

José Javier Ramos Torres

¿Una autopsia al arte sonoro?: análisis de su teoría y crítica

Departamento
Historia del Arte

Director/es
Lorente Lorente, Jesús Pedro

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

¿UNA AUTOPSIA AL ARTE SONORO?: ANÁLISIS DE SU TEORÍA Y CRÍTICA

Autor

José Javier Ramos Torres

Director/es

Lorente Lorente, Jesús Pedro

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Historia del Arte

2016



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

¿UNA AUTOPSIA AL ARTE SONORO? Análisis de su teoría y crítica

Autor

JOSÉ JAVIER RAMOS

Director/es

JESÚS PEDRO LORENTE

Facultad de Filosofía y Letras / Departamento de Historia del Arte
2015

JOSÉ JAVIER RAMOS

¿UNA AUTOPSIA AL ARTE SONORO?

ANÁLISIS DE SU TEÓRIA Y CRÍTICA

TESIS DOCTORAL
DIRECCIÓN: JESÚS PEDRO LORENTE

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
2015

¿UNA AUTOPSIA AL ARTE SONORO?

Análisis de su Teoría y Crítica

Lista de Reproducción

1. Luigi Russolo, *Veglio di una città* (*Viejo hombre de ciudad*), 1913.
2. Hugo Ball, *Karawane* (*Karavane*), 1916.
3. Erik Satie, *Musique d'ameublement* (*Música de mobiliario*), 1917.
4. John Cage, *Sonatas & Interludes* (*Sonatas e interludios*), 1946/48.
5. Pierre Schaeffer, *Etude aux chemins de fer* (*Estudio de los ferrocarriles*), 1948.
6. Steve Reich, *It's Gonna Rain* (*Va a llover*), 1965.
7. Michel Chion, *Requiem* (*Réquiem*), 1973.
8. La Monte Young, *Dream House* (*Casa de Ensueño*), 1974.
9. Murray Schafer, *Snowforms* (*Formas de nieve*), 1981.
10. Karlheinz Stockhausen, *Luzifers Abschied* (*La despedida de Lucifer*), 1982.

* Esta lista, ordenada cronológicamente, nombra algunas de las obras de arte sonoro que tienen particular importancia para este trabajo. Se sugiere al lector descargarlas o escucharlas en tiempo real en su página Web, programa, o aplicación predilectos. La no inclusión de los audios en formatos portables busca proteger los derechos de autor.

Dedicado a:
M.M.M



Introducción

Además de una introducción a este estudio, adjunto una pequeña reseña sobre mi recorrido personal, mis intenciones y mis motivaciones para este trabajo, que buscará relacionar claramente los principios teóricos sobre los que se basa el arte sonoro.

Como un entusiasta del arte sonoro, y un compositor de pequeñas piezas sonoras; me propongo hacer un acercamiento teórico que deje ver las virtudes y rupturas conceptuales del arte sonoro. En mi posición de ejecutor artístico, confío en poder hacer lo necesario para que el arte sonoro sea cada vez más conocido (tanto en el medio artístico como en los círculos académicos), contribuyendo a incrementar el número de compositores y estudiosos sobre el tema; para así poder ayudar a futuros artistas y oyentes a tener una visión un poco más clara del camino *ya* recorrido.

He decidido incluir dentro de la tesis un ensayo que sirva de introducción a los lineamientos, pensamientos y contenido filosófico del concepto del arte sonoro. Es decir, a sus antecedentes teóricos y a su cronología, esta servirá como mesa de discusiones para servir el plato fuerte contenido en la crítica y análisis teórico del arte sonoro. La forma como esta información está consignada contiene un resumen historiográfico acompañado de conceptos personales que prepararán al lector hacia una segunda parte, en la cual se realizarán análisis más profundos que requieren de un acercamiento previo, consignado en la primera mitad.

El temario sobre arte sonoro es muy extenso, comprende: performances, instalaciones, composiciones instrumentales y de cámara, grabaciones análogas y digitales, mezcla con poesía y voz humana, música concreta, música electrónica; y, en general todo tipo de expresiones artísticas que puedan desarrollarse paralelamente en un auditorio y que incluyan al sonido como su medio de expresión. Por lo extenso de este temario, me concentraré en 2 ejes: La Acusmática y El Objeto Sonoro; considerándolos como los más *puramente sónicos* y con mayor potencial de innovación artística. Este último tocándolo al final de la primera mitad, de manera más detenida, debido a que es de más reciente aparición y sobre el que menos documentación actualizada existe.

Este objeto sonoro será el que en últimas nos dará la vía más amplia y el material de análisis en mejor disposición para prepararnos al análisis de la crítica. Este objeto

tiene características estéticas de calidades similares a otros sujetos de la experiencia estética, a través de él, podremos sobreponer materiales críticos y llegar a conclusiones comparables con otros tipos de arte. Sin el objeto sonoro el nivel de interpretación sobre la actividad del artista sonoro sería tan amplia, que cualquier reflexión podría llegar a este escrito sin llegar a concluir nada en particular.

Esta, es una de las primeras obras en su tipo, para el arte sonoro, e intentará salir de los territorios naturales de los creadores sonoros (que son los que con más frecuencia han escrito sobre sí mismos), de esta forma, podremos generar un estado del arte acorde con vanguardias artísticas de otro tipo y con los momentos históricos que las han alimentado y se han beneficiado de su legado.

Es muy interesante pasar del lado del aparato creativo, a estar del lado del que documenta, clasifica e impulsa el arte. La diferencia en conceptos y enfoques es más que abrumadora. Muy a menudo, en el círculo de la creación artística se suele ver a los historiadores del arte como recopiladores de datos, fechas, y curiosidades; pero, en tiempos donde los medios de comunicación son la herramienta más efectiva para dar a conocer cualquier idea o posición, el historiador pasa a ser un *comunicador del arte*, utilizando la recreación de la experiencia estética como arma principal para dar a conocer un artista o una obra en particular. Ponerse del otro lado de la mesa es siempre más difícil, se deben dejar de lado caprichos personales, frecuentes en medio del desarrollo del proceso creativo, y se debe tener un conocimiento bastante sustentado y parcial para con todas las manifestaciones artísticas; la historia no es de grandiosas *genialidades* sino de inteligentes, acertados, y cuidados *juicios*. Además, podemos citar a Gombrich, cuando decimos que: “el pasado es *lo real*, y lo que debe ser estudiado, el presente, es solo una ilusión y algo que debe esperar a ser decantado”.

Podrá parecer un tanto mezquino que en algunos apartes de este trabajo se genere un enfrentamiento entre la llamada *música tradicional* y el *arte sonoro*, pero se busca recrear un escenario, que en su tiempo fue bastante hostil con los nacientes artistas sonoros (a comienzos de la década de 1920 y 1930). Esta época fue especialmente difícil, muchos artistas fueron ampliamente saboteados por sus colegas y tomados como *disidentes destructivos*. Un poco más tarde, en la década de 1960 a 1970, este concepto cambia radicalmente, aunque sin abandonar una pequeña discusión que fue provocada más furiosamente desde el arte sonoro que desde los feudos de la *música tradicional*, los cuales han tomado a sus *primos*, los artistas sonoros, como los colaboradores activos necesarios para una evolución de la música más *acorde* a su momento histórico actual.

Por otro lado, después de superar la discusión entre música y arte sonoro, he decidido atacar al arte sonoro como no se había hecho antes, así que separaremos su esencia de la música para ver con más claridad la forma en la que debemos llevar a cabo su crítica que, de otra forma, sería imposible de llevar a buen término. En cuanto al contenido crítico resultante, la división entre la música y el arte sonoro también nos permitirá atar, a este último, a la teoría del arte, con críticos como Greenberg, Rosenberg, o Romero Brest.

José Javier Ramos, Octubre de 2015

Objetivos

¿Qué busca esta tesis?

Esta tesis busca dar un paso firme hacia la consolidación de la discusión de los procesos intelectuales que dieron origen e impulsaron al arte sonoro. Tomará a la historia del arte y a la teoría del arte como protagonistas principales, permitiendo que estos cataloguen y evalúen las motivaciones y el entorno cultural que dieron cabida al arte sonoro dentro del mundo del arte.

La temática de esta disciplina artística ha sido tratada brevemente por algunos de sus exponentes, pero nunca de una manera directa en relación a la teoría del arte, y por tanto, en el análisis de relación al lugar que ocupa en la historia contrapuesta su experiencia estética.

En su primera parte, este trabajo ofrece un acercamiento a las implicaciones teóricas que rodean al arte sonoro. Por medio de este, se busca que el lector se familiarice con los eventos cronológicos que, para esta investigación, han sido ligados directamente a las vanguardias del siglo XX y al período posterior a la segunda guerra mundial que consolidó a las llamadas interdisciplinas. El conocimiento técnico, que se plantea transmitir al lector, le será de útil para diferenciar los diferentes estilos y tendencias dentro de este tipo de arte.

Entre tanto, a medida que se avanza en el documento, la crítica aflorará como instrumento para describir y comparar diferentes posturas que se han establecido dentro del arte sonoro. Los principales compositores y mentores serán debatidos en sus postulados más básicos para dar al lector una visión panorámica de los hitos, la cronología, y la relación del arte sonoro con otras disciplinas artísticas.

Se ahondará en la gran carga social y en el pensamiento filosófico que está presente en el arte sonoro como epicentro de muchas disciplinas, no solo artísticas; para así explicar la fuerte pugna que este tuvo desde sus inicios con otras artes como la música o la pintura. Este proceso, se hará con el ánimo de hacer visible una línea de conocimiento definida, que fue seguida desde siempre por creadores y académicos

para la catalogación del arte sonoro, haciendo visible su enajenación de los procesos de crítica y comercialización que, cada vez más, forman parte importante del mundo del arte.

Explicaremos también, el porqué del poco interés de galeristas y coleccionistas por el arte sonoro, haciendo que el compositor de arte sonoro y el lector en general comprendan un poco mejor qué hace que el arte sonoro se manifieste como un evento casi académico, que poco se relaciona con las dinámicas de valoración del arte y, por tanto, lo mantiene alejado de las llamadas *industrias creativas y culturales*.

Se realizará una cronología que nos permita intimar con los paradigmas que tiene el arte sonoro frente a la mayoría de sus oyentes. Al mismo tiempo, se ofrecerán las principales nociones técnicas para comprender sus características más relevantes, puesto que no es necesario que el oyente conozca de lenguaje o notación musical para entender el arte sonoro. Esto es algo que siempre se presenta como una barrera para seguidores que quieren conocer un poco más sobre la historia del objeto sonoro pero se topan con simbologías *seudo* musicales que no les son ni familiares, ni amigables.

En cuanto al oficio del historiador del arte, esta tesis pretende reflejar la forma como, partiendo de una reconstrucción de la *intención artística*, se puede llegar a la recreación de una *experiencia estética*. Así que, aunque no se hagan descripciones extensas sobre la experiencia estética sonora, se espera que la reconstrucción de sus intenciones y valores, puedan dar a entender su carácter emotivo y su relación con el oyente. Esta simbiosis, será la clave para entender cómo el mensaje del arte sonoro se relaciona con sus oyentes, y cómo su *medio* (el objeto sonoro¹) puede ser analizado más allá de los decibeles y de las ondas sonoras.

Hipótesis

Lo que se quiere poner sobre la mesa es una pregunta que pueda cuestionar la *existencia* del arte sonoro en el escenario de las artes contemporáneas, las del siglo XXI; se quiere llegar a la respuesta a esta pregunta a través del análisis de la realidad del arte sonoro dentro de la historia del arte, porque, citando a Panofsky, "nuestro

¹ SCHAEFFER, Pierre. *Guide des objets sonores et la recherche musicale*. París: Buchet/Chastel, 1983.

"Un objeto sonoro es una identidad perceptible auditivamente. Es decir, todo aquello que se oye por el simple hecho de oírse."

interés por la realidad nos lleva hacia la investigación en el pasado, debido a que no existe nada más irreal que el presente"². Por esta razón utilizaremos la historiografía y la teoría del arte para reconstruir y recrear lo que rodea a la obra de arte sonora.

Utilizaremos lo escrito sobre el arte sonoro, no como un camino para entender las composiciones sonoras, sino como fin en nuestra investigación, usándolas como herramientas y evidencias del asesinato, o suicidio cometido por el arte sonoro. Para hacer esta auscultación analizaremos el cuerpo del delito, el objeto sonoro; solo a través de él podremos contener los posibles ataques que vendrán sobre nuestra hipótesis. Y tal y como lo determinan los humanistas, utilizaremos los registros *realizados por el hombre* como algo que nos ayudará a investigar la conducta humana, en vez de investigar los registros sonoros en *sí mismos*, como lo haría un curador.

Nos pondremos del lado de los coleccionistas y académicos para intentar delimitar la contribución del arte sonoro al mundo del arte, pero también nos pondremos del lado del oyente desprevenido que, después de 100 años, sigue visitando museos y galerías para escuchar una y otra vez piezas de arte sonoro que se ponen de pie para ser ignoradas o incomprendidas. Una incompreensión que pierde su validez al haber permanecido latente por más de un siglo y que ya apunta al compositor como directo implicado, y no al oyente.

El ataque que se le hace al arte sonoro en esta tesis nace de un profundo aprecio por este, solo desde la emotividad que justifica el gusto por él, se puede comprender la indiferencia de aquellos que no lo entienden y que lo siguen segregando al nivel de un accidente.

A la emotividad la llamaremos *experiencia estética* y nos valdremos de la sensibilidad natural del oyente, de su cultura material, y de su entrenamiento sensorial para determinar y medir los latidos que le quedan a nuestro paciente terminal.

Nuestra hipótesis también intentará explicar cómo el arte sonoro no ha podido engranarse con los procesos intelectuales que se derivan del arte debido a su condición *ann* científica³, que insiste en analizar los fenómenos naturales que lo llevan a ser descartado por los coleccionistas y galeristas y, por tanto, le cierran cualquier vía para que este pueda retroalimentarse, madurar y explicarse a sí mismo. En otras

² PANOFISKY, Erwin. *Studies in Iconology*. Garden City: Doubleday anchor books, 1955.

"Why We should be interested in the past? Because we are interested in reality. There is nothing less real than the present" (...)

