

- 009 *IABS: Investigación artística basada en significantes*
Antonio Ferreira
- 035 *What I write about writing/dancing/writing*
Jennifer Nikolai
- 064 *Elephant Trumpet. In/out of the black box*
Ram Krishna Ranjan

PROYECTOS ARTÍSTICOS-EXPERIMENTALES

- 104 *Escribir con la boca: el dictado por voz como práctica de escritura*
Miriam Inza

MISCELÁNEA

- 117 *Decuantización, maximalismo y errores forzados. Análisis de los tres códigos dominantes de la música posdigital mediante la extracción de sus principales factores prácticos de codificación*
Carlos Anselmo

Inmaterial 14
Poner en juego la escritura

CATALOGACIÓN

Inmaterial
Volumen 7, número 14
2022

ISSN Edición Digital
2462-5892

Inmaterial está abierta a todas las opiniones pero no necesariamente se identifica con las de sus colaboradores.

Inmaterial is open to the viewpoint of its collaborators but doesn't necessarily support them.

EQUIPO EDITORIAL

Coordinación editorial
Mariona Moncunill-Piñas

Documentalista
Sergi García

Diseño Gráfico
Adrià Paz
Jaume Pujagut

Diseño de portada y contraportada
Adrià Paz

COMITÉ EDITORIAL

Vanni Brusadin,
Universitat de Barcelona

M^a Àngels Fortea,
*BAU, Centre Universitari d'Arts
i Disseny de Barcelona*

Mariona Genis Vinyals,
*BAU, Centre Universitari d'Arts
i Disseny de Barcelona*

Luis Guerra,
University of the Arts Helsinki

Josep Maria Marimon Soler,
*BAU, Centre Universitari d'Arts
i Disseny de Barcelona*

Mara Martínez Morant,
Institut Català d'Antropologia

Jorge Luis Marzo,
*BAU, Centre Universitari d'Arts
i Disseny de Barcelona*

Ramon Rispoli,
*Università degli Studi di Napoli
Federico II*

Jaron Rowan,
*BAU, Centre Universitari d'Arts
i Disseny de Barcelona*

Mauricio Vico Sánchez,
Universidad de Chile

COMITÉ CIENTÍFICO

Pau Alsina,
Universitat Oberta de Catalunya

Joan Lluís Bestard Camps,
Universitat de Barcelona

Selina Blasco,
Universidad Complutense de Madrid

Maureen Connor,
Queens University

Manuel Delgado,
Universitat de Barcelona

Elena Dellapiana,
Politecnico di Torino

Joan Fontcuberta,
*Fotógrafo y comisario de arte,
trabajador independiente*

Enric Guaus,
Escola Superior de Música ESMUC

Yaiza Hernández,
Goldsmiths, University of London

Francisco Laranjo,
Universidade Lusófona

Cynthia Lizette Hurtado Espinosa,
Universidad de Guadalajara

Patricia Mayayo,
Universidad Autónoma de Madrid

Florent Orsoni,
École de Design Nantes Atlantique

Zenaida Osorio Porras,
*Facultad de Artes de la Universidad
Nacional de Colombia*

Mariana Salgado,
Inland Design, Ministry of the Interior

Claret Serrahima,
*Diseñador gráfico,
trabajador independiente*

www.inmaterialdesign.com
info@inmaterialdesign.com



Editorial. Poner en juego la escritura: cuestionamientos, negociaciones, experimentaciones e hibridaciones

Mariona Moncunill-Piñas

<https://orcid.org/0000-0002-9844-9089>

BAU, Centro Universitario de Artes y Diseño de Barcelona

mariona.moncunill@bau.cat

Cómo citar este artículo

Moncunill-Piñas, M., 2022. Poner en juego la escritura: cuestionamientos, negociaciones, experimentaciones e hibridaciones. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 7 (14), pp.4-8

DOI 10.46516/inmaterial.v7.157



La escritura académica, en sus distintas dimensiones, es todavía motivo de debate en los campos de la investigación artística y en diseño. Las revistas académicas seguimos muy ligadas a ciertas convenciones y requisitos de la escritura que parecen ser inamovibles, contradictorios con los métodos de investigación basados en prácticas o bien convertirse en su mera y redundante translación.

La escritura académica es una forma de rendición de cuentas (Camps y Rowan, 2019, p. 116) pero también un método y/o instrumento de investigación en sí mismo (Macleod y Holdridge, 2009). Como tal, debemos seguir poniéndola en el punto de mira de nuestras reflexiones metodológicas, pero también podemos poner en juego sus posibilidades para que pase a formar una parte activa, creativa y consciente de nuestros procesos de investigación. Necesitamos reconocer y reconfigurar los aspectos materiales de la escritura académica y las condiciones en las que se lleva a la práctica.

Entender la escritura como un proceso creativo, con las limitaciones y oportunidades propias de su terreno de juego, puede ayudarnos a no relegarla a un simple trámite de transferencia, sino a implicarnos en ella, con ella y a través de ella de forma posicionada. Explicitar cuál es el rol de la escritura en nuestras investigaciones mostrando sus particularidades como método, herramienta, medio o instrumento se nos presenta como una condición imprescindible para una escritura corporizada, situada, y, por lo tanto, responsable, como nos pediría Donna Haraway (1988). La escritura académica tiene que ser capaz de reconocer «otros tipos de conocimientos que escapen a lo textual, lo descriptivo o lo literal» (Calderón García y Hernández Hernández, 2019, p. 21), es decir, ser una escritura que se abra «a otras maneras de pensar, conocer y actuar» (p. 24) más allá de sí misma y de dualidades cartesianas.

Este número de *Inmaterial. Diseño, arte y sociedad* recoge cuatro propuestas que son ejemplos propositivos de escritura «crítica con sus propios medios de representación y modos de construcción de conocimientos» (Calderón García y Hernández Hernández, 2019, p. 32) y de negociación autodeterminada (Schwab y Borgdorff, 2014, p. 18).

En primer lugar, Antonio Ferreira Martín nos presenta la metodología de investigación-escritura que desarrolló para su tesis doctoral en investigación artística y que da título a su artículo *IABS: Investigación artística basada en significantes*. Se trata de un conjunto de métodos que se basan en la decodificación performativa de significantes, jugando estética y poéticamente con sus lógicas para limitarlas, señalarlas o cuestionarlas. La manipulación y perversión de las convenciones de los modos de transferencia académicos, como pueden ser los pies de figura, las bases de datos de artículos académicos o las presentaciones de resultados mediante textos orales o escritos se orientan hacia una crítica al capitalismo

académico y nos invitan a no dar por sentado el lugar que ocupamos en él con nuestras prácticas académicas y de investigación.

En su artículo *What I write about writing/dancing/writing* Jennifer Nikolai expone una forma de escritura integrada en sus métodos de investigación en danza a partir de su proyecto *Move* basado en procesos iterativos de improvisación. En ellos, Nikolai escribe-baila-escribe con parejas de baile más que humanas y entre las que la cámara, y por lo tanto la díada cámara-bailarina, toma un rol esencial. *Move* es un proceso de largo recorrido que empezó durante el período de aislamiento pandémico en Aotearoa Nueva Zelanda marcado también por la inquietud sobre la visibilidad de las bailarinas y bailarines cuando envejecen.

Ram Krishna Ranjan nos hace partícipes en su artículo *Elephant Trumpet. In/out of the black box* de su proceso de negociación con la actriz Durga Bishwokarma durante el proyecto fílmico-performativo con el que ambos se adentran en las posibilidades estéticas y metodológicas detrás de los imaginarios comunes alrededor de la casta de los Dalits. Este diálogo se ha trasladado al proceso de publicación de este artículo, que ha supuesto un trabajo editorial negociado entre el autor, las revisoras a ciegas, yo misma como editora de la revista, los diseñadores e incluso la revisora ortotipográfica ya que los formatos y materializaciones de la escritura son tan importantes en este texto como los procesos de creación sobre los que –o con los que– habla. Es por ello que modificamos aquí convenciones como los pies de figura y de foto, que desaparecen, y que hemos tenido que trabajar los distintos registros de texto que diluyen la autoría de Ram Krishna Ranjan para incluir la voz de la actriz y las conversaciones por distintos medios entre esta y el autor.

La propuesta que más empuja los límites y convenciones de la revista en relación a la escritura es la que nos trae Miriam Inza en la sección de Proyectos artístico-experimentales. *Escribir con la boca: el dictado por voz como práctica de escritura* es un texto académico performativo con el que la artista y doctoranda experimenta con un software de dictado por voz y analiza mediante el mismo texto como las particularidades de las expresiones oral y escrita se alteran mutuamente. En esta experimentación, Inza pone contra las cuerdas algunas de las convenciones más arraigadas de la escritura académica, como la corrección ortotipográfica, la linealidad de la secuencia experimentación-análisis-escritura o la escritura como mera transferencia de procesos y resultados. Aquí también, el diálogo que este texto ha abierto entre el equipo editorial, las revisoras y la autora, así como las decisiones que nos ha empujado a tomar, como la aceptación de un texto plagado de disonancias que no puede ni debe pasar por corrección ortotipográfica, se traspasa también al lector-oyente en un ejercicio de escucha-lectura simultánea poco habitual en un texto académico.

Finalmente, en la sección Miscelánea recogemos el artículo de Carlos Anselmo *Decuantización, maximalismo y errores forzados. Análisis de los tres códigos dominantes de la música posdigital mediante la extracción de sus principales factores prácticos de codificación*. En este texto, Anselmo da cuenta de parte de su proceso de investigación para su tesis doctoral centrándose en el despliegue de sus métodos de análisis y experimentación basados en tres códigos de la música posdigital como son la decuantización del sonido, el maximalismo digital y los errores forzados derivados de la música *glitch*.

Barcelona, diciembre 2022

Bibliografía

Calderón García, N. y Hernández Hernández, F., 2019. *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro.

Camps, M. y Rowan, J. (2019). Indisciplinarios: explorando la práctica como método de investigación en diseño. *Diseña*, (14), pp. 100-117. Doi: 10.7764/disena.14.100-117

Haraway, D., 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3,, pp. 575-599.

Macleod, K. y Holdridge, L. (eds.), 2009. *Thinking through Art. Reflections on art as research*. London and New York: Routledge.

Schwab, M. y Borgorff, H., 2014. 'Introduction', en Schwab, M., and Borgorff, Henk (eds) *The Exposition of Artistic Research. Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press, pp. 8-20.

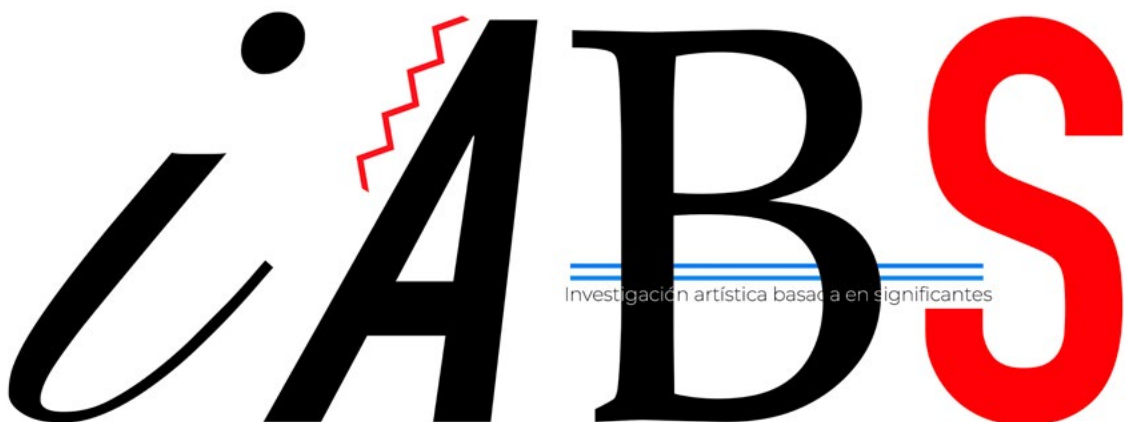
IABS: investigación artística basada en significantes

Antonio Ferreira Martín

<https://orcid.org/0000-0002-9851-4549>

Escuela Universitaria de Artes TAI y Área de Educación del Museo Reina Sofía

antonio.ferreira@taiarts.com



Recibido: 24.09.2022

Revisado: 17.10.2022

Publicado: 20.12.2022

Cómo citar este artículo

Ferreira Martín, A., 2022. IABS: investigación artística basada en significantes. *Inmaterial*.

Diseño, Arte y Sociedad, 7 (14), pp.9-34

DOI 10.46516/inmaterial.v7.155



Resumen

La investigación artística basada en significantes (IABS) es una metodología que ideé para darle sentido y coherencia a la forma de escritura de mi tesis doctoral. Supone dar media vuelta a la investigación artística basada en la práctica, en la que esta es el propio proceso y resultado de la escritura académica. Consiste en prestar mucha atención y jugar con los significantes –letras, siglas, trozos de palabras, miniaturas, fonemas, fallos de traducción automática o indexaciones en motores de búsqueda– para insinuar nuevos significados. Implica una decodificación performativa y aberrante de la aceleración semicapitalista, pues, en ocasiones, imita sus lógicas, pero, a la vez, las señala y las cuestiona. La IABS solapa lo teórico y lo práctico y se camufla en la ortodoxia de la academia para hacer brillar sus imposibilidades, ya que habitualmente trabaja a partir de erratas, malentendidos o coincidencias azarasas –apofónicas–. Como un fractal, es capaz de influir a un pie de figura, a una frase, a un párrafo, a todo un capítulo, a un documento completo o a la fisicidad de una instalación en sala o de una *performance*. En definitiva, la IABS plantea las posibilidades artísticas de lo que ocurre dentro de un procesador de texto, mirando de reojo las diez pestañas abiertas del navegador. Como apunte final, el texto propone una breve reflexión crítica sobre las dinámicas establecidas en las plataformas digitales del capitalismo académico, basadas en el correo *spam* o en la sobreinformación de la indexación de *papers* al por mayor.

Palabras clave: significante, significado, metodología, investigación artística, semicapitalismo

ARBS: Artistic Research Based on Signifiers

Abstract

The Artistic Research Based on Signifiers or ARBS is a methodology that I devised to give meaning and coherence to the way of writing my doctoral thesis. It means turning practice-based research on its head, this practice being the very process and result of academic writing. It consists of paying close attention and playing with signifiers –letters, acronyms, word fragments, thumbnails, phonemes, machine translation errors, or search engine indexing– to hint at new meanings. Thus, it implies a performative and aberrant decoding of the semicapitalist acceleration, using its logics, but, at the same time, questioning them. The ARBS overlaps the theoretical and the practical and camouflages itself in the orthodoxy of the academy to make its impossibilities shine, because it often works from errata, misunderstandings or random –apophenic– coincidences. Like a fractal, it can influence an image caption, a sentence, a paragraph, an entire chapter, an entire document, or the physicality of an installation or a performance. In short, ARBS raises the artistic possibilities of what happens inside a word processor, glancing at the various open browser tabs. As a final point, the text proposes a brief critical reflection on the dynamics established in the digital platforms of academic capitalism, based on SPAM mail or on the overinformation of the indexation of papers in bulk.

Keywords: signifier, meaning, methodology, artistic research, semicapitalismo

IABS: investigación artística basada en significantes¹

1.1INTRO

En las hiperveloces dinámicas de distribución y almacenamiento del capitalismo informacional o semicapitalismo, el significante resulta mucho más útil que el significado, puesto que este último requiere de unos tempos de pensamiento en los que la crítica y la reflexión ralentizan la maquinaria. Los textos al por mayor que vuelcan motores de búsqueda y algoritmos de posicionamiento del internet del lenguaje² (IDL) no albergan significados porque, movidos a una velocidad superior a la humana, con millones de entradas ofrecidas en menos de un segundo, la cantidad de resultados no puede ser percibida al completo, ni en una vida entera, por les usuaries. Franco «Bifo» Berardi ahonda en la problemática:

Cuanto más denso de significado es un mensaje, tanto más lenta es la transferencia de información. Cuanto más tiempo sea necesario para la interpretación de un signo-mercancía, tanto menos la mercancía cumple su tarea principal, la de valorizar el capital invertido para su producción. He aquí por qué todo el ciclo de la innovación tecnológica es dirigido hacia la simplificación de los recorridos del usuario, del consumo, de la interpretación (Berardi, 2007, p.109).

La simplificación de las rutas de acceso a los significantes termina por homogeneizar los recorridos y las visualizaciones y, en una versión extrema, los intereses de las personas que acceden a una determinada plataforma, debido a esa nueva muralla feudal construida con el algoritmo. La logística se parece a una máquina expendedora en la que los productos situados al frente –o en el top de la interfaz– son siempre los que primero llegan a consumirse. Una conclusión rotunda es que «el enemigo principal del semicapital es el significado» (Berardi, 2007, p.109).

Lejos de conformarse con la denostación del significado, la investigación artística basada en significantes (IABS) busca dar la vuelta a los flujos del semicapitalismo y pensar en un *détournement* de los significantes, donde cada pulsación de tecla o movimiento de ratón es susceptible de arrojar nuevos significados, de forma cuantitativa y cualitativa. Ante la efec-

¹ Este artículo es una actualización proveniente, en su mayoría, del segundo apartado de «Metodología performativa» de mi tesis doctoral *Tecnopatías post-alfabéticas: lectoescritura performativa y somatización de internet* (Ferreira, 2021), actualmente propuesta para el Premio Extraordinario de Doctorado del curso 2020-2021 de la Universidad Complutense de Madrid.

² El concepto «internet del lenguaje» nace como hipérbaton o alteración del sintagma «lenguaje de internet» para profundizar en la idea de que internet, en particular, y las interfaces gráficas, en general, descansan sobre códigos textuales de programación (Ferreira, 2021, pp.135-138).

tividad que requiere el lenguaje en las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), fragmentos de palabras se contraen y forman un léxico crujiente –con predominancia consonántica–: KLK, WTF, BTW, OMG, TT, BFF, TKM, NSFW,³ etc. El modelo comunicativo de internet, por tanto, no consiste en contar historias gramaticalmente correctas, sino en cortarlas, como bien profetizó el primer mensaje emitido en ARPANET en 1969, en el que el texto *LOG IN –INICIO DE SESIÓN–* se encasquilló en los dos primeros caracteres: *LO (Lo and Behold, 2016)*. Con tan solo una letra de diferencia y más de medio siglo después, puede comprobarse cómo el lenguaje en internet ha mutado desde dos pesados significantes hacia la liviandad de partículas como *LOL –laughing out loud* en argot de *texting*, o *League of Legends* en el entorno *gamer–*, que ha pasado de lo escrito a lo oral. Otras estrategias de manipulación digital de significantes aglomeran desde lo empático y contextual hasta tácticas de experticia informática –*hacker–* para evitar seguimientos o indexaciones. Algunas pueden ser la escritura *leet* o *leet speak* –de la que me serví en la tesis para nombrar capítulos y también resuena en los títulos de los apartados de este artículo–, que intercambia letr4s con número0s, o la escritura *CamelCase*, que elude el espacio en blanco mediante la conjugación de mayúsculas y minúsculas.

La IABS fue una parte principal de la metodología de la tesis doctoral titulada *Tecnopatías post-alfabéticas: lectoescritura performativa y somatización de internet* (Ferreira, 2021), defendida el 26 de enero de 2021. Se trata de una investigación que abordaba la forma de relacionarnos con la información en internet y cómo estos hábitos podían modificar el pensamiento e, incluso, el cuerpo de les usuaries. Por tanto, la redacción de la metodología fue el resultado y la toma de conciencia de la forma de investigación y escritura. El objetivo de esta actualización, más de un año después de su clausura, es, además del interés por el reformateo –pasar del incorruptible PDF institucional (Ferreira, 2021) a un artículo que vehicule lo experimental dentro de los requisitos de una revista científica–, aportar una receta abierta para cualquier compañere doctorande que desee reflexionar y, a la vez, *hackear* la escritura universitaria en general y la investigación artística en particular.

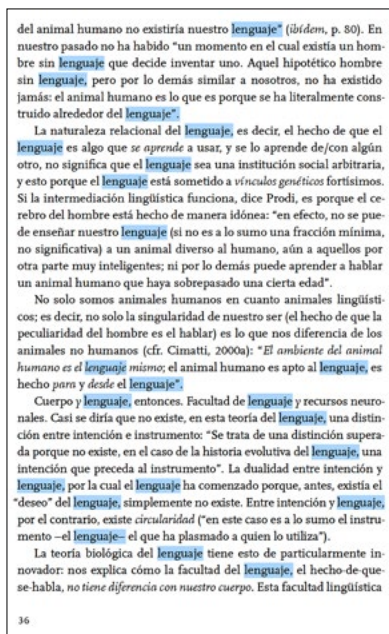
El propio título, *Investigación artística basada en significantes*, enreda las líneas de la investigación artística basada en la práctica, o el *artistic research*. Como una subcategoría, en la IABS se conjuga –y se confunde– la teoría y la práctica, y la forma y la sonoridad de las palabras lubrican el discurso. Por ejemplo, el término «artistic resEARch» contiene la palabra *ear* –oreja-oído–, razón por la cual su metodología puede equipararse a encontrar una oreja en un descampado, tal y como anuncia el detonante del film *Blue Velvet* (1986),

³ Por orden: «Ke lo ké», «What The Fuck», «By The Way», «Oh My God», «Trending Topic», «Best Friends Forever», «Te Kiero Mucho» y «Not Safe For Work».

de David Lynch, en el que una concatenación de acontecimientos apofónicos (Steyerl, 2018) parten de un pequeño signifiante amputado.

Un tipo de lectoescritura basada en significantes requiere acercarse a los nuevos hábitos. La idea de poslexia establecida por Mark Fisher afirma que les usuaries jóvenes «tienen la capacidad de procesar los datos cargados de imágenes del capital sin ninguna necesidad de leer: el simple reconocimiento de eslóganes es suficiente para navegar el plano informativo de la red, el celular y la tv» (Fisher, 2016, p.54). El *zoom* como pellizco y el *scroll* como deslizamiento rompen la lectura alfabética de izquierda a derecha. Para señalar la importancia del signifiante, realicé una lectura performativa del libro *Capital y lenguaje*, de Christian Marazzi (2014). Al consumir el archivo digital como un *software*, tomé la decisión de no leerlo de manera lineal. Así, se resolvió que la palabra «lenguaje» aparecía 118 veces en las 192 páginas del PDF gratuito de la editorial Tinta Limón (Fig. 1)⁴. Las coincidencias convertían al documento en una suerte de hipertexto teselado sobre el que establecí una mirada dirigida por la indexación, además de concebir lo textual como una imagen a través de la captura de pantalla, una práctica muy habitual en la IABS.

Fig. 1. Captura de una página de *Capital y lenguaje* (Marazzi, 2014, p.36) en la que se aprecian 23 coincidencias con la palabra «lenguaje».



⁴ Aunque en las «Directrices para autoras/autores» de la revista se especifique el término «Figura» para referenciar las imágenes, se ha tomado la licencia de optar por la partícula «Fig.» para acompasar formalmente la idea de la fragmentación de los significantes. Este asunto se trata con mayor precisión en el método titulado «Sonoridad» del apartado 2 del artículo.

La IABS se identifica, en primera instancia, en un título de tesis sin verbo –algo habitual en la nomenclatura doctoral–, que *a priori* no dice ni hace nada y que no puede ir a ningún lugar sin dar trompicones fonéticos: *Tecnopatías post-alfabéticas: lectoescritura performativa y somatización de internet*. La escritura, minuciosa –*close writing*– se fija en cada significante para encontrar alianzas o disonancias a través de la metanarración. El metalenguaje⁵ habla de sus propios procesos de manera autoconsciente y practica una escritura en directo en la que cada tecleo supone un problema y una posibilidad al mismo tiempo. Lo autorreferencial se activa de manera notoria cuando se reflexiona sobre el procesado de texto en el procesador de texto y se hace una captura de pantalla. La hibridez escritural *usuarie-software* es innegable en cuanto a predicciones de texto, señalamientos de errores ortotipográficos y gramaticales o sugerencias de respuesta automática. Como signo inequívoco de metalenguaje y metaimagen, la primera página de la metodología fue la siguiente captura con su pie de figura intervenido (Fig. 2):

Fig. 2. Imagen-poema de la metodología performativa y su pie de figura (Ferreira, 2021, p.28).



⁵ Es pertinente indicar que las dos acepciones de «metalenguaje» del DRAE se refieran a la informática y a la lingüística: <https://dle.rae.es/metalenguaje?m=form>.

Como anotación final, sobra decir que la IABS es heredera de muchas formas previas de pensamiento y escritura: desde Mallarmé en 1887 con *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*⁶ –y la revisitación de Broodthaers en 1969– hasta escrituras experimentales como las del grupo Oulipo, cuyo epítome podría encontrarse en las obras de George Perec *La disparition* [El secuestro], de 1969, o *Les Revenentes*, novela monovocálica de 1972; desde los *cut-ups* de William S. Burroughs hasta la escritura no-creativa y sus creativos modos de gestionar el lenguaje en la era del *copypaste* abordados por Kenneth Goldsmith (2015). Actualizados estos ejercicios a 2022, la IABS supone practicar escrituras limitadas con coreografías de archivos y pestañas dentro de la inconmensurabilidad de la información de internet. De lo anterior dan buena cuenta las grabaciones de pantalla de Zach Blas o Bryana Fritz. En el primero de los vídeos de la trilogía *Contra-Internet* de Blas (2015) se forma un texto a raíz de otros textos sustituyendo palabras clave, para finalmente ser leído por la voz del ordenador, además de mostrar siempre el proceso en crudo, donde se puede ver hasta el último clic que corrobora la finalización de la grabación de la pantalla. Por otro lado, la coreografía de archivos de la serie *Indispensible BLUE*, de la a su vez coreógrafa Fritz (2016), se aleja de la perfección formal y muestra los tembleques y las dudas o *glitches* lentos que aportan corporalidad y certifican que hay alguien al otro lado de la pantalla. El cursor baila alrededor de las carpetas y de los archivos y de sus miniaturas, relacionando el lenguaje íntimo con el paisaje digital y haciendo emerger poemas sinestésicos.

2. MÉTO2

A continuación, paso a describir los recursos más determinantes utilizados en la investigación artística basada en significantes.

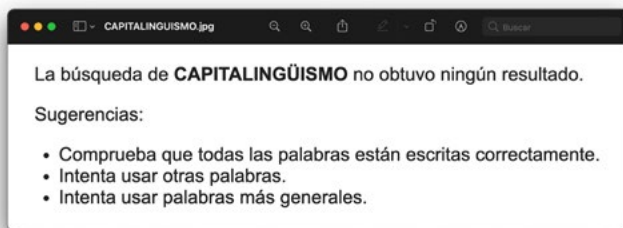
Baja indexación. El hecho de iniciar una investigación creativa, pero también académica, sobre algo que no está o que tiene pocas coincidencias en buscadores como Google –y que, por lo tanto, no es una realidad en la WWW⁷ convencional– es lo más parecido a partir de la nada en cuanto a referencias. Sin embargo, en esa oquedad se producen oportunidades propicias para la reflexión, tal y como planteé en el ensayo *Hiperhistoria del arte contemporáneo*, al detonarlo con un sintagma no indexado (Ferreira, 2019). La estrategia es

⁶ Aunque la pieza será conocida por los lectores, enlace a una edición completa en castellano: <https://cc-catalogo.org/site/pdf/Un-lance-de-Dados-St%C3%A9phane-Mallarm%C3%A9-%C3%81mbar-Cooperativa-Editorial.pdf>

⁷ Iniciales de «World Wide Web». Aparece en rojo para resaltar la semejanza formal que encuentro con el subrayado de error ortográfico determinado por los procesadores de texto. Se profundizará en el método «El error» de las páginas siguientes.

utilizada en la tesis doctoral con la palabra compuesta «capitalingüismo», que, sorprendentemente, no arrojaba resultados en su propio medio –el internet del lenguaje– (Fig. 3). No obstante, en febrero de 2020 y con un margen de 0,22 segundos, Google consigue localizar el término «capitalingüismo» en una única entrada procedente de una web-pasarela fantasma que clona el contenido de YouTube. La coincidencia remite a un comentario de la popular plataforma que yo mismo realicé desde el móvil el 31 de diciembre de 2019 como respuesta a un vídeo sobre la redundancia lingüística (Canódromo Abandonado, 2019). Esto quiere decir que la autoría de la indexación de «capitalingüismo» en el medio digital se debe a un trabajo conjunto entre mi perfil de usuario y la web-clon. Otra trama subyacente es que Google rastrea y localiza el término en esa página secundaria antes que indexarlo desde el comentario original en su propia filial –YouTube–⁸.

Fig. 3. Captura de pantalla de la búsqueda frustrada en Google en 2019.



Sonoridad. Intervalos fonéticos fueron lubricando subrepticamente el discurso de la tesis, como los Procesos Psicósomáticos del Post-internet Post-alfabético –las cuatro /p/ simulan una interferencia propia de un acople tecnológico y van más allá de la imagen digital compuesta por PPP, o píxeles por pulgada–; la Eficiencia, Eficacia, Economía y Escasez lingüística en la red, o EEEE –que insinúa el inicio de un tartamudeo–, o la aliteración del grupo de subapartados s/s, s-s, s2 y s+s⁹. La gran cantidad de siglas y acrónimos aportan una forma estética pero obstaculizadora. Hasta la apócope «Fig.» –de Figura– a los pies de cada imagen ayuda a trazar el metadiscurso de manera coherente con lo fragmentario, además de ser un convencionalismo de la escritura académica. Paralelamente, la

⁸ Enlazo a un video inédito en el que oscilan rápidamente las capturas de pantalla de la búsqueda fallida del término en Google y la de mi comment en YouTube: https://drive.google.com/file/d/1sEWO-zOWDNnZ73q9t0gMm5y1o-5Fin_s/view?usp=share_link.

⁹ Por orden: «Aceleración semiótica y sílabas por segundo (s/s)», «Bipolaridad del Signo: significante y significado (s-s)», «Liberación de las palabras y búsqueda del significado 2.0 (s2)» y «Saciedad semántica (s+s)» (Ferreira, 2021, pp.154-172).

investigación basada en sonidos se activa con el uso habitual de parónimos como contacto-contrato, semiótico-somático, comunicación-contaminación, occidental-accidental, etc. Estas relaciones bimembres hacen surgir ideas mediante espejos levemente deformados en los que la diferencia de unos pocos significantes modifica un universo de significados. Por su parte, un ejercicio de mecanografía performativa, o *performance* mecanográfica, que estrené a finales de 2019 pone en práctica clics, deslizamientos y tecleos rápidos sobre un documento de texto en blanco. En el aspecto sonoro de la pieza, cada gesto realizado con los dedos en el área de influencia del teclado es distorsionado y amplificado por un micrófono de contacto pegado a la carcasa del PC¹⁰. De esta manera, quiero resaltar la corporalidad de las teclas y dotar de significado cada pulsación, desde las letras nerviosas hasta los actos que abren y cierran un documento y lo hacen retumbar, huyendo de lo monótono o monotonal con un *pizzicato* ruidista. A continuación, facilito el texto escrito en directo:

P E R F O R M A N C E **mecanográáááá**

ORTORIPO//

fbcreyuwbcvryuhkfdnsncurfdsbgvchjrtfsdbfvncfdhjcvefgymrxedfkcnmfxejkdnsvcffr-
 jked// PERFORMATIVIDAD

Nanananandie escribe tan rápido como el modem más lento. Los dedos nononono pueden seguir el ritmo del cerebro y el pensamiento nononono puede seguir el ritmo de la WWW y los ojos cansados ya no parpadean nononono. Segurmanete todo ESTO ESTÉ lleno de fallos ortotipográficos por la dislexia tecladodactilar del qwerty

Qwerty

Werty

Qwerty

Qwerty

Werty

Mientras lo asimilas puedes escuchar el sssssssssssssssussurro alterado de las 30.000 bacterias.

