

ARTICULACIONES DE LA DIFERENCIA: UNA CONVERSACIÓN CON KATE CARR

por **Andrea Ancira**

La conversación se llevó a cabo originalmente en inglés. La edición y traducción de esta versión en español la realizó Andrea Ancira.

Articulación es diferencia... La relación es de serialidad sin paradigma. J. Derrida

El trabajo de Kate Carr articula sonidos nominalmente invisibles o inaudibles, es decir, aquellos elementos que se mantienen en un cierto umbral de baja visibilidad o poca atención; residuos que, envueltos por los procesos del capital, generalmente suelen considerarse como errores y abandonarse o incluso desecharse en los procesos de producción y de recepción del sonido. Este proceso de articulación está anclado en un profundo interés por abordar *la diferencia* a partir del sonido. Utilizando el viaje como detonante creativo, las composiciones de Kate Carr exploran los diversos modos en los que los afectos, la tecnología, la memoria y el entorno interactúan en un espacio común: el sonido. Sus montajes sonoros más que representar objetivamente un lugar o una situación particular, expresan la experiencia subjetiva de la escucha. Desde el 2011, además de desarrollar sus propios proyectos, promueve el trabajo de otros artistas con acercamientos afines desde el sello Flaming Pines.

Andrea Ancira (AA): *Las ideas que tenemos sobre naturaleza y entorno inevitablemente pautan la construcción de imaginarios de lo natural y la alteridad. ¿Qué referencias (ideas, conceptos, sonidos) informan tu postura en torno a la compleja relación que mantenemos con el entorno natural y el construido? ¿Cuáles son las ideas que la experiencia sonora aporta a este debate?*

Kate Carr (KC): Me interesa el sonido como un nexo, como un medio de flujo, intercambio y movimiento. Por su propia naturaleza los sonidos se

mueven, degradan y se mezclan; son ilimitados en formas que me parecen fascinantes. Me atrae el impetu rebelde propio del sonido, a saber, su otredad o la manera en la que perturba este mundo profundamente visual y delimitado en el que vivimos. Me gusta que, por momentos, se vuelve excesivo, frágil e ingobernable. Estos aspectos del sonido abren la puerta para imaginar formas interesantes y significativas de vivir el mundo, de conectarnos o conocernos como humanos, así como de formas de habitar y movernos a través de un lugar. Al desentrañar esta compleja cuestión, diría que mi punto de partida fue comenzar a pensar en aquello que generalmente se excluye o se deja fuera en las grabaciones de campo, sobre todo en ciertas prácticas de grabación que, al explorar lo que constituye la naturaleza, coleccionan sonidos prístinos de la vida salvaje desprovistos de sonidos humanos resultado de un proceso de edición. Al percatarme de estos elementos que se evitan en dichas grabaciones, tales como el sonido del movimiento del cuerpo de la persona que está realizando la grabación, el tráfico o el ruido, comencé a pensar en la dificultad de obtener estos registros, y en cómo el acceso a este tipo de sitios, así como al equipo necesario para registrar estos sonidos está totalmente relacionado con una cuestión de clase y, en cierta medida, de género y raza.

A partir de mi estudios universitarios en cine y teatro, desarrollé un interés por visibilizar el proceso de producción artística desde la incorporación de elementos que generalmente se consideran fallidos en el mismo proceso de producción. Existen muchas referencias para este tipo de cuestionamientos en el *Cinema Vérité*, el

Cine Directo, en el teatro *brechtiano*, pero también en la música *glitch*, género con el cual me identifiqué de inmediato por el papel central que desempeña el error. Sería más sencillo decir que los sonidos humanos se tienen que excluir de los registros de la naturaleza por representar un síntoma de la falsa dicotomía que las sociedades occidentales establecen entre la naturaleza y la cultura y, hasta cierto punto, eso me interesa, pero creo que me resulta más interesante ir más allá de esa afirmación y explorar las formas, a veces asombrosas, en las que los sonidos naturales y humanos interiores... interiores y exteriores, bienvenidos y no bienvenidos se mezclan. Tengo una grabación en Helen Scarsdale, afuera del *Palais de Tokyo* en París, la cual consiste en la voz de un hombre inglés quejándose del ruido y la perturbación causada por un grupo de *skaters* practicando en el patio de este importante recinto cultural. Esta grabación me encanta porque considero que encapsula mi interés en la interacción entre los sonidos que son bienvenidos y aquellos que no lo son, así como las formas en las que utilizamos el sonido para ocupar y habitar el espacio; el sonido como un punto de encuentro y de desencuentro.

AA: En “A la escucha”, el filósofo Jean-Luc Nancy sostiene que existe una relación contradictoria y problemática entre la experiencia corporal de la escucha y el inevitable proceso de significación de aquello que escuchamos. Nos dice que históricamente ha existido una forma dominante de escucha que subordina la experiencia afectiva de esta a una de corte más racional. ¿Consideras que existe dicha contradicción entre la escucha y el proceso de significación? ¿Cómo te aproximas a esta relación en tu trabajo?