³ PANOFISKY, Erwin. *The history of art as a humanistic discipline*. Princeton: Ed. Greene, 1940. PÁG.89.

palabras, controvertiremos sobre su incapacidad para convertirse en un dilema humanista y sobre su pasado y presente como hecho científico; sintético, pero subjetivo.

¿Qué No busca esta tesis?

Esta tesis no profundizará o intentará crear una polémica sobre el análisis sonoro o sobre la morfología sonora. Más que hacer un análisis de las obras como tal, se tratarán más a profundidad temas relacionados con los efectos y el entorno del arte sonoro, su teoría del arte. A este respecto, podemos agregar que la elaboración de un catálogo sonoro o la crítica de las obras, en particular, desviaría nuestros esfuerzos por conocer el núcleo conceptual que incitó al arte sonoro a separarse de disciplinas artísticas ya existentes y a intentar luchar por un espacio, donde tuviera sus propios métodos de exhibición, evaluación, curaduría, y colección.

Esta tesis, tampoco trata sobre los detalles técnicos relacionados con el sonido (como el extensivo trabajo realizado por Trevor Wishart en *On Sonic Art*⁴) ni tampoco profundizará demasiado sobre los conceptos que rodean el oficio del creador sonoro, que autores como Cage, Schaeffer, o Xenakis ya han descrito con gran profundidad. Este trabajo se preocupa más por la *crítica del arte sonoro*, dando por sentado sus características técnicas. Así que nos guiaremos sobre lo que el mismo Wishart expone en su obra "tratar solo temas técnicos (sobre el sonido), es como si quisiéramos explicar la teoría del color cada vez que acudimos a una exhibición de pintura o escultura". El arte sonoro debe dejar de explicarse a sí mismo⁵, autocompasivamente, para poder ser valorado por su motivación y resultado concreto, así que, este trabajo procurará en todo momento tomar ideas y conceptos fuera del arte sonoro para no hacer de esta tesis, un trabajo autobiográfico más.

⁴ WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Hardwood academic publishers, 1996.

⁵ GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967. "El escritor escribe su libro para explicarse a sí mismo lo que no se puede explicar."

Metodología

Como se trata de un trabajo que fija su mirada, más en la teoría y la crítica del arte que en el análisis de las obras producidas por este, se ha intentado hacer un puente entre la bibliografía producida por los artistas, de las más importantes creaciones sonoras, y los referentes filosóficos o pensadores que han influenciado a dichos artistas. También se han tenido en cuenta los escritos realizados por seguidores e investigadores del arte sonoro aunque estos se concentren, mayoritariamente, en un pequeño grupo de *escritores-artistas*. A estos textos los llamaremos: *autobiográficos*.

Las obras sonoras y escritos sobre los que se realizará la crítica más intensiva, son los que surgieron después de la segunda guerra mundial, una época que cronológicamente tiene un gran significado para el arte en muchos aspectos pero, especialmente para el arte sonoro debido a que en ella se retomaron todos los trabajos de Eric Satie y Luigi Russolo que habían quedado inconclusos a comienzos del siglo XX para ser continuados. Además, después de la guerra, la fenomenología de Edmund Husserl, y los avances tecnológicos que vinieron con la salida al mercado de la cinta magnetofónica, un legado de la Alemania nazi, permitieron a ingenieros como Pierre Schaeffer contar con el sustento tecnológico y filosófico necesario para el nacimiento de una nueva disciplina del arte.

Los conceptos utilizados por los críticos de arte de los años 1960's y 1970's, los que atan las obras de arte entre sí creando lo que conocemos como la filosofía del arte, serán los conceptos a los que recurriremos una y otra vez para buscar en ellos un apoyo que nos aleje de las descripciones técnicas sobre el sonido o sobre apreciaciones meramente musicales con respecto a él. Nuestra búsqueda cambiará de matices constantemente permitiendo que nos coloquemos en ángulos diferentes frente a la obra. "La crítica debe ser como un camaleón, debe ser una respuesta espontánea a un ambiente en constante cambio".⁶

La manera más eficaz de encontrar material bibliográfico sobre arte sonoro, es buscando entre las vanguardias artísticas del siglo XX, para después ir arañando, poco a poco, reseñas sobre exposiciones o instalaciones que incluyeran al arte sonoro. Por

⁶ HILL, Michael. «Leo Steinberg vs. Clement Greenberg 1957-72» *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol.14, PÁG.1-21, Sidney, 2014. "The critic must be a chameleon, spontaneously responsive to a changing environment of Art"

este motivo, las revistas de arte de la época posterior a la segunda guerra mundial, fueron las que nos sirvieron como fuente primordial para ubicar entrevistas a los artistas más sobresalientes en el arte sonoro para conocer su pensamiento.

Se han utilizado fuentes de primera mano para aclarar algunos conceptos o ideas que necesitan algún tipo de interpretación adicional. Es oportuno decir que dichas fuentes han sido previamente informadas del contenido final del trabajo para que pudiesen realizar comentarios adicionales, los cuales ya han hecho en su momento.

La mayoría de textos fueron consultados en sus ediciones en inglés, ya que la mayor parte de esta investigación fue realizada entre China y Colombia, que aunque se encuentran a miles de kilómetros tienen un común la característica de tener una bibliografía en inglés mucho más abundante, respecto a este tema, que la que se puede encontrar en castellano.

La consulta bibliográfica en inglés, aunque acorta distancias con respecto a las fuentes de primera mano, pudo generar interpretaciones diferentes al momento de ser comparada con conceptos presentes en el castellano, sin hablar de la diferencia en significados y conceptos que existe entre el castellano hablado en Colombia y el hablado en España.

A continuación, se muestra un diagrama que contiene los temas abarcados más relevantes para *esta tesis* ^{figura 1}, para seguidamente también presentar un diagrama similar en donde se muestran los principales temas tratados por *otras tesis* ^{figura 2} o escritos anteriores sobre arte sonoro. Después de estos diagramas, presento el Estado de la Cuestión.

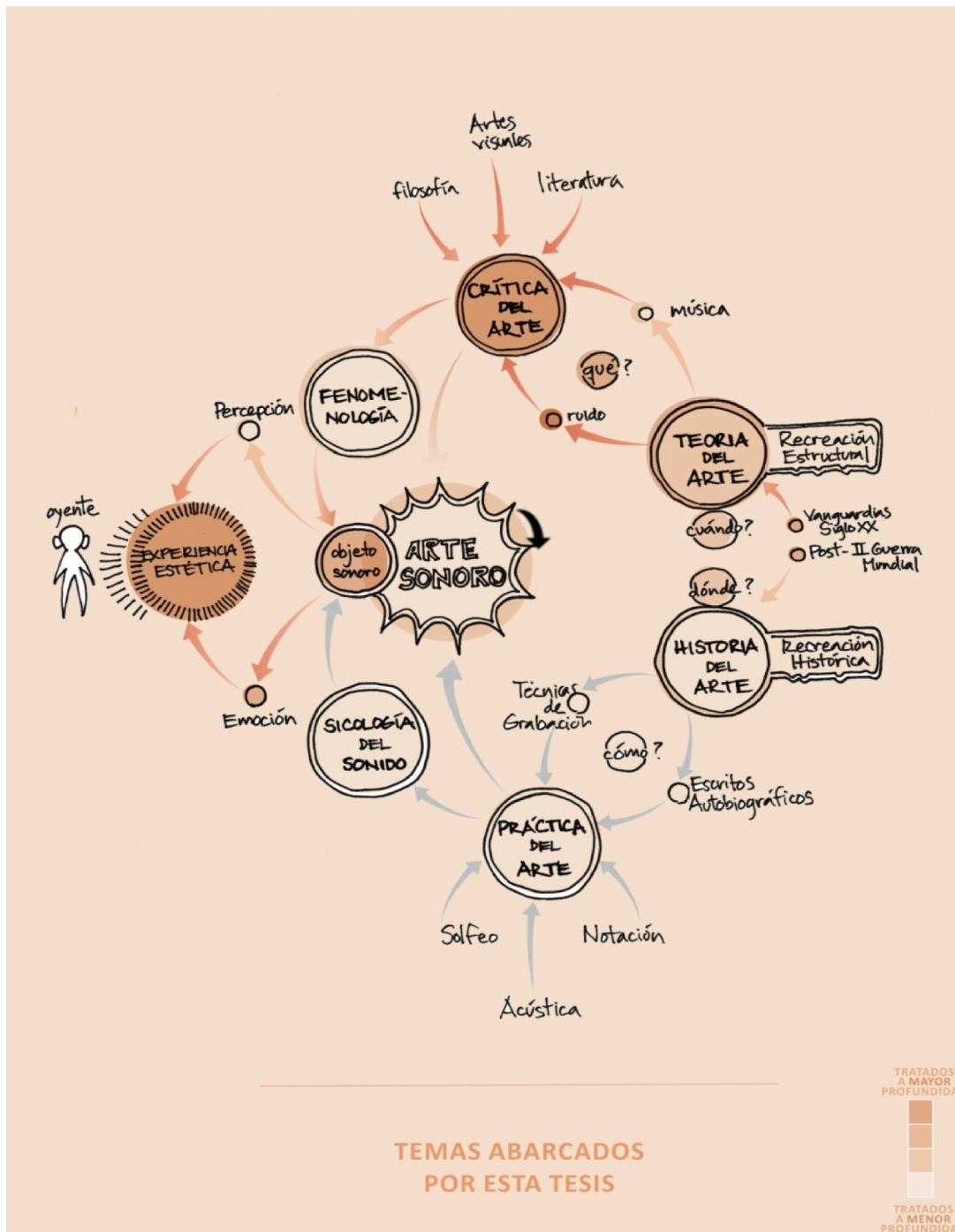


Figura i | Temas abarcados por esta tesis

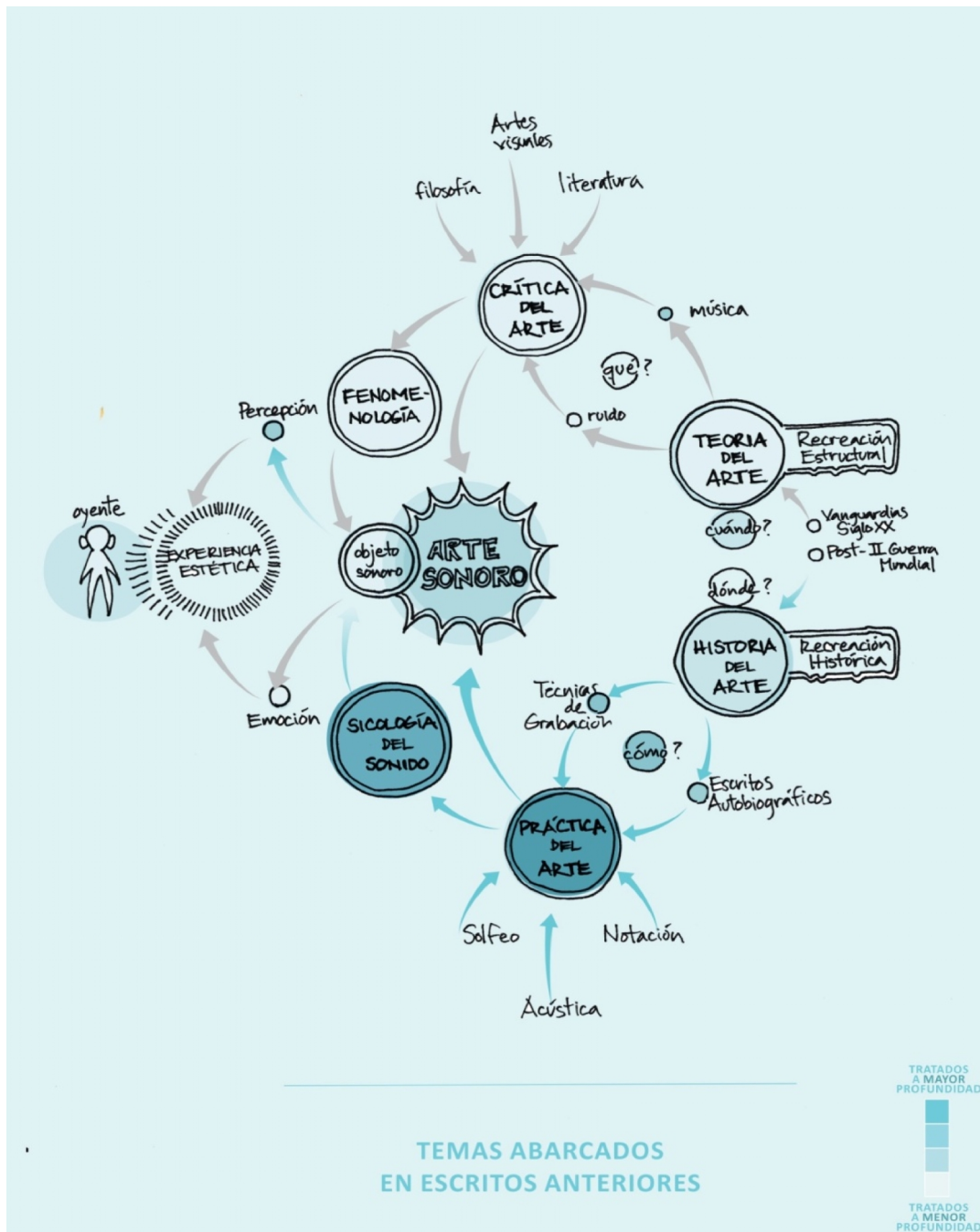


Figura ii | Temas abarcados por otras tesis

Estado de la cuestión

Las monografías e investigaciones que, exclusivamente tratan el tema del arte sonoro se cuentan con los dedos de las manos, sin embargo, podríamos hablar de dos momentos históricos que tienen al arte sonoro como eje dentro de una investigación y que es necesario definir claramente para comprender el contexto de esta tesis.

Un primer momento, que llamaremos *nueva música*, comienza con los escritos de los *futuristas*, con Luigi Russolo a comienzos de siglo XX (1913), y finaliza con Pierre Schaeffer y su obra máxima: *Tratado de Objetos Musicales* (1967) en donde, como nunca antes, se define en lo general y en lo particular la incidencia del sonido en la música y las artes.