¹⁰ Enlace de un fragmento de la performance mecanográfica realizada dentro de CONFERENCIA HIPERTRÓFICA en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid en diciembre de 2019: <https://drive.google.com/file/d/1EfetUT-n1W2Nu2ajsaD4STQ12SEhUdYkc/view?usp=sharing>

Hipérbaton. La dislocación sintáctica ayuda a modificar el pensamiento: no es lo mismo hablar del lenguaje de internet que del internet del lenguaje (IDL), así como no son iguales las somatizaciones tecnológicas que las tecnologías de la somatización. En la escritura, el orden de los factores altera el producto. La alteración en el orden mental y la escisión de los sintagmas conlleva una sintaxis esquizofrénica conscientemente trasladada a la redacción de un texto, el cual oscila entre el uso general de oraciones impersonales, la intermitencia de la primera persona, la pasiva y, en menor medida, el uso del plural mayestático; todo enmarcado en subordinadas largas o yuxtapuestas, asunto que me parece interesante para abordar una manera ecléctica de manejar los contextos de la escritura digital-académica y para explicar en esta frase lo que ella misma predica: una oración autorreferencial. Una pieza de Isidoro Valcárcel Medina se adhiere perfectamente a esta metodología. Me refiero a ((*Coloquio-Conferencia*)), un hipérbaton estructural de 1983 llevado al extremo en el que, para el desconcierto de los asistentes, el acto se iniciaba con un coloquio antes de producirse y de pronunciarse la conferencia y de saber el tema del que trataría.

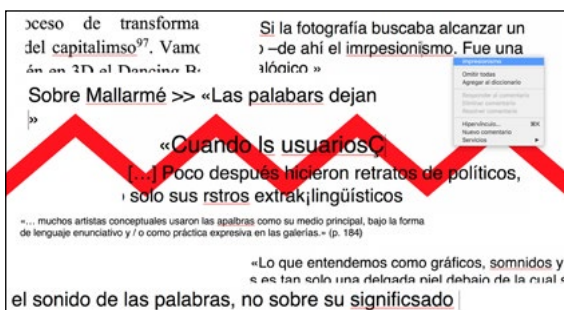
URL-IRL¹¹. En el recorrido que va de extractos del texto *offline* a prácticas *online* y viceversa, es donde la IABS cobra un sentido práctico. La ya comentada anécdota de indexación del término «capitalingüismo» a través de una extraña web da buena cuenta de la estrategia. Otro caso paradigmático es elucubrar en un comentario de YouTube una trama conspiranoica por parte de la RAE para españolizar el nombre «Gutenberg» [sic] (Ferreira, 2021, p.205). Los correlatos que se producen entre la deriva web y el procesador son imposibles sin el testimonio de la captura de pantalla, un significante primordial para la IABS: el «yo estuve allí» digital. Los contagios del puré de lenguaje *online* a objetos industriales que se agarran con las manos muestran las idas y venidas de lo físico a lo digital –figital–. Siguiendo este patrón, especulé sobre un bol con la palabra «bol» escrita en 20 idiomas como índice de simultaneidad, un paquete de 500 gramos de frutos secos en el que cada alimento proviene de un país distinto como si fueran nodos de internet (Fig. 4) o una crema de manos concentrada en la que se rompe totalmente la sintaxis en pro de una legibilidad capitalingüista (Ferreira, 2021, pp.146-151).

¹¹ Este popular parónimo del imaginario digital alude a las siglas de URL como «Uniform Resource Locator» [localizador de recursos uniforme] y de IRL como «In Real Life» [en la vida real].

Fig. 4. Detalle de la etiqueta donde puede leerse la procedencia de cada fruto.



Fig. 5. Capturas de errores ortográficos sobre diseño de subrayado rojo.



El error. La poética y la estética del desliz ortotipográfico y del malentendido entre escribiente, *software* y normativa lingüística marcan la línea gráfica de la IABS. Formas como la raya roja zigzagueante del error ortográfico o el doble subrayado azul de la sugerencia gramatical son determinantes e inspiradoras para elaborar teorías y piezas. Por ello, fui capturando una larga serie de errores escriturales identificados por el *software* (Fig. 5). Las posibilidades retóricas de la errata post-alfabética (Berardi, 2007) sitúan al procesador de texto como primer lector o, incluso, como cocreador. Así, la tecnología ayuda a paliar deslices, pero, a su vez, usurpa el rol del demonio medieval Titivillus, quien confundía con la charla a los escribas –procrastinación– e introducía errores en sus textos¹².

Una pieza que recoge estas preocupaciones es *steady.docx* (Fig. 6), una esculturización de un documento Word –.docx– con tres dimensiones: lenguaje, cuerpo y tecnología. En su proceso, convierto la raya roja de error en un patrón ornamental con unas comillas francesas –«»– sobre el que se atornilla un estabilizador de imagen, pero, en lugar de fijar una cámara, se acopla un láser rojo que apunta directamente a una columna blanca. En el contrapeso que sirve de equilibrio, se pega un *fidget spinner* como alusión a la tactilidad y

¹² Más información sobre Titivillus: <https://es.wikipedia.org/wiki/Titivillus>.



Fig. 6. *Steady.docx* con humo de vapeador, en la exposición **PostFlick*, Antonio Ferreira, 2018.

al juego del escribir. Finalmente, la pieza se activa en directo con humo de vapedor como expresión de oralidad tecnológica. Se pone en tensión un proceso de escritura que aglutina la visualidad y la tactilidad digital y que apunta continuamente a los cimientos arquitectónicos de la hoja en blanco y de la academia, simbolizados por la columna.

Siguiendo la línea gráfica del error ortográfico, realicé una propuesta performativa con unas zapatillas Converse (Fig. 7). El acto culminó al llevarlas puestas en la defensa de la tesis. Un dato interesante es que sus imágenes aparecían en la primera y en la última página –sin contar las cubiertas– del documento (Ferreira, 2021, p.5 y p.418), figurando una gran zancada o un primer y último paso de lectura, además de activar la contradicción manos-pies.

Fig. 7. Las zapatillas con luces de lectura y lápices que llevé el día de la defensa.



Apofenia. Hito Steyerl da nombre, en *Arte Duty Free*, a una estrategia que utilizo a menudo y que a la vez es sintomática del pensamiento aleatorio propio de la era de internet: la apofenia (2018, pp.73-74). Es descrita por la artista como una técnica ninja secreta que se inmiscuye entre el ruido informacional para descryptar el océano de datos y crear conexiones –subjetivas–. En la IABS, la apofenia vincula sucesos aparentemente alejados debido a que encuentra mensajes ocultos entre la polisemia y el doble sentido. La apofenia es el antiparadigma que mejor define una deriva web porque habitualmente procedemos dando saltos a través de sugerencias y redirecciones algorítmicas incongruentes: es el hipervínculo hecho discurso u obra artística. La coincidencia del año de la publicación de la patente del estándar de teclado QWERTY con el de la publicación de la teoría neurolingüística de la afasia de Wernicke –1873-1874– (Ferreira, 2021, pp.117-121) es un ejemplo

apofénico incluido en la tesis, pues puede existir una unión inédita entre la desordenación alfabética del teclado y la de la lectoescritura en la enfermedad. Finalmente, resulta revelador –apofénico– que en el capítulo de la edición de Caja Negra en el que Steyerl habla de la apofenia –«Un mar de datos: la apofenia y el reconocimiento (errado) de patrones» (2018, pp.71-94)– la «U» con la que empieza el título, dispuesta a modo de letra capital y atravesada por el resto de palabras, forme una cara sonriente (Fig. 8). Así, la pareidolia, o el reconocimiento de rostros en superficies aleatorias, puede ser considerada un subtipo de apofenia.

Fig. 8. Pertinente pareidolia en el título del capítulo sobre la apofenia de Steyerl (2018).



Palabras performativas. Aunque la actitud performativa¹³ subyace en toda la metodología de la IABS, quiero referirme en concreto a las palabras performativas. Son, resumidamente, palabras que hacen lo que dicen-escriben. El primer ejemplo es una errata a la que, en un primer instante, no presté atención, pero que después ha terminado siendo un pilar básico de reflexión. Se trata de «etc.nología», un palabra disléxico al que he infundido el significado de «el etcétera de la tecnología o lo que no interesa explicar de la tecnología». Lo emparento con el imaginario de la tecnodiversidad, profundamente abordado por el autor Yuk Hui (2018). De forma similar, una consecuencia escritural de la aceleración se muestra en la siguiente captura, que exhibe un error provocado por las prisas que suelo cometer al escribir la palabra «aceleración» de manera acelerada (Fig. 9).

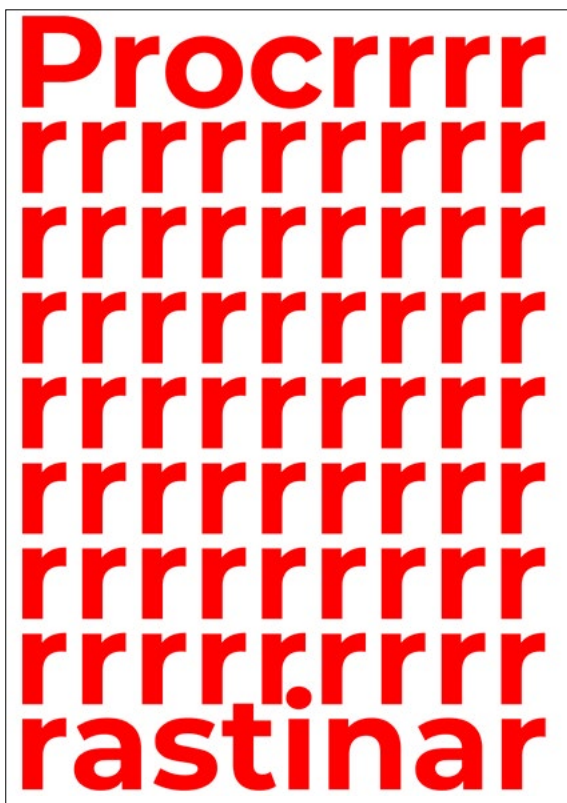
¹³ Sobre mi trabajo e investigación en conferencia performativa y sus periferias, se recomienda el apartado «Discurso performativo» (Ferreira, 2021, pp.39-49).

Fig. 9. Captura de pantalla de un error recurrente al escribir la palabra «aceleración».



La última palabra performativa para tratar es «procrrrrrrastinar». La procrastinación supone la postergación de la experiencia debido a la acumulación de microexperiencias a priori menos relevantes. De este modo, la propia morfología de la palabra arroja pistas de su significado, ya que su pronunciación es entorpecida por el sonido /r/ de las dos primeras sílabas. Es por esto que diseñé una camiseta de estar por casa en la que la propia palabra «procrastina» se enreda en la «r» antes de terminar (Fig. 10). La sonoridad de la consonante simula un motor que acepta que la procrastinación es un ronrún del sistema consumista y, a la vez, insinúa un ronroneo que nos señala como seres doméstiques que teletrabajan en la era pos-COVID-19.

Fig. 10. Diseño de la palabra performativa «procrrrrrrastinar».



3. Hip3racademia: *new related paper*

El capitalismo académico también basa sus lógicas en la indexación y la distribución al por mayor de los significantes. Al igual que el sistema industrial, la «academia de la extrusión» puede tratar objetos quebradizos –la teoría– en cadena, y su terminación superficial es excelente porque se adapta a las normas de montaje. La hiperacademia, que se basa en la acumulación y el excedente, se mueve veloz con el hipervínculo y los *e-mails* masivos. Plataformas como ResearchGate o Academia.edu –un *mix* entre red social y repositorio académico– ponen a disposición de un clic cientos de miles de artículos imposibles de leer en una vida (Fig. 11). La aceleración queda establecida en los tempos post-Bolonia, que obligan a hacer una tesis a tiempo completo en tres años. Por supuesto, el mayor buscador cuenta con su motor semiautomático de especialización académica: Google Scholar. En esencia, la IABS cuestiona si es posible para el cuerpo humano y la escritura académica filtrar la estimulación de un mundo occidental en el que se habla a más de 6 sílabas por segundo y se textea a unos 1000 caracteres por minuto¹⁴.

Fig. 11. Uno de los banners de Academia.edu enviados al e-mail personal.



La escritura académica ocupa un lugar artesanal respecto a la escritura digital en redes sociales y *apps* de mensajería instantánea. Dentro de las directrices para autoras/autores, existe una regulación estricta en cuanto a sistemas de citación, espaciados, tamaños, tipografías e interlineados que actúan como ornamentos y bisagras de una estructura cerrada. Los gestores de revistas científicas como Open Journal Systems (OJS) segmentan los envíos y recopilan datos muy variados como estadísticas de descarga y citación, lo que genera un círculo competitivo por encajar en los baremos delimitadores de cuartiles, índices de impacto e indexaciones en bases de datos aún más grandes¹⁵. La retórica y la burocracia se retuercen en las directrices de universidades o revistas indizadas que hacen de enlace entre la letra y la funcionalidad informática. La primacía del significante sobre el significado en la academia es rotunda en los softwares de comprobación antiplagio que las instituciones aportan a sus trabajadores, tales como Turnitin, iThenticate, Unicheck,

¹⁴ El primer dato fue extraído del lingüista Richard Robin (citado en Berardi, 2007, p.222) y el segundo, del test del proyecto de concienciación tecnológica de Atresmedia y la Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD), Levanta la Cabeza: <https://compromiso.atresmedia.com/levanta-la-cabeza/test/>.

¹⁵ Esta idea se basa en la experiencia como gestor web y editor técnico de la revista *Re-visiones* –ISSN 2173-0040– desde 2018: <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES>.

Google Assignments, Free Plagiarism Checker o Urkund. Los algoritmos que rastrean significantes verifican porcentajes de originalidad castrando, entre otras cosas, las posibilidades de una escritura no-creativa (Goldsmith, 2015).

La ligazón entre academia e industria se palpa en el hecho de que el procesador de textos Microsoft Office Word, en el que escribo legalmente y libre de *crackeos*, es posible gracias a su inclusión en el *software* gratuito para estudiantes matriculados o PDI (Personal Docente e Investigador) de la universidad. Además, la hiperacademia post-alfabética adolece de una esquizotecnia entre los antiguos modelos epistemológicos y los nuevos patrones que delimitan la lectoescritura digital, y así se consigue, a duras penas, «mediar entre la subjetividad posliteraria del capitalismo tardío y las demandas propias del régimen disciplinario (como los exámenes)» (Fisher, 2016, p.55).

Concluyo con una serie de anécdotas-*spam* del capitalingüismo académico que encuentro a diario en forma de notificación en mi bandeja de entrada. Plataformas como Academia.edu no distan mucho de páginas de libros electrónicos como Scribd o la sospechosa de estafa o *scam* Takendelight: «¡SUS LIBROS, REVISTAS Y COMICS [sic] FAVORITOS GRATIS! ¡LÉALOS AHORA!»¹⁶. Desde Academia.edu, a menudo, me remiten malentendidos algorítmicos en la indexación que, en bucle, me incitan a la investigación práctica. Se dirigen personalmente a mí y preguntan: «Antonio Ferreira Martín, Did you write “Hemagglutinating properties of Salmonella enterica serovar Enteritidis isolated from different sources?”?»¹⁷. Al parecer, el nombre «A. Ferreira Martín» ha sido mencionado más de 4000 veces en un *paper* de Garcilaso de la Vega, en uno de la Internacional situacionista, en otro sobre Frank Zappa e, incluso, en un artículo sobre la producción de sal prehistórica (Fig. 12). La incongruencia no es siquiera salvada por que se trate de mi homónimo António Ferreira, un escritor y poeta portugués del Renacimiento¹⁸.

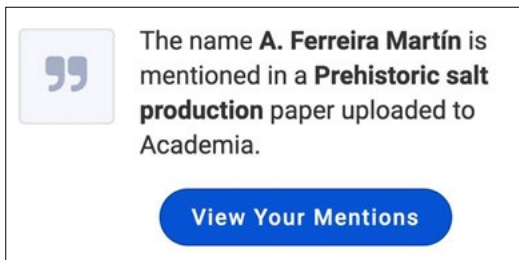
¹⁶ No se recomienda pinchar en el siguiente enlace:

https://signup.takendelight.com/es/html/sf/registration/eone.html#&sf=eone&lng=es&m=books&ref=5021843&prod=2&sub_id=fh_es&_sign=b417243298f9bf4bf4cad7c4cc6972de&_sigt=1583148499.

¹⁷ Una posible traducción sería: «¿Escribiste “Propiedades hemaglutinantes de Salmonella enterica serovar Enteritidis aisladas de diferentes fuentes?”?».

¹⁸ Más información (en portugués): https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Ferreira.

Fig. 12. Captura de una de las extrañas menciones de mi nombre en Academia.edu.



4. Conclusiones y 4perturas

Es complicado difundir resultados concluyentes dentro de un laboratorio especulativo como es la IABS. Aunque se parta de hechos aparentemente detectables y cuantificables como son los significantes en el semiocapitalismo, es la investigación artística la que los sublima al territorio de la metáfora y lo disruptivo. Así, es precisamente en el todavía ignoto campo del *artistic research* donde la IABS puede proporcionar avances en cuanto al entrelazamiento consciente de la teoría y la práctica y a la aplicación de pensamiento subjetivo hacia formas, textos o imágenes ajenas debidamente capturadas-documentadas.

Para seguir problematizando en el imaginario de las conclusiones artístico-académicas, se puede comentar y contextualizar resumidamente dicho apartado de mi tesis *Tecnopatías post-alfabéticas* (Ferreira, 2021). En el primer depósito aposté de manera arriesgada, pero coherente, por unas conclusiones dignas de la IABS. Se trataba de dos breves apartados, «Conclusiones cuantitativas» y «Conclusiones algorítmicas» (2021, pp.388-392).

Las conclusiones cuantitativas consistían en elaborar un párrafo con sentido a raíz de las palabras más utilizadas en el documento doctoral. Un punto interesante de la práctica informática es que se detona mediante una búsqueda manual, pulsando *command + F*, similar a lo comentado en la «INTRO» sobre el libro de Marazzi (2014) (Fig. 1). De la actividad resultaron dos frases que sumaban 44 palabras, cada una de ellas repetida más de 50 veces en el cuerpo de texto, lo que remarcaba vicios alfabéticos cuantificados de manera post-alfabética (Berardi, 2007):

Con^{<1226>}* internet^{<371>}, lo alfabético^{<235>} es^{<1488>} post^{<413>}-alfabético^{<235>} (Bifo^{<195>}, 2007^{<110>}) porque^{<91>} el lenguaje^{<422>} supone^{<57>} una^{<1843>} conexión^{<62>} con^{<1226>} el software^{<80>} y el cuerpo^{<176>} –somatización^{<55>}–. Pero^{<332>} esta^{<116>} tesis^{<71>} es^{<1488>} una^{<1843>} investigación^{<58>} que performa^{<112>}¹⁹ los significantes^{<79>} entre^{<522>} el arte^{<88>} y la tecnología^{<129>} de la información^{<220>} y la comunicación^{<75>}.

*En superíndice, el número de veces que aparece cada palabra en el documento (Ferreira, 2021, p.389).

Por su parte, las conclusiones algorítmicas pudieron realizarse gracias a la colaboración con el programador Eduardo Solá y su gestión con el programa de *machine learning* GPT-2²⁰ desarrollado por la empresa OpenAI. Este modelo de inteligencia artificial (IA), en nuestro caso afinado con más de 700 millones de parámetros de procesamiento del lenguaje natural, leyó todo el texto plano²¹ de la tesis y sacó sus propias ideas en un algorítmico poema de cuatro párrafos. Uno de los extractos que seleccionamos fue el siguiente:

Los padrastros de internet

Es importante pensar que se debe establecer un desorden conectivo de Internet. Su significado es la paranoia del comando y los padrastros de internet. La táctica consiste en separar las letras más usadas de la página, como en el autotune, a 4 u 8 meses del ojo. El lenguaje informático no esconde su apellido (Ferreira, 2021, p.391).

Lo extraído de los métodos anteriores son, en mi opinión, dos poemas autorreferenciales y coherentes con la IABS, pues usan estrategias de la informática para hablar sobre la informática actual, poniendo en escena dos parámetros muy significativos de esta, como la utilización de los datos provenientes de la cuantificación y la reflexión sobre las creaciones autónomas de la inteligencia artificial. Aunque es un aforismo contra el que me parece legítimo luchar, respecto al primer ejemplo puede decirse que en el entramado tecnocapitalista de significantes, lo cuantitativo es cualitativo, pues la acumulación de indexaciones,

¹⁹ La suma de la raíz «perform» más la partícula «a» se escogió como morfología común a las palabras «performativa» –44–, «performance» –32–, «performativo» –25–, «performatividad» –10– y «performances» –7–.

²⁰ Una nueva versión del modelo, llamada GPT-3, fue lanzada al público en noviembre de 2021. Más información: <https://beta.openai.com/docs/introduction>.

²¹ Era necesario pasar todo el documento a texto plano –.txt–, quitando imágenes y cualquier estilo o tipografía, para que la inteligencia artificial pudiera asimilarlo correctamente.

likes o comentarios es relevante para el *fluir* de la cultura actual. En cuanto al segundo caso, es claro adivinar que, ya en el presente, y sobre todo en el futuro, el trabajo entre una profesional humana y una IA es y será básico para el desarrollo de la cultura, como puede verse con nuestro trato diario con algoritmos de traducción automática de grandes plataformas o, más concretamente, en el campo del diseño y el arte, mediante programas que generan sus propias imágenes, como DALL-E 2²², también desarrollado por la empresa OpenAI.

No obstante, el músculo académico hizo su aparición cuando una de las doctoras externas a mi universidad encargadas de revisar la tesis, entre la precariedad y lo asfixiante de los plazos de revisión –un mes–, propuso rehacer el capítulo de las conclusiones días después del vencimiento del depósito definitivo. Sus recomendaciones, perfectamente entendibles dentro de la vía académica, decían:

[...] el apartado de conclusiones, que en mi opinión debería presentar un recopilatorio de esas conclusiones parciales de cada división del documento, relacionándolas entre sí y dándole un sentido conjunto, no funciona de esa manera. Y pese a suponer el presente un apartado igualmente interesante y en la línea de lo tratado, no obedece al objetivo concreto del apartado en sí²³.

Entrando ya en otra tesitura, pienso que las conclusiones más pertinentes ocurrieron durante la defensa y el día posterior, pues fue precisamente en ese entorno donde se produjo un acercamiento experiencial que da cuenta de un momento muy preciso y concreto de la hiperacademia post-pandemia: las presentaciones telemáticas de tesis doctorales. Una videollamada conectada a través de cable *ethernet* suponía un marco performativo físico-digital idóneo para una investigación sobre los poderes y las problemáticas tecnológicas. El panóptico de la galería de Google Meet, lo reticular o las no-imágenes de perfil representadas por letras-iniciales eran reflejos claramente post-alfabéticos que lubricaban la ponencia. La logística digital y el gesto de «compartir pantalla» me permitieron, a su vez, elaborar un escritorio coreografiado con significantes –carpetas, capturas, imágenes,

²² Enlace oficial donde ya pueden hacerse pruebas: <https://openai.com/dall-e-2/>.

²³ Se ha optado por dejar esta cita anónima, pues forma parte de un informe oficial.

documentos– (Fig. 13) que me sirvió como fondo sobre el que performar el discurso. Para más metanarratividad, habría que decir que, horas antes del acto, se cayó durante varias horas toda la red de fibra estatal de mi proveedor de internet²⁴.

Fig. 13. Captura del escritorio que realicé ex profeso para la defensa telemática.



Como hipérbole y usufructo de la IABS, decidí hacer una pieza con la grabación de la videollamada de Meet del ensayo de la defensa. Haciendo un giro de significativo, el nuevo vídeo fue el resultado de acelerar 1.25x el discurso oral y el diaporama casi idéntico que realicé pocos días después en la presentación oficial de la tesis²⁵. Mi pretensión, como práctica basada en significantes, era que la obra hablara por sí misma, en un lenguaje de máquina editado al que estamos cada vez más acostumbrados gracias a las nuevas funcionalidades de aceleración como las ofrecidas por WhatsApp o YouTube.

Este artículo es, sin duda, otro resultado de la metodología de la IABS. Enlazar nodos que estaban disgregados por todo el cuerpo del documento ressignifica y da mayor coherencia a la estrategia. Con la perspectiva que aporta el tiempo, puede decirse que la IABS tiene entre sus objetivos cuestionar un modelo tecnocapitalista fortísimamente estructurado por motores de búsqueda e inteligencias artificiales, pero tremendamente débil o inestable en cuanto al descuido, pues un clic o un *like* pulsado por error son susceptibles de acarrear consecuencias emocionales trascendentes. Por último, percibo el resultado más pragmático de la IABS semanalmente en la práctica docente y tallerística con, por ejemplo, ejercicios de escritura no-creativa basados en las propuestas de Goldsmith (2014) que

²⁴ Enlace al artículo del día 26 de enero de 2021 en el que pueden verse los tuits oficiales de las compañías afectadas. «No eres solo tú, Pepephone, Yoigo y MásMóvil están caídos: “tenemos un problema generalizado en el servicio de Internet en casa”»: <https://www.xataka.com/servicios/no-eres-solo-tu-pepephone-esta-caido-tenemos-problema-generalizado-servicio-internet-casa> [Consultado el 25 de octubre de 2022].

²⁵ Enlace directo al vídeo: <https://youtu.be/rG8E808TR-s> [Consultado el 18 de octubre de 2022].

derivan en escrituras apofónicas (Steyerl, 2018) o en capturas y grabaciones de pantalla artísticas y coreografías de archivos inspiradas en las piezas de Blas (2015) o Fritz (2016) mencionadas en la «INTRO». Los resultados de los estudiantes van certificando, hasta el momento, una habituación asombrosa a la decodificación instantánea del universo audiovisual de significantes.

Significantes bibliográficos

Berardi, F. «Bifo», 2007. *Generación post-Alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Disponible en: <<https://tintalimon.com.ar/libro/generaci%C3%B3n-post-alfa/>>

[Consultado el 9 de septiembre de 2022].

Blas, Z., 2015. *Contra-Internet. Inversion Practice #1: Constituting an Outside (Utopian Plagiarism)*

[vídeo en línea]. Disponible en: <<https://vimeo.com/121035772>>

[Consultado el 21 de octubre de 2022].

Blue Velvet, 1986. [película] Dirigida por David Lynch. Estados Unidos:

De Laurentiis Entertainment Group.

Canódomo Abandonado, 2019. *Elmex (2020)* [vídeo en línea].

Disponible en: <https://youtu.be/irX_b9DKAFc>

[Consultado el 9 de octubre de 2022].

Ferreira, A., 2019. Tecnología, redes y bots. Hiperhistoria del arte contemporáneo. En: VV. AA.

Intransit. Un laboratorio universitario de creación. Madrid: Ediciones Complutense, pp.134-148.

Disponible en: <<https://www.ucm.es/ediciones-complutense/intransit>>

[Consultado el 12 de septiembre de 2022].

Ferreira, A., 2021. *Tecnopatías post-alfabéticas: lectoescritura performativa y somatización de internet*.

Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/64934/>>

[Consultado el 12 de septiembre de 2022].

Fisher, M., 2016. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

Fritz, B., 2016. *Indispensible BLUE 2 (offline)* [vídeo en línea].

Disponible en: <<https://vimeo.com/170379035>>

[Consultado el 21 de octubre de 2022].

Goldsmith, K., 2015. *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*.

Buenos Aires: Caja Negra.

Hui, Y., 2018. *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

Lo and Behold: Reveries of the Connected World, 2016. [documental]

Dirigido por Werner Herzog. Estados Unidos: Magnolia Pictures.

Marazzi, C., 2014. *Capital y lenguaje. Hacia el gobierno de las finanzas*. Buenos Aires: Tinta Limón.
Disponible en: <<http://tintalimon.com.ar/libro/Capital-y-lenguaje>>
[Consultado el 2 de agosto de 2022].

Steyerl, H., 2018. Un mar de datos: la apofenia y el reconocimiento (errado) de patrones.
En: *Arte Duty Free: el arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra, pp.71-94.

Antonio Ferreira Martín

Madrid, 1989. Artista, investigador y doctor en Bellas Artes —Premio Extraordinario de Doctorado del curso 2020-21—. Autor de la tesis *Tecnopatías post-alfabéticas: lectoescritura performativa y somatización de internet* (2021) y del libro *Palabra parpadeo* (2016). Actualmente es docente en tres grados de la Escuela Universitaria de Artes TAI, coordina el proyecto *FOMO (Fear Of Museum Out)* del Museo Reina Sofía y es editor técnico de la revista *Re-visiones* (ISSN 2173-0040) desde 2018. Ha sido beneficiario de un contrato de Investigador Predoctoral en formación (2018-2021) y de un contrato en Periodo de Orientación Posdoctoral (2021-2022), ambos financiados por la Universidad Complutense de Madrid y el Banco Santander. La trayectoria investigadora abarca la publicación de artículos en revistas indexadas como *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* y *ACCESOS. Revista de investigación artística*, así como la publicación de varios capítulos en libros y catálogos de arte. La aportación en congresos nacionales e internacionales engloba varios roles como los de ponente, miembro de comité científico, mesas redondas y organizador de seminarios, destacando la participación en el *Seminario Internacional de Jóvenes Investigadores «(Con)Vivir en Tecnópolis»* (Instituto de Filosofía, CSIC, 2019). Su trabajo ha sido activado en espacios como la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2017, 2019 y 2022), las *Picnic Sessions* del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M, 2017), la Sala Amadís de Injuve (como comisario de *Estudio_Escritorio* en 2017 y como artista en 2020), la *Escuela Perturbable* del Museo Reina Sofía (2018-2019) y el taller *LabOratoria* en La Casa Encendida (2020).