KC: No considero que existe tal división entre el conocimiento que pasa por el cuerpo y aquel que pasa por la mente. Las maneras en las que podemos generar significados de las experiencias, incluyendo la escucha, generalmente son muy caóticas y tienen muchos niveles; son una mezcla de elementos racionales y afectivos, o de aquello que pensamos y sentimos. Algunas personas están muy interesadas en promover una escucha que busca separar o aislar los elementos socioculturales de las propiedades formales del sonido. Sin embargo, yo no estoy segura de que exista la posibilidad de extraer del proceso de escucha el mundo en el que esa experiencia está teniendo lugar, es decir, los referentes culturales, sociales e históricos acumulados a lo largo de la vida que, consciente o inconscientemente, se manifiestan en el cuerpo que escucha. Al escuchar, mi cuerpo no sólo está expuesto a una experiencia sonora. Soy una persona con una historia y una identidad particular intentando escuchar, mientras, en otros niveles, probablemente estoy llevando a cabo otras actividades como: respirar, digerir, recordar otras experiencias de escucha o sonidos o pensar qué cocinaré para la cena.

Al remover el contexto sociocultural de la experiencia sonora se invisibiliza la identidad de quien escucha, y este desdibujamiento del “quien” en el proceso de escucha ha resultado, como se ha mostrado ya en otras áreas de las artes o la academia, en una

perspectiva en la que las personas de color, personas *queer*, mujeres, personas con discapacidad y/o en situación de pobreza luchan por ser escuchados, en la que experiencias de diferencia, exclusión y opresión se marginalizan. Desde mi punto de vista, no existe un campo o práctica de escucha que pueda separarse de la cultura, la sociedad o la identidad. Algo que he reflexionado a raíz de mis últimos viajes y que creo que ejemplifica esto, es la manera en la que escucho mi propio idioma, el inglés. Pienso comúnmente que este podría sonar como un sonido puro para alguien que no lo habla o para quien lo utiliza muy poco como segunda lengua, y obviamente yo nunca podré acceder a esa experiencia, ya que cuando se trata de este idioma siempre escucho palabras, mientras que con el español sólo escucho sonidos y en cambio con el francés soy capaz de escuchar una mezcla de sonidos acompañados de brotes de palabras. Sé que los idiomas son un ejemplo muy particular, pero creo que pensar en ellos es una forma de ilustrar que el “quién” es esa persona que escucha y que se encuentra social y culturalmente emplazada; esta situación es fundamental en el proceso de significación psíquica y corporal de la experiencia sonora.

AA: Las grabaciones de campo generalmente están vinculadas a preocupaciones de patrimonio ecológico y cultural que buscan preservar sonidos en peligro de desaparecer. La mayor parte de estas prácticas se aproximan a los entornos sonoros desde una perspectiva hiperrealista, aislando y algunas veces “mejorando” el sonido de aquello que se registra. Cuando escucho tu trabajo considero que tus grabaciones tienen una perspectiva completamente diferente, e incluso opuesta que parece restituir y hacer escuchable la experiencia subjetiva del lugar. ¿Cómo se vincula tu práctica con estas preocupaciones y en qué tipo de entornos y objetos sonoros te interesa registrar y por qué?

KC: Sí, definitivamente uno de los objetivos centrales de mi trabajo es utilizar el sonido como un vehículo capaz de expresar la experiencia subjetiva del lugar y, al hacerlo, reflexionar lúdica y críticamente en torno al proceso de grabación de campo, así como a la idea, generalmente asociada con estas prácticas de grabación, de que somos una especie de “exploradores sonoros”. No es que necesariamente me oponga a los registros bellos o prístinos, pero me interesan las grabaciones que te remiten a situaciones sonoras: vínculos, flujos, o puntos de encuentro en los que sonidos inesperados o diferentes coexisten. Particularmente trabajo con el ruido blanco y los recortes de sonidos que flotan en la brisa o que se revelan un segundo antes de que algo más los acalle. Por ejemplo, algunas de mis grabaciones favoritas son: una clase de acuacrobacia que escuché desde la cima de una montaña en Olafsfjordur, Islandia; música dance que escuché en un sitio repleto de insectos en la jungla del norte de Tailandia; el encuentro de dos tipos de música muy diferentes que provenían de un par de altavoces en una esquina en Tulum, México; los ecos de una práctica de remo a través del río Clyde en Glasgow y los bajos de música pop que se desbordaron a través de una villa en la que me

quedé en un área totalmente remota en el sur de España. También me gusta registrar sonidos del exterior que se filtran al interior, como unas campanas que registré desde una habitación en la que me alojaba en Berlín o el bullicio del estadio de fútbol resonando dentro de mi casa en Belfast.