Dentro de este periodo, con 50 o 60 años de escritos y reflexiones sobre el arte sonoro, se destaca una línea de pensamiento, casi editorial, que usan la mayor parte de los autores. Esto no es una coincidencia ya que, además de estar inmersos en una de las épocas de mayor ebullición en el arte con la llegada de las vanguardias, estos pensadores, todos músicos sin excepción, fueron compañeros en aulas, oficinas, y en salas de grabación, e incluso en algunos casos, tenían algún tipo de parentesco. Por ejemplo, una primera generación formada a mediados del siglo XX en el Conservatorio de París tuvo en sus aulas a Schaeffer y Oliver Messiaen, quien después fue a su vez profesor de Stockhausen, Bayle, Xenakis, y Guy Reibel, quien también fue amigo de Michael Chion, quien a su vez se desempeñaría más adelante como asistente del propio Pierre Schaeffer.

Es evidente, como la familiaridad entre los compositores y pensadores del arte sonoro jugó en su contra en el momento de acercarse al problema sonoro desde otros ángulos en aras de proporcionarle una mayor versatilidad. De hecho, el término *arte sonoro*, solo es acuñado oficialmente hasta finales de la década de 1980, y este fue ligado inmediatamente a un término ya existente, *nueva música*, con lo que heredo muchas definiciones y alcances que claramente no le correspondían.

Hay un momento intermedio, que llamaremos *profundización*, en donde los alumnos y seguidores de los primeros teóricos sobre arte sonoro, principalmente en Europa y Estados Unidos, retoman las teorías acerca del sonido proporcionadas por sus maestros y mentores, y se dedican a profundizar su alcance. Esta inmersión se da sobre las mismas bases de los primeros escritos, es decir, sobre la fenomenología, la poesía sonora, el serialismo, la acústica, etc. Pero, la diferencia con los primeros escritos recae en que en esta época cada autor profundiza en un tema en particular. Por ejemplo, Murray Schafer en ecología acústica, Chion y Reibel en Acústica, Stockhausen en Música Electrónica, Neuhaus en Instalaciones Sonoras, etc. Así que

en esta etapa intermedia, el tema del arte sonoro ya no es abordado de manera general, por lo que la pregunta básica sobre *qué es arte sonoro*, queda sin ser discutida a cabalidad, y se produce una atomización del conocimiento sonoro.

Se puede decir que durante esta etapa de *profundización* comienzan los problemas críticos del arte sonoro, debido a que, los que continúan con su análisis, siguen siendo en su totalidad músicos y auto-denominados artistas sonoros. Sus aportes pueden que hayan despertado cierto interés en los terrenos teóricos del arte, pero con el paso del tiempo, cuando las vanguardias van perdiendo vigencia, su visibilidad también se va a ver disminuida. Así, en este periodo transitorio, que dura desde finales de los años 60's hasta comienzos de los años 80's, el arte sonoro, o mejor, la *nueva música*, camina en círculos, esperando que alguien note su presencia.

Después de este confuso momento intermedio, vienen nuevos bríos para el arte sonoro en forma de una etapa que la llamaremos *visualización*. En ella, fue supremamente clara la influencia de los medios electrónicos para definir una nueva propuesta para el arte sonoro. Con el nacimiento del ordenador, los compositores contaban con medios para crear un sonido desde cero sin tener que modificar un sonido previamente grabado. Gracias a este cambio en las reglas de juego, nacen vertientes que, tomando posición a favor o en contra de la receta electrónica, crean sus propias disciplinas basadas en el manejo del medio: electrónicos, acústicos, o electro-acústicos.

Se puede decir que en esta etapa de *visualización*, el sonido también adquiere una imagen reconocible, haciendo que las ondas sonoras se conviertan, de aquí en adelante, en la carta de presentación de toda una serie de disciplinas que usan al sonido como medio, incluso más allá del arte sonoro propiamente dicho. Así pues, la condensación de varias disciplinas alrededor de la visualización del sonido y de la manipulación de este mediante el ordenador, trae de nuevo a escena a la música. Este antiguo aliado que había sido descompuesto y despreciado durante los años más fuertes de las vanguardias artísticas regresa vestido con composiciones mayoritariamente electrónicas y una infinita gama de nuevos sonidos, lo que le permite tomar nuevamente las riendas de una serie de disciplinas sonoras que parecen haber ido a la deriva por un tiempo considerable.

Para completar esta imagen, dentro del ambiente que rodea esta reciente etapa de *visualización*; antiguos pioneros, se declaran impotentes para sentenciar al sonido en sí mismo como medio idóneo para el arte, por encima de la música. Uno de los casos más sonados es el de Pierre Schaeffer, que confesó haber malgastado sesenta años de su carrera persiguiendo un nuevo arte que incluyera al sonido más allá de la música.⁷

⁷ KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999. "Pierre Schaeffer said: It took me sixty years to conclude that nothing is possible outside of *DoReMi*... In other words I wasted my life"

En el mundo, la idea del arte sonoro, que estuvo monopolizada en las manos de los compositores europeos y norteamericanos, comienza a ver, a finales de los años 1970's, una luz, gracias a compositores, que habiéndose exiliado de la segunda guerra mundial, se resguardan en países como Argentina, Uruguay, Canadá, o Australia, que los acogen en sus academias esperando dar a luz a una nueva generación de compositores sonoros. Por esto, en otras latitudes, el arte sonoro comienza a ser estudiado y analizado desde la academia y no desde la práctica artística, encumbrando a figuras como Cage o Schaeffer en lo más alto de su propio imaginario cultural.

En años recientes, estudiosos como Trevor Wishart, de la Universidad de Oxford en Reino Unido y residente de las universidades de Nottingham y York, Seth Kim-Cohen del Instituto de las Artes de Chicago y artista residente del University of London, Douglas Kahn profesor de la Universidad de Nueva Gales del Sur y con trabajos publicados por el MIT y la Universidad de California, nos muestran el altísimo grado académico que ha alcanzado el arte sonoro.

Wishart, habiendo profundizado mayoritariamente en todo lo que tiene que ver con la voz humana, y Douglas Kahn habiendo colocado sus esfuerzos en el desarrollo de las artes electrónicas, incluida la sonora en la época de la vanguardia; la obra de Kim-Cohen, se destaca para este estudio como un antecedente decisivo. Seth Kim-Cohen, quien además de artista se ha doctorado en filosofía, ha decidido hacer los primeros acercamientos a la crítica de arte sonoro intentando unir al mundo musical y al mundo de los ruidos a través de la filosofía del arte. En su corta carrera, Kim-Cohen ha escrito, entre varios elocuentes ensayos, ya dos libros: *One Reason to Live* y *The Blink of an Ear*, este último con una gran acogida en el círculo académico del arte sonoro, incluyendo favorables alusiones como las del también investigador sonoro Christoph Cox.

In The Blink of Ear fue, por encima de otros libros de mayor trayectoria, el que para fines de este trabajo sirvió como una referencia más directa; ya que si bien, también profundiza demasiado en las explicaciones científicas sobre el comportamiento del sonido y el efecto que este tiene en la experiencia estética; sí describe dentro de sus paginas lo que pueden ser los posibles problemas que ha acarreado la falta de contacto de la sociedad en general con el desarrollo del arte sonoro, o por lo menos, con la versión de arte sonoro que hemos conocido bajo los ideales de Pierre Schaeffer o John Cage.

Dentro de este nuevo contexto académico del arte sonoro, vale la pena mencionar los diferentes enfoques que han nacido desde universidades en todos los rincones del planeta, y que, a partir de las enseñanzas de los primeros artistas sonoros, pretenden reinterpretar y dar un nuevo aire a sus ideas. Tanto en España como en Latinoamérica, diferentes universidades y centros de estudio han puesto a disposición, no sólo de sus estudiantes, sino del público en general, los ensayos, libros y conferencias más relevantes alrededor del mundo, haciendo que en este momento el acceso a las obras y escritos sea socializado académicamente de manera más eficaz.

Con las anteriores palabras, no pretendemos decir que el arte sonoro se haya vuelto académico, ya que estaríamos faltando a la verdad, solo queremos señalar que su estudio y difusión a caído más en manos de la academia que en manos de galerías, museos, o la prensa de arte. Por otro lado, el desarrollo de nuevas propuestas y obras sonoras ha regresado con nuevas fuerzas tras la democratización de los dispositivos de audio, grabación, y reproducción de sonido; estando ahora a disposición de fundaciones, organizaciones, y de personas particulares que pueden adquirirlos a un precio mucho más reducido teniendo acceso a una excelente calidad sonora.

La marcada diferencia que podemos reseñar entre la bibliografía que se encuentra en inglés o alemán, frente a la que se puede encontrar en castellano, también tiene un componente metodológico que separa diferentes formas de pensar y diferentes escuelas alrededor del arte sonoro. Mientras que en Estados Unidos o Gran Bretaña, existe una tendencia a la sobre-teorización del arte sonoro, en otras latitudes, como en países de habla hispana o en el lejano oriente, la preocupación se concentra en relación a la aplicación y desarrollo del arte sonoro en sí mismo; dando por hecho que la bibliografía en inglés es suficiente y que no es necesario polemizarla.

Por este motivo, la publicación de artículos en castellano es, proporcionalmente con el número de centros académicos, mucho mayor a la que se da en otros idiomas, ya que al aceptar una teoría que se declara incluyente, no es necesario detenerse a cuestionarla, sino más bien, los esfuerzos se concentran en aplicarla a diferentes disciplinas artísticas que puedan utilizar al sonido como vehículo. Esta serie de artículos y reseñas en castellano, de las que afortunadamente contamos con un gran número y que son accesibles gratuitamente, en su mayoría gracias al internet y a su carácter académico, también sirvieron, no tanto como sustento crítico, sino más bien como una guía para establecer hacia donde está dirigiéndose el arte sonoro y sobre que parámetros se debería desarrollarse un tipo de crítica que fuera más eficaz e incluyente de cara al futuro.

Así pues, la metodología de este estudio intenta regresar a las fuentes, mayoritariamente provenientes de libros en inglés, para cuestionar sus valores más sólidos, y de esa manera hacer una crítica profunda sobre el porqué y el para qué, cuestiones que se hace muy necesario abordar debido a la evidente falta de desarrollo y difusión del arte sonoro en sus cien años de historia. La problemática de estas preguntas sin resolver se deben en su mayoría a debilidades en el planteamiento de sus principios más básicos, comenzando por la definición misma del *arte sonoro*, su relación con el sonido en sí mismo, con la música, y su aparente apatía frente a otro tipo de disciplinas que, partiendo de condiciones similares, han logrado evolucionar más rápidamente, como el cine o la fotografía.

Para este estudio, que viene desarrollándose desde hace varios años, es necesario agradecer la colaboración de personas que desde lo puramente artístico lo han enriquecido, como Roberto García o Mauricio Bejarano; y otras que desde lo teórico le han dado la bienvenida para que los postulados que aquí se formulen tengan la

coherencia e impactos necesarios, como Amparo Martínez Herranz, Zhang ChangHong, LinMing, y Jesús Pedro Lorente. Además, es necesario extender un agradecimiento a los artistas sonoros que desde países tan diferentes como España, Colombia, China, o Corea, han alimentado estos postulados con importantes preguntas e inquietudes acerca de la pertinencia del desarrollo de un espacio crítico para el arte sonoro.

Sin más preámbulos, este trabajo pretende establecer puntualmente, gracias al apoyo de pensamientos artísticos incluyentes, respuestas a problemáticas generales poniendo al arte sonoro de frente, así sea de forma anacrónica, con críticos que por la poca visibilidad del arte sonoro en su momento, no pudieron analizarlas y reseñarlas de forma adecuada. Este encuentro, que estamos provocando de forma teórica, pretende llegar a propuestas más asertivas dentro y fuera del mundo del arte, para que el arte sonoro pueda romper con su actitud autista que ha hecho de él y de las disciplinas que lo rodean, especialidades aun en espera de ser descubiertas y mejor aprovechadas para toda la sociedad.

Cronograma

Antes que nada, es necesario hacer claridad sobre el origen y el proceso de elaboración de esta tesis.

La idea de esta tesis nace por un interés personal sobre el arte sonoro. En una primera etapa se deseaba hacer una recopilación sobre la teoría del arte sonoro.

Al comenzar a evaluar el contenido de las fuentes sobre teoría del arte sonoro, y después de realizar un trabajo investigativo para la obtención del DEA, se determinó que las fuentes y principales pensadores dentro del arte sonoro eran los artistas mismos, por lo que fue evidente que la obra intelectual del arte sonoro no había pasado por manos de la crítica, y debido a esto (a la falta de puntos de vista convergentes o divergentes, salidos de un debate), las obras de arte sonoro se tornaron difíciles de clasificar o juzgar y, por tanto, su curaduría se hacía imposible.

Así, en 3 años de reevaluación y revaloración de las fuentes de primera y segunda mano (trabajo comenzado en 2012)⁸, se ha llegado a la etapa final, en la los escritos comienzan a ir más allá de una descripción sobre la teoría del arte sonoro, y empiezan a ser más críticos y a realizar un trabajo de comprobación acerca de nuestra hipótesis principal, la que nos habla sobre *la muerte del arte sonoro*, como lo conocimos.

⁸ Esta tesis pertenece al Plan de Estudios de Doctorado RD 778/98, por lo tanto la fecha límite para la admisión a trámite de la Tesis Doctoral será el 15 de noviembre de 2015 y la fecha límite para la defensa de la Tesis Doctoral será el 11 de febrero de 2016.