Madrid, 1989. Artist, researcher and doctor in Fine Arts —Extraordinary Doctorate Award for the 2020-21 academic year—. Author of the thesis *Tecnopatías post-alfabéticas: lectoescritura performativa y somatización de internet* (2021) and the book *Palabra parpadeo* (2016). He currently teaches at the Escuela Universitaria de Artes TAI, coordinates the *FOMO (Fear Of Museum Out)* project at Museo Reina Sofía and is the technical editor of the journal *Re-visiones* (ISSN 2173-0040) since 2018. He has been a beneficiary of a Predoctoral Researcher in training contract (2018-2021) and a Postdoctoral Orientation Period contract (2021-2022), both financed by the Universidad Complutense University of Madrid and Banco Santander. His research career includes the publication of articles in indexed journals such as *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* and *ACCESOS. Revista de investigación artística*, as well as the publication of several chapters in books and art catalogues. The contribution in national and international congresses encompasses various roles such as speaker, member of the scientific committee, round tables and organizer of seminars, highlighting the participation in the *Seminario Internacional de Jóvenes Investigadores «(Con)Vivir en Tecnópolis»* (Instituto de Filosofía, CSIC, 2019). His work has been activated in spaces such as Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2017, 2019 and 2022), *Picnic Sessions* of the Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M, 2017), Injuve's Sala Amadís (as curator *Estudio_Escritorio* in 2017 and as an artist in 2020), the *Escuela Perturbable* at Museo Reina Sofía (2018-2019) and the *LabOratoria* workshop at La Casa Encendida (2020).

What I write about writing/dancing/writing

Jennifer Nikolai

<https://orcid.org/0000-0003-2921-5833>

Associate Professor, AUT University Aotearoa New Zealand

jnikolai@aut.ac.nz



Recibido: 30.08.2022

Revisado: 25.10.2022

Publicado: 20.12.2022

Cómo citar este artículo

Nikolai, J., 2022. What I write about writing/dancing/writing. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 7 (14), pp.35-63

DOI 10.46516/inmaterial.v7.151



Abstract

Artistic writing as research is in itself a method of making for artists in the academy. As creative practitioners in performative research paradigms (Haseman, 2010) we engage with a critical dialogue with/in the practice of writing through our artistic approaches. When writing and carrying out research, I propose that the artist adapts to an approach in line with their discipline(s). For me, this is in dance/theatre scholarship and practice; where writing may occur in tandem with disciplinary choices, provocations, prompts and interrogations.

I'm reflecting on the durational performance research project I'm writing while dancing and writing. The project titled *Move* contextualises iterative processes of dance improvisation while *writing/dancing/writing* with human and more-than-human partners, during the isolation necessitated by the Global Pandemic. The *camera-dancer dyad*¹ instigates provocations shooting still and moving image clips while improvising in-the-moment as part of writing and dancing as processes. Subsequently, the *camera-dancer dyad* process also archives three years worth of still and moving images as an ageing dancer. While advocating for ageing dancers to be visible, the lack of access to fellow collaborators and performance opportunities forced me to adapt while making and writing during the Global Pandemic.

Keywords: writing dance, artist-as-researcher, improvisation, dance and ageing, global pandemic

¹ Nikolai, J. (2016) The camera-dancer: A dyadic approach to improvisation. *The International Journal of Screen dance*, 6 (Spring).

Lo que escribo sobre escribir/bailar/escribir

Resumen

La escritura artística como investigación es en sí misma un método de creación para los/las artistas en la academia. Como practicantes creativos/as en paradigmas de investigación performativa (Haseman, 2010) nos involucramos en un diálogo crítico con/en la práctica de la escritura a través de nuestros enfoques artísticos. Al escribir y realizar investigaciones, propongo que el artista se adapte a un enfoque acorde con su(s) disciplina(s). Para mí, esto es en el estudio y la práctica de danza/teatro; donde la escritura puede ocurrir junto con otras elecciones disciplinarias, provocaciones, indicaciones e interrogatorios.

Con este artículo reflexiono sobre el proyecto de largo recorrido de investigación en performance que estoy escribiendo mientras bailo y escribo. El proyecto titulado *Move* contextualiza procesos iterativos de improvisación de danza mientras se escribe/baila/escribe con compañeros humanos y más que humanos, durante el aislamiento de la pandemia global. La diáda cámara-bailarina instiga provocaciones disparando clips de imágenes fijas y en movimiento mientras improvisa en el momento como parte de la escritura y la danza como procesos. Posteriormente, el proceso de diáda cámara-bailarina también archiva tres años de imágenes fijas y en movimiento como una bailarina que envejece. Mientras abogaba por la visibilidad de los/las bailarines/as mayores, la falta de acceso a colaboradores/as y oportunidades de actuación me obligó a adaptarme mientras hacía y escribía durante la pandemia global.

Palabras clave: escribir danza, artista-investigador, improvisación, danza y envejecimiento, pandemia global

What I write about writing/dancing/writing²

Critical, contextual framing of writing/dancing/writing

Introductions to academic writing remain worthy of consideration as artistic researchers continue to experiment with critical scholarly writing. Writing is a practice developed through repeated critical reflection while we make, review, compose for publication or examination within the academy. As research methodologies: practice-oriented, practice-led research, studio-based research (Barrett and Bolt, 2010), comprise diverse points of departure for how practice contextualises, leads or supports artistic research.

The practitioner writing as reflection-in-action (Schön, 2009) embeds critical reflection and commentary within the methodological process individualised by research responsive to or guided by practical enquiry. I write this as an artist-as-researcher, lecturing and researching at the academy. I write as a creative process and advocate for diverse ways of composing work-in-progress. Performative research writing, alongside archives, artefacts, our exhibitions and performances diversifies and leads to an embodied process as a method. I believe the embodied process as method-in-making through writing/dancing/writing, is similar to that of artist-as-researcher. Gathering provocations as an approach to experimenting with tactics, strategies and iterative generation invites a playful generation of embodied approaches, with artistic writing as research.

The history of writing around practice in the academy, spans the arts practices. Sullivan (2010) encourages individual or preferred methods adopted by artists as opposed to prescribing specific analytical frameworks to the process of writing theory and practice. In art practice “research draws on knowledge and experience and uses structures or enquiry designed to increase the human capacity to intervene, interpret, and act upon issues and ideas that reveal new understandings” (pp.102).

Burchenal (1998) recognises a paradigm shift in the context of academic writing on practice processes. Unlike learning how to write about artistic research, artists may write from the skills developed through their (years of) art practice. The works of art being created negotiate or guide writing approaches in a manner that suits a process or aesthetic direction.

² A response to Murakami, H. & Gabriel, P. 2008. *What I Talk About When I Talk About Running: A Memoir*. 1st U.S. ed. Alfred A. Knopf. Haruki Murakami's (2008) book on writing and moving practices while experiencing the process of ageing.

Equally a challenge and an opportunity for artists as researchers lies in what Renwick (2006) identifies as challenging the theory and practice stages of synthesis. In practice-based making, reflecting, writing, in any cyclical manner therefore “by naturally crossing strict divisions, both academic and cultural, an epistemological challenge for practice-based research becomes to synthesise” (pp. 180). Synthesis of theory/practice may be synonymous with making and writing, with embedded theory/practice.

The use of the term practice may imply a vocational and a theoretical component that are in some ways separate. It may be accepted that studio-based work is practice and written work is theoretical. This scenario can be avoided – there may be an interlinking of the activities. Otherwise, neither is relevant. This novel interpretation is the result of a creative impulse which is informed by many elements, including knowledge of facts (Conchubhair 2005).

The theory/practice synthesis, as suggested by Coe et al. (2002), includes the dancer in the writing process. In this instance, the artist as dancer is integral to the writing process, the dancer-writer. Alys Longley (interdisciplinary artist) shapes the performance writing discipline as much as the process of performance practice and writing in the context of living and making in Aotearoa New Zealand. Longley’s (2021) ‘light hearted’ approach to writing as scholarship refers to practices of ‘performance making and crafting’ as experimentation (pp. 280). I liken this to improvisation with forms including written, danced, sketched and photographed moments³. Performance writing scholarship with a light touch, a non-proprietary approach that contextualises a space, as Longley (2021) suggests and leads to performance writing as its own buoyant form. Performance writing as a space analogous to creating with dance, with breath and buoyancy carries its own breath. The lightness implied by Longley (2021) echoes the inspiration that Longley’s work provides to the performance writing context; practitioners experimenting with forms that suit the process of artistic creation.

I would also like to mention choreographer and writer Tru Paraha, maker of literary and performance works in Aotearoa New Zealand. Paraha contextualises a responsiveness to the experience of living, making, writing performance/scholarship in Aotearoa New Zealand. Paraha (2018) identifies the challenges for performance writers, for dance writers as “palpable tensions for the artist-as-witness of the twenty-first century” (pp. 49). Webbed between global performance, writing projects and the domestic, ancestral, geo-cultural contexts from which we are born or migrate to and from, Paraha (2018) also mentions a lightness, the sky in which we contemplate and the water that carries us.

³ Alys Longley acknowledges her visual approach to writing (2021) as supported by visual layout and photography supported by Jeffrey Holdaway.

Jo Pollitt (2019) contextualises the *writing as dancing* project process as it “aims to uncover the embodied texts of a dancer to make the energetic, choreographic and imaginative state of performance visible in words” (pp. 2). Pollitt (2019) discusses embodied knowledge that the dancer carries as a kinaesthetic transfer to the audience, the viewer. In the Paraha et al., (2021) collaboration (with Pollitt, Raheem, Schmidt), Amarra Raheem uses the concept of reader as mover, the embodied experience of a subtle warm-up that brings the submerged body of the reader into the body of spoken text.

My narrative

My research historically applies technology in the form of the handheld camera or a smartphone (digital) camera. I've created and written works based on how handheld recording devices may lead to curatorial choices, compositional openings and exhibition-based viewing. The experimental improvisation between moving and dancing with a handheld camera leads to reminders of play(fulness) that otherwise may not be provoked.

I propose a critical methodology crafted through years of studio research in improvisation; a *camera-dancer dyad* (the camera in the hands of the autonomous dancer) invites sustained practice(s) as ways of looking, enquiring and creating (Nikolai, 2016). My position towards writing at the academy is referential to the parallels between the visual practice of seeing, composing, recording and reviewing moving images. The practice of capturing recorded still and moving images while looking through the lens during improvisation is synonymous with the act of making words that guide the movement choices I improvise with while moving, speaking or writing as I'm moving.

Alternatively, the camera in my hand, while dancing also guides what I want to take a closer look at, what I am attracted to, through the dyadic process or through the lens that guides my next move. The camera is guided by the mover's agency as opposed to that of the camera-person, distanced from the shot choices made in-the-moment by the improvising dancer. The hand-held camera in an improvisation with the dancer guides the choices as the *camera-dancer* in tandem. Compositional choices are informed, through the frame and in the space shared between moving and capturing, in-the-moment, informing choreographer and camera-operator as shared (Dodds, 2004).

Pas de deux

Through everyday technology, dancers can partner with playful provocations that double as a variation on the *pas de deux* theme. During the Global Pandemic, I stopped dancing in public spaces. I no longer had access to open classes, studios and shared spaces or other collaborators to have dialogue with. I began writing more. I wrote as an embodied practice, then adapted my writing into storyboards. I started sketching storyboards showing figures moving within the frame with a brief reference to shot types and camera angles, suggesting my presence in the frame (although subtle) but intentionally de-centring myself. I began writing. Writing led to storyboarding. Storyboarding led to location allocation; in the context of this project, location was determined by strict lockdown rules to remain within my residential post code. So the paper from my printer and the beach I see from my living room window guided my first provocation.

I soon became aware that I would not be casting fellow dancers in the near future. Therefore, I continued to trial self-portraits, bringing storyboarded sequences to life through handheld recordings of short movies on my smartphone in 2020. As I archived my daily movies, I began improvising with the themes arising. I recognised that I had improvised my solo approach to the thematic development of a short *screendance* piece I refer to as *Move*.

My writing as I dance similarly reflects on writing as a provocation for my recent theory/practice synthesis titled *Move*. *Move* is a collection of still and video images captured as I danced during the Global Pandemic in 2020, 2021 and 2022. Hence, this process of writing/dancing/writing relies on methods of improvisation and composition as works-in-progress during a three-year creation process during mandated isolation.

My reflexive practice contextualises writing/dancing/writing as I age; an ongoing research project I co-collaborate on advocating for lifelong moving. We (Nikolai & Markula, 2021) propose that we have developed an approach to digital dance theatre “to empower mature dancers to act as agents of their own, ageing, performing bodies as it disrupts negative assumptions about ageing female dancers’ bodies and abilities” (pp. 111).

Ageing and dancing continues to carry the possibility of being visible, of changing states as our constant. The aim is to advocate for the visible, if sometimes invisible, to shift that invisible state to impenetrable visibility so that ageing and dancing are observational processes. “Time is slippery. It is like water – transforming from something solid as ice to something as fleeting as vapour. It can go from being invisible to impenetrable, and the transition is imperceptible” (Tharp, 2019, pp. 173).

The autobiographical reference to my practice is significant in that I continue to discuss how making by moving relates to my writing. In this essay, I reflect on my 2020-2022 artistic research project significantly shifting my methodological approach to writing/dancing/writing due to historical and social circumstances; timed and placed within the Global Pandemic.

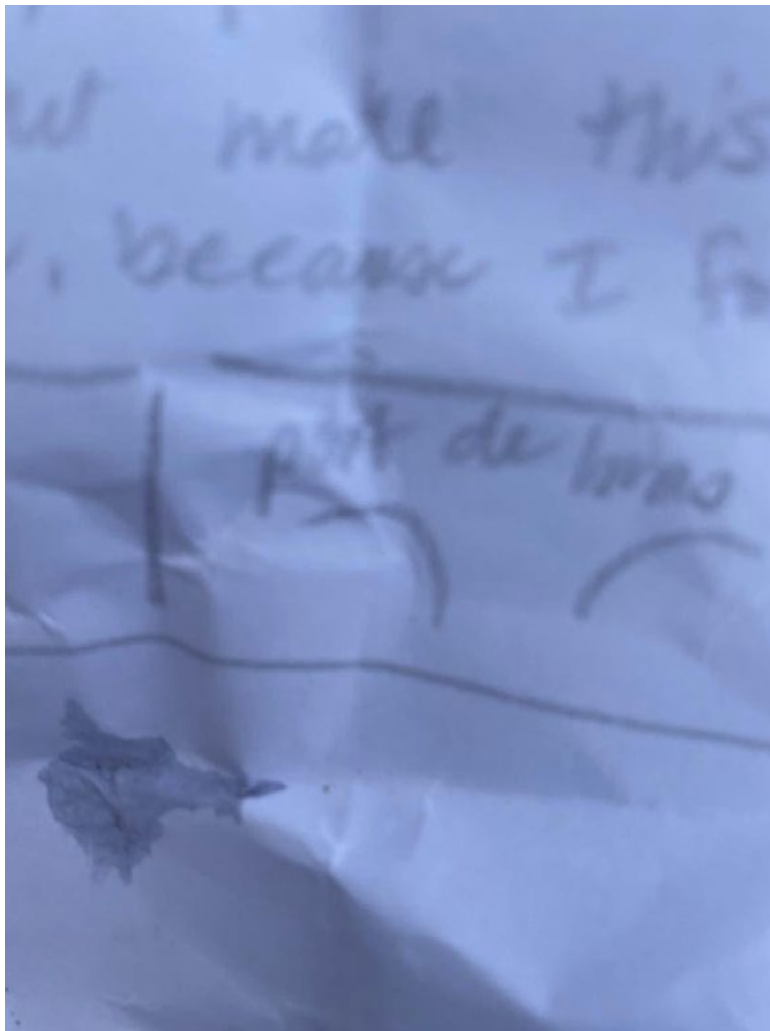


Image 1. Photo credit Jennifer Nikolai. December 2020. My first provocation. Very early stages of the *camera-dancer* process: Storyboard #1 sketched in pencil, taken to the ocean to guide improvisation; it became wet and wrinkled.

Move (2020-2022)

The project I'm still making (at the time of publication) is titled *Move*. As I shift between isolation, immobility, mobility and responses to living and making collaborative works during the 2020-2022 in Aotearoa New Zealand where I live and work, I am a guest, as I was born as a first generation settler in Canada. I've been using the mobile recording device with my storyboard sketching improvisational tasks, as provocations for how to shoot and write; between moving with my camera and moving in response to improvisations recorded on my camera.

Artist Judith Dunn refers to dance improvisation as 'compositional improvisation', where improvisation is a means of composing while performing, simultaneously. I propose that writing about embodied research as enquiry has characteristics similar to the process of compositional improvisation. When the writer as improviser considers "structure, order, space, time, materials and 'tone', and one practices daily to make these decisions quickly, consciously and with control..." (Buckwalter, 2010, pp. 108).

If I experience improvisation with camera(s), as parallel to that of improvisation of the moving body; experimenting with order, contextualising space, place, time, material, colour, tone, framing, orientation, line, shape, making conscious and quick choices while I shoot; is the camera-dancer improvisation occurring moment-to-moment?

The process of reviewing my still and moving images moment-to-moment has an iterative quality embodied between moving, writing, dancing and capturing footage for further openings. With *Move (2020-2022)*, the writing in isolation twinned with the dancing and capturing in isolation, shifted my making process into the current year 2022. The shift was most significant in the themes I capture in response to the method of making in isolation with more-than-human collaborators I'd never previously partnered with.

Where to partner/duet is a co-equal relationship, each responding to the other's cues. A response between co-equal partners may be each responding to the other's cues, outputs, offerings, responses through contrast or imitation, creating a discourse in the emerging forms (Buckwalter, 2010, pp. 109).

The significance during the Global Pandemic was that I was not able to return to comfortable approaches to improvisation from years of training in theatrical and dance forms, from years of producing live and digital or hybrid performance and exhibition pieces/works. I am still not collaborating with other humans. But I am gathering movies as a source of material, to which I apply written provocations, with my more-than-human environ-

ment, engaging in provocations with my salt water, sand, seaweed, rock and camera in hand. This is how I write with camera in hand, with captured stills and movies as provocations while I write and write about dancing as I age during a Global Pandemic.

What I write about as writing dance as I age

Writing about the still and moving image(s) I compose(d), improvise(d), edit(ed), and view(ed) during the years impacted by the Pandemic (2020-2022) is my main source of inspiration for what I write about writing/dancing/writing; that I equal to Haruki Murakami's *What I Talk About When I Talk About Running: A Memoir*. Murakami (2008) reflects on the process of training for marathons as supportive of the rigorous writing process. He reflects on ageing as significant to his training regime, his recovery and his preparation for performance (running the marathon). As I age and attempt to stay mobile in my practice, I reflect on how his pondering on the ageing body in training reflects my practice as ageing in a time of restricted mobility.

Move as an iterative piece aims to challenge socially constricting stereotypes limited to youthfulness and dance. Literature critiquing social expectations that dancers are young in age is supported by research quantifying that dance encourages a playfulness associated with a life of youthful playfulness (Southcott & Joseph, 2019). So, in the context of *what I write about as writing dance as I age*, the method of iterative, generative writing/making focuses less on the ageing process and more on the practice of writing (over the years) as synonymous with that of art and writing practice.

Murakami (2008) also writes that with the practice of writing: repetition of practice and reflection on practice resonates with the objective of hybridisation of process-based methods:

I don't think certain types of processes allow for any variation. If you have to be part of that process, all you can do is transform – or perhaps distort yourself through that persistent repetition, and make that process a part of your own personality.

Phew! (pp. 68)

The repetitions that I sometimes identified with monotony, others with transformation, have become iterative variations on the first provocation theme, with subtle shifts I retrospectively associate with mobility (physical and geographic).

Move 2020

Move themes in 2020 concern space, isolation and elements of the *pas de deux* with sand and water in my residential neighbourhood despite ‘lockdown’. The autobiographical referential condition was that I would have a presence in the shots and that the stills in themselves would become writing prompts in 2020. (This characteristic also plays a role in the 2021 and 2022 improvisations).



Image 2. Photo credit Jennifer Nikolai. March 2020. Despite a lack of visible reference to other humans in my neighbourhood, traces of animal and human presence were observed. Human footprints left in the mānawa/mangroves on walks to my neighbourhood beach, The Waimanawa Shoal Bay biodiversity focus area on Tāmaki Makaurau Auckland's North Shore.

Locating the *Move* project in its particular cultural and historical context (Francisco, et al., 2022), a contextual reflexivity further informs my ethics of care and responsibility to the land, the water and the ancestors resonating in my approach. The emergent process carries specific observations that alter, anew. Each day I experience the unpredictable practice of writing, recording and moving with respect to my *pas de deux* partners with as little impact as possible, in the reflections and shadows of *where* I observe my wondering of *what*.

“As the relevance of improvisation in non-performing arts shows, improvisation does not always coincide with performance in the sense of a live event shared between artists and the public.” Either “*intentional* improvisation or *reactive* improvisation” acting responsively with what that moment offers in the improvisation is a characteristic of artistic improvisation (Bertinetto, 2021, pp. 28). Reactive improvisation continues to drive my methods. If I find myself going to my neighbourhood ocean locations, away from other humans, I care for the more-than-human (Haraway, 2016); the seaweed, sand, tide pools and salt water. I’m aware of the multiple possible metaphors; of dancing near muddy footprints during a Global Pandemic where signs of fellow humans are otherwise missing.

In terms of writing and making using human and non-human material, I value making amidst moving tides. The camera in my hands may support the agency of making with and around material surrounding these circumstances (Lovino & Oppermann, 2014). Can this carry a gentle approach to “material narrativity” (pp. 8) guiding a less human-centred approach to literature, to writing/dancing/writing during isolation from visible humans?

Signs of previous presence are echoed, but not visible or heard. My awareness in avoiding dualisms that might source a narrative, perpetuating matter as a metaphor, might under these circumstances open a disanthropocentric lens revealing “similarities and symmetries existing between humans and non-humans” (Lovino & Oppermann, 2014, pp. 8). The camera as an agent sees non-human forms surrounding my shadows, my footprints. Can this “playing together” of human and non-human agents lead to “new narratives and discourses that give the complexity of our collective a voice” (pp. 8)? My provocation in this narrative is shaped by choices to avoid my own image or shadows as signs of presence, but footprints instead.

Move 2021

Move circumstances during 2021 are still isolationist. As with the marathon, my attention turned to land and water; waste from land was now in the water. I find my *Move* dances aim to be light, with a light touch, light impact. There have been many years I've collaborated with dancers, cameras in our hands, dancing as an ensemble. This light treading on sand and rocks draws me closer, or draws me to take a closer look as is standard in the discipline of screendance. Screendance does not need to look like dance, in that the proscenium representation of dancers, framed through looking through a camera, asks for the presence of the camera to have an impact on dance, aside from it being choreographed before or for the screen (Kappenberg, 2008). Douglas Rosenberg (2006) would echo this in his call for "camera-looking" as "an active performance that frames an event and elevates it while 'screening out' all other information" (pp. 14).

I experience my improvisations by relying on the camera and the capacity to shoot a close-up. Brannigan (2001) identifies the close-up as having a long history in the arc of narrative storytelling (and the star persona) (pp. 39). Though in this instance, my close-up is taking a closer look at the mangroves I have not previously looked so closely at. A significant observation in my reliance on the camera as the agent is that, as I age it is a challenge to use my eyesight to see so closely without the assistance of the zoom, which I now activate through my smartphone. In the field of visual anthropology, Luvaas (2019) debates the historical weight given to the camera (as agent). The presence of the (digital) camera as less significant; being able to shoot on any camera, that getting a good shot is up to the photographer. Thus recognising that in visual anthropology there are historical attempts to "minimalise the importance of cameras... fetishising the written word instead" (pp. 76), I am now supported by the smartphone in the palm of my hand. During the Global Pandemic, when shooting my dance studies' still and moving images, my images appear alongside mundane images of my repetitive daily life. Images of family members, pets and flowers blooming in the garden, appear amidst my "reel" of *Move* documentation.

Here, Luvaas' (2019) critical debate lies in my own questioning of this "passive tool" (pp. 77). That the smartphone camera I bring to my writing/dancing/writing process has a potential "co-agent" role in image-making (pp. 78). In recognising collaborations with human and non-human materials as I create with this camera in my hand, I again agree with Luvaas recognising autobiographical age, place (demographics) and for me my ageing, with this "humble" camera in my hand seeing "along with me" (pp. 78). As a dancer/choreographer and screendance scholar/maker, I personally propose that the camera in the hands of the moving agent with their own autonomy leads to compositional investigation between the moving body (foreground/background) and the environment (background/foreground).

As I make *Move*, the ensemble is not the other humans but the non-humans that I have improvised with, and therefore this shift towards dancing with sand, shoal, seaweed and the ocean's reflective surfaces has opened an even more sustainable durational practice. I rely on my moving, dancing body. I am similar to salt water from The Pacific Ocean⁴. I find seaweed as my partner, and observe rock pools from afar; reflective surfaces form the basis of moving image studies I conduct from afar. The 'afar' refers to my intention not to touch or physically engage with seaweed or rock pools but to observe, capture and curate written provocations for future improvisations. Psarras in *Initial reflections on site-performances in the sea* (2021):

used verbs and prepositions as methodological devices with embodied and performative potential: drifting, floating, walking, standing or into, across, with are verbs and prepositions that highlight conceptual, methodological and technological aspects of selected site-performances between the artist and the sea (pp. 1).

My position is that the presence of another actor or dancer in a shared improvisation cannot be replaced. I have a melancholic response to Goldman's (2021) recognition that contact improvisation (for example) and shared dance practices "in the time of the novel coronavirus has rekindled anxiety regarding the body's permeability and the unpredictability of shared physical practices, especially those that embrace improvisation..." as this mirrors a current sense of loss, of the unknown, volatility (pp. 68).

The Pandemic, while raising the stakes of research-creation, has also shed light on the durational elements of my moving image piece/process: *Move*. The stakes raised include those experienced through prolonged isolation. How delightful is the process of walking to the ocean and improvising moment-to-moment from there!

The melancholy of not sharing physical practices of other humans carries with it a responsibility towards the partners I do share a careful collaboration with. I am not to share my weight with partner rock as I do with partner humans in a contact improvisation context (Goldman, 2021). Partners previously become more recently partner rock, sand, partner seaweed. While the lines I live along are linked to seaweed and tide pools, the reflected surfaces I look into while shooting *Move* reflect my concern for our polluted oceans. Tide pools once occupied with busy sealife, now contain rubbish, newspapers, and masks. I keep finding more masks.

⁴ The Pacific Ocean named (1520) by explorer Ferdinand Magellan; to its Polynesian inhabitants it is named Te Moananui a Kiwa - the Great Ocean of Kiwa.

The careful tread of my footstep on the rock weighs heavily. Rocks as a partner, focus on the partner, the weight of my body, transferring onto the rock. Rocks and salt water, human creatures and non-human. We as “inhabitants of the world, creatures of all kinds, humans and non-human, are wayfarers” (Haraway, 2016, pp. 2). The awareness of my body standing on a rock may not be illustrative in the image(s) but critical commentary on the presence of my body standing on a rock in the Waitemata Harbour, Pacific Ocean, contextualises my improvisation. I see as a dancer, moving guided by the dyadic act, of choosing the shot, framing seaweed and myself. I experience a compositional enquiry with wayfarers; sand, seaweed, shadows; partnered while improvising together.

Barad (2007) advocates for the in-betweenness caught here during the Global Pandemic as the improvisational choices between non-human wayfarers and this *camera-dancer dyadic* partnership I’ve only previously experienced with human partners, holding the agency of the camera movements, camera angles and framing. Our intra-actions with the material world as improvisational partners suggest that it is the ripe time as educational scholars to shift our thinking with this collaborative embrace (Kuby, 2017).

With improvisation, the point is not to show my interaction specifically with the audience/viewers, but to interact with the object with a concentration as presence, for what this brings to the colour, texture, temperature, weight of the work, the piece, the process outcome (Scruggs & Gellman, 2008).



Image 3. Photo credit Jennifer Nikolai. October 2021. Self-referential scale within a rock pools/ tide pools partner study. Reference to partner as rock pools/tide pools in the *Waitematā* Harbour, Aotearoa New Zealand. My responsibility remains as a guest in these waters with a duty of care. The shadow distorts the scale. How big am I, how small am I in the tide pool/partner duet?

As a process of contextual reflexivity, my *Move* project emerged due to social and historical circumstances during the years 2020-2022 (Francisco et al., 2022). I reflect on the opportunity that arose for me as a visitor to this land; Aotearoa New Zealand, emerging in my artistic identity through embodied processes of moving, being, and observing my neighbourhood waters, acknowledging the ancestors of the land I am in. The emergence of themes, topics, and research questions arising from the improvisational conditions of being in this place at this time, lead to even greater opportunities for me. I would not otherwise have made, durationally, for more than two years, iterative works as sketched, recorded, reflected upon, in and around respecting the land and waters during the Global Pandemic.

I believe that practice-oriented research during forced isolation propelled research-creation toward dance and ageing as an intentional act and action. *Move* therefore carries durational reflection, synonymous with my experience of ageing while being limited in movement, literally or figuratively, in isolation, quarantine and socially distanced. *Move* also allows me to continue to find dance partners in the reflective surface of the tide pool or wave, in the seaweed that washes against my human foot, happening in the moment while I engage with the *camera-dancer dyad*.

Move 2022

Move in isolation 2022 continues as a proposal to practice making and moving with accessible recording devices while moving (in-the-moment). Global circumstances that impact the immediacy of dance opportunities also lead to different propositions that maybe moving is no longer about the performing body being central. As with propositions, “if you restrict them to a performed body, a stand-alone object, they become judgements or evaluations” (Manning, 2008, pp.18).

Image 4. Photo credit Jennifer Nikolai. August 2021. Author captured in shadow. Newspaper washing ashore with surgical masks in the Waitemata Harbour, Tamaki Makaurau Auckland. More waste washes up in the meantime but is not captured in stills or movies during the August 2021 improvisation.



Image 4. Photo credit Jennifer Nikolai. August 2021. Author captured in shadow. Newspaper washing ashore with surgical masks in the Waitematā Harbour, Tāmaki Makaurau Auckland. More waste washes up in the meantime but is not captured in stills or movies during the August 2021 improvisation.

We need to continue to consider the possibility that the mobile allows change(s). This ideally opens us up to an ethos of care. When noticing the increased number of surgical masks washing ashore, and the small pieces of plastic amidst paper items, still in full colour amidst a tidal pool bed, I find myself observing closely. *What to do, what to say, what to make of this? How can my theory/practice synthesise an ethical responsibility while writing and making?*

My perspective supports Sullivan's (2010); Artists writing with years of personal practice and creative insight in discipline knowledge allows for a tacit experience to substantiate as impactful towards ways of writing. That ways of doing become synthesised as one informing the other. Sullivan also inspires the artist to respond to empirical understandings to review conceptual strategies; I respond to this suggestion as implied in reflexive practice. The synthesis may lead to questioning content and contexts as problematic, towards change at a social, political, cultural or educational level (pp. 110).



Image 5. Photo credit Jennifer Nikolai. January 2022. Shadow and mānawa/mangroves provocation during beach clean-up, Shoal Bay, Tāmaki Makaurau Auckland. Shadow-led moving image provocations 2022 become variations of previous shadow still images captured in January 2022.

Global Pandemic 2020 regulations said one could only walk within one's own post code. My 2020 daily walks where at first I storyboarded my sketched ideas, the still and movie studies in 2021 and 2022 became weekly beach clean-ups on Shoal Bay. If creative enquiry is "selecting, adapting and constructing ways of working and ways of seeing", the process of constructing and composing, might ask one to turn to "an array of practices" (Sullivan, 2010, pp. 111). I agree with Sullivan's proposal that the researcher/artist applies a suitable methodology beyond the content boundaries into open-ended methodologies. For me, the playfulness afforded in adapting a suitable methodology, an array of practices, implies a playful improvisation embedded with responsibility; an *if this then what else approach, a what if... or why not?* towards future possibilities.