Me agrada la manera en la que estos sonidos públicos invaden los espacios privados y la manera en la que estas grabaciones interiores pueden ser simultáneamente íntimas y banales. A veces pienso o visualizo el sonido como un medio altamente viscoso al que siempre estamos vadeando, perturbando, sumando, afectando y por el cual también somos afectados. No soy una gran admiradora de William Gibson, pero siempre me han parecido interesantes sus formas de describir el ciberespacio con sus embrollados flujos de datos y nodos. Siempre desee que internet terminará siendo eso. En realidad, creo que así es como veo al sonido, como una enorme y turbulenta masa constituida por múltiples capas de posibilidades; mensajes y puntos de encuentro, combinaciones improbables, experiencias afectivas y banalidades monótonas de la vida cotidiana que irrumpimos -a veces conscientemente- pero generalmente sin tener conciencia de ello.

AA: *El compositor canadiense Murray Schafer denominó "marcas sonoras" a aquellos sonidos que son únicos en un área, comunidad o entorno particular, y respecto a los cuales la mayoría de los habitantes de ese lugar, si no es que todos, sienten cierta familiaridad. ¿En qué medida esta perspectiva informa las grabaciones que realizaste en Tailandia, Francia, Islandia, Australia e Irlanda?*

KC: La idea de las marcas sonoras es importante y precisamente se suele vincular con prácticas sonoras enfocadas en algunos de los aspectos que acabas de mencionar como capturar un registro aural de un entorno natural o humano, particularmente aquellos en peligro de extinción. Sin embargo, dado que mi práctica, hasta hace poco, se había centrado en hacer grabaciones en lugares muy poco familiares, en realidad lo que me interesó explorar fue cómo mi condición externa o de visitante influye en mi proceso de escucha, y también cómo el sonido se podría utilizar para contar una historia o expresar algún aspecto sobre el proceso de estar en un lugar nuevo. Así que en mis viajes nunca he pretendido discernir esas marcas sonoras características de estos entornos, sino más bien hacer uso de los sonidos que me llamaban la atención como medios para expresar estos intentos parciales y desorientados que estaba haciendo para conectar y aprender algo sobre estos lugares. Por ejemplo, mi primer y único mapa sonoro se llamó Perdida en Doi Saket, y se centró en este proceso, siempre inacabado, de conocer un lugar nuevo y los múltiples errores y pasos en falso que este proceso inevitablemente implica.

Conforme he realizado más viajes y residencias, también he comenzado a interesarme en explorar las formas en las que los "no lugares" vinculados al viaje y al turismo como los aeropuertos, estaciones de tren, los anuncios de tránsito y de guías de turismo

interactúan con los pueblos y las ciudades en las que se encuentran. ¿Cómo estos nodos sónicos en los que turistas y locales se encuentran, fluyen y se mezclan con sonidos menos genéricos de dichos lugares? En un principio mi investigación se centraba en preguntarme si había algo que rescatar, o qué había de interesante en las prácticas convencionales de grabaciones de campo que consisten en ir a otros lugares y otras culturas a registrar sonidos. Poco a poco caí en cuenta que, como era de esperar, dados mis intereses y preocupaciones, esta es una práctica enfocada en grabaciones de diversos sitios, como entradas de tiendas, parques urbanos, mercados, esquinas, así como registros de estas interacciones entre extranjeros o turistas con los locales. También intenté utilizar grabaciones que hicieran audibles el proceso de mi propio encuentro con nuevas personas y lugares, grabaciones fallidas y errores técnicos (*glitches*) para expresar estas imperfectas y asombrosas experiencias de encontrarte en un lugar que no es, ni nunca podrá ser tu hogar. Al explorar esos sonidos, comúnmente escondidos del viaje y el turismo, espero no sólo evidenciar y criticar estos aspectos del turismo y la producción artística.

Al emplazar sónicamente mis grabaciones de campo en el aparato que las posibilita, intento hacer algo que es mucho más difícil en el contexto actual: encontrar dentro de estas estructuras imperfectas y contradictorias, maneras en las que podamos reconocer el potencial transformador de conectar o intentar conectar, descubrir, aprender de personas, culturas y lugares diferentes. La mutabilidad del sonido, es decir, la manera en la que fluye y se mezcla, en la que cambia y se deteriora, así como su relación con la emocionalidad y el cuerpo y su naturaleza rebelde e ingobernable. Por otra parte, la práctica de escucha en sí misma puede aportar modelos para comprender y experimentar la diferencia que posibilita formas radicales y bellas de reimaginar la conexión, la solidaridad y los procesos de exploración.

Kate Carr

El trabajo de Kate Carr se localiza en donde el sonido, el espacio y las emocionalidad se encuentran. Sus piezas se han presentado en el New York Times, The Wire, The Quietus, BBC Radio, Triple J y Resonance FM. Su música se puede encontrar en catálogos de disqueras como Helen Scarsdale (EUA), Rivertones (Reino Unido), Soft (Francia), 3Leaves (Hungría) Galaverna (Italia) así como en Flaming Pines, su propia disquera. Es australiana y actualmente vive en Londres.

www.gleamingsilverribbon.com