Cronología

Primera Fase:

Historiográfica (2006-2008)

- Obtención del DEA
- Acercamiento a la Historia del Arte
- Recopilación de información
- Análisis de las fuentes
- Categorización de la información

Segunda Fase:

Teórica (2012-2013)

- Acercamiento a la Teoría del Arte
- Análisis de la información
- Aparejamiento de fuentes y citas bibliográficas
- Elaboración de la hipótesis
- División del escrito en temas o capítulos

Tercera Fase:

Crítica (2014- octubre 2015)

- Acercamiento a la Crítica del Arte
- Propuesta de objetivos específicos
- Determinación de puntos críticos a desarrollar
- Desarrollo extensivo de la crítica
- Comprobación de la hipótesis
- Conclusiones

Índice

[*Consideraciones sobre el objeto sonoro y el arte que lo antecede*] Pág. 28

PARTE 1:

TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE SONORO

1.1. Del arte sonoro y su nacimiento en otras artes

[*De la cinta magnetofónica y la segunda guerra mundial · El problema de la difusión y los medios · Música y ruido · Del acto de la contemplación · Afectación acusmática y musical · Francia y la acusmática · ¿Proyección electrónica, acústica o electroacústica? · Mensaje estético transmitido: concreto, pragmático o de laboratorio · El significado de la obra sonora: repetición e interpretación*] Pág. 32-51

1.2. Arte sonoro y música concreta

[*Introducción al arte sonoro y a la música concreta · Desarrollo de la puesta en escena · Puntos de partida · Los objetos musicales*] Pág. 51-59

1.3. Manifiestos: De la música al sonido (Russolo, Schaeffer, Cage)

[*Luigi Russolo: El Arte de los Ruidos · Pierre Schaeffer: El Tratado de los Objetos Musicales · John Cage: Silence*] Pág. 60-71

1.4. Acusmática: Ruptura del arte sonoro con la música

[*Arte sonoro fuera de la música · La fenomenología sonora · El paisaje sonoro · La fuente sonora · Cincuenta años de acusmática · El arte acusmático actual · Repercusiones de la experiencia acusmática*] Pág. 71-84

1.5. Desarrollo del arte sonoro al lado de las vanguardias

[*Futurismo · Expresionismo · Impresionismo · John Cage-Fluxus*] Pág. 85-104

1.6. Electrónica y Electroacústica

[*Electroacústica · Electrónica · De lo electrónico y su intención semántica*] Pág. 104-110

1.7. El Objeto Sonoro

[*La experiencia estética sonora · Realidad, virtualidad: la intención de oír · Escuchas musicales · Situaciones musicales · Objetos más o menos musicales · Actitudes o comportamientos de la escucha*] Pág. 111-127

1.8. Cuando el objeto sonoro se hace visible: La notación

[*Relación de los principios sonoros con los principios de la imagen · En busca de la estandarización · El uso del espacio como variante · La influencia de los estilos pictóricos en la notación · La era digital y la estética del arte sonoro · El problema visual de la promoción y difusión del arte sonoro · De la inmaterialidad a la materialidad de la notación*] Pág. 127-146

PARTE 2:

LA CRÍTICA DEL ARTE SONORO

2.1. Problemas Críticos

[*El problema autobiográfico · La retroalimentación social · El buen gusto y el problema del estatus · Objetos sonoros más o menos fashionables · Apreciación como vínculo al significado · Sobre el happening · Sobre el significado del arte y el significado del objeto sonoro · La crítica y su relación con la teoría y la historia del arte · La variable tecnológica · Avant-garde · De la cercanía histórica del arte sonoro con el movimiento moderno · Cercanía con la fenomenología*] Pág. 147-179

2.2. Los Críticos y el Arte Sonoro

[*¿Críticos del Arte Sonoro? · Arnold Schönberg · ¿Cuál es el sitio del arte sonoro? · El problema de la interdisciplina · Sobre los críticos escogido*] Pág. 180-196

2.3. Harold Rosenberg

[*La profesionalización del arte · Redefiniendo el arte · Redefiniendo el entorno artístico · Lo mediático · Momentos de confrontación · Una forma especial de pensamiento · Lo virtual · El arte y el medio en las revoluciones del siglo XX · Cultura popular · La tradición · Materializaciones en términos mínimos · ¿Movimiento o rama del arte? · El antes y el ahora · La impermanencia*] Pág. 197-243

2.4. Clement Greenberg

[*Vanguardias como paraguas para el arte sonoro · El arte abstracto · Intuición y experiencia estética · La crítica como canal más allá de la intuición · Sobre lo moderno · Realismo e ilusión · Ciencia y arte moderno · Motivaciones modernas · Vanguardia y Kitsch · La necesidad de los viejos maestros · La nueva escultura · Hacia un nuevo Laocoon · Sensaciones musicales · Collage · La crisis de la pintura de caballete*] Pág. 244-288

2.5. Jorge Romero Brest

[*El salto de la historia del arte a la filosofía del arte · ¿Qué es arte y qué no lo es? · Artes presentativas y representativas · La estética · Historiadores y productos historiográficos · Revolución y cultura · Arte y tecnología · El valor de la obra de arte · Valoración de las obras de arte · Caracterización, clasificación, jerarquización · Expresión, experiencia, y representación · Expresión abstracta · La ciencia de la belleza · El gusto y la moda · Revolución del gusto Formas representativas · Categorías formales en la historia del arte · La inmaterialidad y Los Concretos · Disyuntiva actual · El pasado · El presente*] Pág. 289-343

2.6. ¿La muerte del Arte Sonoro? · Autopsia Crítica

[*¿Hacia el diseño sonoro y la ingeniería de sonido? · En Estado de inocencia · ¿Dónde está la profundidad de una Crítica? · ¿Crítica o Antropología? · ¿Crítica Tradicional o Crítica · Contemporánea para al Arte Sonoro? · ¿El Artista Sonoro en contra de su crítico? · La falta de ojo (oído) crítico en el Arte Sonoro · Crítica Desmaterializada · El concepto de Postmodernidad dentro del Arte Sonoro · El Arte sonoro como un producto Posmoderno · Los Coleccionistas-Curadores y Arte Sonoro · Industrias Culturales y Arte Sonoro · Contradicciones*] Pág. 344-372

2.7. Conclusiones

[*Sobre la realización del ejercicio crítico · Terminología · Comportamiento · Relación con la música*] Pág. 373-377

Bibliografía Pág. 379-386

Consideraciones sobre el objeto sonoro y el arte que lo antecede

La idea de *concepto sonoro* nace de la mano de los franceses Pierre Henri y Pierre Schaeffer, quienes establecieron una diferencia teórica entre la música que parte de la ejecución de un instrumento, que llamaremos *tradicional*, y el *arte sonoro*, que nace a partir de la grabación, manipulación, y posterior reproducción. Además, el arte sonoro también puede crearse a partir de instrumentos que no utilizan las mismas reglas de la música tradicional.

Antes de tratar más a fondo el tema del arte sonoro y sus objetos, diremos que estos compositores, que a su vez eran coherentes pensadores, debatieron inicialmente sobre el *fin último* que perseguía la música tradicional, para conocer qué fin último perseguiría este nuevo tipo de música. Esta disputa inicial, aunque a veces puede parecer anecdótica, es la que a la postre dará la base para que las nuevas músicas puedan comenzar su exploración con independencia y tomar distancia de la música tradicional.

Por ejemplo, artistas sonoros, que también eran músicos, como Eric Satie, vieron en los nuevos resultados estéticos que provenían del arte sonoro la oportunidad para justificar conceptos que no buscaban tener al medio instrumental como protagonista, sino como una simple herramienta; es así como Satie utilizó su piano de formas tan diversas y extrañas que el oyente se desligaba totalmente de la idea del *instrumento musical* que era *interpretado* por un músico, y este comienza a separarse de la idea del artista que lo utiliza como medio, un piano que puede incluso estar modificado y no escucharse como un piano nunca más.

Las hazañas más grandes de los primeros artistas sonoros se centraron más en el uso de los instrumentos musicales modificados como canales para la experiencia sonora, más adelante con la posibilidad de fijar los sonidos en placas y vinilos, el uso del instrumento musical ya no fue necesario, por lo que fue necesario que los artistas y compositores tuvieran que buscar nombres nuevos para lo que estaban creando, porque ya no era música, y por lo tanto ya no podían seguir hablando de partituras o composiciones musicales.

Con la realización de este estudio será más sencillo poder reconocer la cronología de algunas obras. Así pues, podremos comenzar a identificar las principales corrientes del arte sonoro y comprender la manera cómo los primeros compositores se

apoyaron en una fuerte base ideológica para poder combatir un tipo de arte que se había manifestado bastante dogmático a comienzos del siglo XX.

La principal motivación para este estudio no es otra diferente a la de difundir la teoría del arte sonoro, sus conceptos, pioneros, y principales obras. Y habiendo realizado eso poder hacer una crítica desde fuera. Esto, debido a que la falta de biografías completas y actualizadas, hace difícil al compositor y al oyente, salir de un paradigma atado a la *novedad*, algo que es paradójico tratándose de algo que se viene trabajando desde comienzos del siglo XX. Dicha mirada impide la maduración conceptual y material hacia nuevas intervenciones, ya que, constantemente, el arte sonoro cae en el mismo punto inicial, el cual ya ha sido abordado varias veces desde ceros a lo largo de varias décadas, en diferentes contextos, y por diferentes artistas.

El problema de la novedad también se deriva de los medios que son utilizados por el arte sonoro en sí mismo para su difusión. El medio para el sonido son las pistas sonoras o las presentaciones en tiempo real, y ninguna de las dos son susceptibles de ser rápidamente consultadas o almacenadas en libros, se requieren de medios tecnológicos que cambian con facilidad a lo largo de lustros o décadas, lo que hace que los materiales sonoros no puedan ser consultados debido a que en algunos casos pueda que los medios que permiten reproducirlos sean obsoletos o demasiado novedosos para haber sido adquiridos por todas las bibliotecas o centro de investigación. Además la crítica o el análisis del arte sonoro por lo general cuenta con la paradoja de venir de un medio no escrito, así que consignar su evolución y crítica se torna contradictoria si se hace en un medio escrito tradicional. Por fortuna las nuevas tecnologías que permiten reproducir audio y videos con velocidades relativamente buenas, hacen que el material pueda estar un poco más al alcance de los oyentes, aunque claro está la fidelidad y la calidad de las piezas no cuenta con mínimos estándares.

La evolución de lo que llamaremos *objeto sonoro* va de la mano con el desarrollo del arte sonoro; el cual es visible y se mezcla otras ramas del arte, no siempre acompañado de un sustrato teórico importante, sino ganándose un espacio vital gracias a su sustancia artística y a su elocuente experiencia estética. Así pues, el fin último del Arte sonoro puede ser el de dejar *volar* con libertad al Objeto Sonoro, para que este intervenga en otros territorios del arte.

El nacimiento de nuevos artistas sonoros y el registro de sus obras es una urgencia para la historia del Arte, ya que ella, es la que con mayor fuerza está impulsando las artes desde el último siglo; y se ha convertido en la vía más eficiente para que artistas,

o nuevos allegados al arte sonoro, puedan formarse un criterio más amplio de lo que debe ser una obra de arte sonoro y de cómo esta puede evolucionar en su experiencia estética y valores formales.

La idea de arte sonoro es hija de su tiempo, rompe totalmente con el concepto *racional* de la música y se acerca más a la fenomenología, en donde los sentidos son los que experimentan y definen un objeto. Los conceptos como la innovación y la singularidad saltan a la palestra como ideas postmodernas, y son precisamente esas ideas las que le dan propósito al arte sonoro, la dan la libertad para experimentar.⁹ Recordemos también que su nacimiento coincide con un periodo en el que se pretende dismantelar toda inferencia colectiva, que para el caso del arte sonoro no era otra que la música tradicional. La fenomenología es, por lo tanto, la herramienta perfecta para abordar eficazmente un concepto sin necesidad de demostraciones científicas o de complicadas hipótesis; gracias a la fenomenología fue evaluar la emotividad que producía una pieza de arte sonoro sobre un oyente, y esto sería suficiente para replicarla y afectar emotivamente a más oyentes.

El arte sonoro y su espíritu combativo hace que siempre se encuentre en estado de beligerancia, que siempre esté listo para atacar y ser atacado, su falta de nicho lo hace presa fácil de teóricos o no teóricos, confirmando el porqué de su cercanía con las artes vanguardistas del siglo XX, las artes rebeldes. Y como ya comentamos, su relación con la fenomenología refuerza su estado acechante.

Los más débiles han de ceder a los más fuertes, los cuales, a su vez, están en vigencia justo en tanto que resisten, o sea, mientras no tienen que rendirse, en un combate lógico semejante, ante nuevos motivos cognoscitivos que aporte una esfera de conocimientos ampliada. Así progresa el conocimiento natural.¹⁰

El arte sonoro tiene mucho que ver con un fenómeno cultural ya que el sonido es consumido por cada cultura de forma diferente. Algo que queda muy claro cuando se analizan los diferentes tipos de música, manifestaciones sonoras, sistemas de notación y nomenclaturas tonales. Y fuera de la cultura popular, pero dentro del entorno natural, no es otra cosa que la representación de nuestra relación directa con nuestro entorno. El arte sonoro utiliza los eventos naturales como recursos de entrada, debido a que el sonido se encuentra irremediabilmente vinculado permanentemente a

⁹ DE ONIS, Federico. «La Posmodernidad: Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos nómadas» *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2011. "La postmodernidad se resume como la libertad ilimitada, el propósito de innovación y la singularidad".

¹⁰ HUSSERL, Edmund. *La Idea de la fenomenología, Die Idee der Phänomenologie*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982. Trad. Migel García-Baró, pág.27.

su causa¹¹; por lo tanto no son susceptibles de ser reproducidos de forma exacta. Como es imposible reproducir un evento natural específico, como la caída de una gota de agua, esta reproducción siempre será un objeto dinámico con características reales e imaginarias.

Volviendo al objeto sonoro, podemos resumir que su característica, como resultado estético (objeto de arte), lo aleja del arte sonoro y de su teoría. En otras palabras, si hubiera más objetos sonoros y menos arte sonoro tendríamos argumentos de mayor peso para juzgar a ambos de forma más directa y eficaz. El objeto sonoro cuenta con características sensibles que lo hacen involucrarse de forma más directa con todos y cada uno de sus oyentes. Por el contrario la teoría del arte sonoro, en vez de conectar al compositor con su público, impone una barrera de protección. Dicha barrera, se convierte en una coraza útil para el artista sonoro en el momento de repeler las críticas, pero actúa como un cristal de seguridad de frente al oyente, ya que este puede estar interesado en conocer más o en relacionarse de forma más directa, pero los procedimientos técnicos propios del arte sonoro hacen que se provoque un efecto de vitrina el cual no solo evita cualquier intervención sino que acalla cualquier comentario favorable o desfavorable. Algo que le resta peso al espíritu constructivo que podría tener el arte sonoro al tratarse de un arte relativamente joven.

¹¹ ARIZA POMARETA, Javier. «Soundscape as a time capsule: A creative project based on the sounds of the first train station of Cuenca» Revista Arte, Individuo y Sociedad, 2015: Número 27, pág. 105.