Image 6. Photo credit Jennifer Nikolai. August 2022. Move now includes regular beach clean-up projects. Emergent process documentation, Shoal Bay, Tāmaki Makaurau Auckland. August 2022 documentation of waste informs future provocations capturing seashells and sand only, following beach clean-up projects.

What I write about writing/dancing/writing

Reflections on improvisation as writing/dancing resonate with Demircioglu (2019) on integrating improvisational elements (of performance) into the writing. That improvisational elements may prompt a creative improvisation with moving bodies that also apply to the conditions an artist sets towards writing. Choosing (physical) locations, for example, may shift any pre-conceived expectations on responding through embodied writing. Demircioglu guides the lead into a research question as follows: “What composes the essence of the relationship between letting-go and shaping?” (pp. 21).

The challenge for me is to avoid what I pre-conceive to shape; in studio and journaling in the written form. The shaping process ideally releases expectations for the opportunity to open observations to what is there, under those circumstances momentarily. This is a “letting go”, which I suggest also supports the writing process. Writing in the arts, as practitioner-researcher, Demircioglu (2019) refers to a process of finding ways to sense and play with each other. For example, two improvisers, one reading-acting text, the other moving; when the moving improviser let go of distinguishing the differences in their languages (the language of speaking text, and the language of moving), “our mediums merged; and some of the experiences I had inspired my decisions as I was writing this book” (pp. 147). Open play, through improvisational studio methodologies, has supported my methods of moving. The writing; provokes the moving; provokes the making, in no specific or predictable order.

Improvisation leads to attentiveness to adapt as the mover observes, takes cues, responds and considers the relationship between self and fellow improvisers. Improvisational proposals call for quick call and response. Dancing with cameras subverts existing ways of knowing, making and imagining dance which can mobilise a shared space for our choreographies as screened or shared through dialogue(s) of experimentation. Improvisation as an embodied process supporting writing/dancing/writing has been significantly motivated by Erin Manning’s (2008) suggestion of proposals as the stakes of research-creation are being pulled together.

Manning (2008) also proposes “know not what the body can do” (pp. 10). The compulsion to compose is an aesthetic drive with a will to power. As a collective will, it “activates the power of a force to move a body to its limit” (pp. 10). In the context of *Move*, I recognise signs of my own ageing as I navigate the Global Pandemic. I recognise these signs in loved ones who have lived longer than me. This is not the limitation (of ageing) that is suggested to us socially. The body moving at its limit, in contrast, has been the limited access to shared spaces, shared groups of people and as artistic researchers, limited access to fellow collaborators in itself, became the collective will where individuals pushed the

writing/body/writing to its limit. In the context of *Move* as an embodied process, ‘limitations’ act(ed) as provocations for what is (yet/still) to be adapted.

I’ve (just) gone to the beach where the *Move* process began in December 2020. In December 2020, I wrote a storyboard, identified written reflections arising from the year that had passed. My only provocation was to trial *camera-dancer* moments. The materials I used were limited: handheld camera and chalk. Chalk for writing, the handheld camera for documenting dance studies. This provocation lasted many hours, over the entire month of December.

On my first day of improvisations in December 2020, I found a piece of waterlogged wood. The wood had small holes in it. The wood lay amongst the mangroves, I gathered it as the tide went out. On that day 1: I wrote “MOVE” on the piece of wood with chalk. At the end of my *camera-dancer* process I took the wood back home. I’ve had it with me every day since then. As I conclude this text, with 2022 provocations, I return to that same beach, the same space on the sand and I (now) have (just) returned the wood. I subsequently return to my archive of still images captured on day 1 of my 2020 *Move* studies. I have multiple images of this:



Image 7. Photo credit Jennifer Nikolai. December 2020. *Move* wood found and chalk text inscribed. Materials I took for December provocations were storyboard#1, chalk and camera. While dancing on the sand in Dec 2020 I observed this surgical mask stuck in the mangroves. This is where I found the wood washed ashore, *Move* was born. Shoal Bay, Tāmaki Makaurau Auckland.

Today, as 2022 draws to a close, I observe that there are no surgical masks washed up on the shore, stuck in trees, hanging from random branches in multiple ocean locations. Today, I return the *Move* wood, and notice that the text I wrote in December 2020 has faded significantly, is less than recognisable and 2023 is rapidly approaching. After 2020, there was 2021. After 2021 there was 2022. If I carried *Move* as a piece of wood, as a process of writing, dancing, writing some more, then dancing again; from 2020 into 2022, with writing/dancing/writing what is left now?⁵ I experience a melancholy, leaving the *Move* wood behind with the chalk text to wash up on another shore. The unknown circumstances of the past three years still carry the unknown ahead. I recall this sense of melancholy in 2020, acknowledging the loss of improvisational partners, a loss of contact, as we lost the flesh to flesh partners of contact improvisation.

What do I talk about when I talk about dancing, while ageing during a Global Pandemic? I talk about the process that has been; that has maintained my dancing from 2020 to 2022 while I age. While I observe through more-than-human partnerships, while I collaborate with partners in a manner not previously experienced; what is left on this page, is that which move(s). The proposal that is left, is that which illuminates the writing/dancing/writing process adapting to mobility, to ageing while writing and dancing, proposing that we still move.

⁵ What is left now is inspired by Schmidt, T. (2018) "What's Left on the Page." *Performance Research*, volume 23, no. 4-5, pp. 343-346.



Image 8. Photo credit Jennifer Nikolai. November 2022. *Move* wood returned, after remaining with me and my process since December 2020. Back to Shoal Bay, Tāmaki Makaurau Auckland.

Bibliography

- Barad, K., 2007. *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham, New York: Duke University Press.
- Barrett, E. and Bolt, B. eds., 2007. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Bertinetto, A. and Ruta, M. eds., 2021. *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts* [e-book]. Milton: Taylor & Francis Group.
Available through: ProQuest Ebook Central <<http://ebookcentral.proquest.com>> [Accessed 18 August 2022].
- Brannigan E., 2011. *Dancefilm; Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press.
- Buckwalter, M., 2010. *Composing while dancing: an improviser's companion*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.
Available at: <<http://site.ebrary.com/id/10440689>>.
- Burchenal, M., 1998. Thinking through Art. *Journal of Museum Education*, 23(2), pp.13-15.
<https://doi.org/10.1080/10598650.2007.11510563>.
- Coe, D. and Strachan, J., 2002. Writing dance: Tensions in researching movement or aesthetic experiences. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 15(5), pp.497-511.
<https://doi.org/10.1080/0951839022000019795>.
- Demircioglu, B., 2019. *Improvisation in the Expressive and Performing Arts* [e-book]. London: Jessica Kingsley Publishers.
Available through: ProQuest Ebook Central <<http://ebookcentral.proquest.com>> [Accessed 18 August 2022].
- Dodds, S., 2004. *Dance on Screen; Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Hampshire, New York: Palgrave MacMillan.
- Goldman, D., 2021. A Radically Unfinished Dance: Contact Improvisation in a Time of Social Distance. *TDR The Drama Review*, 65(1), pp.62-78.
- Haraway, D., 2016. Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. *E-flux Journal*, 75, pp.1-17.

- Haseman, B., 2010. Rupturing and Recognition: Identifying the Performative research Paradigm. In: E. Barrett and B. Bolt, eds. 2010. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Iovino, S. and Oppermann, S. eds., 2014. *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kappenberg, C., 2009. Does screendance need to look like dance? *The American International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 5, pp.89-105.
- Kuby, C.R., 2017. Why a paradigm shift of “more than human ontologies” is needed: Putting to work poststructural and posthuman theories in writers’ studio. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 30(9), pp.877-896.
- Longley, A., 2021. A kindness that goes further. *Performance Paradigm, Performance and Radical Kindness*, 16, pp.280-285.
- Luvaas, B., 2019. The Camera and the Anthropologist: Reflections on Photographic Agency. *Visual Anthropology*, 32(1), pp.76-96.
<https://doi.org/10.1080/08949468.2019.1568115>.
- Macleod, K. and Holdridge, L. eds., 2006. *Thinking through art: reflections on art as research*. London: Routledge.
- Manning, E., 2008. Creative propositions for thought in motion. *Inflections—How is Research Creation?*, May, pp.1-24.
- Murakami, H. and Gabriel, P., 2008. *What I Talk About When I Talk About Running: A Memoir*. 1st U.S. ed. New York: Alfred A. Knopf.
- Nikolai, J., 2016. The camera-dancer: A dyadic approach to improvisation. *The International Journal of Screendance*, 6, Spring.
- Nikolai, J. and Markula, P., in press. *Aging, Memory, and Camera: Immersive choreography between live and digital improvisation and performance with the “camera-dancer dyad.”*
 (Accepted for publication 2021).
- O Conchubhair, G. 2005. The practice-based PhD in industrial design. In: Position Papers on Practice-Based Research: Circulated in advance of the symposium RESEARCH QUESTIONS NCAD. Available at: <<https://www.scribd.com/document/36939170/Dublin-Position-Papers-Practice-Symposium-2005>>
 [Accessed 22 August 2022].

Olmos-Vega, F.M., Stalmeijer, R.E., Varpio, L. and Kahlke, R., 2022. A practical guide to reflexivity in qualitative research: AMEE Guide No. 149. *Medical Teacher*, 7, April, pp.1-11. <https://doi.org/10.1080/0142159X.2022.2057287>.

Paraha, T., 2018. Colluding with Darkness. *Performance Research*, 23(2), pp.49-54. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464754>.

Pahara, T., Pollitt, J., Raheem, A. and Schmidt, T., 2021. Ensemblography: Making collaboration through performing writing. *Global Performance Studies*, 4(2), pp.1-15. <https://doi.org/10.33303/gpsv4n2a2>.

Pollitt, J., 2019. The State of Dancingness: Staying with leaving. *PARtake: The Journal of Performance as Research*, 2(2), Article 4.

Psarras, B., 2021. Initial reflections on site-performances in the sea. *Academia Letters*, Article 419. <https://doi.org/10.20935/AL419>.

Renwick, G., 2006. Decolonising methods. In: K. Macleod, K. and L. Holdridge, eds. 2006. *Thinking through art: reflections on art as research*. London: Routledge. Ch12, pp.168-184.

Rosenberg, D., 2006. Proposing a Theory of Screendance. *Screendance: The State of the Art*, 1, pp.12-17.

Schmidt, T., 2018. What's Left on the Page. *Performance Research*, 23(4-5), pp.343-346.

Schön, D., 2009. *The Reflective Practitioner: How Professionals think in action*. London: Temple Smith.

Scruggs, M. and Gellman, M.J., 2008. *Process: an improviser's journey*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Southcott, J. and Joseph, D., 2019. "If you can breathe, you can dance": Fine lines contemporary dance for mature bodies in Melbourne, Australia. *Journal of Women & Aging*, 32. <https://doi.org/10.1080/08952841.2019.1591890>.

Sullivan, G., 2010. *Art practice as research, inquiry in the visual arts*. 2nd ed. London, UK: Sage Publications, Inc.

Tharp, T., 2019. *Keep It Moving: Lessons for the Rest of Your Life*. New York: Simon and Schuster.

Jennifer Nikolai's research platform questions and investigates how 21st-century digital technologies can support the creation and presentation of dance performance, framed in her research as the camera-dancer dyad. Jennifer's practice-led methods are grounded in over two decades of experience as a dancer, choreographer and scholar. Jennifer lectures in the School of Sport and Recreation at AUT University Aotearoa New Zealand where she also supervises Master's and PhD research projects. Nikolai conducts research in Aotearoa New Zealand where she resides and in Canada, her country of origin.

Jennifer Nikolai cuestiona e investiga cómo las tecnologías digitales del siglo XXI pueden apoyar la creación y presentación de espectáculos de danza, enmarcada en su investigación como la diada cámara-bailarina. Los métodos basados en la práctica de Jennifer se basan en más de dos décadas de experiencia como bailarina, coreógrafa y académica. Jennifer es profesora asociada en la School of Sport and Recreation de la AUT University Aotearoa New Zealand donde también supervisa proyectos de investigación de master y doctorado. Nikolai realiza investigaciones en Aotearoa Nueva Zelanda, donde reside, y en Canadá, su país de origen.

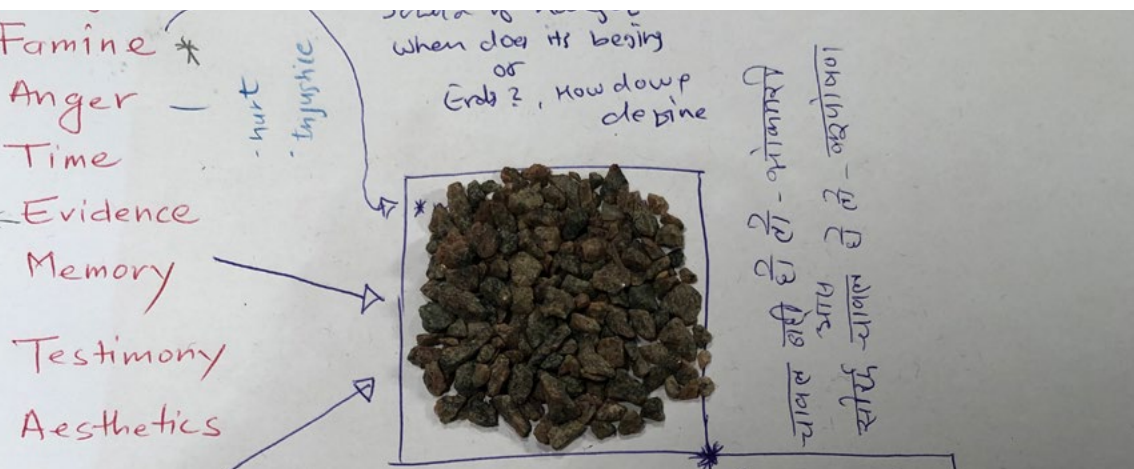
Elephant Trumpet. In/out of the black box

Ram Krishna Ranjan

<https://orcid.org/0000-0003-2921-5833>

HDK-Valand – Academy of Art and Design, University of Gothenburg

ram.ranjan@akademinvaland.gu.se



Recibido: 20.09.2022

Revisado: 02.11.2022

Publicado: 20.12.2022

Cómo citar este artículo

Krishna Ranjan,R., 2022. Elephant Trumpet. In/out of the black box. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 7 (14), pp.64-103

DOI 10.46516/inmaterial.v7.153



Abstract

This text weaves reflections on the (im)possibility of foregrounding caste-subalterns', specifically Dalits' experiences and imaginations of the Bengal Famine of 1943. This text is in conjunction with, next to, between, and in/out of the film *You deny my living and I defy my death*. The film has emerged as a result of a collaborative-performative workshop between two caste-subalterns, initiated and organised in the context of a PhD in Artistic Practice. Just like the workshop, the film is also animated by the desire to complicate the dominant representational realm ascribed to Dalits, which is often either essentialising or reductive. The film explores methodological and aesthetical approaches to go beyond the default imaginaries.

Constructed across multiple modes, genres, fragments, and layers, this text aims to expand, extend, inflect, and build on the key themes explored in the workshop and the film. Some text precedes the workshop and film, some emerged during the process, and some came afterwards. Mobilising iterative and assemblage-style writing, this text anchors itself in the Bengal Famine of 1943 to critically engage with ideas around 'critical presence' and the 'representation' of Dalits. The text also aims to explore notions around malnutrition, hunger, starvation, and famine as categories, 'recovery and representation' of caste-subaltern histories in the context of famine, opacity and affect as aesthetic choices, and collaborative practice as a method.

Keywords: the Bengal famine of 1943, caste, dalit, subaltern, film practice

Trompeta de elefante: dentro/fuera de la caja negra

Resumen

Este texto entreteje reflexiones sobre la (im)posibilidad de poner en primer plano las experiencias e imaginarios de los subalternos de casta, específicamente las experiencias e imaginarios de los Dalits sobre la hambruna de Bengala de 1943. Este texto está en conjunción con, junto a, entre y dentro/fuera de la película *You deny my living and I defy my death*. La película surge como resultado de un taller colaborativo-performativo entre dos subalternos de casta, iniciado y organizado en el contexto de un doctorado en Práctica Artística. Al igual que el taller, la película también está motivada por el deseo de complicar el ámbito de representación dominante atribuido a los dalits, que a menudo es esencializador o reductivo. La película explora enfoques metodológicos y estéticos para ir más allá de los imaginarios predeterminados.

Construido a través de múltiples modos, géneros, fragmentos y capas, este texto tiene como objetivo expandir, extender, modificar y desarrollar los temas clave explorados en el taller y la película. Algunos textos preceden al taller y la película, otros surgieron durante el proceso y otros vinieron después. Movilizando una escritura iterativa y de ensamblaje, este texto se ancla en la hambruna de Bengala de 1943 para abordar de manera crítica las ideas sobre la “presencia crítica” y la “representación” de los dalit. El texto también tiene como objetivo explorar las nociones sobre la desnutrición, el hambre, la inanición y la hambruna como categorías, la “recuperación y representación” de las historias de casta-subalternas en el contexto de la hambruna, la opacidad y el afecto como elecciones estéticas y la práctica colaborativa como método.

Palabras clave: la hambruna de Bengala de 1943, casta, dalit, subalterno, práctica cinematográfica

Preface

Akaler Sandhane (*In Search of Famine, 1981*), directed by Mrinal Sen, is a film within a film that portrays an urban director's efforts to create a film about the Bengal Famine of 1943. The director and his crew stay in a village for a month to shoot the film, and by the end, the relations between the film crew and the villagers have worsened to the extent that the film within the film cannot be finished there and the only option for Sen's director is to recreate the famine in the confined studios of Calcutta. Highly reflexive in nature, the film is aimed at interrogating the capacities and incapacities of any attempt to 'authentically' represent the famine and the rural. In a way, Sen suggests that the only way to make a film on the famine is to show how it can't be made. Sen's musings on famine-related temporal, historical, ontological, and representational questions come together nicely in this sequence. One day sudden rain stalls the film shoot, and the cast decides to play a guessing game. The director shows them several photographs of famine sourced from newspapers, archives, personal collections etc., and asks them to guess the context of the photographs. Most of them make the mistake of thinking that all the photographs are of the 1943 famine, but they are not. Photographs from the 1943 famine, 1959 food riots in Calcutta, and 1971 Bangladesh refugee crisis become indiscernible from each other. In the last part of this famous sequence in the film, Smita Patil, an actress in Sen's film and the film being shot, holds a picture of black nothingness, and she declares – past, present, and future.

Any scholarly and artistic engagement with a famine of the 'past' raises several conundrums relating to definitional, spatial-temporal, ontological, and recovery-representational questions. According to de Waal (1989, p.6), how and when a famine is defined or declared "is a question of power relations within and between societies". Starvation-related mass deaths are often the prerequisite for a calamity to be called famine. In most cases, this narrow framework is adopted instead of a broader framework of hunger, starvation, poverty, and malnutrition. In the case of postcolonial states, they are always keen, and rightly so, to acknowledge how coloniality and famines are intrinsically and historically linked but always hesitate in declaring a famine themselves; why would they admit to their failures?

Concerning spatial-temporal questions, the most crucial consideration is whether a famine should be seen as an event frozen in time and space or as a continuum across time and space. Mike Davis (2007, p.21) argues that famine "is part of a continuum with the silent violence of malnutrition that precedes and conditions it, and with the mortality shadow of debilitation and disease that follows it". The danger in talking about a famine from the 'past' is that it relegates it to an occurrence from the past, with a specific location and starting and end dates. Moreover, in the popular imagination, a large-scale famine flattens out the differences in experiences; all sufferings become one. And this is so far from the

truth, as we know that famine is always a complex story of society's social, economic, and political fabric. Famines also pose ontological questions – hunger operates at the level of the gut (Ginwala, 2017); it is affective; it resists any definitional framework; it defies time, measurement, and visual perceptions. If we trust only our vision, by the time we notice it, it's already too late. Considering these definitional, ontological, spatial, and temporal complexities, framing a famine is quite daunting. Perhaps Sen is alluding to these challenges through the aforementioned sequence. What if we were to add another layer of complexity to it – exploring and framing a famine from a caste-subaltern perspective?

“My memory is again in the way of your history.”

“Your history gets in the way of my memory”. (Ali, 2012)



How does one draw a line?
 Malnutrition, Hunger, Starvation, Famine?
 Past, Present, Future?

The questions that shadow my attempt to study the Bengal Famine from caste-subaltern perspectives are – is it even possible to recover and represent those histories without relegating caste-subalterns and their histories as fully knowable subjects or risking ventriloquising them? Given the ethical-methodological complexities and (im)possibilities inherent in framing the famine, even more so from caste-subaltern perspectives, this text, just like the film that accompanies it, departs from an authoritative recuperative historical project and instead pays attention to, or is attuned to, processes of creatively imagining the heterogeneous subaltern histories, which can often be fragmentary, unresolved, and contradictory. In its framing, this writing is not pre-figured for a mere translation of already worked-out arguments. Writing, in this paper, is mobilised as a method and a creative process through which myriad imaginations of the Famine are being negotiated. Writing, in that sense, is conceived as a creative practice to construct and already imagine alternatives that attempt to go beyond reductive and essentialising representations. To that end, the following two questions capture its spirit and ethos:

Why do you
 want our stories
 always already codified
 in your systems?

Can't we and our stories
 exist outside of
 what is already made available?

Performativity, bricolage, and constant negotiation of opacity and clarity are a deliberate part of its methodology to purposefully decentre and deprive any individual method that might foreground essentialising and reductive representations the writing and the film seek to refute. How and why these writing methods help us in exploring going beyond default imaginaries is dispersed across its content and form.

Glossary of terms

Caste: While the 'caste system' is always qualified by the context, it is broadly characterised by social stratification based on endogamy, hereditary status, hierarchy, graded occupation, and purity and pollution. The 'caste system' consists of four Varnas in the following hierarchy – Brahmins, Kshatriyas, Vaishyas, and Shudras. This is followed by a group considered to be so 'low' that they are outside of the Varna system (For more on caste, see Béteille, 2022; Ghurye, 2016; Srinivas, 2019). Dalits and Adivasis are part of this group. Dr B. R. Ambedkar (1917; 1936; 1948), the architect of the Indian constitution and a prominent Dalit thinker, saw the 'caste system' as graded inequality with control of resources and the idea of purity and pollution as its organising principles.

Dalit: Literally 'ground down' or 'oppressed'; the term Dalit was popularised by Dr B.R. Ambedkar. In contemporary India, it refers to the preferred political self-identification of social groups belonging to 'ex-untouchable castes'. The Indian State, through its constitutional framework, has designated and refers to this group as Scheduled Castes (SC).

Adivasi: Meaning 'old inhabitants' in several Indian languages, it is considered a preferred self-description of communities listed as 'Scheduled Tribes' in the Indian constitution.

Other Backward Classes (OBC): OBC is a collective term used by the state to categorise social groups which are educationally or socially disadvantaged but are not listed as 'Sche-

duled Castes' or 'Scheduled Tribes'. This group is constituted mostly of castes belonging to the lowest of four varnas (Shudras). Instead of castes, the term 'classes' is used to incorporate 'backward' groups from religious minorities.

Subaltern in the Indian context: Whether we take Gramscian (2021) notion of subaltern social group as 'on the margins of history' or Ranjit Guha's (1988, p.35) definition of subalterns as "a name for the general attribute of subordination in South Asian society where this is expressed in terms of class, caste, age, gender and office or in any other way", Dalits, Adivasis and a large section of OBCs, fit the category of subalterns in the Indian context.

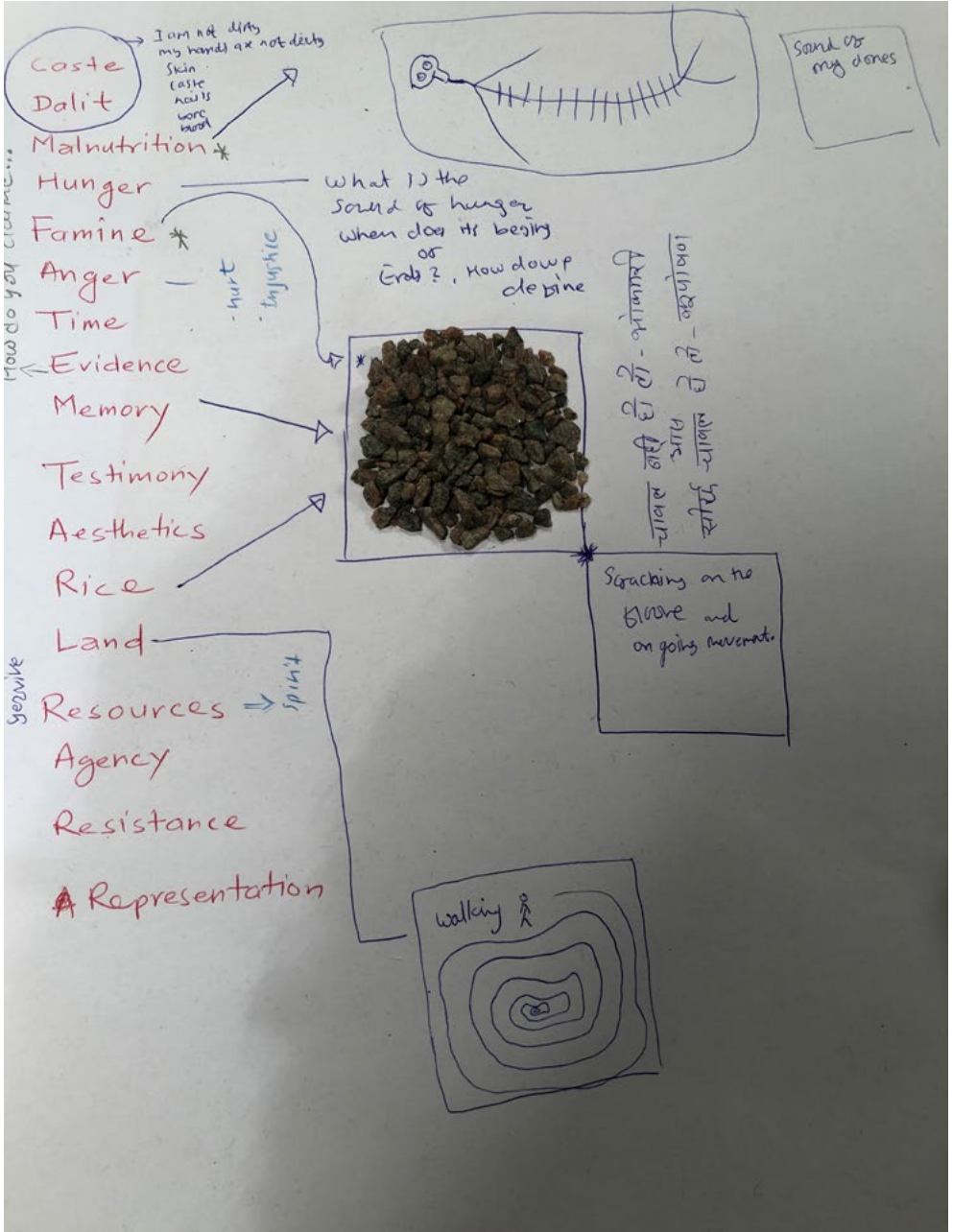
Caste-subaltern: I am using the term 'caste-subaltern' to both mark the specificities of subalternities caused by caste and to indicate an incomplete synonymy between the two terms. (For more on this, see Pankaj and Pandey, 2020). Using subaltern as an umbrella term to denote caste-based dominations, subordinations, and experiences along economic, political, and social lines, comes with several theoretical and ethical-political challenges. The risk of heterogeneity and context specificities getting subsumed within this generalised and very broad conception is real. While there are similarities and overlaps between the terms – 'caste' and 'subaltern' – they are not interchangeable in all contexts.

You deny my living and I defy my death



<https://vimeo.com/782475864/725988b833>

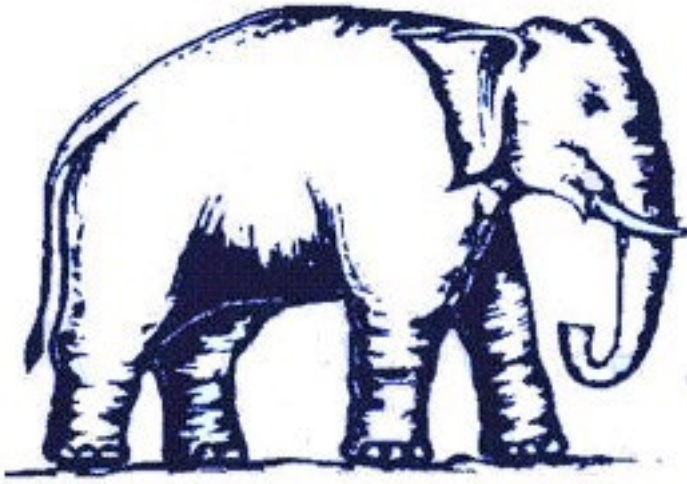
Indexing



Indexicality?

Averroes put down his pen [...] From this studious distraction he was distracted by a kind of melody. He looked through the latticework balcony; below, in the narrow earthen patio, some half-naked children were playing. One, standing on another's shoulders, was obviously playing the part of a muezzin; with his eyes tightly closed he chanted: "There is no god but the God." The one who held him motionlessly played the part of the minaret; another, abject in the dust and on his knees, played the part of the faithful worshippers (Borges, 1964, cited in Mignolo and Vazquez, 2013).

Averroes' difficulty translating the term comes from the simple fact that the Greek concept of "mimesis" was totally alien to Islam, and of which— let's say it, just in case— Islam has no need. Mimesis is not a universal concept (Mignolo and Vazquez, 2013).



All of you know that Elephant is election symbol of Scheduled Castes Federation in the coming election. Why I have chosen Elephant as our election symbol? Because this symbol is known to all the Indians. Apart from it, Elephant is a symbol of intelligence, patience and strength. Our people are as powerful as Elephant. It may take them some time to stand on their feet. But once they are on their feet nobody will be able to force them easily to sit on their knees (Ambedkar, 1951, quoted in Darapuri, 2017).

Invitation as (and) Introduction

To

Durga Bishwokarma
 Fredrikstad, Norway

Date: 26 January 2022

Sub: Invitation to a collaborative-performative workshop for a PhD project

Dear Durga,

I hope you are doing well. Is your ordeal with the migration agency in Norway over? Have they issued you a residence permit yet? I sincerely hope you will soon be able to travel to Nepal to see your family.

It's been almost a year since we last spoke. Last year has been such a blur for me. I have been so busy with my PhD. I finally have a title for my PhD – *Negotiating caste-subaltern imaginations of the Bengal Famine of 1943 in and through film practices*. I know it's a bit verbose, but I like it. I might change it later. What do you think?

The rough cut of the 'big/long' film is ready now. I don't know if you remember, but this is the film based on my fieldwork-filming in two Dalit villages in West Midnapore, West Bengal, India. The fieldwork-filming centred creative-collaborative practice as a method to engage with caste-subalterns', specifically Dalits', experiences of the Famine. Two local practitioners of the Patchitra tradition (scroll paintings accompanied by songs) were creative-collaborators during the fieldwork-filming. Methodologically speaking, in my fieldwork-filming, I attempted to co-construct subjective truths by involving community members and Patchitra artists to the best of my abilities. While I was both the 'author' and the 'facilitator' during the fieldwork-filming, I fully assumed the author's role at the film's editing stage. When we meet, we can discuss the nuanced politics and ethics of authoring and facilitating. I have tried to weave together fieldwork footage, poetry, and essayistic writing in this film. While the film attempts to foreground caste-subaltern experiences of the famine, it also proposes a need to shift away from 'recovery' and 'representation' of subalterns' 'authentic' experiences of the famine and towards 'negotiated imagination'. I have attempted to define the term 'negotiated imagination' elsewhere (Ranjan, 2021). You can check it here:

<https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/constituencies-II/negotiated%20imagination>

Since this film blurs modes and genres, it's difficult for me to define its aesthetic register; it oscillates between – observational, reflexive, expository, performative, essayistic, and poetic modes (for more on different modes, see Nicholas, 1991; 2016; 2017 and Rascaroli, 2008). In that sense, it's a hybrid film – a cinema

in-between. I am developing the argument that the notion of hybrid films lends itself very well to the anti-caste image work. Since no single aesthetic register can capture the heterogeneity of caste subjugation, exploitation, domination and experiences, the critical-creative potential of hybridity might help us pursue anti-caste aesthetics. Irrespective of my intentions and claims, I can't deny that the film has some elements of 'conventional documentary' and can come across as such, especially the segments where there are conversations with scroll artists, community members and documentation of the scroll-making process. You know that I have a complicated relationship with the idea of 'documentary' filmmaking. As a caste-subaltern, I see the necessity of 'documentary' in advancing the struggle. Still, I also get frustrated when 'aesthetics' is denied to caste-subalterns in the name of cause, urgency, and legibility.

My research is hinged on iterations of film practice through different subaltern affinities and methodologies so that the research questions can be explored from multiple perspectives. While editing the film, I kept thinking, what is a 'field'? What if I shifted the spatial, temporal, material, and aesthetic register to a black box? Can I do fieldwork-filming in a black box? Can I follow a similar ethical-methodological approach of creative-collaborative practice but this time in the confines of a black box? What will happen if I work with a trained theatre and performance artist? You know where this is going...

I would be pleased if you could make some time to come to Gothenburg and participate in a collaborative-performative workshop. The idea will be to explore the (im)possibilities of foregrounding Dalits' experiences of the Bengal famine of 1943. I am thinking of filming the workshop. The filming is not intended for purely documentation; it might be turned into a filmic work later. I am attaching the following:

Appendix 1: A Brief description of my PhD research

Appendix 2: Words/phrases that come to my mind when I think of our possible collaborative-performative workshop

I hope you will consider this request. More later.

Regards,
Ram



Appendix 1: A Brief Description of my PhD Research

The Bengal Famine of 1943-44, in which close to three million people died, is considered one of the most violent instances of colonial rule in India. In recent years scholars have turned their attention to scrutinising the Famine from an anti-colonial perspective (see Mukerjee 2010; Tharoor 2017). However, the caste-subaltern question is still largely missing in the study of the Famine. With Amartya Sen's (1981) assertion that entitlement relations play a significant role in dictating who gets affected and to what extent, during a famine, the link between caste and its impact on the outcome of the Famine seems commonsensical, and yet this aspect has not received adequate attention.

Against this backdrop, my PhD in Artistic Practice mobilises the film practice to further and experiment with caste-subaltern imaginations (epistemologies and ontologies of expressions that emerge from the space of subalternity) of the Bengal Famine of 1943. The main research question that underpins this research is – how can the film practice, both as a method and an outcome of the inquiry, be mobilised to explore epistemological and ontological understandings of the Bengal Famine from a caste-subaltern perspective?

Taking the Gramscian notion of subalterns as people/groups on the margins of history, subaltern studies, especially in India, have consistently focused on the need to write history from below (Amin, 1995; Chakrabarty, 1992; Guha, 1982; Perusek, 1993; Spivak; 1988). On the one hand, scholars and historians have looked at archival materials for erasures of subaltern history and reinterpreted them. On the other hand, they have mobilised methods such as oral history to recuperate the subaltern histories. In a limited sense, my PhD adheres to this tradition; it looks at existing films on the Bengal Famine and makes critical interventions in them to foreground the caste question, and it is also aimed at creating 'new' material by way of fieldwork-filming and workshops. But my PhD also departs from the tradition in that it is not a recuperative historical project; it focuses on the creative, layered, and negotiated processes of imagining and engaging with that history. While it takes cues from various academic disciplines, it essentially centres the film practice as a method of inquiry to engage with the Bengal Famine from a caste-subaltern lens.

Appendix 2: Words and phrases that come to my mind when I think of our possible collaborative-performative workshop

Part analysis; Part poiesis; Part in-between
Part experiences; Part encounters; Part in-between
Part closed; Part open; Part in-between
Part facts; Part speculations; Part in-between
Part oppositional; Part propositional; part in-between
Part past; Part present; Part future; Part in-between
Part definitive; Part tentative; Part in-between
Part transparent; Part opaque; Part in-between
Part telling; Part listening; Part in-between
Part singular; Part plural; Part in-between
Part effective; part affective; Part in-between
Part fragmentation; Part frustration with fragmentation; Part in-between

An attempt to orient ourselves amidst many parts and to annihilate caste



Maybe I am the ghost

A script that may or may not be from the film You deny my living and I defy my death

Durga:

“I am the ghost.
I am the ancestor.
I am the spirit.

I am the dead body.
Still blaming you.

Because of you, I died at an early age.

I am poking you
And your stories.”

-time elapses-

“As a Dalit ghost, I wish I had travelled with you to Midnapore and observed you during your fieldwork-filming.

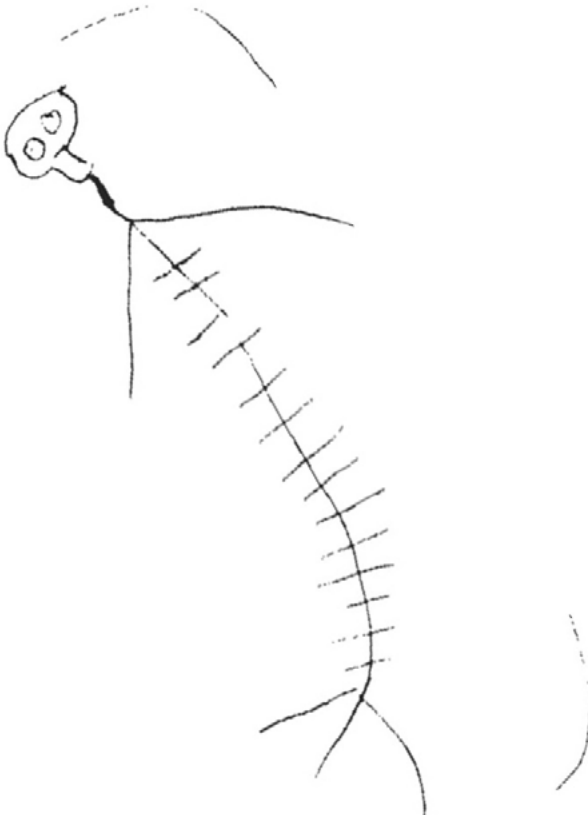
Maybe I would have pushed you.
Maybe I would have made your papers fly.

Maybe I would have caught your lies.

Maybe I would have gotten distracted from observing you.
Maybe I would have wandered around in the nearby villages.
Maybe I would have met my relatives.”

The ghost is not simply a dead or a missing person

If haunting describes how that which appears to be not there is often a seething presence, acting on and often meddling with taken-for-granted realities, the ghost is just the sign, or the empirical evidence if you like, that tells you a haunting is taking place. The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life. The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us, in its own way, of course. The way of the ghost is haunting, and haunting is a very particular way of knowing what has happened or is happening. Being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as a transformative recognition. (Gordon, 2008, p.8)



Why have you invited me?

A script that may or may not be from the film *You deny my living and I defy my death*

Durga: Am I working on your project because I am a theatre/performance artist or because I am a Dalit artist? What is it? I know it's both. But what is it?

Ram answers the question with a question: What do you think?

Durga: I thought you invited me because I carry Dalit subjectivity. First, it was that. But then... if I had been just a Dalit activist... probably you would not have invited me. I guess the reason behind the invitation is that I carry both – the tools and the subjectivity



Storying the world

To

Durga Bishwokarma
 Fredrikstad, Norway

Date: 05 February 2022

Sub: Sharing ideas and references – part I

I know you prefer calling. Much of what I will write here is something we have already discussed over the phone. I am still taking the risk of repeating the content. But I think it's a risk worth taking. Consider it as my notes, a way to rehearse possible imaginaries, or should I say appendix 3. What follows in this letter are my current academic and artistic inspirations, examples, readings, observations, quotes etc.

Isabel Wilkerson's (2020) book *Caste: The Origins of Our Discontents* has rekindled my interest in a comparative study of caste and race. Using the analytical framework of caste, she connects and studies hierarchies across civilisations, particularly focusing on studying race subjugations in the USA. She writes:

As we go about our daily lives, caste is the wordless usher in a darkened theater, flashlight cast down in the aisles, guiding us to our assigned seats for a performance. The hierarchy of caste is not about feelings or morality. It is about power—which groups have it and which do not (p.17)

Caste is the bones, race the skin. Race is what we can see, the physical traits that have been given arbitrary meaning and become shorthand for who a person is. Caste is the powerful infrastructure that holds each group in its place (p.19).

While reading her book, I am constantly thinking of a shared history – after all, Dalit Panthers were formed in India along the lines of Black Panthers in the USA. I am meandering. There is a different reason for bringing her book up. I was discussing this book with a colleague from South Africa, and she gave me a beautiful gift during the conversation. She introduced me to the work of Katherine McKittrick (2022), especially the article titled *Dear April: The Aesthetics of Black Miscellanea*.

In this article, McKittrick offers her thinking on black methodology and aesthetics, which I think might be very valuable for us and the workshop. You can find the article here: <https://doi.org/10.1111/anti.12773> I have collated some significant sections that I find illuminating.

My methodological premise, or assumption, is that black people have always used interdisciplinary methodologies to explain, explore, and story the world, because thinking and writing and imagining across a range of texts, disciplines, histories, and genres unsettles dismal and insular racial logics. By employing interdisciplinary methodologies, and living interdisciplinary worlds, black people bring together various sources and texts and narratives to challenge racism (p.5).

Black methodologies do not follow a trajectory of seeking, finding, and making an analytical site knowable; black methodologies are articulations of wonder, curiosity, and sharing. For this reason, I observe that black methodologies are wavering knowledge processes that move in and out of clarity (p.6).

Black aesthetics oscillate between clarity and opacity and are underwritten by stories and ideas that are fleeting, flexible, new, and old; these stories and ideas teach us how to navigate infrastructures of harm, these stories and ideas reside within, across, and outside prevailing knowledge systems. Black aesthetics generate a deciphering practice and this deciphering practice contextualises black worlds as painfully contradictory and thick with meaning. The painful contradiction is not a site of representation that demands resolution but instead elicits the rebellious potential of black aesthetics—stories, music, poetry, visual art, the beautiful ways of being black that are unarchived yet tell us something about how we can and do and might live the world differently (p.10).

My reason for choosing these sections is not to indicate an attempt at faithful implementation and translation of these ideas in our workshop. The specificity of my inquiry, coupled with the specificities of our contexts, interests and working styles, will inflect, extend and expand these ideas in ways I can't foresee now. Questions that have consistently cast their shadow on the project – would we ever know how many Dalits died in the Famine; can we ever 'recover' and 'faithfully represent' the caste-subaltern experiences of the Famine; and where is the archive that can unlock answers to these questions? These rhetorical questions point to the fact that perhaps it's not fully knowable, and may we should not make the mistake of turning the caste-subaltern into an analytical category/site that is fully knowable. As suggested by McKittrick, one way to move forward is to story the world through an interdisciplinary approach. I am curious to see how our different artistic practices inflect each other and how we go about storying and imagining the Famine from our respective vantage points. I am looking forward to experiencing the politics and poetics of our relations.

I remember Glissant. *In poetics of Relations*, he writes: "The imaginary does not bear with it the coercive requirements of idea. It prefigures reality, without determining it a priori" (1997, p.192). These two sentences capture the spirit of the proposed workshop, at least for me. I know this workshop has a predetermined thematic core, but I want us to engage in imaginaries. To quote Manhar Bansal (2022):

Imagination is sometimes considered to be antithetical to history, in its vigours of evidence and objectivity. The truth, nonetheless, is that all history is imagination. This is not to deny the immense significance of historical evidence but to say that it is the manner in which we choose to interpret and construct our understanding of the past, indeed, how we imagine it that forms the bedrock of historical thought. But who constructs this imagination? Using what? Does everyone get to imagine their own past, or are there 'fragments' whose collective memory is obliterated by the hegemonic imaginations of the 'mainstream'?

In this endeavour, it must shun the hegemonic and homogenising forces of mainstream imagination and use oral tradition, collective memory, poetry, literature and fiction – alternative sources I broadly call ‘fantasy’ – to reimagine our multiform pasts. I contend that this ‘reimagination’ is imperative for us to address both the erasures of the past and the crises of the present. We must take, as it were, a flight of fantasy.

I want to take this ‘flight of fantasy’ with you. I know that this, like subaltern histories, will be scattered, fragmented and heterogeneous. I think it’s only by letting go of the anxiety of producing absolute, clean, singular, and totalising histories and narratives, even if it’s emerging from subaltern quarters, that we can destabilise grand, homogenous, and hegemonic historiography. The mainstream historiography fears the subalterns’ affective, fragmentary, and other alternative ways of storying the world because it breaks open the narrow corridor of consensus on history and conception of historiography elites are invested in. To invoke Bansal (2022) again, we should let “fragments speak on their own term without anxiety”. In this regard, Glissant’s (1997) conception of opacity can be interesting for us to consider. Opacity, for Glissant, is an unknowability, a poetic, unquantifiable alterity, a diversity that exceeds categorisations of differences. It exposes “the limits of schemas of visibility, representation, and identity that prevent sufficient understanding of multiple perspectives of the world and its peoples” (Blas, 2016). For Glissant (1997), opacity is a conception that distracts us from becoming the guardians of absolute truths. Methodologically and aesthetically, I have been drawn to opacity. However, I am slightly concerned about the uncritical mobilisation of opacity as a catch-all phrase. In the name of opacity, we can’t unquestionably accept works that are vague, apolitical, unintelligible, inspired by a particular kind of European abstractionism, and obscure for the sake of obscurity.

Moreover, we can’t dismiss evidentiary ethics, aesthetics, and politics in the name of opacity. We can undoubtedly re-think and re-imagine ‘evidentiary’. Still, we don’t have the privilege of metaphorising the immediacy and urgency of subaltern causes and concerns to the extent that it becomes utterly bereft of any critical potential. This is why McKittrick (2022) warns us that “opacity is not simply about vagueness, or claiming unintelligibility, but about the politics of sharing ideas carefully” (p.7). She also cautions us against turning opacity into a stable category or designation, “we cannot grab opacity and retreat into a space of sustained obscurity” (p.7).

This letter is already so long. I don’t know where my proclivity for writing lengthy letters comes from. I guess we can always use the excuse that since our ancestors did not get to write, we must compensate for all the words they never got to speak all the words which were invisibilised, erased, misheard, or never heard.

Let’s speak soon.

Regards,
Ram

In the black box

A script that may or may not be from the film *You deny my living and I defy my death*

Author and Durga, one named after a Hindu God and the other Hindu Goddess, are in the black box. These two caste-subalterns from India and Nepal are standing against a green screen. They speculate. They imagine.

Author: “Let’s say... I come to you as a filmmaker with a conundrum. How do I visible caste? How do I represent caste without the discursive/descriptive (text, subtitles, surnames, voice-over etc.)?”

Durga:

“
 —Silence—
 —and/or—
 —Scream—
 —and/or—
 —blank screen—
 ”

Ram: “Is there any ‘metaphorical/allegorical/abstract’ way (as opposed to the ‘documentary’) to talk about caste?”

Durga:

“
 —NO—

(For me, No. And that’s beautiful. If it’s not possible to define it, then why is it practised?)

Living is both denying death and proving it

Stretched out beside the blacksmith's furnace
 I have been privy
 To the argument of the hammer and the iron

I have become the plough
 And travelled far, riding on the farmer's shoulder
 Tilled the vast expanse
 So that the field teems with crops

Just to fight the pangs of hunger

Still I have to witness Amlasol**
 I have to feed my family ant-eggs
 That look like white grains of rice (Charal, 2021)

**Amlasol

was is in the news for starvation deaths. In 2004 five Adivasis starve to death in Amlasol village (see Ghosh, 2004). District – Midnapore. State – West Bengal. Ruling Party – Communist Party of India Marxist (CPI-M). Fifty-seven years after independence. Sixty-one years since the Bengal Famine of 1943.

**Lalgarh

was is in the news for starvation deaths. In 2018 seven Adivasis starve to death in Lalgarh (see The Hindu, 2018). District – Midnapore. State – West Bengal. Ruling Party – All India Trinmool Congress. Seventy-one years after independence. Seventy-five years since the Bengal Famine of 1943.

**Delhi

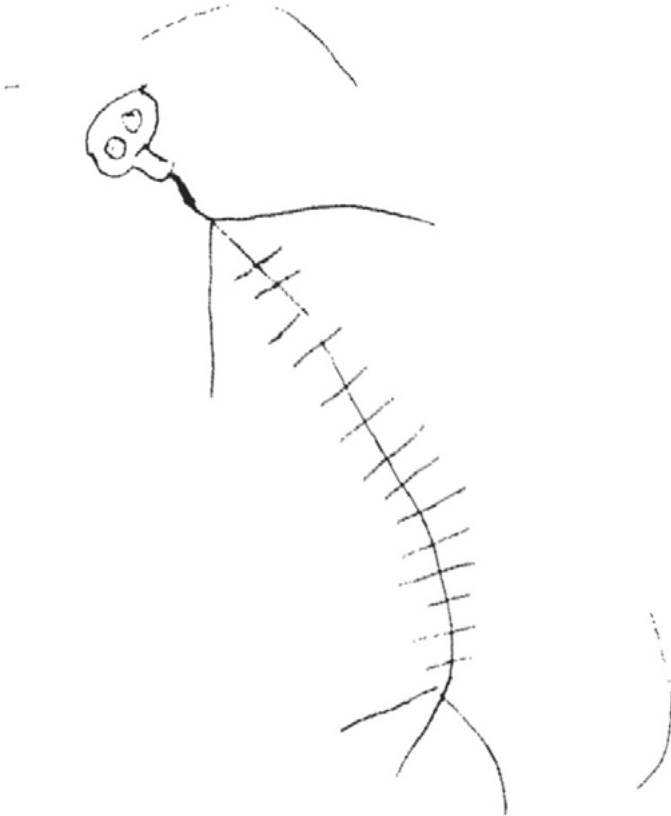
was is in the news for starvation deaths. In 2018 three children of a family, all aged below 10, starve to death in Mandawali (see Bhardwaj, Johri and Mander, 2018). District – East Delhi. State – Delhi. Ruling Party – Aam Admi Party. Seventy-one years after independence. Seventy-five years since the Bengal Famine of 1943.

**Latehar

was is in the news for starvation deaths. In 2020 five-year-old Dalit girl starves to death in Latehar (see Ranjan, 2020). District – Latehar. State – Jharkhand. Ruling Party – Jharkhand Mukti Morcha. Seventy-three years after independence. Seventy-seven years since the Bengal Famine of 1943.

** []

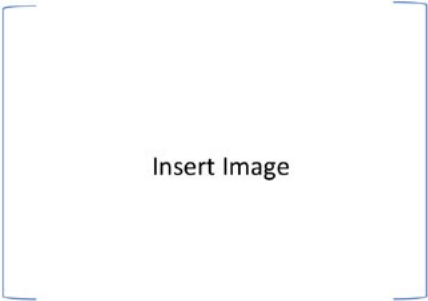
will be in the news for starvation deaths. In [] District – []. State – []. Ruling Party – []. [] years after independence. [] years since the Bengal Famine of 1943.



Living is both denying death and proving it. I wish to shift the register from the dead to the living. For the dead. For the dead has not come to terms with its unnatural death. For the dead remains unequal even in its death. For the dead want a better death for those living. For the agency of the living is in determining the manner of death.

**** Varanasi**

Varanasi is the parliamentary constituency of Narendra Modi – India’s Prime Minister. Modi suddenly announces a nationwide lockdown on 24 March 2020 to ‘curb’ the spread of the COVID pandemic. During this 21-day lockdown, a news report from his constituency emerges. The report by Vijay Vineet and Manish Mishra in the Jansandesh Times is published on 26 March (see Srivastava, 2020 and Awasthi, 2020). The report claims that members of the Musahar (Dalit) community in Koiripur village in the Prime Minister’s constituency are surviving on grass. The report carries a photograph of children eating grass. The report is circulated widely on social media. The Varanasi District Magistrate (DM) Kaushal Raj Sharma sends a show-cause notice to Vijay Vineet (one of the journalists) and Subhash Rai (his editor-in-chief). The notice calls on them to publish a denial of the report. In the notice, District Magistrate claims that the news report is fabricated because he has gotten it investigated by an Additional District Magistrate (ADM) -level officer. He adds that the Dalits are not eating grass but ankari dal (wild pulses) that grow along with wheat in the fields. He circulates a photograph of himself and his son with a bundle of ‘ankari grass’. Journalist Vijay Vineet (quoted in Srivastava, 2020) says he will not back down from the story - “I have all the photos and videos related to the report, which I have sent to the DM. The condition of Musahars in Koiripur village has been very poor for the last three to four days. Due to the lockdown they are unable to go anywhere and have no money either.”



Insert Image



Insert Image

Both are images of the living – in them, already inscribed, different densities of existence.

Possible to make Famine-images?

There is no singular context that governs engagement with the evidentiary power of images or their limits. My context is very different from that of the journalists I cite above. They are dealing with a District Magistrate who is simply discounting and discrediting the idea of the evidentiary power of images altogether. His strategy is to relativise the images (and, by extension, the truth) to the point that it creates enough doubts. Therefore, I want to be careful in accepting or rejecting the evidentiary power of images entirely. If the District Magistrate's strategy is to discount the evidentiary power of images and the response to that is a further unsettling of the evidentiary power of images. In that case, we have a serious conceptual problem. Images can be partial and fragmentary, but we simply cannot discount the evidentiary power of all images.

This PhD project is at a crucial remove from the urgency and immediacy of important journalistic work but is interested in poetics and politics of responding to the erasure of caste-subaltern narratives through image-making. While I am interested in probing the limits of images and their evidentiary power, I am not arguing for the invalidity of all images. I am making images on hunger and famine, but I want to work with images in a way that takes into consideration the limitations of images. Images, every now and then, can compel the state to intervene by mobilising its evidentiary powers and claims but it is also true that starvation/hunger deaths happen not because there is a lack of images – it happens despite images.

Faced with the difficulties of representing atrocities like famine, we are confronted with the limits of photography, a machinery that cannot do anything, but represent; a practice that cannot go beyond representation. Therefore, no matter how one photographs the (Sudanese) famine, the single image will always, in some way or another, take something away from the intensity, scope, and complexity of the very atrocities that cause their photographed victims to suffer. In a situation where an atrocity is of such a character that it can never be adequately represented, our desire to represent and our call for representation activates the very atrocity we pretend to vilify, ensuring inaction and thus continuing the atrocity (Guerts, 2015, p.9).

Those images
 may or may not come
 but refusal from making images
 forecloses that imagination

Possible to make?

Images that exceed juxtaposition

Images that exceed evidence

Images that exceed representation

Juxtaposition, evidence and representation –are simultaneously productive and reductive. Something that is productive can't be entirely dismissed, and something that is reductive can't be entirely left unattended. Exceeding is to go beyond, but it is not a denial of what it is exceeding from; the traces of what it is exceeding from can always be found. The precursor to any exceeding is a dissatisfaction, a doubt, or a hesitation.



Imagine a feast here!

A script that may or may not be from the film *You deny my living and I defy my death*

Durga: Can you just eat rice forever? Can you?

(Time elapses)

Durga: Imagine a feast here – Greens...Greens...Greens!!!

Fruits
Apple
Banana
Mango
Lemon
Lentils
Beans
Vegetables

Salad
Paneer
Chana
Eggs
Milk
Ghee
Dahi
Rice with a bowl of
dal and vegetables

A good source of water
Bhindi
Baigan
Greens
Lots of greens
Greens...
Greens...
Greens...

Touch of the Image

To

Durga Bishwokarma
 Fredrikstad, Norway

Date: 12 April 2022

Sub: Sharing ideas and references – part II

I hope this letter finds you well. I am glad that you could come to the workshop. It was such a joyful experience. I hope you also had a similar experience. I have been devoting a lot of my time to the editing of the film, and I think I am not too far from the film's rough cut. The tentative title for the film is *You deny my living and I defy my death*. Considering the time I spend with images and sound, it feels like either I am touching them, or they are touching me. I know the workshop is over, but I still feel like sharing some ideas and references with you. In some ways, the workshop and the filmed material have made me think about these things. In the absence of the workshop, I am not sure if I would have arrived at these ideas and references in the same way. Again, consider it as my notes, a way to share and rehearse my current thinking on film practices, or should I say, appendix 5.

In the last four-five days, I have been reading about two connected and yet very different propositions – 'caste as a sensorial regime' and 'sensorial turn in ethnography and cinema'. In the very first paragraph of his article *Odor and Order: How Caste Is Inscribed in Space and Sensoria*, Joel Lee (2017, p.470) proposes:

to understand the tenacious persistence of caste and untouchability in the present we would do well to take a phenomenological turn and inhale deeply. Heeding our senses and our embodied relationship to place, we may exhume meaningfully patterned relations between caste ideology, the organization of space, and the marking of bodies and sensoria by the sensuous content of the environment. Caste functions, among other things, as a spatial-sensory order. It is experienced as an inscription into the environment — indeed, into the chemical and olfactory content of the air we breathe — of the Brahmanical ideological premise that every caste has its own distinctive, hierarchically ranked "place" in the world, and that the places inhabited by subordinate castes should not only be set apart but should look, smell, and feel differently from those of the rest of society.

In ethnography and cinema, there is a growing interest in exploring how focusing on, and foregrounding, our multisensorial (sight, sound, smell, taste, touch etc.) perceptions and experiences can pave the way for alternative ways of understanding and engaging with our contexts and surroundings. In her book *Doing Sensory Ethnography*, Sarah Pink (2009, p.1) argues that "multisensoriality is integral both to the lives of people who participate in our research and to how we ethnographers practice our craft". She highlights the importance of smell, taste, touch and vision in ethnographic research. This sensorial turn has, in parts, emerged out of discontent with overreliance on the 'mimetic-representational-verbal' order of

the world. I don't think that the aim is to dismiss it but to establish multisensorial experiences and perceptions at par with it.

Harvard's Sensory Ethnography Lab (quoted in Brody, 2014) describes its mandate as providing "an academic and institutional context for the development of creative work and research that is itself constitutively visual or acoustic — conducted through audiovisual media rather than purely verbal sign systems — and which may thus complement the human sciences' and humanities' traditionally exclusive reliance on the written word". I have watched some of their films, and I find their work quite interesting for their serious engagement with the materiality of the image and sound. I recently watched *Levithian* (2012), a film by Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel of the SEL. I would highly recommend this film to you as well. Another film that comes to mind is Tracey Moffatt's *Night Cries* (1990). Images are not subordinated to words here. You don't get pulled into a narrative arc. You experience the film as opposed to just watching it. You get touched by the film. In film theory, scholars have tried to theorise it and have given different terms – from 'haptic visuality' (Marks, 2007), 'embodied cinema' (Rutherford, 2003), 'tactile eye' (Barker, 2009) to 'corporeal image' (MacDougall, 2005). Although different in their conceptions and manifestations, these terms have a certain common ground. I think they all allude to – an experience beyond mimetic representation, an approach that invests not just in thought but also in the materiality of that thought beyond written or spoken language, and an embodied spectatorship that engages our senses. Laura Mark (2007), in her theorisation of the term, states that haptic visuality takes place when images go beyond the visual representation of experiences and allows the spectator to see film as a physical and multisensorial embodiment of culture. Foregrounding the importance of tactility and textures of images, Burt (2013) describes haptic visuality as "touch response gained when presented closely with the tactile image – one which can be described as a caress". Similarly, David MacDougall (2005) emphasises how the value of visuality and images has been eclipsed by words, especially in our epistemologies. I think what these scholars are arguing is that the film medium has a certain sensorial quality which must be paid attention to and that multisensorial experiences can also be a bedrock of conceptions and understandings of our contexts and surroundings.

This makes me think – if caste operates as a sensorial regime, can we mobilise the film medium's sensory and affective qualities to break the caste's spatial-sensory order? Can we 'pollute' the viewer with an 'impure' touch of the image?

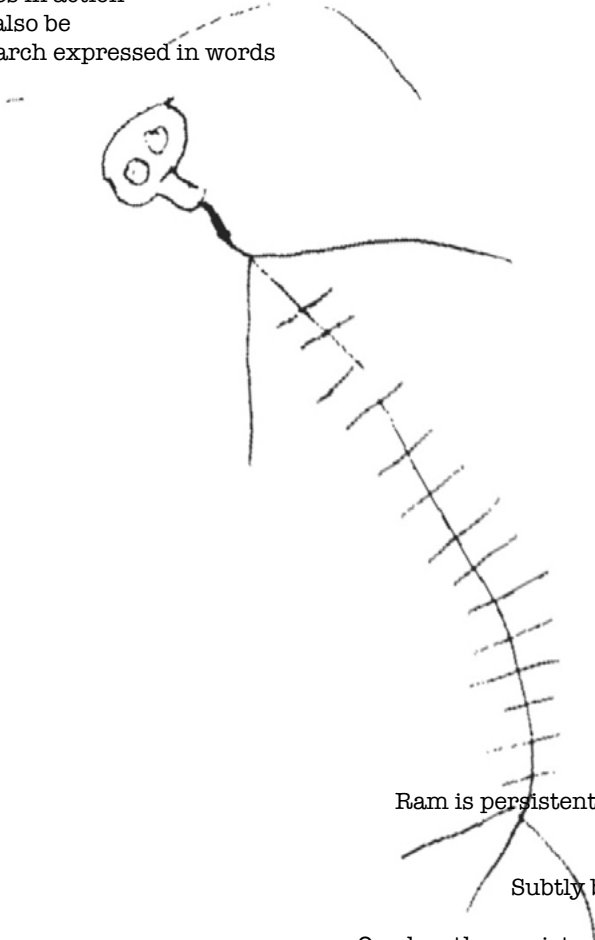
Love,
Ram



Action in the black box

Notes taken by the ghost:

research expressed in words
 can also be
 bodies in action
 can also be
 research expressed in words



Ram is persistent with verbalising everything.

Durga is angry.
 Subtly but clearly, she says: Enough.

One has the anxiety of letting go of the discursive.
 And the other insists on the affective.

They must negotiate
 to realise
 the futility of this binary.