PARTE 1:

TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE SONORO

1.1. Del arte sonoro y su nacimiento en otras Artes

Cuando nos referimos en esta tesis al *Arte Sonoro*, incluiremos todo lo que nazca del artista o compositor y tenga la finalidad de afectar a un espectador por medio del *sonido*.

Por otro lado, este tipo de arte puede evaluarse desde sus *niveles de afectación* (acusmático o musical)¹², desde *los canales* que utiliza para proyectarse (electrónico, acústico, o electroacústico); o desde el *mensaje estético* que transmite (concreto, pragmático o de laboratorio). Al evaluarlo utilizando estas variables por separado, se pudo conocer de qué forma una pieza afectaba a un oyente por medio de los objetos sonoros, y además, analizar la dificultad o características del medio para conseguir dicha afectación, lo que en últimas dio los parámetros necesarios para el nacimiento de la *curaduría* sonora.

Sería pretencioso catalogar a las artes sonoras únicamente a partir del nacimiento de la manipulación sonora, es decir, desde que el sonido pudo ser almacenado para ser reproducido con posterioridad (invención del fonógrafo), esto sería un error. Por esto, se deben tener en cuenta, en mayor medida, las motivaciones conceptuales, que habiendo tenido los medios tecnológicos o no, influenciaron la creación de una nueva experiencia estética.

El camino hacia las nuevas experiencias estéticas estuvo abonado por las vanguardias, las cuales buscaban sacar de contexto todo aquello que era producido por el artista haciendo un paralelo con lo que acontecía en el mundo literario. Por lo tanto, de la relación directa entre el arte sonoro y las vanguardias, podemos hablar de dos tiempos diferentes, o de dos corrientes reconocibles que alimentaron el arte sonoro. Por un lado la búsqueda estética y de discurso, en su rebeldía, utiliza nuevos canales como la danza, la fotografía o el sonido, como fuente de inspiración, no tanto como medio, debido a que en la década de los 40's y 50's los artistas cambiaban rápidamente de

¹²ÍBIDEM. SCHAEFFER, Pierre. *Guide des objets sonores et la recherche musicale*. 1983, pág. 63.

medio mas no de discurso. Es entonces, cuando, gracias a los desarrollos de algunos artistas que podríamos llamar *icónicos*, trabajos interesantes fueron dejados sobre la mesa para que otros artistas se sintieran atraídos de continuarlos.

En la otra esquina, tenemos a los compositores que llegaron al arte sonoro gracias a la música y a su cambio de guardia en los comienzos de siglo XX gracias a la inclusión de los materiales grabados en cintas magnetofónicas. La utilización de un pre-grabado como un intérprete más dentro de una orquesta o dentro de una pieza musical fue tan novedosa como incomprensible. Por lo tanto, músicos que se arriesgaron a tomar este camino tenían dos caminos, o volver a la senda de la música instrumental o salirse poco a poco del mundo musical para entrar a ser parte de las vanguardias artísticas en las instalaciones, la pintura o la escultura de los años 50's y 60's. Así como John Cage, músico en un inicio, se tornó en uno de los artistas y performances más importantes de su época, Eric Satie nunca dejó de ser músico y coqueteaba de tanto en tanto con el arte sonoro.

Estos dos caminos que queremos demarcar un poco como inicio dentro del mundo del arte sonoro determinan un poco también el origen y la composición de sus objetos sonoros. El venido de los artistas inscrito dentro de los compases y normas del contrapunteo, como las obras de Iannis Xenakis, o por el contrario tan solo entendidos desde la reflexión filosófica o la fenomenología como lo fueron las obras de Cage o Yoko Ono.

Atándonos más a los hechos históricos, las artes sonoras corresponden a un sinnúmero de interpretaciones que utilizan el sonido como canal artístico. Sin embargo, el término de *arte sonoro*, comienza a manejarse entrado el siglo XX; así que debemos referirnos al término *música* para calificar y catalogar las artes sonoras antes de la entrada de los métodos de grabación; por tanto, cualquier referente desde lo musical en esta etapa no debe ser interpretativo¹³. Es así como el análisis del término arte sonoro corresponde al tipo de arte en el que intervenga el sonido de una forma no tradicional, ya que para usos musicales existe abundante documentación actualizada.

De acuerdo con Schaeffer, en los años 50's el arte sonoro se desprende de la llamada música tradicional en el momento en el que, progresivamente, se fueron rompiendo las reglas del contrapunteo y la armonía enseñadas en los conservatorios. Aquí podemos ver una primera intervención en masa de músicos dentro del arte sonoro, jóvenes afectados por ideas posmodernas que buscaban re-fundar la música como la

¹³ BRUNET, Sophie. *Pierre Schaeffer*. Paris: Richard Masse, 1969, pág. 99.

conocemos. Los bríos de estos jóvenes fueron capaces de cambiar a toda una generación, pero desafortunadamente para ellos no fueron suficientes para cambiar la música como la conocemos. Sus experimentos y enseñanzas necesitarían décadas para encontrar los medios tecnológicos necesarios para desmarcarse definitivamente de los instrumentos tradicionales y necesitarían de procesos automatizados y totalmente artificiales como los desarrollados en los años 80's para alcanzar una masificación necesaria para poner a prueba todo su potencial.

Volviendo en el tiempo, Schaeffer también llegó a afirmar que los músicos *carecían de oído* para dominar las nuevas artes sonoras, ya que estaban demasiado concentrados en la notación y en los conceptos que provenían de sus enseñanzas formativas. Según Schaeffer, los músicos solo están entrenados para juzgar la ejecución de un instrumento y en su habilidad para componer, pero dice que estos no son capaces de detectar fallos de fidelidad, limpieza o *amabilidad* sonora. "El músico solfea interiormente, interpreta con el pensamiento, y, si es muy buen músico, descifra una partitura pero, aun así, no se dedica a escuchar el contenido sonoro."¹⁴

Las fuertes afirmaciones de Schaeffer necesitarían del Dada y del cubismo para sostenerse, pero con la entrada del arte pictórico al surrealismo o el fovismo, los anhelos de un arte en estado puro, y por tanto de artistas *puros* se fue esfumando. Si Schaeffer buscaba que cada vez más *no músicos* se fueran involucrando en el arte sonoro, el desarrollo de movimientos culturales desde estratos más populares pedían a gritos la aceptación del arte sonoro dentro de un nuevo espectro de la música. Es así como después de los años 70's los que continuaron con el arte sonoro fueron los músicos, que en su mayoría, requerían de un nuevo medio para poder llegar a afectar de forma efectiva a las nuevas masas sedientas, ya no de revoluciones, sino de consistencia, constancia, y sobre todo mercado.

La naciente disidencia existente, en contra de la música tradicional, procuró, y aun procura, llevar la existencia de las artes sonoras más allá de la escala de las frecuencias sonoras predeterminadas por la música tradicional (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si) acordados hace tiempo por el monje Guido D'Arezzo, y llevados a su bautizo en público y posterior difusión por parte del renacimiento italiano¹⁵. Debido a esta nueva visión generada en el siglo XX, generaron nuevas técnicas que no son más prisioneras de un concepto *tradicional* que peligrosamente se ha seguido al pie de la letra durante siglos.

¹⁴ IBÍDEM., *Guide des objets sonores et la recherche musicale*, pág. 83.

¹⁵ CHION MICHEL. *El sonido*. Barcelona: Ed. Paidós, 1999.

Es muy difícil desligar a la música de la mente del espectador, ya que esta ha estado atada a nuestra cultura de manera directa por siglos y, a través de ella, se han hecho relaciones y comprobaciones físicas, matemáticas, filosóficas, etc. En otras palabras la música ya ha traspasado su propia zona de confort y ha generado un tejido transversal atado a otras disciplinas, ha pasado de algo abstracto a ser parte de nuestra cultura material cotidiana.

En cuanto a los procesos del arte sonoro en nuestros días, basta ver cómo las instalaciones o las exhibiciones de este cuentan siempre con una preparación previa a la puesta en marcha. Una preparación que más que tratar de incrementar la experiencia sonora del oyente, pretende ponerlo en contexto, explicar, y justificar; algo que debería hacer la pieza en sí misma. Por otro lado la incapacidad física del arte sonoro para dar pausas o general vacíos dentro de su reproducción, espacios que sean apropiados para el debate, hace que el oyente desprevenido pueda sentirse bastante desprotegido o desprovisto de herramientas para evaluar los objetos sonoros, porque aunque bien, la experiencia sonora es lo que en últimas se pretende alimentar, los oyentes siempre buscan que de una u otra forma el contenido de la pieza pueda ser por ellos digerido o por lo menos intuido en alguna proporción.

Mientras tanto, el arte sonoro se parece más a una manifestación temporal, e indefinida. Sus valores no son valores comunes con la sociedad que la contiene y todo lo que gira en torno a él se antoja muy académica, casi como una receta de laboratorio en la que el oyente no puede realizar un comentario negativo porque correría el riesgo de ofender al artista que la realiza.

Antes de hablar específicamente de la incidencia de la influencia de lo que conocemos como música *tradicional* dentro del arte sonoro, debemos hacer una clara y sincera diferenciación. Lo que conocemos como música tradicional es un tipo de música que en su mayoría fue desarrollado en Europa continental, en años en los que esta región del mundo aventajó con diferencia sus sistemas de comunicación con otras culturas, Debido a esto, los sistemas de notación, los instrumentos, y hasta las composiciones de los instrumentos fueron copiados o adaptados por diferentes culturas. Y, dentro del proceso expansionista que vivió Europa a partir del siglo XVI, la música y valores europeos se convirtieron en el referente. Cabe anotar que existen culturas como las culturas de medio oriente, Asia central, o lejano oriente que nunca recibieron la influencia europea de forma directa, y que al contar con una memoria musical colectiva tan longeva, conservaron sus valores musicales, casi intactos, hasta nuestros días.

El hallazgo de registros musicales ajenos a la cultura occidental ayuda a enriquecer el imaginario sonoro y por tanto alimenta el debate sobre la necesidad del arte sonoro. Esta apertura hacia nuevas ideas sonoras provoca que, recientemente, el concepto universal sobre la música fuese revaluado y cuestionado. Puede ser visto como un desperdicio, que en la historia de la música, se halla seguido ciegamente un solo modelo; y por más que este modelo haya sido constantemente enriquecido, no hubiera sido posible llegar a nuevas conclusiones, debido a que todo provino del mismo teorema. La falta de historiadores y teóricos en el área musical, provoca que no se profundicen los temarios y que no se le dé rienda suelta a las motivaciones que ha tenido la música occidental a través de los siglos¹⁶.

De la cinta magnetofónica y la segunda guerra mundial

Del invento de la cinta magnetofónica depende mucho el auge que tuvo el arte sonoro terminada la segunda guerra mundial. En los comienzos del siglo XX, los discos de vinilo que reproducían sonidos ayudados por agujas de acero que recorrían surcos comenzaron a verse obsoletos ante la opción de que *cualquiera* pudiera grabar un sonido y dejarlo para que otras personas lo escucharan en "cualquier" momento.

La invención de cintas flexibles que podían grabar sonidos nació gracias a un inventor de apellido Poulsen, incluso antes de culminar el siglo XIX. El invento de Poulsen nació casi al mismo tiempo que el magnetófono de Alba Edison, pero su virtud estuvo en el mejoramiento constante que le dio a su invento, haciendo que el material de grabación fuera cada vez de mejor calidad e incrementando de paso la calidad de las grabaciones.

Cerca al comienzo de la segunda guerra mundial, la cercanía de Poulsen a la que por ese tiempo tenía con Siemens & Halske, hoy en día Siemens; hizo que los intereses de todo un país, la Alemania Nazi, viera en este invento un problema de seguridad nacional para sus desarrollos bélicos y tecnológicos. Es así como dos de los tres miembros del llamado *eje*, Japón y Alemania, fueran los que tuvieran los más grandes desarrollos para la fijación del sonido.

Sin embargo, Alemania no tuvo el mejor de los finales para su aventura megalómana y los rezagos de su tecnología de punto, junto a sus científicos, tomaron barcos y

¹⁶ IBÍDEM., *El sonido*, pág. 102.

aviones para exiliarse en Estados Unidos. Este masivo éxodo tecnológico hizo que con prontitud en los comienzos de la década de los años 1950, los científicos americanos, patentaran, mejoraran, y estandarizaran las cintas magnetofónicas. Así es como en 1950 una empresa en Los Ángeles lanza la nueva cinta magnetofónica de una pulgada de ancho y se hiciera toda una reglamentación para la fabricación de las máquinas que los reproducirían.

Así, es como una disputa tecnológica en medio de la guerra en Europa, terminara, como muchas otras, del lado de Estados Unidos, llenando a sus empresas de dinero, y a sus universidades y centros de investigación de afamados científicos nazis y judíos.

Muchos de los que adoptaron esta tecnología como propia estarían llamados a ser los pioneros de la época más fructífera y más coherente dentro del arte sonoro.

El problema de la difusión y los medios

No se puede concluir que la falta de difusión del arte sonoro se deba sólo a la falta de documentación y de historiadores que se preocupen por ella. Podría decirse, que es más un problema de conexión con otros tipos de artes, y también de conexión con corrientes artísticas que la puedan sacar de un anonimato, una característica heredada a su alto nivel de especialización.

Es en la difusión es donde más se nota la dependencia del arte sonoro de la música, esto se hace bastante evidente debido a que en la actualidad, y no es un hecho desconocido o aislado, la música y la forma en la que se solía comerciar con ella ha cambiado de forma radical. La llegada del internet y las descargas han hecho que muchas piezas musicales o materiales sonoros hallan pasado de mano en mano sin dejar ni un solo céntimo a la industria que las mantiene. La industria de la música se ha reinventado en los últimos 15 años, y ha pasado de ser un negocio dependiente de las ventas de materiales grabados a un negocio de experiencias que incluye presentaciones en video e impresión de complementos con ediciones limitadas. Este fenómeno en la música, no ha hecho otra cosa que replicarse dentro del arte sonoro, con consecuencias aún desconocidas. La forma en la que se distribuye o se difunde una pieza de arte sonoro.