Going beyond

To

Durga Bishwokarma
Fredrikstad, Norway

Date: 15 February 2022

Sub: Sharing ideas and references – part III

You will soon be in Gothenburg. Again, consider this letter as a way for me to share my notes on artistic practices, or should I say appendix 4. I am still thinking about what you said the other day over the phone. There is indeed a tendency in some art and cultural institutions and communities to expect people from marginal spaces to talk exclusively about their marginality. A single individual is turned into a totalising category of the whole community to which that person belongs. In other words, one person, or a small group, is made to stand in (represent) for the whole group. Moreover, they are expected to perform critical-radical work on alterity. I sincerely hope we will consciously attempt to be mindful of these tendencies. What you told me the other day also resonates here in Sweden. In the context of Black Lives Matter, a letter titled *Silence is Violence* was circulated by artists and cultural workers. The letter raised several critical points. However, the one that has stayed with me is the following:

Can a BIPoC artist paint a surrealist still life of onions? Are they treated with the same lens as White artists? Do they have equal rights to opacity, the same breadth of expression and range of subject matter? Do they have equal rights to poetry and play? Do they still have value if they/their works do not clearly function as discursive, diasporic, or diversity entities for your institution? If they are not clearly bearers of your benevolence, progressiveness and goodwill?

After reading this, I have been wanting to do an artistic work which will be nothing but a series of paintings on the still lives of onions. If I get bored, I will add tomatoes. Keeping aside this rebellious desire, at the core of this is a sense of frustration with the default imaginary that is assigned and afforded to subalterns. Why can't subalterns once be political and poetic? Why should they not be able to, and have the right to, engage in poetry and play? In the dominant representational regime, subaltern stories and identities are either erased, stereotyped, or misrepresented. In such a scenario, it's critical to react and respond to such representations with better representations. However, if subalterns only react, when will they create? I am aware that this sets up a futile binary, but we can't ignore the need to exist and make work outside of the default settings. Perhaps, we should bypass the supposed impasse of 'representation' and 'crisis of representation', which the field of arts, humanities and social sciences has spent considerable time investigating and deliberating upon (see Clifford and Marcus, 1986; Marcus and Fischer, 2004).

In this regard, I find Manju Edacharia's (2020; 2021; 2022) work quite exciting in the sense that she takes examples of films made by Dalit filmmakers such as Pa Ranjith, Nagraj Manjule and M. Selvaraj to show how it's possible to go beyond default imaginations. Invoking Jean Luc Nancy, she differentiates between critical presence and representation (2020, p.52).

For Nancy (1993: 1–4), "representation is what determines itself by its own limit," whereas presence is to be born, a verb which is always in action, "to find ourselves exposed, to exist." To be born is not used as static but "to transform, transport and entrance all determinations" (Nancy 1993: 2). These directors explore this possibility—to express the unnamable—of bringing into presence a previously absent entity to a sensory reality. In the process, they create affective expressive archives of anti-caste sensibilities, which not only reject stereotypical representation, but also affect the other by producing a generative discourse of "presence."

In her analysis of *Karnan*, a film by M. Selvaraj, she (2021) demonstrates how the film is based on an actual incident but goes beyond 'real' by breaking away from it now and then. There is an intermittent shift away from the social-realist mode and towards an affective-expressive register where feelings, emotions, a sense of embodiment, metaphors, and visual and acoustic sensory experiences are mobilised in the engagement of a historical event. For her, this is more than representation. She (2022) calls it critical presence and argues:

critical presence is more about challenging the established representational regime, which are essentialising and reductive. In other words, this opens up possibilities of transcending the essentialised identities, not only through "talking back" but also through "talking with" the community. And when it transpires through arts and aesthetics, the possibilities are limitless beyond the default imaginaries.

I appreciate her thinking that she is not dismissive of representation. She acknowledges that critical presence builds upon the critical discourse on representation, but she (2022) also insists on the need to go beyond "the reductive reading of Dalit as a representation alone". She nuances it further by stating that this critical presence or Dalit presentation should not mean or invoke pure presence, as there is no such thing. For her, it is "an act of being present, which does not subsume into the framework of representation."

I would strongly urge you to watch a presentation by Manu Edacharia before we meet. Knowing our practices and interests, it will give us much to talk about. Here is the link: <https://www.youtube.com/watch?v=f5RSPICeXeg> In any case, I have collated some excerpts from her article (2020) *Anti-caste Aesthetics and Dalit Interventions in Indian Cinema*. With slight alterations/appropriations, I have turned these collated sentences/arguments into verbs. I know it might read like a manifesto. But I promise you it's not. I have always been slightly sceptical and suspicious of manifestos. However, I must admit I like the idea of turning nouns into verbs.

- *(go) against the aesthetic regime of stereotypical representation, through innovative techniques in visuals, sound, music, and cinematography*
- *argue for an enabling anti-caste aesthetics articulated through an embodied sensibility in films*
- *bring into presence what was previously impossible through the processes of denunciation (of casteist images) and innovation (of anti-caste aesthetics)*
- *critique mainstream cinema but also affect the medium itself, through an affective expressive aesthetics that is at once political and poetic*

I guess this is my last letter before we meet. We have plenty to discuss and do.

Much Love,
Ram

Postscript: This is hard

A script that may or may not be from the film *You deny my living and I defy my death*

Durga: Why do we have to represent it as it is?

Durga lies on the floor. Drained and exhausted.

Cut to:

Durga rushes to the balcony of the black box. The iron railings of the balcony have become a prompt to break open the representational realm. But breaking iron rods is not an easy task. She puts her hand between two railings and the hand hangs in the air. Suddenly she starts biting the railings.

Durga: THIS IS HARD.

Cut to:

We hear Ram's voice.

Ram: Was that for malnutrition, starvation, hunger, or famine?



Bibliography

Ali, A.S., n.d. Farewell. *All Your Pretty Words*, [online] Available at:

<<https://allyourprettywords.tumblr.com/post/28990463502/farewell-agma-shahid-ali>>
 [Accessed 16 August 2022].

Ambedkar, B.R., 1917. Caste in India: Their Mechanism, Genesis and Development. *Writing and speeches of Babasaheb Ambedkar*. Published in 1979. Government of Maharashtra.

Ambedkar, B.R., 1936. Annihilation of caste. *Writing and speeches of Babasaheb Ambedkar*. Published in 1979. Government of Maharashtra.

Ambedkar, B.R., 1948. The untouchables: Who were they and why they become untouchables. *Writing and speeches of Babasaheb Ambedkar*. Published in 1979. Government of Maharashtra.

Amin, S., 1995. *Event, Metaphor, Memory: Chauri Chaura, 1922-1992*. Oakland: University of California Press.

Awasthi, P., 2020. UP: Journalist who wrote on Dalits forced to eat grass served notice. *The Week*, [online] Available at: <<https://www.theweek.in/news/india/2020/03/27/journalist-who-wrote-about-grass-eating-dalits-varanasi-served-notice.html>>
 [Accessed 17 February 2021].

Bansal, M., 2022. Fragment, Fantasy, History: Towards Newer Projects for Re-Imagining National History. *Café Dissensus*, [online] Available at: <<https://cafedissensus.com/2022/03/06/fragment-fantasy-history-towards-newer-projects-for-re-imagining-national-history/>>
 [Accessed 12 September 2022].

Barker, J.M., 2009. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. Oakland: University of California Press.

Béteille, A., 2022. *Caste, Class, and Power: Changing Patterns of Stratification in a Tanjore Village*. Oakland: University of California Press.

Brody, R., 2014. A Documentary Set Entirely Within the Capsule of a Cable Car. *The New Yorker*, [online] Available at: <<https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/a-documentary-set-entirely-within-the-capsule-of-a-cable-car>>
 [Accessed 15 September 2022].

Burt, K., 2013. Touching the Wild Things: Haptic visuality in Where the Wild Things Are. *Filmint*, [online] Available at:

<<http://filmint.nu/touching-the-wild-things-haptic-visibility-in-where-the-wild-things-are/#:~:text=Haptic%20visuality%20is%20the%20touch,be%20described%20as%20a%20caress>>
 [Accessed 17 September 2022].

Chakrabarty, D., 1992. Provincializing Europe: Postcoloniality and the Critique of History. *Cultural Studies*, 6(3), pp. 337-357.

Charal, K.T., n.d. Chandalinir Kobita, [online] Available at:

<<https://www.monash.edu/arts/monash-indigenous-studies/literary-commons/literary-commons-stories/chandalinir-kobita>>
 [Accessed 17 September 2022].

Clifford, J. and Marcus, G.E., 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Oakland: University of California Press.

Darapuri, S.R., 2017. Why have I chosen Elephant as our party symbol?- Dr. BR Ambedkar. *Dalit Liberation*, [blog] 17 June. Available at <<https://dalitliberation.blogspot.com/2017/01/why-i-have-chosen-elephant-as-our-party.html>>
 [Accessed 20 August 2022].

Davis, M., 2007. *Late Victorian Holocausts: El Niño Famines and the Making of the Third World*. London: Verso.

De Waal, A., 1989. *Famine That Kills: Darfur, Sudan, 1984-1985*. Oxford: Clarendon Press.

Edachira, M., 2020. Anti-caste Aesthetics and Dalit Interventions in Indian Cinema. *Economic and Political Weekly*, 55(38) pp. 47-53.

Edachira, M., 2021. *BASE lecture on Towards an Anti-Caste Aesthetics: Deconstructing Gaze in Indian Cinema*. [video online] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=f5RSPICeXeg>>
 [Accessed 10 September 2022].

Edachira, M., 2022. Artists and Critical Presence: Beyond Dalit as a Representation. *Economic and Political Weekly*, 57(9). Available at:
 <<https://www.epw.in/engage/article/artists-and-critical-presence-beyond-dalit>>
 [Accessed 10 September 2022].

Geurts, M., 2015. The Atrocity of Representing Atrocity - Watching Kevin Carter's "Struggling Girl". *Aesthetic Investigations*, 1(1), pp. 1-13. <http://doi.org/10.5281/zenodo.4013367>.

Ginwala, N., 2017. So many hungers. *Documenta*, [online] Available at: <https://www.documenta14.de/en/south/888_so_many_hungers> [Accessed 16 August 2022].

Ghosh, L., 2004. West Midnapore tribal deaths: Left Front takes refuge behind lies. *India Today*, [online] Available at: <<https://www.indiatoday.in/magazine/states/story/20040628-five-tribals-starved-to-death-in-west-midnapore-district-falsify-left-promisies-789884-2004-06-28>> [Accessed 17 February 2021].

Ghurye, G.S., 2016. *Caste and race in India*. Los Angeles, California: Sage.

Glissant, E., 1997. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Gordon, A., 2008. *Ghostly Matters*. University of Minnesota Press.

Gramsci, A., 2021. Notebook 25 (1934): On the Margins of History (The History of Subaltern Social Groups). In: J. Buttigieg and M. Green, eds. 1934. *Subaltern Social Groups: A Critical Edition of Prison Notebook 25*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press. pp. 1-14. <https://doi.org/10.7312/gram19038-005>.

Guha, R., 1988. Preface: On Some Aspects of the Historiography of Colonial India. In: R. Guha and G. Spivak, eds. 1988. *Selected Subaltern Studies*. Oxford: Oxford University Press. pp. 35-44. Available at: <<https://jan.ucc.nau.edu/~sj6/Guha%20Some%20Aspects.pdf>> [Accessed 18 September 2022].

Lee, J., 2017. Odor and Order: How Caste Is Inscribed in Space and Sensoria. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 37(3), pp. 470-490.

MacDougall, D., 2005. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press.

Mander, H., Bhardwaj, A. and Johri, A., 2018. Failed by the system: Delhi family that lost 3 girls to hunger had no ration cards, no State help. *Scroll.in*, [online] Available at: <<https://scroll.in/article/889238/failed-by-the-system-delhi-family-that-lost-3-girls-to-hunger-had-no-ration-cards-no-state-help>> [Accessed 17 February 2021].

Marcus, G.E. and Fischer, M.M.J., 2004. *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: The University of Chicago Press.

Marks, L.U., 2007. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.

McKittrick, K., 2022. Dear April: The Aesthetics of Black Miscellanea. *Antipode*, 54(1), pp. 3-18. <https://doi.org/10.1111/anti.12773>.

Mignolo, W. and Vazquez, R., 2013. Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. *Social Text Online*, [online] Available at: <https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/> [Accessed 16 August 2022].

Mukerjee, M., 2010. *Churchill's Secret War: The British Empire and the Ravaging of India during World War II*. Boulder: Basic Books.

Nichols, B., 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B., 2016. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland: University of California Press.

Nichols, B., 2017. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Pankaj, A.K. and Pandey, A.K., 2020. *Dalits, Subalternity and Social Change in India*. London: Routledge.

Perusek, D., 1993. Subaltern Consciousness and Historiography of Indian Rebellion of 1857. *Economic and Political Weekly*, 28(37), pp. 1931-1936.

Pink, S., 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.

Ranjan, M., 2020. Five-year-old Dalit girl dies of alleged starvation in Jharkhand's Latehar. *The New Indian Express*, [online] Available at: <<https://www.newindianexpress.com/nation/2020/may/17/five-year-old-dalit-girl-dies-of-alleged-starvation-in-jharkhands-latehar-2144580.html>> [Accessed 17 February 2021].

Ranjan, R.K., 2021. Negotiated Imagination. Glossary of Common Knowledge, [online] Available at: <<https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/constituencies-II/negotiated%20imagination>> [Accessed 5 September 2022].

Rascaroli, L., 2008. The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(2), pp. 24-47.

Rutherford, A., 2003. Cinema and Embodied Affect. *Sense of cinema*, [online] Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/> [Accessed 8 September 2022].

Sen, A., 1981. *Poverty and Famines: An Essay on Entitlement and Deprivation*. Oxford: Oxford University Press.

Spivak, G.C., 1988. Can the Subaltern Speak? In: C. Nelson and L. Grossberg, L., eds. 1988. *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan. pp. 271-313.

Srinivas, M.N., 2019. *Caste: Its 20th Century Avatar*. Gurgaon: Penguin.

Srivastava, P., 2020. Journalist behind story of Dalits eating grass in Varanasi district gets notice. *The Print*, [online] Available at: <<https://theprint.in/india/journalist-behind-story-of-starving-dalits-eating-grass-in-varanasi-district-gets-notice/390385/>> [Accessed 17 February 2021].

Tharoor, S., 2017. *Inglorious Empire: What the British did to India*. London: Hurst.

The Hindu, 2018. Uproar in West Bengal Assembly over “starvation” deaths. *The Hindu*, [online] Available at: <<https://www.thehindu.com/news/national/other-states/uproar-in-west-bengal-assembly-over-starvation-deaths/article25551251.ece>> [Accessed 17 February 2021].

Wilkerson, I., 2020. *Caste: the origins of our discontents*. UK: Penguin Random House.

Zach Blas. Z., 2016. Opacities: An Introduction + Biometrics and Opacity: A Conversation. *Zach Blas website*, [online] Available at: <<https://zachblas.info/writings/opacities-introduction-biometrics-opacity-conversation/>> [Accessed 17 September 2022].

Films

- *Akaler Sandhaney*, 1981. [DVD] Directed by Mrinal Sen. D. K. Films.
- *Karnan*, 2021. [film] Directed by Mari Selvaraj. V Creations.
- *Leviathan*, 2012. [film] Directed by Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel. Sensory Ethnography Lab, Harvard University.
- *Night Cries: A Rural Tragedy*, 1990. [film] Directed by Tracey Moffatt. The Australian Film Commission.

Ram Krishna Ranjan

He is currently pursuing his PhD in Artistic Practice at HDK-Valand. His PhD focuses on caste-subaltern imaginations of the Bengal Famine of 1943 in and through film practices. His educational background is in Economics, Media and Cultural Studies, and Fine Art. His longstanding areas of interest are decolonial and postcolonial visual practices. He works at the intersection of research, pedagogy, and film practice.

Actualmente está cursando su doctorado en Práctica Artística en HDK-Valand. Su doctorado se centra en los imaginarios de la hambruna de Bengala de 1943 por parte de los los subalternos de casta en y a través de las prácticas cinematográficas. Su formación académica es en Economía, Medios y Estudios Culturales, y Bellas Artes. Sus áreas de interés son las prácticas visuales decoloniales y post-coloniales. Trabaja en la intersección de la investigación, la pedagogía y la práctica cinematográfica.

Escribir con la boca: el dictado por voz como práctica de escritura

Miriam Inza

<https://orcid.org/0000-0001-6849-069X>

Depto. de Escultura, Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes,
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
miriam.inza@ehu.eus

Recibido: 01.08.2022

Revisado: 17.10.2022

Publicado: 20.12.2022

Cómo citar este artículo

Inza,M., 2022. Escribir con la boca: el dictado por voz como práctica de escritura.

Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad, 7 (14), pp.104-116

DOI 10.46516/inmaterial.v7.149



Resumen

Según Barthes, al intelectual se le pide constantemente que transcriba la exposición oral que ha hecho, como si eso no planteará ningún problema. Lo hace a través de un ejercicio de escritura y edición, nunca como mera transcripción. Realicé diversas ponencias en las que propuse un sistema de dictado por voz que me permitía exactamente eso: transcribir mi exposición oral a texto digital. El texto resultante era una masa informe y relegada a un segundo plano, dada la presencia ineludible de un cuerpo que habla. Para escribir este artículo, recuperé el mismo sistema, esta vez enfrentando el reto de mantener un registro propio de la escritura que favorezca al texto impreso, pero escribiendo desde la boca, alterando por completo la oralidad.

Las particularidades del dictado por voz (nivel de comprensión de la máquina, volumen, velocidad y dirección del hablante, longitud de las pausas, enunciación de los signos de puntuación...) provocan que ambas expresiones, la oral y la escrita, se vean alteradas por elementos propios de la otra: la voz da cuerpo a expresiones paralingüísticas mudas (punto, coma, guión), al tiempo que el texto registra de errores propios del habla y la escucha (lapsus, repetición, corrección).

El presente artículo da cuenta de los deslizamientos que provoca este modo de escribir.

Palabras clave: dictado por voz, escritura, error, audio-texto, performatividad.

Writing with the mouth: voice dictation as writing practice

Abstract

According to Barthes, the intellectual is constantly asked to transcribe the oral presentation he has made, as if that did not pose any problem. He does it through a writing and editing exercise, never as a mere transcription. I have made various presentations in which I proposed a voice dictation system that allowed me to do exactly that: transcribe my oral presentation into digital text. The resulting text have been a formless mass relegated to the background, due to the unavoidable presence of a speaker right there. To write this article, I recover the same system, this time facing the challenge of maintaining a writing register that favors the printed text, but writing it with the mouth, completely altering orality.

The particularities of voice dictation (comprehension level of the machine, volume, speed and diction of the speaker, length of pauses, enunciation of punctuation marks...) cause both expressions, oral and written, to be altered by elements of the other: the voice embodies silent paralinguistic expressions (dot, comma, hyphen), while the text registers errors of speech and listening (lapsus, repetition, correction).

This article gives an account of the slippings caused by this way of writing.

Keywords: voice dictation, writing, error, audio-text, performativity.

Nota

Este artículo se compone de dos textos: el que puede leerse escrito y el que puede escucharse a continuación. El audio ha sido grabado en el momento en que se realizó el dictado por voz que ha escrito el presente texto. Los dos textos difieren. Leer preferentemente los dos a la vez.



Este audio se reproducirá en un enlace externo

Escribir este artículo, o cualquier otro, o una tesis, o cualquier texto, no se enfrenta al acto de escribir, el cual intentamos solventar mediante distintas estrategias. La estrategia que es cojo y ahora, que me permite escribir sin pulsar ninguna tecla, es la misma que utilicé en conferencias anteriores a este texto¹. En aquellas conferencias orales, habría un mismo documento en red en mi teléfono móvil y en el ordenador que proyectaba lo que veían los asistentes y comenzaba a hablar. Con el dictado por voz activado, en el documento presentado se escribía todo lo que iba diciendo. Más o menos. La redacción de este artículo ocurre de manera similar, aunque lo que se recoge no es el pulso ahora de una ponencia, sino el dictado de un texto en registro escrito.

Hablar no es lo mismo que escribir

La herramienta de dictado por voz transforma la voz hablada en texto digital y pretende facilitar la tarea de insertar mecánicamente y con los dedos cada una de las palabras que lo conforman. Cómo, en la mayoría de los casos como a las personas hablamos más rápido que escribimos o mecanografía vamos, el dictado por voz se suma a las diferentes estrategias en pos de la rapidez de la escritura, como son la cursiva, la propia letra minúscula toma la abreviatura y la ubicación de las letras en los teclados, por nombrar algunas. El uso de esta herramienta, al contrario que el resto de estrategias citadas, cambia el texto de lugar, trasladándose de la mano a la boca, dejando por ello de precisar la rigidez del cuerpo asociada a la práctica de la escritura. El texto se sitúa así más cerca de aquello que los lingüistas siempre quisieron que fuera, aunque muchos escritores nunca quisieron creer: una mera transcripción del lenguaje hablado (Barthes, 1986, p. 159). Sin embargo, el lenguaje hablado pertenece al registro oral, mucho menos reglado que el escrito, de modo que hablar no es lo mismo que escribir y viceversa; lo sabe bien quién debe transcribir una entrevista y crear con ella un artículo conciso, tanto como lo sabe quién quiere leer con naturalidad y habló con ellas como si fuera hablado” el discurso escrito, así como lo he sabido yo después de aquellas conferencias en las que obtuve un Registro textual, pero no en registro de escrito. La voz y la letra, lo oral y lo textual, pertenece naturalezas bien distintas (Barthes, 2002, p. 98; Lechte, 2010, p. 191).

Dice Enzensberger que casi todas las personas habla mejor de lo que escriben, debido a que el habla se aprende a edad bastante temprana y bajo unas circunstancias más bien favorables y la escritura, por el contrario, constituye la socialización autoritaria a través de la escuela fundada en dos más y formalización (Enzensberger, 1972, pp. 63–64). Cómo

¹ *GKA Arts*, Complutense de Madrid, 2019; *Jornadas de investigación*, Bilbao Arte, 2019; *Ikasgelatik espazio publikora*, Artium Gasteiz, 2020.

recuerda la antropología, el lenguaje oral está ligado a la audición y la locución (a la cara) como libros mientras que el lenguaje escrito está ligado al grafismo y al gesto (a la mano), por lo que concierne a dos zonas diferentes del cortex. Pensar que la escritura no es más que un procedimiento para fijar el lenguaje articulado, que constituye nada más que el instrumento de un instrumento, es un mito de la escritura, una ilusión alfa bética (Barthes, 2002, p. 98). En esta situación de dictado, podría decirse que nos encontramos en una posición intermedia donde existe la audición y la locución, tanto como la lectura, y en cierta medida un gesto, que no es el de la mano sino el de la máquina. Escribir con la voz es, por tanto, una práctica híbrida que, si viene gente a un texto, permanece ligeramente desplazada de lo que podría considerarse escritura.

Hablar con las máquinas

Lo que se hace en el dictado por voz es funda mentalmente hablarle a una máquina. Técnicamente, la operación consiste en una máquina que capta el sonido de la voz para que luego la inteligencia artificial la reconozca como lenguaje y adjudica esos sonidos, con mayor o menor acierto, palabras de un diccionario. Esta operación, al contrario de lo que pudiera parecer, me impone el mismo objetivo que cuando se habla a otro individuo: la finalidad última del acto comunicativo es que el receptor me comprenda. Para que esto ocurra efectivamente deben cumplirse las cualidades de una expresión oral adecuada, a saber: volumen oportuno, ritmo fluido (no demasiado rápido ni excesivamente lento) y dicción clara. La atención debe fijarse en que la máquina comprenda lo que se le está diciendo. Si bien los esfuerzos pueden paralizarse hasta adquirir una locución propia del mejor comentarista, de poco sirve la entonación, puesto que como en las herramientas a disposición, el dictado por voz no reconoce dónde colocar los signos de puntuación. Para ello debe estudiarse el lenguaje específico de los comandos que permite introducir los signos paralingüísticos relativos al ritmo y la entonación. Los comandos “punto sierra”, “coma” como “:” y “punto y coma”, así como “interrogación” y “!”, deben ser dictados a continuación de la palabra que los preceda y haciendo una pausa después, que permita que sean colocados adecuadamente. Cuando se escribe mediante el dictado por voz, por tanto, la paralingüística toma cuerpo, se hace voz, y se dice lomudo.

En consecuencia, hablar con las máquinas no es exactamente igual hablar y constituye una adaptación de lenguaje propio o natural en el que las palabras tienen espaciarse y la adición a exagerar se, al tiempo que se producen cortes para introducir los comandos del paralingüaje. Con algo de práctica, el habla el hablante/escritor puede adoptar un registro—muy similar al del profesor que dicta para copiar—que permite a la inteligencia artificial comprender cada palabra—como lo haría un niño de primaria—. Este símil no es en vano,

puesto que este medio de escritura guarda muchas similitudes con el dictado tradicional, una actividad lingüística a medio camino entre lo oral y lo escrito que resulta totalmente distinta de cortar o escribir (Fabbretti and Teberosky, 1993). Gracias a la “familiarización”, la herramienta de dictado por voz genera un diccionario propio y por tanto el aprendizaje es mutua 2 puntos al tiempo que yo aprendo a dictar de esta manera y comprendo cuál es el ritmo de cua do, la máquina va entendiendo me cada vez mejor, puesto que amplía su diccionario, reconoce mi voz y escribe las palabras que utilizo con mayor frecuencia.

Errores de transcripción

Para que este artículo tuviera sentido, para que supusiera realmente la puesta en práctica de un tipo de escritura hecha con la boca, me autoimpuesto la norma de no corregir lo que se va escribiendo². Esto, que ya se ha manifestado a lo largo de todo el texto, contradice un rasgo primordial de la escritura académica 2 puntos el copy editing. La revisión y corrección de un texto escrito no es lineal, va debajo arriba va de abajo a arriba, delante atrás, vuelve sobre el escrito y transforma los contenidos. Este procedimiento resulta imposible en el habla y en consecuencia, también en el dictado. Cómo apunta Barthes, “la palabra (hablada) es irreversible, es decir: no se puede corregir una palabra sin decir explícitamente que se va a corregir” (Barthes, 1986, p. 315), lo que nos lleva expresiones como “digo...”, “mejor dicho puntos suspensivos”, “creo que me he expresado mal... o a la repetición y el balbuceo. En el presente ejercicio de escritura, la corrección se realiza mediante el habla y por tanto implica siempre suma, nunca borrar. Al contrario que muchos otros textos que han sido presumiblemente escritos con la voz, este no se somete al escrutinio final final del teclado punto bobo párrafo

En consecuencia, uno de los errores comunes de este texto es el error del habla (*lapsus linguae*), que se corrige a través del balbuceo y la repetición —cuando me equivoco atasco al hablar, trato de repetir, con más claridad, lo que acabo de decir—. Pero no es la única clase de error en esta transcripción, sino que aparecen también errores propios de la escritura (*lapsus calami*). La intromisión de letras indebidas es un error común de la mecanografía, así como la transposición de las letras que conforman una palabra. El *lapsus calami* produce principalmente dos tipos de palabra: palabras a semic as, fruto de una letra inoportuna que desfigura la palabra de modo que no encaja con ninguna figura semántica, y palabras que constituyen grafías identificables en el éxito, si bien no eran las que se querían escribir.

² A excepción de las notas al pie y los nombres de los autores, ya que estos, debido a mi mala pronunciación o al poco acervo cultural de mi teclado, pueden fácilmente confundirse con otras palabras.

En el primer tipo es posible hacer asociaciones pero no se descifra, mientras que en el segundo Tito la frase sigue teniendo sentido, por excéntrico que sea, y ello da lugar a juegos de palabras, anagramas, polisemias y, en definitiva, deslizamientos el interior del código (Barthes, 1986, p. 329). En esta práctica de dictado por voz los lapsus son únicamente del segundo tipo, puesto que los errores se deben a fallas en la escucha o la comprensión de lo que digo por parte de la inteligencia artificial, que sustituye unas palabras por otras que se parecen fonéticamente. Las palabras de las que dispone el dictado por voz son siempre significativas en la medida en que proceden de un diccionario o Corpus. De cualquier modo, cabe destacar que no se trataría estrictamente de lapsus calami, puesto que, recordémoslo, aquí nadie teclea, si bien existe un procedimiento de construcción de la escritura.

A los errores comunes como la misión de palabras, la inserción de incorrecciones no emitidas o la sustitución de unas palabras por otras, hay que sumar la dificultad del sistema para discriminar el ruido ambiental y la ignorancia ante términos de construcciones no contenidos en sus gramáticas (Huang, 2007). El repositorio disponible para la escritura por voz es un corpus, pero, por algún motivo, en ocasiones ocurren faltas de ortografía. Sucede especialmente con las tildes diacríticas, aquellas que permiten distinguir palabras que se escriben igual pero se pronuncian y significan diferente. Es lógico pensar entonces que el lee todo por voz no comprende el texto en su globalidad y que va resolviendo cada palabra en la medida en que las escucha. De lo que si dispone es de un criterio de probabilidad, similar al del texto predictivo, en base al cual es mas probable que el orador diga “hoy” después de la palabra “lloverá” coma el lugar de “lloverá cemento”, y por ello existe una predisposición por ciertas combinaciones. En cualquier casco, las palabras escritas incorrectamente, o aquellas correctamente recogidas pero mal entendidas en el contexto, son subrayadas en rojo: una llamada de atención que indica claramente la demanda de una revisión up “manual” por parte del orador guión orador/escritor y que en este momento no es posible realizar mediante comandos de voz (por comandos cómo “seleccionar palabra más borrar” o similares).

Por último, existen ciertas clases conflictivas cuando se trata de dictar por voz debido al requisito de dictar los signos de puntuación (esto se ha podido resolver en algunos idiomas como el inglés y el japonés, que ya disponen de puntuación automática). Se trata de aquellas frases en las que el léxico del lenguaje y el del paralinguaje pueden confundirse coma tales como “, lo que coma, me sienta mal” o “hay: importantes dos puntos este y el otro”.

En definitiva, todo este conjunto de errores hace del escrito resultante una masa textual torpe en comparación con el texto tradicional escrito con las manos, en el que, si bien puede haber erratas, estás suelen pertenecer a versiones iniciales de los textos, previos a su corrección: un material bruto que rara vez llega mucho más lejos de las manos de quién lo

escribió y que aún con más improbabilidad veremos publicado. El texto presente continuo deslices y desvíos, tantos como el audio que lo acompañe. De este aprendizaje mutuo entre el usuario y la máquina, el habla del orador se convierte en maquina³ por el obligado uso de tantos signos más allá del registro oral, y la escritura de la máquina se torna peculiar, inexacta, casi diría “personal” coma repleta de deslices propios del descuido o el desaliño. Así, para exponer el funcionamiento de este sistema de escritura y analizar sus particularidades, acabo haciendo dos textos desplazados punto com un audio lleno de metalenguaje y un texto lleno de ratas.