Bajo una perspectiva optimista podríamos pronosticar que la reconversión de la industria de la música en algo más *experiencial* no hace otra cosa que reforzar la idea

principal del arte sonoro, la de la *convivencia* y *escucha reducida* del oyente sobre el objeto sonoro. La atomización del mercado puede hacer que se creen nichos tan especializados que, por fin, el arte sonoro puede llegar a tener un espacio constante y con perspectivas a convertirse en un tipo de arte que siga desarrollándose y sea tenido en cuenta en cualquier tipo de convocatoria artística. Las presentaciones en vivo o puestas en escena que son la bandera de esta nueva tendencia podrían hacer que el arte sonoro se mueva como pez en el agua y así llegue el reconcomiendo y los beneficios económicos merecidos por los artistas sonoros.

Como último escalón este tejido debemos involucrar a las industrias creativas en su sentido más amplio.¹⁷ De la relación que tienen las artes sonoras con sus primos cercanos como el diseño, la arquitectura, o la música, podremos entender la cercanía que el objeto sonoro puede tener con productos o herramientas; en otras palabras entenderemos un poco mejor como la intención del objeto sonoro está en una delgada línea entre transmitir un concepto y justificar su propia existencia siendo más funcional. Al hacer este puente entenderemos como la música no es la única puerta de salida al mundo exterior para el arte sonoro hoy en día. Al involucrar a las industrias culturales, la involucraremos con motor no solo de desarrollo artístico, sino de relevancia económica y social muy profunda.

Al entrar a hablar del arte sonoro dentro de las industrias creativas deberemos prepararnos para hacer una difusión y una puesta en marcha de proyectos de todo tipo, porque al hablar de industrias culturales o creativas habrá una gran masa social que espera empoderarse de todo lo que esté a su alcance para crecer y ganar más relevancia. Por lo tanto la timidez académica que ha caracterizado al arte sonoro podría desaparecer para siempre, debido a que la comunicación de proyectos sociales, además de ser obligatoria, es constante. Tal vez de la mano del diseño, la danza o la arquitectura, el arte sonoro pueda sentirse menos presionado intelectualmente, pero más libre a la vez para ser conocido por el público en general.

¹⁷ BAKHSHI, Lee, y GARCIA, Mateo. «Nesta Working Paper» Nesta Magazine, Agosto 2014.
<http://www.nesta.org.uk/wp14-06>

Música y Ruido

*No importa que seamos, lo que escuchamos es en su mayoría ruido. Cuando lo ignoramos, este nos molesta. Cuando lo escuchamos, este nos fascina*¹⁸

John Cage

Las definiciones existentes que se refieren a la música o al ruido no han podido ser delimitadas claramente por la ciencia. Por ejemplo, las ondas sonoras gráficas en el caso de las notas musicales, son simples ejemplos ideales dentro de los cuales no se tienen en cuenta los sonidos residuales que siempre están presentes en un entorno natural. Aunque en la actualidad, la música electrónica le permita a estas graficas ideales traducirse en expresiones sonoras puras, durante la mayor parte de la historia de la música, estas nociones existían solamente en la mente de los físicos más que en la de los compositores. Y, en relación con el arte sonoro, es precisamente esta relación entre el ideal y la realidad lo que ha servido de inspiración a muchas corrientes del arte sonoro que no hacen otra cosa que experimentar acerca de la realidad del sonido en nuestra vida cotidiana y en general en nuestra experiencia auditiva.

Siguiendo la línea de las demostraciones gráficas del sonido, este está estrechamente ligado a lo que percibimos de él, por ejemplo, una curva de sonido puede ser tan corta en el tiempo que su tono puede llegar a ser imperceptible. Además, a cualquier sonido puede ser manipulado variándole su velocidad de reproducción, lo que lo hace, en últimas, irreconocible en cuanto a su fuente primaria. Por lo tanto, una misma curva sonora puede tener experiencias sonoras totalmente diferentes. Como ejemplo de lo anterior, la altura o *pitch* que diferencia a dos piezas sonoras reproducidas a velocidades diferentes hacen cambiar nuestra percepción en el tono o frecuencia del sonido.

En su libro, *In the Blink of an Ear*, Kim Cohen es categórico al afirmar que el fallo de artistas como Schaeffer se debió a su incapacidad para adaptar el arte sonoro al sistema de notación occidental. En otras palabras, la contradicción de atacar un sistema occidental, pero al mismo tiempo intentar ajustar algo tan subjetivo como *el ruido* al mismo sistema que tanto atacan. En palabras aún más fuertes Schaeffer

¹⁸ CAGE, John. *The future of music: Credo*. Middletown: Wesleyan Univ. Press, 1937, "Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating"

admite que su mayor error, después de 40 años de carrera fue intentar cambiar el sistema de notación para adaptarlo al arte sonoro.¹⁹

Los ruidos fueron nombrados por los primeros músicos concretos, como su principal medio de trabajo "La música concreta pretendía componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llaman ruidos) juiciosamente escogidos y reunidos después mediante técnicas de montaje, mezclas y grabación".²⁰

Por otro lado, algunos autores gustan de comparar a la música con la acústica, debido a que ambas parecerían tener leyes comunes y fines incluyentes; sin embargo vemos que la correspondencia entre la música y la acústica es lejana; la experiencia nos prohíbe reducir alegremente los hechos de la percepción humana a los parámetros medidos por aparatos. Esta falta de correspondencia se debe a la diferencia apreciativa hacia la música que tienen el arte y la ciencia, pero más aún, dentro de la misma ciencia y sus diferentes y desconcertantes resultados dentro de la percepción humana; el acto de percibir es tan diferente como distintos son los seres humanos entre sí, algo demasiado particular para ser comparado con una ciencia de aproximación, como la acústica, donde la mecánica del aire y los fluidos tiene un papel determinante y arroja resultados bastante uniformes.

Del acto de la contemplación

A pesar de que escuchar sonidos es algo natural para el ser humano, el contemplarlos como una pieza de arte, en un objeto, es algo que está lejos para la mayoría de nosotros. Tal vez se necesite de una concienciación similar a la ocurrida de manos de teóricos como Panofsky, Gombrich, o el mismo Goethe, que ayudaron a las artes visuales a alejarse de su paradigma entorno a la belleza, heredado de la escolástica, permitiendo que la pintura pudiera ser evaluada desde su experiencia estética en sí, gracias a sus características conceptuales. Esta comparación, aunque un poco lejana cronológicamente, puede dar una pista de cómo el acto contemplativo, la experiencia estética en sí misma puede ser suficiente para acabar con un paradigma.

¹⁹ HODGINGKINSON, Tim. «Interview with Pierre Schaeffer» *Quarterly magazine*, Vol. 2, Núm. 1, 1987. "It took me 40 years to conclude that nothing is possible outside of DOREMI... in other words I wasted my life"

²⁰ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Ed. Seuil, 1966.

El acto de contemplación máximo es el que se hace a través del Objeto Sonoro, es lo que hace al sonido algo *real*, por lo tanto el producto de su contemplación es una mezcla entre realidad y función, donde el acto imaginario de la mente del oyente corre a cumplir una función en el mundo real, es decir. Gracias al objeto sonoro tenemos lo mejor de dos mundos, del mundo imaginario y del mundo real.

Esta característica del objeto sonoro es lo que une finalmente al objeto sonoro con la fenomenología, es ahí donde la ciencia pierde mucha de su validez y el análisis de los fenómenos comienza a tener sentido y a encajar perfectamente con la realidad del arte sonoro y por tanto con su experiencia estética a través de la experiencia, de la contemplación estética. Una vez los compositores de arte sonoro se comprometen a tener como actor principal a la *escucha reducida* se pierde la línea divisoria entre lo que es *imaginario* y lo que es *escuchar* como lo conocemos. En la contemplación del objeto sonoro es donde los esfuerzos de Pierre Schaeffer son finalmente recompensados y un actor de peso restituye la fe en un tipo de arte que nació con una baja expectativa de vida.

Si miramos el papel de los filósofos, nos acercaremos cada vez más a los críticos de arte, que como Clement Greenberg y Harold Rosenberg, estuvieron allí para y por el arte. La consigna de Greenberg para con la pintura tiene que ver con la síntesis, con la búsqueda de los elementos fundamentales.

En un recorrido de lo visto y escrito por Greenberg siempre encontramos a Rotko y Pollock²¹ dentro de los mejor valorados; así que no es de esperar que dicha síntesis visual fuera aprovechada por el arte sonoro como un vehículo para encontrar su propio norte, y por tanto alcanzar la inmortalidad a través de su valioso arte de la síntesis, que en palabras de Schaeffer no era otra cosa que la escucha reducida.

Afectación acusmática y musical

La Acusmática y la Música, son dos tipos de experiencias totalmente diferentes, aunque tengan una raíz común en el sonido. La experiencia dada en la *afectación musical*²² es guiada, casi que exclusivamente, por un músico; y la *experiencia acusmática*²³

²¹ KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear*. Londres: The continuum International Publishing Group, 2009, pág.14

²² SCHAEFFER, Pierre. *A la recherche d'une musique concrète*. París: Ed. Seuil, 1952, pág. 42.

es la vivida diariamente por cualquier persona que pueda oír, y es potenciada por los métodos de grabación y fijación que la pueden llevar a una mejor comprensión.

Cuando hablamos de una afectación que sirve como motor para una experiencia, tenemos que hablar de una experiencia sensorial que usa a la estética como vehículo. Este tipo de experiencia puede provenir de dos tipos diferentes de canales: un *canal conocido canal activo*, que nos enseña un tipo de lenguaje creado por el hombre hace miles de años para estandarizar los tipos de sonidos producidos por cuerdas, y que más tarde fue introducido a todo tipo de instrumentos; y otro canal que utiliza la *escucha pasiva* de un sonido para aventurarse a descubrir lo que hay en el sonido *en sí mismo*.

El sonido en sí mismo es un aspecto que, aunque suene introspectivo y meramente académico, hace parte de su conocimiento natural, y por lo tanto, es el hilo que lo ata a la fenomenología y por tanto es el que le da la llave para ser universal.

El sonido en sí mismo o acusmática le da dos caminos al objeto sonoro para ser conocido, el primero muy académico, casi formativo, donde se le debe enseñar al público a aislar sus otros sentidos, principalmente la vista, para poder llegar a tener una experiencia estética en condiciones adecuadas. El segundo camino, aunque lo hace más libre de frente a la interpretación del público en general, le quita lo que puede ser su único medio de comunicación directo, sin la acusmática es muy probable que el objeto sonoro no sea lo más relevante dentro de una pieza audiovisual, y que en el caso de obras que sean eminentemente sonoras, este sea malinterpretado o se vea desdibujado por sentidos que han sido tradicionalmente más *sociales* para comunicar ideas complejas.

La música es un tipo de lenguaje en el que pueden intervenir diferentes instrumentos bajo unas reglas comunes; y es ahí, donde la acusmática se convierte en una ciencia práctica que potencia la manera como el sonido, e incluso la música misma, llega a nuestros oídos y nos provoca diversas sensaciones.

Estas experiencias son totalmente diferentes la una de la otra, ya que una requiere de un acercamiento previo a la simbología musical y el conocimiento de su lenguaje; y la otra requiere de una instrucción en términos descriptivos sobre la *morfología sonora*. La morfología sonora combate la notación musical; lastimosamente, con armas intelectuales que requieren una instrucción previa.

²³ BAYLE, Françoise. *Música Acusmática*. Paris: INA/Buchet/Chastel, 1993.

Francia y la acusmática

Abanderados y pioneros de ambas teorías buscaban una conclusión totalitaria que aboliera a su contraparte, una característica muy *européa* y que era habitual encontrar en el mundo de la postguerra y de la lucha de poderes²⁴. Es así como algunos autores, como Schaeffer o Henri, proclamaban el nacimiento de la música concreta, que utilizaba los medios acusmáticos para comprender un mundo sonoro cada vez más enriquecido por la nueva capacidad del hombre para fijarlo y reproducirlo con mayor fidelidad.

Como se ha dicho anteriormente, sería sesgado catalogar a las artes sonoras, únicamente, a partir del nacimiento de la manipulación sonora (comienzos del siglo XX) desde que el sonido pudo ser almacenado para ser reproducido con posterioridad, esto sería un gravísimo error. Debemos tener en cuenta que se dieron varios intentos antes del nacimiento del arte sonoro como tal, pero la falta de documentación o la cercanía de estos con la música tradicional, impide darles un sitio en este trabajo sin caer en una referencia anecdótica.

El nacimiento de la acusmática en Francia le dio al arte sonoro un apoyo muy importante, pero también le dio un lastre difícil de digerir a futuro. La mayoría de obras, artistas y bibliografía referente a la acusmática está en francés, y por tanto no tiene la difusión que ganaría al estar escrita directamente en inglés, su raíz es tan fuerte, que después de Francia, Canadá fue el país que más se apropió y desarrolló el concepto de acusmática. Es así como la francofonía tuvo por mucho tiempo el monopolio conceptual y académico para el arte sonoro.

Esta dependencia vendría a cambiar su polaridad ya entrados los años 80's con la entrada de Alemania y Japón al mapa. La entrada de Japón en la ecuación le da al arte sonoro la oportunidad de rejuvenecer y retomar sus ejercicios sensoriales de formas antes nunca probadas. El carácter abierto y organizado de la sociedad japonesa, hace que el arte sonoro adquiera un carácter auto reflexivo que fue de mucha ayuda en momentos donde la música electrónica y las artes electrónicas en general amenazaban con apoderarse del foco de interés y del nicho natural de crecimiento del arte sonoro.

²⁴CHION, Michael. *La musique électro acoustique*. Paris: PÁG.U.F., 1982, pág. 32.

¿Proyección Electrónica, Acústica o Electroacústica?

La manera como el sonido llega a oídos del oyente es un asunto que no corresponde con un propósito artístico; pero es importante conocer el proceso para definir la calidad y la cantidad de *objetos sonoros* que son necesarios para lograr una buena *afectación* sonora. Antiguamente sólo se contaba con la ejecución acústica de un instrumento, con la escucha reducida de los eventos naturales, o con la voz humana que deposita en nuestros oídos sonidos en tiempo real; pero, con la llegada de la grabación y la reproducción sonora, la materia prima de los objetos sonoros sufre importantes transformaciones y, por tanto, abre nuevas vías para conceptualizar y componer diferentes piezas.