Aceptar el error

La práctica de la escritura, extremadamente formal izada, está sujeta a un alto grado de especialización y llena de tabús: las fallas involuntarias propias del habla como las pausas, interrupciones, equivocaciones, repeticiones y anacolutos no son tan duramente señaladas como los errores ortográficos. La mala ortografía, qué es completamente indiferente para la comunicación, está castigada con el desplazamiento social del escritor (Enzensberger, 1972, p. 62) y por ende un artículo académico o cualquier otra publicación que se precie con errores de lenguaje es una desfachatez. No obstante coma desde una práctica plástica que toma el texto como materia, pueden entenderse escrituras no normativas; las grafías ase micas de Mirtha Dermisache y León Ferrari o las últimas cartas de Réquichot, y, de forma menos casi gráfica y más tipográfica, algunas pro puestas de Marco Giovenale y Geof Huth. Todas ellas son consideradas ilegibles pero con indiscutible textualidad, y como este ejercicio de dictado, proponen derogar las funciones puramente prácticas de la escritura, funciones de contabilidad, comunicación y registro, a favor del “simbolismo que mueve el signo escrito” (Barthes, 2002, p. 93). La puesta en marcha de esta máquina para la escritura Herrada me empuja a aceptar los errores incluso cuando eso puede suponer el rechazo de este artículo, alejando la evidente incorrección de mi escritura. No obstante, este texto no podría existir de otra manera.

Posiblemente sea un atrevimiento afirmar que la escritura mediante dictado por voz es una herramienta de escritura creativa solo por sus errores. No es solo el error lo que expande está escritura, sino que ponerla en práctica si tú a la escritora/oradora en un lugar donde dialoga consigo misma (porque escribe) y dialoga con la máquina (porque habla) coma y esta nueva posición genera nuevas formas denunciar. Ese lugar es diferente al que se tiene cuando

³ «Con todas esas gramáticas estamos forzando a que la gente hable el lenguaje de la máquina y no al revés», denuncia Xuedong Huang, director de tecnologías del habla de Microsoft (Huang, 2007).

se habla en una conferencia y es diferente camina lugar que se ocupa cuando se escribe. El dictado por voz está más cerca de la situación de dictado tradicional, donde el dictante de Leganés el escribiente solo los aspectos ejecutivos de la escritura y asume todas las decisiones relacionadas con la tarea de composición del texto (Fabbretti and Teberosky, 1993). Si bien el escribiente no es un interlocutor, y por tanto el ejercicio de dictado no es, de ninguna manera, una conversación, el dictante está pendiente de como el escribiente realiza su tarea. Dicho estado de alerta, en consecuencia, sí que me hace sentir en diálogo con la máquina., nunca antes en una conferencia me hubiera preocupado tanto porque se entendieran mis palabras y nunca antes en un texto había tenido tan presente la puntuación. De modo que me es imposible escribir desde mi individualidad: la voz que adoptó es otra, y constantemente fijo la mirada en lo que el dictado por voz va recogiendo. Si cuando escribo puedo afirmar que escribo sola, siempre para otros que leen, aquí el papel escrito ahora se divide. En esta situación, donde la máquina impone sus res quesitos y realiza sus propias interpretaciones, tal vez no sea tan disparatado decir que este artículo es una forma de coautoria.

Conclusiones

A modo de conclusión, queda patente que escribir un texto con esta herramienta es aún el ejercicio experimental cuando no se corrige. El habla matinal necesaria para el dictado por voz irá desapareciendo por latinamente: los avances de la inteligencia artificial van a poder resolver la torpeza de la locución a través de las mejoras en puntuación automática o aplicando aprendizaje neuronal. Sin embargo, es interesante explorar esta cualidad ahora, no tanto como un paso intermedio hacia la especialización, sino como una posibilidad en sí misma, de gran utilidad ya para la transcripción, pero sobre todo de gran interés para prácticas más al límite de la escritura.

Hay una brecha enorme entre lo que se dice y lo que se escribe: lo reflejaban aquellas ponencias cuando el registro de la oralidad no proporcionaba un texto redactado y ocurre, de otra manera, también en este dictado, donde esporádicamente se fijan cosas que no he dicho o desaparecen las que sí dicte. Cuando se trata de hacer una transcripción del oral (registro oral), la escritura por voz es una técnica donde la relación de fijación de lenguaje pudiera parecer más directa, pero también anula una dimensión que Barthes advierte en Variaciones sobre la escritura: “hay una gran distancia entre mi cabeza y mi mano, y esa distancia la aprovecho para decir una cosa diferente de la que he encontrado al principio” (Barthes, 2002, p. 166). En otra medida en el dictado de este artículo, que en todo momento señala la existencia de un texto anterior y por tanto la transcripción va de lo escrito al oral y nuevamente a lo escrito (registro escrito) como el texto sufre variaciones y se genera una nueva manera de denunciar que ya es señalado.

Con suerte, y al igual que proponía en las conferencias en las que use el dictado por voz, el oyente/lector se enfrentará a dos textualidades: la audible (en el audio podcast) y la legible (en estas páginas) punto el sentido de todo lo que quiero decir se encontrará en la un lugar intermedio (Higgins and Higgins, 2001), no en los deslizamientos de lo que se le ni en la familiaridad de lo que se escucha, sino en aquello que el lector-oyente construye combinando ambas. Es la misma brecha la que existe entre lo que se piensa y lo que se dice, o entre lo que se quiere decir y lo que finalmente se dice. Cuando nos comunicamos, influye siempre lo que sabemos, lo que entendemos, creemos haber entendido y lo que vamos recalculando: el intercambio nunca es absoluto, también es una negociación.

Bibliografía

ARASA, S., 2001. Entrevista a Xuedong Huang, Director mundial de tecnologías del habla de Microsoft: 'La próxima revolución será la de la voz.' *Quark. Ciencia, Medicina, Comunicación y Cultura* 21, pp.103–108. <https://raco.cat/index.php/Quark/article/view/54863/66193> (Accessed: 5 March 2022).

Barthes, R., 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R., 2002. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.

Enzensberger, H.M., 1972. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Anagrama.

Fabbretti, D. and Teberosky, A., 1993. Escribir en voz alta. *Cuadernos de pedagogía*, No 216, pp. 54–56.

Higgins, D. and Higgins, H., 2001. Intermedia. *Leonardo*, February, pp. 49–54.

Lechte, J., 2010. *50 pensadores contemporáneos esenciales. Del estructuralismo al porthumanismo*. Madrid: Ediciones cátedra.

Miriam Inza

Artista e investigadora. Egresada en Creación y Diseño (2017) y Máster en Investigación y Creación en Arte (2018) por la UPV/EHU. He participado en diversos congresos (GKA Arts, Madrid, 2019; CIVARTES, Jaén, 2020; Del aula al espacio público, Vitoria, 2020; RADAR, Tenerife, 2022), expuesto mi trabajo plástico de forma individual (sala J. de Lizarazu, Gipuzkoa, 2019; Sala J. Valera, Córdoba, 2020; Ext. version exposición itinerante por 11 localidades de la CAV) y colectiva (Bizkaia Aretoa, 2017; Ateneo Santa Cecilia, 2018; Museo de reproducciones de Bilbao, 2020; Vicerrectorado Unizar, 2021; Centro Cultural Marcos Valcárcel, 2022) y he recibido la beca de Creación-Producción en Artes plásticas y Visuales del Gobierno Vasco en el año 2019. Actualmente desarrollo mi tesis doctoral en el Depto. de Escultura y Arte y Tecnología de la Facultad de Bellas Artes (UPV/EHU) con la beca PIF (2018). Formo parte del Grupo de Investigación Consolidado IT1460-22 GizAArtea: Diálogos Críticos arte/sociedad.

Artist and researcher. Graduated in Creation and Design (2017) and Master's degree in Research and Creation in Art (2018) at the UPV/EHU. I have participated in various congresses (GKA Arts, Madrid, 2019; CIVARTES, Jaén, 2020; Del aula al espacio público, Vitoria, 2020; RADAR, Tenerife, 2022), exhibited my work both individually (J. de Lizarazu room, Gipuzkoa, 2019; Sala J. Valera, Córdoba, 2020; Ext. version itinerant exhibition through 11 locations in the CAV) and collectively (Bizkaia Aretoa, 2017; Ateneo Santa Cecilia, 2018; Museum of reproductions of Bilbao, 2020; Vice-rectorate of the Unizar, 2021; Centro Cultural Marcos Valcárcel, 2022) and received the grant for Creation-Production in Plastic and Visual Arts from the Basque Government in 2019. I am currently developing my PhD at the Dept. of Sculpture and Art and Technology of the Faculty of Fine Arts (UPV/EHU) with the PIF grant (2018). I am part of the Consolidated Research Group IT1460-22 GizAArtea: Critical Dialogues art/society.

Decuantización, maximalismo y errores forzados. Análisis de los tres códigos dominantes de la música posdigital mediante la extracción de sus principales factores prácticos de codificación

Carlos Anselmo del Pino

<https://orcid.org/0000-0001-7627-0099>

LaSalle (Universitat Ramon Llull), BAU Centro Universitario de Artes y Diseño de Barcelona

carlos.anselmo@salle.url.edu

Recibido: 20.09.2022

Revisado: 25.10.2022

Publicado: 20.12.2022

Cómo citar este artículo

Anselmo del Pino,C., 2022. Decuantización, maximalismo y errores forzados. Análisis de los tres códigos dominantes de la música posdigital mediante la extracción de sus principales factores prácticos de codificación. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 7 (14), pp.117-143

DOI 10.46516/inmaterial.v7.154



Resumen

En el presente artículo, me aproximo a la música posdigital: una modalidad de la música electrónica caracterizada por la heterogeneidad formal y el exceso de procesos y sonidos digitales. Mi análisis se centra en la articulación teórica de mi propia práctica, tomando piezas compuestas por mí mismo, publicadas bajo el seudónimo Bngrmstr. Debido a su condición experimental, la mejor manera de conocer la música posdigital es a través de los detalles técnicos y prácticos de su composición. Para comprender su estructura práctica, este trabajo se centra en dilucidar las operaciones más importantes en la órbita de la práctica musical posdigital. Con este estudio, ofrezco una imagen detallada de los tres códigos fundamentales de la música posdigital: la decuantización del sonido (Harper, 2011), el maximalismo digital (Reynolds, 2011) y el código de los errores forzados, derivado de la música *glitch* (Cascone, 2000). El análisis, que comprende la música posdigital como un conjunto de interacciones con el *software*, extiende el código musical (Attali, 1977) a través del sistema de la tétrada (McLuhan y McLuhan, 1999).

Palabras clave: música, *software*, conocimiento práctico, composición musical, cultura digital

Dequantization, maximalism and forced errors. Analysis of the three dominant codes of post-digital music by extracting their main practical coding factors

Abstract

In this article I approach post-digital music: a form of electronic music characterized by formal heterogeneity and the excess of digital processes and sounds. My analysis brings a theoretical articulation of my own musical practice, getting closer to some of my own pieces, published as Bngmstr. Due to its experimental nature, the best way to know post-digital music is through observing its technical and practical composition methods. In order to understand its practical structure, this work focuses on the most important operations of post-digital music. With this study I offer a detailed image of its three fundamental codes: the dequantization of sound (Harper, 2011), digital maximalism (Reynolds, 2011) and the code of the forced errors, extracted from *glitch* music (Cascone, 2000). The analysis extends the musical code (Attali, 1977) through the tetrad system (McLuhan & McLuhan, 1999), understanding post-digital music as a group of interaction processes with the software.

Keywords: music, software, practical knowledge, musical composition, digital culture

Introducción

La mayoría de *plug-ins* de sonido gratuitos no acostumbran a funcionar muy bien. Suelen ser componentes precarios, descuidados o simplemente inacabados, que producen errores de funcionamiento. Un ejemplo de esto es el *plug-in* GSnap, desarrollado por Graham Yeadon y publicado bajo la marca GVST. GSnap es un modulador que permite alterar las alturas de la voz a partir de una pista MIDI. Pese a ser un componente supuestamente estable, actúa de manera errática y aleatoria y produce texturas-error, ruidos, *glitches* y *glidings*. Sin embargo, estos resultados aparentemente erróneos son difíciles de conseguir con otros moduladores profesionales como Autotune o Melodyne, que suelen actuar con mayor fidelidad al sonido. En el *footer* de la web de GVST se puede encontrar una nota firmada por Yeadon que advierte: «I would not make software available that I did not feel was safe and stable. However, I cannot take responsibility for any damage, difficulty, or stress caused by use of my software».

La falta de control sobre el *software* puede producir errores, texturas digitales, sonidos estridentes y formas solapadas; sonidos que, sin duda, pueden ocasionar estrés o ser incómodos para el oído de oyentes y compositores. Sin embargo, en los últimos años, ha surgido una nueva música electrónica que extiende la estética del error; una reflexión posdigital centrada en el exceso de los procesos digitales y en la manipulación exagerada del timbre. Tanto las «dificultades técnicas» como los «sonidos estresados» forman parte de un mismo interés por la exploración de las sonoridades a través del *software*; y *plug-ins* como GSnap son fundamentales para la aceleración de los procesos y las formas posdigitales. Varios autores han empleado diferentes nombres para referirse a los sonidos sobrecargados del contexto digital: Simon Reynolds (2011) presenta el concepto «maximalismo digital» bajo las ideas de la «sobrecarga», el «exceso» y el «demasiadismo»; Geoffrey Baker (2015) habla de una «indigestión digital» en el contexto posdigital y Adam Harper (2017) propone una música de Internet que nos está «friendo el cerebro» y que puede «producir indigestiones».

Las formas posdigitales evidencian una presencia intensificada de la tecnología digital en la música. Responden a una afectación profunda del *software* en su estructura; instrumentos, estrategias, discursos y formatos construyen una música *hipermediática* (Bolter y Grusin, 1999) que presta a los componentes digitales la capacidad de hacerse audibles. Así, hablamos de una música en la que el *software* supera su estatus de herramienta y participa en la toma de decisiones de la expresión musical, acercándonos a una música posthumana (Waugh, 2017) y (March, 2022). Adam Harper propone que el ritmo de consumo digital es un factor fundamental en la gestión de los sonidos más afectados por la tecnología digital, ya que «la digestión depende del tamaño del estómago»:

Whether the information mediated by digital technology amounts to «excess», «overload», «indigestion», brain-frying or, conversely, a lack of humanity, is of course relative to the experience and expectations of the user in question. Digital technologies are hardly the first to be received as crossing a threshold of «dehumanisation» and are unlikely to be the last. Whether one gets indigestion or not depends on the size of the stomach, which in turn depends on long-term diet (Harper, 2017, p.89).

La teoría habitual del arte, que leemos constantemente, acostumbra a resolver la pregunta sobre la forma a través de la cuestión política, sin necesidad de acudir a la propia morfología de manera sustancial. La relación figura-fondo más recurrente en la teoría del arte se sitúa entre la estética y la política, cuando se establece la forma como el efecto de un determinado contexto y no como una causa en sí misma. Sin embargo, la música posdigital no puede entenderse únicamente desde la economía política. Su forma es un asunto central, en tanto que es una práctica experimental; y sus procesos son una forma de conocimiento en sí mismos, que nos permiten conocer los modos posdigitales de relacionarnos con el *software* de composición musical. Como músico y teórico, me interesa contribuir a la producción de un conocimiento relativo a los procesos, métodos y herramientas de composición; desarrollar un saber en la acción, que, como afirma Marta Camps, consiste en buscar «nuevas deambulaciones cognitivas y afectivas, las cuales urge activar en nuestro marco de pensamiento y acción contemporáneo» (Camps, 2019, p.95).

Así, en el presente artículo, no propongo una definición exacta de la música posdigital ni una descripción precisa de su estatus político; más bien, ofrezco una herramienta epistémica que da acceso al conocimiento de su estructura práctica. Los factores que consiguen explicar con mayor precisión cómo se organiza la música posdigital son sus estrategias, herramientas, formatos, métodos y contextos. Es en la estructura técnica y práctica de la música posdigital donde se articulan sus códigos y se pueden desvelar o intuir sus mecanismos de desgaste. Intentaré, entonces, contribuir a la ampliación del estómago del lector menos habituado al exceso, generando un recorrido práctico a través de varias de mis piezas, enmarcadas en el contexto de la música posdigital y publicadas bajo el seudónimo Bnrgmstr. Con ellas, mostraré cómo operan los tres códigos dominantes de la música posdigital: la decuantización del sonido (Harper, 2011), el maximalismo digital (Reynolds, 2011) y la estética del error (Cascone, 2000).

Aproximación a las formas de la música posdigital

La música que trato de aproximar se asemeja, en gran medida, a lo que otros autores han identificado previamente bajo el nombre de «música posinternet» (Herndon y Walshe, 2015) y (Waugh, 2015), «música vernacular digital» (Whelan, 2017) o «música de Internet» (Harper, 2017). Se asocia a expresiones o fenómenos musicales nacidos en Internet, como por ejemplo el «breakcore» (Whelan, 2008), el «witch house» (Siepmann, 2018), el «seapunk» (Burton, 2016), el «vaporwave» (Guignon, 2020) o –el más reciente de todos– el «hyperpop» (Dandridge-Lemco, 2020). Algunas de estas formas ya se han popularizado y se están absorbiendo desde el *mainstream*; por ejemplo, «Motomami», de Rosalía, resuena en gran medida a lo que años atrás propusieron artistas posdigitales como Sophie o A. G. Cook. Ante la gran diversidad de formas musicales de la actualidad, Rubén López-Cano nos advierte de los efectos transformadores del contexto digital, que ha producido un estatus disperso de la música. Según el autor, nos enfrentamos a la dificultad de categorizar las formas del reciclaje musical digital que, lejos de ser constantes, se caracterizan por disponer de una naturaleza cambiante: «Existen demasiadas formas, cada día aparecen nuevas y la terminología para designarlas es sumamente errática y con frecuencia se nombran prácticas similares con distinto nombre o se emplea el mismo término para referirse a procedimientos completamente distintos» (López-Cano, 2018, p.231).

Mi predilección por la expresión «música posdigital» se debe a que dirige nuestra atención hacia una reflexión sobre la relación humano-máquina, o músico-*software*. Esta idea de la música posdigital aparece por primera vez de la mano de Kim Cascone (2000), cuando vincula la música posdigital a la noción de *glitch* –un error técnico que desvela los ruidos provocados por el mismo sistema digital–. La identificación de Cascone consiste en una recuperación de los sonidos ambientales causados por los errores en el *hardware* y el *software*, y así propone la afirmación «la herramienta es el mensaje». El vínculo entre el *glitch* y la música posdigital ha perdido su vigencia con el paso de los años; el *glitch* se ha convertido en un mero recurso estilístico que ha dejado de ser sustancial para los músicos posdigitales –que ahora centramos nuestras operaciones en acumular procesos digitales y en recuperar sonidos ya en circulación–. Así, la actualización del término «posdigital» más adecuada es la que propone Geoffrey Baker (2015) en su estudio sobre las manifestaciones posdigitales de la cumbia, caracterizada como una «indigestión digital» que produce «empacho» o «saturación». Cabe apuntar que existe otra noción de la música posdigital, propuesta por Rasmus Fleischer (2013), en la que lo «posdigital» contiene un gesto de recuperación de los sistemas musicales del pasado como un rechazo a la tecnología digital; esto nada tiene que ver con mi propuesta.

Mi noción del músico posdigital se acerca a lo que Andrew Whelan (2008), en su estudio sobre el breakcore, denomina *bedroom producers*: músicos autodidactas, productores de música electrónica, que, gracias a la tecnología digital, no necesitamos de un estudio profesional para desarrollar nuestra actividad musical. La música posdigital lleva al máximo los tres procedimientos apropiativos musicales principales: *sampling*, *remix* y *mash-up* (Navas, 2012). Sin embargo, la principal característica de la música posdigital, más que su condición abrasiva o indigesta, es su heterogeneidad; no nos podemos referir a ella como un género musical, sino más bien como un conjunto práctico experimental que insiste en hacer audibles los efectos del medio digital. La práctica que propongo contiene un giro gestual y metodológico; no consiste en la producción de nuevas herramientas de composición, sino en la rearticulación práctica y discursiva del mismo *software*. Así, me refiero, principalmente, a una serie de operaciones integradas digitalmente que, sin embargo, no mantienen una morfología exacta.

Esta inestabilidad formal hace que se tambalee el propio concepto de la apropiación, que no parece estar claro en la música posdigital actual. Debido a su integración total en el conjunto técnico del músico, las técnicas apropiativas ya no reproducen el gesto del robo. Hasta la música más *mainstream* hace uso de *samples* e, incluso, llega a integrar, de manera explícita, fragmentos de otras músicas –como habitualmente ocurre en el hip-hop y el techno–. Nuestra cultura del *remix* está ampliamente establecida y se encarga de gestionar y actualizar la cultura material, las ideas y los imaginarios que ya están en circulación (Manovich, 2007). En la actualidad, la regresividad que se suele asociar a las técnicas apropiativas (Navas, 2012) solo es visible en una modalidad de *remix*; cuando se vuelve a estetizar, no como una técnica, sino como un formato. De modo que la apropiación ya no codifica la rebeldía, sino que más bien evidencia una crisis de identidad digital que produce una multiplicación del yo o una «conciencia múltiple» (Miller, 2004).

El adjetivo «posdigital» también mantiene una relación con la noción del desgaste expuesta anteriormente. Nancy Baym propone que la posdigitalidad se ubica en la pérdida progresiva de la fascinación por lo digital: «[...] we move from a period where new technologies are threatening or exciting to one in which they are ordinary and barely worthy of remark» (Baym, 2010, p.46). Ese mismo fenómeno es descrito algunos años atrás por Nicholas Negroponte (1998), cuando pronostica que la revolución digital se ha acabado: «Like air and drinking water, being digital will be noticed only by its absence, not its presence». La insistencia del músico posdigital en reformular su propuesta responde a la necesidad –compartida con el oyente– de superar las formas desgastadas por el consumo digital. Sin embargo, en ese intento de renovación, se producen formas aún más abrasivas, degeneradas y frágiles.

En «How Internet music is frying your brain», Adam Harper (2017) introduce la «música de Internet»: una modalidad de música electrónica que ha sido catalogada de «satírica», «experimental» o «aceleracionista». Según este autor, la música de Internet reproduce los efectos de este medio en la música: «“Internet music” is not just music on the Internet, but music heard as being shaped by, symptomatic of, or straightforwardly “about” the perceived effects of the Internet, with the two often conflated» (Harper, 2017, p.87). La caracterización de Harper se construye en lo que Benjamin Noys (citado en Harper, 2017) describe como el horror de la inmersión mecánica, que se basa en la aceleración de las formas repetitivas. El autor habla de una forma musical que nos está «friendo el cerebro», y que se fundamenta en la combinación de tres aspectos esenciales: la sobresaturación de texturas a través del maximalismo digital de Simon Reynolds (2011), la presencia radical de un *kitsch* propio de la cultura de Internet y la incorporación de formas inhumanas.

No obstante, en su definición, Harper atiende únicamente a cuestiones formales. Realiza una descripción de aquellas características que le permiten construir el concepto «música de Internet», observando sus posibles relaciones políticas. Las formas que toma Harper son representativas de lo que aquí se presenta como música posdigital; sin embargo, estas son el resultado de un proceso experimental, de una práctica degenerada, de la influencia de los ritmos digitales en la composición. Cualquier aproximación a los rasgos de la música posdigital parece insuficiente, teniendo en cuenta que pueden ser inagotables o no-categorizables. Y es que, para conocer la música posdigital, debemos acudir a los procesos de interacción que la sostienen en tanto práctica experimental. Así, propongo realizar una aproximación a la estructura de los códigos de la música posdigital, desgranando sus mecanismos y estrategias de composición. Con este proceso, no solo podemos *conocer* algunas formas concretas de la música posdigital, sino también dilucidar lo que he llamado «factores prácticos de codificación»: todas aquellas causas prácticas, técnicas, contextuales o discursivas que participan del establecimiento de la música posdigital.

Morfología y estructura: la relación figura-fondo de la música posdigital

Cualquier estudio estructural de la música posdigital se encuentra alejado de la abstracción del sistema-soporte de la notación musical tradicional. Esto se debe a una razón simple: la partitura no se ajusta a los parámetros ni a los lenguajes en los que se desenvuelve la música posdigital. Ya a principios de siglo, Kim Cascone (2000) identifica la música posdigital como una música electrónica «no-académica», que amplifica las funciones del timbre a través del *software*. Así, mi aproximación a la estructura práctica de la música posdigital se apoya en el desarrollo de dos estrategias: la organización de los sonidos y la articulación conceptual. Para observar cómo se organiza el sonido, utilizo el concepto «código musical» de Jacques Attali (1977), que establece un criterio de concomitancia entre la música y la economía política. Para disponer los códigos musicales como conceptos, utilizo el sistema de la tétrada de Marshall McLuhan y Eric McLuhan (1999), presente en *Laws of Media*, con el objetivo de aproximar los efectos de la tecnología digital a la música musical posdigital.

El concepto «código musical» de Jacques Attali debe ser reformulado, en tanto que su definición se ha visto comprometida por el paso del tiempo. El autor afirma que «cada código musical hunde sus raíces en las ideologías y las tecnologías de una época, al mismo tiempo que las produce» (Attali, 1977, p.33), por lo que

toda música puede ser definida como un ruido al que se ha dado forma según un código (es decir, según reglas de ordenamiento y leyes de sucesión, en un espacio limitado, de sonoridades), supuestamente capaz de ser conocido por el oyente (Attali, 1977, p.41).

No obstante, el mismo Attali rompe el vínculo estricto entre música y economía cuando se produce lo que denomina una «fractura del código» (Attali, 1977, pp.201-207). Identifica un estatus de la música individualizado y popular que supone «una forma radicalmente nueva de inserción de la música en la comunicación, trastornando todos los conceptos de la economía política y dando un nuevo sentido a un proyecto político» (Attali, 1977, p.198).

Así, tanto las formas que producen la ficción de la novedad como las que reproducen las músicas del pasado describen una relación cada vez más débil entre música y economía. Mark Fisher afirma que cualquier forma cultural solamente es capaz de reiterar las lógicas culturales del capitalismo tardío, con independencia de su aspecto: «“alternativo”, “independiente” y otros conceptos similares no designan nada externo a la cultura mainstream; más bien, se trata de estilos y de hecho de estilos dominantes, al interior del mainstream» (Fisher, 2009, pp.30-31). Sin embargo, Lluís Nacenta, en su tesis dedicada a la escucha musical, aporta una actualización del concepto «código musical» que consigue resituar y

fortalecer su significado. Nacenta establece que el código musical es la «información sobre el modo en que los sonidos han sido organizados en una pieza» (Nacenta, 2014, p.301), de modo que el código mantiene un compromiso con la escucha por encima de cualquier otro mecanismo, ya sea político o económico. Dilucidar el código significa extraer todos aquellos factores que influyen en la organización de sus sonidos, lo que Paul D. Miller identifica como una «transitoriedad del significado» (Miller, 2004, p.34).

Llevo a cabo ese proceso de transformación a través del sistema de la tétrada propuesto por Marshall McLuhan y Eric McLuhan (1999) en *Laws of Media*. La tétrada es una herramienta epistémica basada en el desarrollo del lenguaje; una suerte de diagrama sobre el que disponer ideas y conceptos que nos permiten conocer las leyes de los medios. Los autores proponen que cualquier medio es una extensión de las capacidades físicas o psíquicas del ser humano: «All of man's artefacts – whether language, or laws, or ideas and hypotheses, or tools, or clothing, or computers – are extensions of the physical human body or the mind» (McLuhan y McLuhan, 1999, p.92). Además, afirman que cada medio se divide en cuatro leyes que actúan, a la vez, como procesos simultáneos y complementarios: aumento, recuperación, obsolescencia e inversión. A través de esta estructura, propongo entender el código musical como el medio que utilizamos para ordenar el sonido; y el código musical posdigital, como el medio a través del cual el *software* se hace audible.

El sistema tetrádico de los McLuhan, lejos de ofrecer cálculos o datos exactos, nos permite desarrollar conceptos y metáforas. Así, podemos visibilizar tanto el impacto de unos medios sobre los otros como las consecuencias de nuestras acciones en relación con la tecnología. Cualquier apreciación es válida en una herramienta que, más que fijar datos precisos, busca condensar información y disponer de manera poética nuestra interacción con la tecnología:

El número de los polos de la tétrada es estructural, no empírico. No es lo mismo que descubrir que en Sudáfrica habitan 671 tipos de mariposa, en lugar de 654 o 710. Es más como deducir que solo pueden existir ángulos agudos, rectos y obtusos.

Y fundamentalmente, es así porque la tétrada opera dos divisiones fundamentales en el mundo: la división entre figura y fondo, y la diferencia entre lo que los McLuhan llaman morfología y metamorfosis (Harman, 2010, p.245).

De las cuatro leyes, el aumento es la más intuitiva, ya que «todos los medios son extensiones de alguna capacidad humana preexistente» (Harman, 2010, p.245). La obsolescencia es «la consecuencia invertida del aumento» (Harman, 2010, p.245), y provoca que otras capacidades o medios queden desfasados. La recuperación consiste en reflejar los efectos de medios y capacidades del pasado en el presente: «el contenido de todo medio es un

medio más viejo» (Harman, 2010, p.245). Por último, la inversión ocurre cuando «un medio sobrecalentado se convierte en su opuesto» (Harman, 2010, p.245), lo que provoca efectos adversos. Estas cuatro leyes, a su vez, se separan en una división correlativa: morfología y metamorfosis, lo visible y lo oculto, la forma y su sombra. La amplificación y la recuperación corresponden a la parte morfológica del medio –que nos da acceso a su figura–, mientras que la obsolescencia y la inversión pertenecen a la metamorfosis –que se mantiene en el terreno de lo oculto y describe las posibles transformaciones que ocurren alrededor del medio en cuestión–.

Las cuatro leyes de los medios dibujan cuatro efectos simultáneos de la música posdigital. Aunque se ubican al final de cada apartado, todas las tétradas se han escrito en paralelo al texto, mientras compongo o escucho música. Con ellas intento desmenuzar mis preocupaciones como músico; no forman parte, por lo tanto, de un sistema teórico o académico dedicado a la exposición conceptual. Más bien, son parte de un planteamiento abierto y metafórico que permite aproximar el «saber en la acción» (Camps, 2019) que se da en la composición musical posdigital. El texto previo a cada tétrada sirve única y exclusivamente para situar los conceptos teóricos desarrollados y plantear el contexto de cada una, pero las ideas y los códigos se articulan en el sistema gráfico de la tétrada. La información se distribuye de la siguiente manera:

Nombre del medio

Glosa del aumento		Glosa de la inversión	
	Aumento	Inversión	
	Recuperación	Obsolescencia	
Glosa de la recuperación		Glosa de la obsolescencia	

No hay un modo correcto de «leer» las tétradas. Aunque la separación en el eje vertical corresponde a la división fundamental entre morfología y metamorfosis (aumento-recuperación, inversión-obsolescencia), cualquier lectura es válida. La disposición de la tétrada que empleo es la misma que proponen sus autores: el cruce de las cuatro leyes y sus cuatro respectivas glosas. El espacio de la glosa es especialmente importante para mí, ya que es donde se especifican las relaciones entre las formas, los métodos y las ideas. El

aumento refleja las capacidades técnicas y expresivas que ofrece el código en cuestión; la recuperación ubica los códigos que orbitan o que están en referencia al código analizado; la inversión permite especular sobre las consecuencias del código sobrecalentado y la obsolescencia nos lleva a los códigos incompatibles, desgastados y olvidados.