Entre las nuevas vías de *exposición sonora* nacen dos de especial importancia por su rápida aceptación y gran difusión; la electrónica nacida en Alemania; y la electroacústica, en París bajo el amparo del GRM²⁵. Ambas vías de difusión diferían de la música tradicional conceptualmente; pero les era muy difícil separarse de ella en cuanto a sus métodos compositivos y de ejecución. Para algunos como Karl Heinz Stockhausen, la puesta en escena tiene que privilegiar la percepción sonora librándola de contaminantes sensoriales distintos al sonido, como lo son la luz, los colores, y el movimiento.

Este compositor alemán realizó varios *performance* en donde los equipos de reproducción estaban ocultos tras bambalinas o cuidadosamente disimulados bajo telas gruesas y oscuras. El resultado de este experimento ante un público que no estaba acostumbrado a desprenderse de los estímulos visuales, fue muy educativo y los asistentes no tuvieron otra opción que entregar sus oídos a una experiencia sonora, para muchas desconocidas.

Las vías usadas en estos *performances* dirigían su atención a entender el *sonido en sí mismo*, todo esto acorde con las teorías fenomenológicas que por esos días rondaban Europa. La falta de especialización en este tipo de experiencias fue lo que condenó a estos experimentos a repetirse una y otra vez con resultados similares para los oyentes. Un apoyo más abierto proveniente de coleccionistas o mecenas le hubiera podido dar al arte sonoro el impulso que necesitaba para crear su propio medio ambiente de trabajo, atrayendo arquitectos, diseñadores, y expertos en acústica que hubieran podido darle a este tipo de puestas en escena el nivel profesional que hubieran merecido.

²⁵CHION, Michael, y REIBEL, Guy. *Les musiques électroacoustiques*. Paris: INA/Edisud, 1976, pág. 76.

En la vía acústicas y, en algunos casos, en la electroacústica, el sonido proyectado depende de la habilidad de ejecución, de la habilidad del instrumentista para llevar a cabo su tarea. Esta gama de posibilidades abiertas al azar por el instrumentista son el punto de partida de múltiples escuelas artísticas y tendencias atadas arte sonoro acústico. La estrecha relación con la música expresada en esta conducta, nos deja claro que para el arte sonoro, al igual que para la música es muy importante *el ahora* y la puesta en escena; ambos tipos de arte, al igual que el video, le deben su existencia al manejo que hacen de las emociones del espectador, manejo que se traduce en cronologías cargadas de impulsos, se habla más de tiempo que de espacio, como en la pintura o la escultura.

En el caso electrónico, las alturas del sonido están dadas en Hercios (Hz). Este impulso eléctrico es cuantificable y, por tanto, está abierto a ser replicado cuantas veces se desee con una muy alta fidelidad²⁶. La diferencia entre una pieza u otra, en su interpretación, dependerá de la tecnología y de la calidad del aparato reproductor o recopilador de sonidos; aunque en la actualidad esto no es un problema, ya es posible encontrar el mismo tipo de tecnología y marcas en diferentes países. La combinación de frecuencias se denomina timbre, pero la complejidad y carácter cada vez más específico que brindan los componentes electrónicos, hace que no podamos distinguir claramente una frecuencia de otra, así mismo como es difícil comparar una altura de otra distinta dentro de una composición. En el arte sonoro electrónico, el color no dependerá exclusivamente de la ejecución, acudirá también a la intensidad o a la velocidad del espectro sonoro que se le den en la edición o en la escucha.

Anticipadamente, podríamos concluir que los tipos de medios electrónicos, acústicos y electroacústicos pueden ser determinantes en la definición del carácter de una composición; y pueden, además, darnos una idea del elemento o material sonoro que es utilizado para elaborada. Además de dicha se crea una marca distintiva, que en algunos casos puede ser indeleble, lo que hace que el resultado mediático pueda ser definitivo para clasificar a los objetos sonoros resultantes de estos dos diferentes escenarios.

Su principal diferencia radica en la relación que tiene su esfera social y su esfera natural. Para la música la naturaleza es el mundo accesible a los sentidos, mientras que el arte sonoro es una excepción, debido a que se sale del mundo natural para alimentarse de grabaciones, es decir de medios creados y legados al mundo por el hombre. Dicho límite trazado entre el mundo natural y el mundo de los sentidos es comparable entre la línea que se traza entre el mundo *real* y el mundo imaginario,

²⁶ IBÍDEM., *Musique acousmatique*, pág. 101.

donde el arte sonoro, gracias a la fenomenología, encuentra un escape y una validez para ser expuesto, criticado, y proyectado.

Este juego entre lo real y lo imaginario hace que lo acústico y lo electroacústica dialoguen entre sí creando una relación natural, físicamente es imposible hacer una pieza sonora que incorpore solo elementos *reales* dentro de los objetos sonoros de una pieza de arte sonoro siempre habrá un componente imaginario que está conectado a la subjetividad.

Por otro lado la naturaleza de las piezas electrónicas es de origen imaginario, puesto a que todo lo que sale de un sintetizador, por ejemplo, son materializaciones de ecuaciones físicas que muy seguramente no existen en la naturaleza, por eso, en sus comienzos, los medios electrónicos eran tan limitados y estériles, por su incapacidad para generar un dialogo fluido con el mundo natural, que no es otra cosa que el mundo que habitamos, la sala de exhibiciones sonora.

En cuanto a la tecnología desarrollada para llevar a cabo la puesta en escena de una pieza de arte sonoro, esta ha sido usada recientemente por los cinemas, que utilizan la tecnología *surround*, la cual utiliza sensores electrónicos para replicar artificialmente las condiciones naturales con una base de 4 altavoces. En este caso en particular, y en muchos otros podemos notar como hallazgos hechos en el seno de la academia preocupada por el arte sonoro, son utilizados en la reproducción de sonido con fines no tan académicos y que no necesariamente son arte sonoro.

La utilización de tecnología en el arte electrónico y electroacústico hace que podamos distinguir componentes dimensionales que antes no podíamos replicar, como lo son la profundidad, la intensidad, la omni-direccionalidad, entre otras propiedades. En últimas, la tecnología, día a día, le está dando la oportunidad al sonido electrónico o electroacústica de mejorar su interactividad con el oyente, y esta interactividad en algunos casos ya está superando la calidad de las experiencias vividas, incluso en el mundo natural. Así pues, el mundo imaginario se vuelve un refugio de la vanguardia, donde los conceptos que antes no podían medirse en su valor, ahora son posibles de ser transformados en sensaciones que aportan a la experiencia estética.

Mensaje estético transmitido: Concreto, pragmático o de laboratorio

En el momento en el cual el artista puede comenzar a plantearse una idea de lo que va a ser su obra sonora, este suele tomar tres caminos: El primero, utilizando la vía *concreta*, es decir, la recopilación de sonidos grabados previamente; el segundo, por la vía *pragmática*, que explora la psicoacústica²⁷; y por último, el del sonido *de laboratorio*, plenamente identificado con la música electrónica.

Para entrar en detalles, solo tomaremos las vías que se encuentran a cada extremo de la ecuación, es decir la vía concreta, y la vía de laboratorio o electrónica.

Las dos vías de acercamiento de cara al arte sonoro (concreta o electrónica) emergen aparentemente desde puntos comunes hilvanándose la una con la otra pero con fines diametralmente opuestos. Ambas buscaban o pretendían llegar a expresar todo tipo de melodías o a explicarlo todo a partir de una misma razón de ser desde el objeto sonoro pero, al comprender que esta aspiración era demasiado alta, poco a poco cada tipo de mensaje estético se fue *permeando* de la otra, al punto que los *artistas concretos* se dejaron seducir por los tocadiscos y los *artistas electrónicos* permitieron que las grabaciones de voces, segmentos musicales, y sonidos naturales se entrelazaran con creaciones binarias sacadas de un ordenador. La mejor definición de cada uno de estos grupos es la que nos da Pierre Schaeffer: “Los artistas concretos pretenden diseccionar cadáveres y los electrónicos construir robots”.²⁸

Los tres tipos de mensaje pretenden separarse de la música tradicional pero esta suele ser un punto de divergencia y por tanto un *cliché* aun no superado del todo. Estos puntos recurrentes pueden apreciarse claramente en el exceso o defecto de timbre; el exceso o defecto de registro; y el exceso o defecto de juego sonoro.²⁹

El en cuanto al timbre en el instrumento electrónico, este no es neutro, lo que hace que se reconozca fácilmente, es decir, que tenga *mucho* timbre. En la música concreta no se revela el instrumento de forma tan evidente, debido a las *transposiciones* sonoras; de esta manera, se suele perder la capacidad de escuchar el mensaje, debido a que ambos medios se revelan muy acentuados y con límites bien definidos.

El exceso o defecto de registro se evidencia al analizar los objetos sonoros que de cada uno se desprenden. Por lo general, la música concreta siempre carece de perfiles y rangos, de un mensaje pragmático, pero en un mensaje electrónico; dichos perfiles,

²⁷ BERLAND, Theodore. *Ecología y ruido*. Buenos Aires: Ed. Marymar, 1973, pág. 66.

²⁸ IBÍDEM., *Guide des objets sonores*, pág. 124.

²⁹ IBÍDEM., *Guide des objets sonores*, pág. 146.

son demasiado visibles e incluso fácilmente pueden ser fácilmente representados gráficamente. Se hace muy difícil la mezcla de los mensajes entre sí y elaborar un trabajo conceptual a fondo, ya que *de oído al público*, las características de cada tipo de mensaje son, a priori, una barrera que debe ser derribada.³⁰

A este respecto, autores como Trevor Wishart, un estudioso del arte sonoro, nos muestran cómo las formas de representar un sonido por medio de un gráfico, son parte fundamental de la pieza sonora en sí. Pensemos un momento que las piezas de arte sonoro deberían poder ser ejecutadas por personas además del compositor. Esta afirmación la hacemos porque la música ha compensado su antigua atadura de no poder ser oída más de una vez por su público y desarrolló durante siglos un complejo sistema de lectura e interpretación musical. La más conocida, el pentagrama, utiliza símbolos que describen los ritmos y las notas que deben ser interpretadas por cada instrumento, además estas guías permiten a un director imprimir ciertos ritmos predeterminados a las piezas, haciendo que estas sean fieles o no a su concepto inicial.

De esta relación cercana son la música, el mensaje sonoro ha sido incluido dentro de este entramado de notas y pentagramas, en los que a decir verdad, se ha hecho muy difícil poder replicar una pieza de arte sonoro. Por un momento imaginemos cuál sería la notación para el sonido de un automóvil del que no conocemos nada más que su sonido, y el cuál es imposible de replicar, y mucho más difícil la tarea de describir su sonido. En casos como este el mensaje viaja oculto en el sonido, y este no puede ser descifrado fidedignamente por el oyente, por lo que este debe hacer su propia interpretación.

Podemos redefinir los tipos de mensaje teniendo en cuenta los tipos de escucha entre los que podemos elegir: de lenguaje y música; o de música y ruido. Esto, claramente, nos deja ver la diferencia que hay entre fonética y fonología; la separación entre lo sonoro y lo musical.

En otras palabras, si atamos el mensaje del arte sonoro a la música, podemos develar un mensaje directo que se pueda dejar ver si existe una grabación de la voz humana, por ejemplo, o podemos simplemente dejarnos llevar por el caos e intentar interpretar el ruido. Para hacer esta última labor, debemos remitirnos a Schaeffer, el cuál estudio durante muchos años la forma para describir y estudiar los perfiles sonoros de sonidos altamente complejos. Un ruido ilegible, puede volverse completamente reconocible reduciendo su velocidad de reproducción, al igual que sonidos altamente

³⁰ IBÍDEM., *Guide des objets sonores*, pág.152.

reconocibles como la voz humana puede volverse totalmente ilegibles en su mensaje al cambiar su tempo.

El significado de la obra sonora: repetición e interpretación

La grabación sonora, como la tecnología, permite la recuperación técnica de un pasado extinto: su reproducción.³¹

Al igual que la obra de arte *no sonora* el arte sonoro se vale de la hermenéutica para interpretar cada uno de sus signos más visibles. Pero, antes que entrar a debatir el significado de estos signos en partículas entraremos a discutir cómo el nivel de imitación o repetición puede incidir directamente en la calidad de la obra sonora.

Remitiéndonos a Platón, que definía al arte como una necesidad de repetir el mundo, podemos comenzar a enumerar lo que a nuestro juicio pueden llegar a ser los puntos claves en el quehacer el arte sonoro. Un primer punto se podría referir al papel de una obra sonora que ya no repite al mundo, o sea de un objeto sonoro que no solo se remite a utilizar los medios de reproducción para difundir realidades naturales, sino que parte de la mente de la creatividad del artista para materializar realidades inexistentes, imaginarias; Y un segundo, que ve a la obra del arte como una metáfora que puede tener varios niveles de interpretación.

Con respecto a la mimesis nacida del sonido como medio artístico, podríamos incluso afirmar que el arte sonoro es un pequeño micro-cosmos que contiene al arte y a sus distintas vertientes en una sola y muy resumida disciplina. Contiene especialidades como el arte sonoro, donde se hace una captación de un medio ambiente natural para después fijarlo en un medio que pueda replicarlo posteriormente; la interpretación se deja totalmente en manos del oyente, este decide que signos pueden estar ocultos en la pieza, y cuáles no. Un ejemplo de este tipo de tratamiento se da en la obra de Magritte *esto no es una pipa*, donde se representa claramente una pipa pero el artista utilizando un título que sirve como advertencia, condiciona la experiencia del público a ver más allá de la naturalidad. La imitación del mundo natural pone al espectador en

³¹ IBÍDEM, «Soundscape as a time capsule: A creative project based on the sounds of the first train station of Cuenca», pág. 101.

una labor mucho más activa frente a la aparición de un objeto sonoro, actitud que llega a ser mucho más activa de la que podría llegar a tener el artista mismo.

Con respecto a la manipulación de esta realidad, podríamos encontrar, también en el paisaje sonoro, *híper-realidades* preparadas desde la maximización o minimización sonora de eventos absolutamente cotidianos y naturales. Ya en los años 40's en el GRM de París, varios artistas sonoros experimentaron con estetoscopios, los cuales maximizan el sonido de nuestros latidos, intentando maximizar los sonidos en un puñado de tierra, o en una colonia de hormigas. La utilización de estas técnicas de maximización de la realidad, hacen que los fenómenos provenientes del sonido sean procesados por el oyente de una forma totalmente distinta.