Análisis del código de los sonidos decuantizados a través de «Stayn't ;(»



Este audio se reproducirá en un enlace externo

El primero de los tres códigos dominantes de la música posdigital es la decuantización de los sonidos. Este concepto, desarrollado por Adam Harper (2011) en su libro *Infinite Music*, se refiere a la capacidad que tiene el sonido digital de expresarse de manera flexible o desescalada. A nivel técnico, el sonido decuantizado supone la alteración progresiva de alguno de los parámetros de un sonido. Lo considero un código posdigital debido a que sobrecalienta la capacidad de ajuste de la herramienta digital. Los parámetros decuantizados más reconocibles que podemos destacar son la altura y el timbre. Son cambios entre alturas y texturas que se «deslizan», y así provocan un efecto sonoro de *gliding* que da lugar a un sonido fluido:

In the last few years, dequantised electronic dance music (much of it apparently inspired by Burial and the label he releases on, Hyperdub) has hinted at a new musical world. Not only are the possibilities of dequantised time being thoroughly explored as a style in itself, resulting in both subtle and widely skewed rhythms and textures, but pitch has seen some dequantisation too, with detuned and synthesisers continuously «gliding» through pitch and timbre values, bringing alien sounds to the communal embodiment of the dance-floor. In a less literal sense, the stylistic categories that had previously differentiated the various styles of dance music have been dequantised, melted back into the broader continuity of dance music space, with mixtures of hip hop, dubstep, house and new styles highlighting bizarre musical objects spread across unusual dimensionalities, pointing to the full breadth of music space (Harper, 2011, pp.190-191).

La operatividad del código decuantizado consiste en el movimiento de los parámetros; es un deslizamiento que refleja el modo en el que un cierto ajuste es alterado. Se expresa principalmente en el timbre, lo que da lugar a una estética de la continuidad que hace sonar

la estructura numérica del ajuste sonoro. Esta decuantización de las variables nos da acceso a una suerte de diégesis musical, que es definida por Nicholas Cook como el fenómeno de proyectar internamente una *performance* en la música grabada (citado en López-Cano, 2018, p.228); es decir, nos da acceso a una imagen virtualizada en la que el *software*, además de ser audible, se vuelve *visible*. Aunque Adam Harper se refiere principalmente a sintetizadores e instrumentos virtuales que incorporan la función *gliding*, cualquier sonido puede ser decuantizado a través de la modificación de alguno de sus parámetros.

Así, el procedimiento habitual para conseguir un sonido decuantizado consiste en la automatización del valor numérico de alguna de sus variables. Puede realizarse a través de sus parámetros, como la altura, la posición en el espacio sonoro o la ganancia; pero también, mediante la aplicación de un componente externo que altere su timbre, como por ejemplo un *plug-in* de *flanger* o de distorsión. La decuantización de los sonidos forma parte del conjunto estético *kitsch* digital que Harper define como «glossy, giddy, sparkly and shallow» (Harper, 2017, p.91). No obstante, pese a la estética simplista del sonido decuantizado, este habitualmente esconde un procedimiento técnico y práctico ciertamente complejo. Propongo acercarnos a la estructura de la pieza «Stayn't ;(», un remix de «Stay», de The Kid Laroi y Justin Bieber, para observar cómo se construye el código de la decuantización de los sonidos.

En «Stayn't ;(», casi todos los sonidos están decuantizados. El más evidente de ellos es la voz de Justin Bieber, que es modificada mediante GSnap. Pese a que este modulador de voz no cuenta con la función *glide*, sí dispone de un ajuste de «entrada» y «salida» – *attack* y *release*– que permite alargar y solapar las alturas durante algunos milisegundos, lo que genera «curvas» en el sonido. El bajo incorpora también una serie de automatizaciones –dibujadas gráficamente en la interfaz de su parámetro de altura–, que se pueden identificar claramente cuando las notas más graves se sostienen. Los tonos, más que tonos, son texturas cambiantes –esto se puede apreciar claramente al final de la pieza–. El sintetizador central, que aparece intermitentemente, se desliza gracias a una envolvente de tono que provoca una oscilación continua. Dicho componente se aplica del mismo modo al bombo y a ciertos elementos de percusión, lo que provoca un efecto sonoro de «rebote». Incluso, instrumentos idiófonos, como platos y *hi-hats*, también se expresan de manera decuantizada a través de la automatización de distorsiones y *flangers* que desdibujan progresivamente los ritmos hacia la textura.

La práctica compositiva a través de los sonidos decuantizados requiere de un método de ensamblaje complejo; no solo porque algunos componentes como GSnap actúan de manera poco previsible, sino porque cada elemento contiene su propio movimiento. El deslizamiento de los tonos se vuelve frágil. El sonido decuantizado necesita espacio para

expresarse; ser protagonista y destacar sobre el silencio. Por eso, durante el proceso de composición de «Stayn't ;(» , invierto más tiempo en la distribución de los sonidos que se mueven –a través de cortes y silencios– que en el diseño de la decuantización, que es un proceso relativamente simple. En «Stayn't ;(» podemos identificar claramente la heterogeneidad de la práctica musical posdigital. La pieza no se puede asociar directamente a ningún género musical, pero sí podemos escuchar la presencia intensificada del *software* en el movimiento de las rampas. Atendamos, entonces, a la síntesis del código de los sonidos decuantizados a través de la estructura de la tétrada que realizo:

<p>El sonido decuantizado amplifica el movimiento y su capacidad de hacerse audible. Los sonidos decuantizados codifican el mareo, el vértigo e, incluso, la caída cuando aparecen de manera recurrente; todo un placer para quien ama la caída libre.</p>		<p>El deslizamiento requiere de espacio para poder ser escuchado y visualizado, por eso no se puede abusar de él. Cuando no dispone de cortes o silencios, la rampa desaparece. El sonido decuantizado se ve opacado por los otros sonidos, y su tensión estructural –la que permite escuchar el deslizamiento– se debilita por completo. El sonido deslizado pierde su sentido cuando no se percibe su movimiento.</p>
	<p>Movimiento y mareo</p>	<p>Perdida de tensión estructural</p>
	<p>Instrumentos imprecisos y silencio</p>	<p>Sonido estático</p>
<p>El sonido digital decuantizado replica un sonido cargado de libertad procedente de instrumentos del pasado, como el arpa de boca, la flauta de émbolo o el theremín, que no cuentan con indicadores ni ajustes de precisión. El deslizamiento, frágil, revaloriza el silencio y el espacio de codificación que produce. Se recupera la visualidad, el átomo, el diagrama.</p>		<p>La altura pasa a formar parte del universo de la textura, y el tono adquiere una propiedad expresiva basada en el cambio. El sonido estático se vuelve incompatible, y su aparición en un sistema decuantizado codifica el aburrimiento. De modo que los códigos asociados a la prisa o la falta de cuidado no tienen cabida en el sistema resbaladizo de los sonidos decuantizados.</p>

Código de los sonidos decuantizados

Análisis del código maximalista digital a través de «:)))))))))»



Este audio se reproducirá en un enlace externo

El segundo código dominante que identifiqué en la música posdigital es el maximalismo digital, definido por Simon Reynolds (2011) como la capacidad de gestionar y aglutinar una gran cantidad de fuentes, *inputs* e influencias en una misma pieza musical. Según Reynolds, el término «maximalismo digital» es vago, ya que se refiere a un proceso –tomar prestado cualquier sonido para recontextualizarlo– y no a una forma concreta. El maximalismo digital debe ser, sin embargo, tomado como un código musical, ya que consiste en la acumulación de estructuras, formas y procesos musicales, y supone una suerte de convulsión estructural totalmente asumida en la lógica del *remix*. El breakcore, una de las primeras formas aparecidas en el contexto de Internet, puede ser considerada la primera música maximalista digital. En una conversación que mantuve con DJ Detweiler (ca. 2016), afirmó que «el breakcore no hubiera ocurrido nunca sin Internet» y que «es un movimiento que nace con la finalidad de rechazar y abrazar todos los géneros musicales a la vez».

El maximalismo es la forma paradigmática de la música posdigital, en tanto que genera un cuerpo musical heterogéneo a nivel estructural. El procedimiento maximalista no se asemeja exactamente a la noción de la mezcla, debido a que no concibe una diferencia entre las partes. Es una estructura híbrida, una codificación digital basada en la «sobrecarga» y la «hiperaceleración» del contexto digital (Reynolds, 2011). Así es como Michael Waugh afirma que el contexto digital está cargado de realidad orgánica, y ya no sirve como una vía de escape, sino como un terreno en el que afloran nuevas identidades cibernéticas: «It is not that web users “escape” into these spaces and systems; rather, they are now so ubiquitous that they must be considered part of the “real” world» (Waugh, 2017, p.235). La estructura híbrida maximalista consiste en sobrecalentar la capacidad digital de crear capas infinitas de contenido:

In an article for *Loops*, Matthew Ingram (who records as *Woebot*) wrote about how digital audio workstations like Ableton Live and FL Studio encourage «interminable layering» and how the graphic interface insidiously inculcates a view of music as «a giant sandwich of vertically arranged elements stacked upon one another.» Meanwhile, the software’s scope for tweaking the parameters of any given sonic event opens up a potential «bad infinity» abyss of fiddly fine-tuning (Reynolds, 2011).

Pero además del *layering*, el maximalismo también se encarga de acumular de manera exagerada componentes y cadenas de procesado sonoro. Las dos formas del maximalismo son, entonces, el solapamiento de referencias alejadas y la acumulación exagerada de procesos. Ambas contienen dos gestos similares, basados en la capacidad digital de recuperar y manipular materiales, técnicas y procesos. En la pieza «:(:))))))))))))))))))))))»», un remix de la sardana «La Santa Espina» de Enric Morera, se pueden observar las dos formas del maximalismo. La pieza se desarrolla en dos partes que están separadas por un pequeño puente. En la primera, la referencia de «La Santa Espina» se asienta sobre un *breakbeat* y algunos sonidos más; en la segunda, la pieza original se distorsiona debido a la inserción de varios componentes digitales, y se pierde en un ensamblaje complejo de texturas.

En la primera parte de la pieza, se amontonan una serie de capas que consiguen unir varias referencias alejadas. El *layering* se construye como una suerte de *collage* digital, donde el principal reto consiste en la sincronización e integración de los diferentes sonidos. El *chopping* –la técnica característica del breakcore que consiste en el corte seco de la pieza para replicarla como si fuera un *sample* más– es un proceso frágil, en tanto que los sonidos deben ser manipulados para que su ensamblaje sea fluido. En la primera parte de «:(:))))))))))))))))))))))»», «La Santa Espina» se distribuye sobre ritmos de *drum and bass* y *jungle* –con una presencia notoria del *amen break*– y adquiere la forma típica del breakcore. Se incorporan códigos externos a la sardana, como la distorsión o la aceleración. El sentido de «La Santa Espina» se desplaza con la presencia de sonidos contaminantes e irónicos, como las gotas de agua, los gritos o los disparos.

En la segunda parte, el código maximalista adopta una forma aún más abrasiva; se produce una saturación exagerada de los sonidos, que se repiten y se distorsionan mediante una secuencia cambiante de patrones rítmicos. El procedimiento técnico en esta segunda parte consiste en la condensación y reiteración de los mismos procesos compositivos, incrustados unos dentro de los otros. Se desarrolla a partir de la manipulación de un archivo MP3 extraído de la primera parte de «:(:))))))))))))))))))))))»», a la cual añado una serie de componentes digitales con la intención de sobresaturar la pieza. Sin embargo, este proceso también es frágil; incorporo con cuidado una serie de *plug-ins* de distorsión y equalización intentando sobresaturar la pieza sin perder la definición de sus formas. También añado un secuenciador que segmenta los patrones sonoros y altera la frecuencia con la que los sonidos se repiten –este puede distinguirse final de la pieza, cuando sigue actuando sobre los sonidos reverberantes–.

«:(:))))))))))))))))))))))» produce una sensación de pesadez que crece a medida que la pieza se desarrolla. Tanto si hablamos de sus *samples* como si nos referimos a sus procesos, el maximalismo ocurre como un sistema de imbricación de los códigos en referencia. La

hibridación maximalista es una consecuencia de una estructura esencialmente diversa, sumida en la pérdida de la autenticidad, que no se debe al capricho de la combinación, sino a la naturaleza fragmentada y acumulativa de la música posdigital. Observemos, entonces, el resultado que puedo sintetizar a través de la estructura de la tétrada:

Código maximalista digital

<p>El código maximalista digital amplifica las referencias y el exceso, por lo que produce constantemente el exceso de referencias.</p>	<p>El maximalismo no llega jamás a sobrecalentarse por completo. El exceso de maximalismo revierte en una versión aún más efectiva del maximalismo. El valor de la saturación es absoluto y no genera excedentes.</p>	
	<p>Referencias y exceso</p>	<p>Maximalismo</p>
	<p>Códigos musicales</p>	<p>Intertextualidad</p>
<p>El maximalismo digital codifica la absorción y el recuerdo. Es capaz de recuperar cualquier código que se encuentre almacenado de algún modo en nuestra memoria; gestiona desde los códigos musicales más habituales, que reconocemos bajo el nombre de géneros musicales, hasta los códigos transversales en la comunicación, como la prisa, el odio, la saturación, el miedo, el pánico, la ironía o cualquier otro agente que produzca la transitoriedad en el significado de una forma musical.</p>	<p>No existe el lugar en el que las músicas se unan cuando la estructura está basada en la pérdida; el código se disuelve en otro código, y cualquier fondo práctico se vuelve disperso. Así, los códigos del orden y la geometría se ven totalmente descartados.</p>	

Análisis del código de los errores forzados a través de «MUERO POR LIAM»



Este audio se reproducirá en un enlace externo

El tercer y último código dominante en la música posdigital pertenece a una reformulación del concepto «estética del error», sintetizado en la forma del *glitch* por Kim Cascone (2000). Según el autor, la música *glitch* es una práctica musical electrónica que se basa en la formulación de operaciones musicales experimentales en el *software*. El concepto de Cascone se sostiene en la recuperación de los sonidos residuales, aquellos que habitualmente han sido descartados «on the back of the electronica movement» (Cascone, 2000, p.14). La música *glitch* se desarrolla en el uso impropio de la tecnología digital para producir un cambio de escala en la síntesis sonora, que se acerca de lleno a la señal de audio y produce una fractura que genera nuevas texturas:

While technological failure is often controlled and suppressed –its effects buried beneath the threshold of perception– most audio tools can zoom in on the errors, allowing composers to make them the focus of their work. [...] There are many types of digital audio «failure.» Sometimes, it results in horrible noise, while other times it can produce wondrous tapestries of sound. (To more adventurous ears, these are quite often the same) (Cascone, 2000, p.13).

Esta inversión sonora nos lleva a la restitución y la reconsideración de los sonidos ambientales, no solo reafirmandose como materia prima para la composición, sino también como un nuevo foco de interés para el músico. Esto implica un giro fundamental en cuanto a los cuatro planos de intervención musical dominantes (Schaeffer, 1966). Las características implícitas del sonido, como el timbre y las intensidades, pasan al frente y son las que estructuran la pieza, mientras que la codificación de ritmos y melodías queda relegada a un segundo plano. Así, Cascone desvela una dinámica general en la construcción musical, aún vigente en la actualidad, que sitúa el timbre en el centro de la ecuación musical como la principal preocupación de músicos y oyentes posdigitales.

Cabe destacar que los músicos posdigitales, actualmente, desarrollamos una recuperación de los sonidos algo distinta a la propuesta por Cascone; el trabajo del músico posdigital consiste en el reciclaje musical y en la gestión de códigos y materiales musicales ya en circulación (López-Cano, 2018). De modo que la noción de *glitch* que aporta Cascone ya no es válida debido a que se ha estetizado como un recurso estilístico tanto en el terreno de la imagen como en el de la música. El error importante para el músico posdigital es aquel que

aparece de manera sustancial en el proceso, y no el que se ha estetizado como un resultado. El error toma una dimensión especialmente relevante en el caso de la música posdigital debido a que, al no disponer de rumbos exactos o estéticas preconcebidas, cualquier desacierto o sonido inestable contribuye al establecimiento de un sentido provisorio. En ese sentido, forzar los errores se convierte en una estrategia de reafirmación en la pérdida.

Veamos cómo aparecen los errores forzados en «MUERO POR LIAM»: un *dash-up* que aglutina la voz de Serj Tankian en la canción «Chop Suey!», de System of a Down, y la instrumental «Wonderwall», de Oasis, junto a una serie de arreglos a base de sintetizadores y una sencilla caja de ritmos. «MUERO POR LIAM» es la primera pieza que compongo utilizando GSnap. Mi preferencia por GSnap, más allá de las texturas-errores que produce, es el cambio que provoca en mi proceso de composición. Me inserta en una dinámica que gira alrededor de la estabilización de sus errores y que me libera resultados preconcebidos. Las alteraciones que provoca este *software* refuerzan un proceso compositivo ya de por sí desorientado e improvisado, y así dan lugar a un diálogo que consigue afectar a la sucesión y a la combinación de sonidos e instrumentos. La falta de control sobre GSnap deriva tanto en una modulación vocal ineficaz como en una agencia cibernética que activa y rearticula todos aquellos sentidos que se encuentran ocultos tras la aleatoriedad de un *software* mal diseñado.

En «MUERO POR LIAM», la voz de Serj Tankian apenas está modificada; GSnap solamente produce una variación en algunos de los tonos interpretados por el cantante, lo que genera la textura-error tan característica del *plug-in* de GVST. No obstante, la obra publicada es una variación que surge a modo de prueba y error, derivada de un primer proyecto que contenía únicamente las dos piezas de referencia: la voz de «Chop Suey!» y la instrumental «Wonderwall» –que encajan sorprendentemente bien una vez que se sincronizan–. La segunda versión, la que escuchamos aquí, nace del ejercicio curioso de buscar alguna variación en las alturas de la voz; GSnap me dirige hacia una segunda versión más elaborada en la que se proyectan nuevos sentidos que, uno tras otro, contribuyen a la incorporación de nuevos elementos. Percusiones, cortes, *drops* y algunas de las voces rasgadas de Tankian que había descartado en primera instancia acaban formando parte de «MUERO POR LIAM».

Cuando aparece el error en el proceso de composición, se recodifica la noción del uso de cada herramienta, y así se abren ventanas a nuevas lógicas de empleo del *software*. El sentido musical se reconfigura; y no lo tomo como un error, sino como una posibilidad formal que no había escuchado antes. «MUERO POR LIAM» responde a la curiosidad, a un proceso no-racional de jugar con el *software*. Por ese motivo, el error es un asunto estructural en la música posdigital; el código de los errores forzados desarrolla la actitud

posdigital de sobrecalentar el *software* mediante sus infinitos usos. El resultado de otras de mis piezas se debe también a operaciones inestables, a usos impropios y a la inversión de los componentes en la cadena de efectos. Me refiero a aplicar moduladores como *phasers* o *chorus* a la percusión, y de esta forma producir un sonido metalizado; o situar los *plug-ins* de distorsión después de los efectos espaciales de *delay* y *reverb*, amplificando las repeticiones y generando residuos sonoros.

Forzar los errores forma parte de la gestualidad experimental de los músicos posdigitales, que tratamos de renovar las funcionalidades del *software* para ampliar nuestras propias capacidades expresivas. Buscar el error es algo que va en contra de la intuición: desviarse del propósito para acercarse a cualquier forma que aparezca fruto del azar. Desorientarse es, al fin y al cabo, una manera más de encontrarse con cualquiera de las formas, infinitas, que puede tomar el sonido posdigital. Así, propongo atender a la síntesis del código de los errores forzados:

Código de los errores forzados

<p>No hablamos de improvisar; más bien, de habituarse a no acertar. Forzar errores significa abrir la puerta a nuevos sonidos que se están por descubrir, atendiendo a sus posibilidades por encima de sus aspectos. Cada error describe una sonoridad y un proceso de composición aplicable a otro sonido.</p>	<p>El mayor de los problemas que enfrenta el código de los errores forzados son los puntos muertos, los lugares donde el proceso se ha degenerado hasta tal punto que los códigos que manejamos ya no contienen proyecciones, recorridos o articulaciones suficientes como para continuar en la misma dirección. El error codifica la arbitrariedad y la falta de control; se hace difícil cerrar una pieza o darla por acabada.</p>	
	<p>Nuevas formas musicales</p>	<p>Maximalismo</p>
	<p>Experimentación y curiosidad</p>	<p>Diseño previo</p>
<p>La mejor manera que se me ocurre de explicar la música posdigital es la siguiente:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Busca en tu carpeta de descargas el primer sonido que encuentres; 2. Arrástralo a Ableton, FL Studio, Logic Pro o el programa que prefieras; 3. Abre el panel de inserciones y añade tres plug-ins con los ojos cerrados. El error desvinculado del terror produce métodos aleatorios que nos permiten descubrir nuevas sonoridades. 	<p>Cualquier código o idea preexistente a la composición y su escucha –que forman parte del mismo proceso– debe ser obviado radicalmente. El código de los errores forzados no admite un diseño previo, a no ser que este se tome como un mecanismo de desvío con el que perderse en su estructura. Significa deshacerse de cualquier previsión.</p>	

Más allá del gesto

La música posdigital ofrece una imagen borrosa del presente, como alterada por el movimiento de un espíritu desorientado. De ella solamente podemos intuir algunos de sus cambios, sus mecanismos alterados, una falta de diseño o una ausencia de razón en sus procesos. Sin embargo, sus grietas nos llevan hacia el gesto y devuelven nuestra mirada hacia los afectos. El código no organiza un mensaje, sino que contiene la construcción misma de las formas en el oído. Se trata de escuchar, o componer, siempre con la voluntad de perderse entre la niebla. Las formas posdigitales han trascendido los códigos experimentales y ya han adoptado el nombre de expresiones adolescentes, fenómenos populares y géneros o subgéneros musicales. Así, nos dirigimos hacia una codificación total de las formas abrasivas posdigitales, que ya están modificando nuestro oído; en ese proceso, las formas posdigitales se están estabilizando como un formato musical, y en un futuro próximo su condición experimental se desactivará por completo.

Esto ocurrirá por una simple razón: el agotamiento es uno de los grandes discursos de nuestros días. Los recursos materiales, los espacios o la gestión del tiempo coinciden en el colapso. Las herramientas de composición musical también parecen encontrarse en la misma tesitura; los mecanismos que plantean los instrumentos virtuales responden a una serie de modulaciones y conceptos de síntesis sonora que están saturados. Debido a eso, las posibilidades gestuales están también al borde de agotarse. Las formas que reproducen la ficción de la novedad nos llevan a un modelo de producción que imita las lógicas de la posproducción, que frustra nuestra capacidad creativa para pensar nuevas combinaciones de formas y sonidos. De modo que no basta con intentar escapar de los esquemas musicales ya establecidos produciendo nuevos modos de interacción con el *software*. El límite de la música posdigital se encuentra en el límite de las agencias cibernéticas, en una relación figura-fondo sustancialmente tecnológica. Para producir nuevos modos de composición y nuevas relaciones afectivas, el giro posdigital debe ser esencialmente tecnológico.

Código musical posdigital

<p>Entender la práctica significa describirla desde cerca; recaer en los detalles más insignificantes, que suelen ser los que describen un sentido más profundo de aquello que nos preocupa. Cada forma es una anécdota, pero en el movimiento se encuentra la transformación.</p>	<p>Seis años después, aún intento descubrir qué suena al principio de «The Long Defeat», de Thrice. Intuyo que es un sintetizador. Pero la realidad es que prefiero no saber a qué instrumento pertenece ese sonido; mantenerlo oculto es el mejor modo de conservar activa la curiosidad como un mecanismo de búsqueda.</p>	
	<p>Atención a la estructura práctica</p>	<p>Obsesión por desvelar las técnicas compositivas</p>
	<p>Escucha atenta</p>	<p>Codificación basada en la economía</p>
<p>Attali afirma que la escucha atenta desaparece con el establecimiento de la industria musical. Se produce un retorno de las músicas populares al primerplano de relevancia social, y nos convertimos en algo así como juglares de Internet. Con la música posdigital no se recupera la atención, pero sí, la escucha atenta. Las generaciones del futuro ya tienen sus oídos codificados en un ruido posdigital que no requiere esmero.</p>	<p>Préstamos, intereses y robos; los lenguajes de la economía poco tienen que ver con los del músico. La música posdigital que defiendo se basa en una economía afectiva, en el intercambio libre de experimentos musicales. Jamás debería asentarse en categorías económicas como el género musical; no se ordena en las estanterías de un centro comercial; no se vende ni se compra. Se mantiene indetectable bajo una red dispersa de ordenadores, discos duros y servidores.</p>	

Bibliografía

Anselmo, C. y DJ Detweiler, ca. 2016. *Conversación con DJ Detweiler sobre la música de Internet*. [Skype] (Comunicación personal).

Attali, J., 1977. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Reimpresión 1995. Madrid: Siglo XXI.

Baker, G., 2015. «Digital indigestion»: cumbia, class and a post-digital ethos in Buenos Aires. *Popular Music*, 34(2), pp.175-196.

Baym, N. K., 2010. *Personal connections in the digital age*. Cambridge: Polity.

Bolter, J. D. y Grusin, R. A., 1999. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press.

Burton, J., 2016. Azealia Banks, Seapunk And Atlantis: An Embattled Humanist Mixtape. *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures*, 10(2).

Camps, M., 2019. *Saber en la acción. Prácticas pedagógicas indisciplinadas*. Barcelona: BAU, Universitat de Vic.

Cascone, K., 2000. The Aesthetics of Failure: «Post-Digital». *Tendencias in Contemporary Computer Music*. *Computer Music Journal*, 24(4), pp.12-18.

Dandridge-Lemco, B., 2020. How Hyperpop, a Small Spotify Playlist, Grew Into a Big Deal. *New York Times*, 10 de noviembre. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/2020/11/10/arts/music/hyperpop-spotify.html>> [Consultado el 15 de agosto de 2021].

Fisher, M., 2009. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*. Reimpresión 2016. Buenos Aires: Caja Negra.

Fleischer, R., 2013. How Music Takes Place: Excerpts From «The Post-digital Manifesto». *e-flux Journal*, [en línea] Disponible en: <<https://www.e-flux.com/journal/42/60255/how-music-takes-place-excerpts-from-the-post-digital-manifesto/>> [Consultado el 3 de mayo de 2021].

Guignion, D., 2020. Vapor Memory, or, memory in the ruins of history. *The Australasian Journal of Popular Culture*, 9(2), pp.165-178.

Harman, G., 2010. *Hacia el realismo especulativo: ensayos y conferencias*. Reimpresión 2015. Buenos Aires: Caja Negra.

Harper, A., 2011. *Infinite Music: Imagining the Next Millennium of Human Music-Making*. Washington: Zero Books.

Harper, A., 2017. How Internet music is frying your brain. *Popular Music*, 36(1), pp.86-97.

Herndon, H., y Walshe, J., 2015. Post-Internet Sound. [en línea] Disponible en: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdh0uHs0fR9_AjMx2PIKDI0Bhf6QKg2VA7R-0VbxTVTPj-1G6A/viewform> [Consultado el 15 de abril de 2022].

López-Cano, R., 2018. *Música dispersa: apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon.

Manovich, L., 2007. What Comes After Remix? *Sitio oficial de Manovich*, [en línea] Disponible en: <http://manovich.net/content/04-projects/057-what-comes-after-remix/54_article_2007.pdf> [Consultado el 1 de julio de 2021].

March, L., 2022. Wrap You Up in My Blue Hair: Vocaloid, Hyperpop, and Identity in «Ashnikko Feat. Hatsune Miku – Daisy 2.0». *Television & New Media*, pp.1-17.

McLuhan, M. y McLuhan, E., 1999. *Laws of media: the new science*. Toronto: University of Toronto Press.

Miller, P. D., 2004. *Rhythm science*. Cambridge: Mediawork/MIT Press.

Nacenta, L., 2014. *A la escucha de la repetición musical*. Baelcelona: Universitat Pompeu Fabra.

Navas, E., 2012. *Remix theory: the aesthetics of sampling*. Nueva York: Springer.

Negroponete, N., 1998. Beyond Digital. *Wired*, [en línea] Disponible en: <<https://www.wired.com/1998/12/negroponete-55/>> [Consultado el 19 de octubre de 2021].

Reynolds, S., 2011. Maximal Nation. *Pitchfork*, [en línea] Disponible en: <<https://pitchfork.com/features/article/8721-maximal-nation/>> [Consultado el 2 de enero de 2022].

Schaeffer, P., 1966. *Tratado de los objetos musicales*. Reimpresión 2008. Madrid: Alianza.

Siepmann, D., 2018. Unholy Progeny: Psychic TV and Witch House at the Crossroads of Occultism in the Information Age. *Journal of Musicological Research*, 37(1), pp.81-104.

Waugh, M., 2015. *Music That Actually Matters'? Postinternet Musicians, Retromania and Authenticity in Online Popular Musical Milieux*. Cambridge (Inglaterra): Anglia Ruskin University.

Waugh, M., 2017. «My laptop is an extension of my memory and self»: Post-Internet identity, virtual intimacy and digital queering in online popular music. *Popular Music*, 36(2), pp.233-251.

Whelan, A., 2008. *Breakcore: identity and interaction on peer-to-peer*. Newcastle: Cambridge Scholars Pub.

Whelan, A., 2017. The Emergence of Vernacular Digital Music Cultures. *The Routledge companion to global internet histories*. Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Yeadon, G., s. f. GVST Plug-ins, *GVST*. Disponible en: <<https://www.gvst.co.uk/>> [Consultado el 5 de septiembre de 2022].

Listado musical

Bngrmstr, 2017. «MUERO POR LIAM» [en línea]. Barcelona. Autoeditado. Disponible en: <<https://soundcloud.com/bangermaster/muero-por-liam>>.

Bngrmstr, 2019. «:))))))))))))))))))» [en línea]. Barcelona. Autoeditado. Disponible en: <<https://soundcloud.com/bangermaster/h5s3sz9if4a9>>.

Bngrmstr, 2022. «Stayn't ;(» [en línea]. Barcelona. Autoeditado. Disponible en: <<https://soundcloud.com/bangermaster/staynt>>.

Carlos Anselmo del Pino

Doctorando en el programa de Estudios Culturales de BAU (Universitat de Vic), con una tesis práctica que investiga los efectos del medio digital en la composición musical. Graduado en Diseño por la Universitat Ramon Llull y Máster en Investigación en Arte y Diseño por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente forma parte del equipo docente investigador de La Salle Barcelona (Universitat Ramon Llull), donde imparte clases en las áreas de Artes Digitales e Ingeniería Multimedia.

PhD student in Cultural Studies at BAU (Universitat de Vic), with a practical thesis that explores the effects of digital technology in music composition. He holds a degree in Design from the Universitat Ramon Llull and a master's degree in Research in Art and Design from the Universitat Autònoma de Barcelona. At present, he is part of the teaching and research staff of La Salle Barcelona (Universitat Ramon Llull), where he teaches in Digital Arts and Multimedia Engineering.