Estas herramientas son mucho más poderosas en el mundo del sonido que en el mundo de las imágenes, debido a que, al no poder cerrar nuestros oídos ante los impulsos sonoros (algo que si se puede hacer con el mundo de las imágenes al cerrar los ojos), los artistas sonoros pueden sorprender o afectar mucho más fácilmente a sus oyentes. La maximización de realidades no percibidas por nuestros sentidos en ambientes naturales, puede sorprendernos de tal manera, que los podríamos llegar a catalogar como *no naturales*.

En cuanto la segunda posibilidad de interpretación de la obra sonora, la interpretativa, también el arte sonoro abre las puertas para la afectación del oyente de una forma mucho más contundente ya que la fuerte carga semántica de los sonidos, hace que el oído esté mucho más educado y entrenado a suponer, que en el cerebro no es otra cosa que el rellenar los espacios vacíos o carentes de información, con información nueva proveniente en su totalidad de nuestro punto de vista. La facilidad de nuestros ojos para entender los contextos, y la facilidad de nuestros oídos para interpretar los detalles son características biológicas que nos condicionan hacia actitudes que pueden ser de gran ayuda en el momento de hacer una interpretación compleja en el momento de escuchar una pieza sonora.

El arte sonoro, sintonizó muy bien con el arte contemporáneo debido a que tenían un mismo objetivo al no preocuparse por la repetición de las formas existentes en el mundo, sino por des ocultar en ellas lo que está atrapado. Recordemos que como el opt-art en las artes visuales, o la acusmática en el arte sonoro, el arte contemporáneo dio carta abierta para que los consolidados postulados de la ciencia saltaran al mundo de las artes como verdades irrefutables para que estas fueran aprovechadas por los artistas para realizar obras que fueran ricas en su interpretación utilizando mimesis de objetos cotidianos. Cabe resaltar que esta tendencia siempre se dio a lo largo de la

historia, y lo que hoy nos da la ciencia como verdades irrefutables, en el pasado dichas verdades fueron proporcionadas por la religión o la mitología.

Algunas intervenciones artísticas, no solo dentro de las artes sonoras, nos permiten ver solamente una pequeña parte de la historia, haciendo que sea indispensable el *mundo imaginario* para completar nuestras ideas y así darle la trascendencia merecida que el arte puede obtener solamente de su público, que al final siempre su mejor y mayor crítico.

Hablamos claramente de una cosa que se llama alfa centauro, pero nunca la hemos experimentado, solamente conocemos una unidad cultural comunicada por medio de las palabras, los dibujos, u otros medios.³²

1.2. Arte sonoro y música concreta

El arte sonoro es diferente a la música porque el arte sonoro no pretende ser música, solo utiliza el sonido como medio para entablar un diálogo estético con su público³³

Introducción al arte sonoro y a la música concreta

Antes de hablar de arte sonoro, es conveniente hacer una breve reseña de su primer y más grande exponente hasta el momento: Pierre Schaeffer. Sin conocer el trabajo de Schaeffer es muy difícil comprender el porqué de la música concreta; pero a través de él, podemos resumir las condiciones históricas y musicales que llevaron a la creación de esta corriente artística, la cual para algunos también es una estructurada corriente de pensamiento.

Decían: La pintura figurativa toma sus modelos del mundo exterior, en lo visible, mientras que la pintura no figurativa se apoya en valores pictóricos forzosamente abstractos; a la inversa, la música se ha elaborado primeramente sin modelo

³² ECO, Humberto. *A theory of semiotics*. Barcelona: Ed. Lúmen, 2000. Trad. Carlos Manzano.

³³ LA, Mosi. «How to curate sound art» Ponencia, *艺术展览与策划研究*, Shanghai University, 2012.

*exterior, y solo se remitía a valores musicales abstractos, y ahora se hace 'concreta',
'figurativa' y utiliza objetos sonoros directamente extraídos del exterior.*³⁴

Schaeffer es claro al no hablar de una nueva forma de arte, sino de un arte que se ha ido desprendiendo de la música, es decir, Schaeffer ve al arte sonoro como un renacer de la música, un avance hacia fronteras más ricas, pero sigue llamándolo música. Buscaba que la música tradicional fuera contenida por esa *nueva música* o arte sonoro. Al respecto habla de tres consecuencias iniciales que vienen o vinieron para la música con el nacimiento del arte sonoro: La pérdida del sistema de notación, la pérdida de las fuentes instrumentales (orquestas), la pérdida de contacto con la literatura de la música (la cual queda obsoleta con la entrada del arte sonoro como actor activo).

Schaeffer vio en todo momento la entrada del arte sonoro como un momento de inflexión de la historia de la música. La dependencia intelectual de Schaeffer en cuanto a la música era justificada por este debido a la capacidad que veía en la música para "separar los hechos de las ideas, lo sensible del intelecto, y los objetos del lenguaje"³⁵. Es decir, siempre veía en la música el medio perfecto para generar un tipo de diálogo que promovía la convivencia entre el intelecto, la crítica, y la experiencia estética.

En cuanto a la importancia de la filosofía, para Schaeffer la filosofía no podía, por sí misma, ser la que resolviera todas las incertidumbres acerca del arte sonoro, pero dice que siempre *podía deshacer la trampa de las palabras*. La filosofía pues, permitía explicar cosas que serían imposibles de poner en contexto para ser entendidas, y para ser coherentes.

Este tipo de relaciones con ciencias o áreas mucho más maduras, se nota también en la insistencia de Schaeffer para involucrar directamente al arte sonoro con la lingüística, lo que quería lograr con esto era acercar de cierta manera al arte sonoro a un nivel de sofisticación e investigación al que ha llegado la lingüística.

La obra de Schaeffer fue fiel a su tiempo, expresó de manera clara la filosofía y la ejecución ejemplar de un sentimiento artístico, deseoso de compenetrarse con los recientes adelantos en la grabación en la década de 1940 y 1950. Entre los objetivos de Schaeffer, podemos destacar su afán por crear una *gramática objetiva* del mundo de los sonidos (clasificada no solo por una notación en escalas, sino también por su intensidad y densidad sonora). Esto es a lo que hoy aspira la psicología cognitiva de

³⁴ IBÍDEM., *Tratado de los objetos musicales*, pág. 25.

³⁵ IBÍDEM., *Tratado de los objetos musicales*, pág. 22.

la música, y Schaeffer lo encaró como resultado de una actividad creativa y de un estado de ánimo típico de su tiempo: la admiración por la ciencia y la técnica, la creencia en el sentido progresista y la confianza extrema en las posibilidades de mejora que estas ofrecían al ser humano en todas las áreas de la vida.³⁶

Los artistas más importantes de toda una generación utilizaron a Schaeffer como su vocero; por lo que pocos refutaron lo que él afirmó sobre el arte sonoro en su libro *Tratado de los Objetos Musicales*, como: Pierre Henry, Luc Ferrari, Françoise Bayle. Esta uniformidad de pensamiento no hizo otra cosa que reforzar una postura, que aunque era muy particular, nadie alimentó o criticó; La confluencia de todos estos pensadores en el GRM de París ayudó a consolidar una postura única por más de una docena de artistas sonoros en la década de 1950 y 1960.

Por esto, sino se leen los escritos de Schaeffer, teniendo en cuenta su atmósfera social e histórica, aparecerían hoy como *vetustos*, debido a que su contexto histórico, posterior a las grandes guerras europeas, hacía que sus conclusiones no fueran del todo equilibradas y universales;³⁷ además, estaban fuertemente condicionados por el estilo literario del autor, un tanto particular, ya que debía intentaba explicar algo que no podía ser explicado con símbolos o signos. Desde la perspectiva de muchos, la música concreta constituye una de las más importantes ramas del arte sonoro.

Aunque Schaeffer planteó su trabajo como *algo para ser continuado*³⁸, por diferentes investigadores, no ha habido respuestas contundentes o constructivas alrededor de estos escritos.

*El 'arte sonoro' parece ser una categoría que puede incluir todo lo que tiene o hace el sonido incluso, en algunos casos, las cosas que no lo hacen.*³⁹

En cuanto a la relación que podía comenzarse a ver(escuchar), relación de opuestos, entre la música concreta y el arte sonoro electrónico, Schaeffer tenía una posición muy clara, para él la música concreta no podía ser escrita, es decir, no podía ser fácilmente trasladable de un medio ambiente natural a uno codificado en la notación, mientras que el arte sonoro electrónico solo podía comprenderse desde la codificación, un arte totalmente codificado donde los sonidos provienen de medios artificiales.

³⁶ IBÍDEM., *Tratado de los objetos musicales*, pág. 98

³⁷ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos sonoros*. Madrid: Ed. Alianza Música, 1988, pág. 101.

³⁸ IBÍDEM., *Tratado de los objetos sonoros*, pág. 28.

³⁹ IBÍDEM., *Tratado de los objetos sonoros*, pág. 32.

Desarrollo de la puesta en escena⁴⁰

Desde 1980 se han producido un número creciente de exposiciones de artes visuales que se han centrado en el sonido. Estas exposiciones suelen incluir algunos grupos, o en ocasiones, la totalidad de los siguientes ingredientes: música, escultura cinética, instrumentos activados por el viento o activados por el público, arte conceptual, efectos de sonido, lecturas de poesía o prosa, obras de arte visual, pinturas de instrumentos musicales, autómatas musicales, cine, video, demostraciones tecnológicas, acústica, programas de computador interactivos que producen el sonido, etc.

En las muestras públicas de arte sonoro se opta por exponer una gran variedad de piezas⁴¹ para luego seleccionar solamente las que tienen una relación directa con la música o que cuentan con una diversa colección de *músicas* bajo un nombre *novedoso*. Esto es visto como un acto cobarde por parte de algunos de los compositores electroacústicos, ellos, incluido Mas Neuhaus, hablaban de una falta de compromiso por parte de los galeristas y del público en general con este tipo de arte; se escucha un grito que clama por una segmentación que favorezca y unifique al arte sonoro.

Cuando se enfrentó al arte sonoro contra el conservadurismo musical, a principios del siglo pasado, el compositor Edgard Varese propuso que se ampliara la definición de la música para incluir a todos los sonidos.⁴² John Cage fue más allá e incluyó al silencio. Por tanto, la respuesta de los creadores sonoros, no puede ser la de esconder su cabeza en la arena; algunos dijeron incluso que lo que es esencialmente música nueva, no es otra cosa que arte sonoro.⁴³

(...) Tal vez necesitamos un nuevo nombre para este nuevo arte. Vamos a examinar el término, se compone de dos palabras: Una es el sonido, si nos fijamos en ejemplos anteriores, la mayoría artistas disponen de una buena organización, de algún tipo, con frecuencia no es la parte más importante de lo que son casi todas las actividades en el mundo tiene un componente fonética. La otra palabra es arte, la implicación es que, no son artes en el sentido de la artesanía, pero son bellas

⁴⁰ NEUHAUS, Max. «Bed of Sound» Contemporary Art Center, Nueva York, Julio 2000.

⁴¹ IBÍDEM., *Bed of Sound*.

⁴² Mac DONALD, Malcolm. *Varese: Astronomer in sound*. Nueva York: Anctuary Publishing Ltd., 2000, pág. 98.

⁴³ IBÍDEM., *Varese: Astronomer in sound*, Prólogo.

artes. Es evidente que, independientemente del valor individual de estos diversos aspectos, algunos de estos valores simplemente tienen poco que ver con el arte.

Max Neuhaus

Gran parte de lo que se ha llamado arte sonoro no ha tenido mucho que ver con el sonido o con el arte. En este escenario, el arte electroacústico sirve, y ha servido durante años, como puente entre las nuevas ideas artísticas sonoras, colaborando desde su territorio artístico a que el arte sonoro, en general, pueda llevar su ancla hasta algún sitio donde le sea posible desarrollarse hasta su edad madura. Es por esto que con mucha frecuencia, la música concreta protege teóricamente a todo el arte sonoro que no tiene un soporte teórico, justificándolo académica y culturalmente. Su nacimiento en brazos de la fenomenología lo hace único y auto reflexivo, aunque vulnerable en su sentido práctico.

Este nacimiento, tan especial, lo hace sobrevivir a las tendencias y le da el espacio que se merece en catálogos y galerías de este siglo.

Puntos de partida

La música académica es un tipo de música a combatir, porque detiene la marcha del progreso al haberse estancado en la tonalidad clásica y la orquesta sinfónica.

Pierre Schaeffer.⁴⁴

Schaeffer imaginaba que, combatiendo la llamada música tradicional, estaba corrigiendo un error histórico, y presentaba los cuatro componentes acústicos del sonido que deberían suplantar los antiguos *dogmas sonoros*: duración o ritmo, altura o tono, timbre, e intensidad. Cualquiera de estos componentes pudiera convertirse en el elemento predominante en una composición y, según fuera el que predominara, estaremos ante un tipo de música o ante otra.

En cualquier caso, se combinaban entre sí llegando a crear estructuras provenientes de lo más abstracto en la música, o concentrándose *en sí mismos por sí mismos*, en lo *concreto* en la música. Se podría decir que esta postura pudo haber sido excesivamente ambiciosa, ya que Schaeffer no quería solamente instituir el arte sonoro, sino además

⁴⁴ SCHAEFFER, Pierre. *Machines a communiquer 1: Genèse des simulacres*. Paris: Seuil, 1970, pág. 67.

re-edificar la historia de la música como tal, un trabajo que no correspondía con su carácter independiente, por lo que únicamente se dedicó a torpedear los cimientos musicales en busca de más adeptos a sus teorías.

Esta posición beligerante hacia las músicas tradicionales por parte de Schaeffer principalmente, se debía al desconocimiento general de las nuevas artes sonoras entre los círculos más conservadores.⁴⁵ Para ello, ya existían instrumentos, dentro de los cuales incluimos a los instrumentos electrónicos, y las formas de ejecutarlos permitían clasificarlos de diferentes maneras. Finalmente Schaeffer reiteró la importancia de la contraposición entre música concreta y música electrónica.

Las ideas estéticas de Schaeffer se desprenden de su formación científica y técnica, él considera que el material sonoro debe estar desprovisto de las proyecciones culturales o históricas que le atribuyen características significativas y reconocibles. En este sentido, se halla muy lejos de la actual narrativa sonora y del uso de *sonidos tratados* en bandas sonoras de cine o televisión. Se podría decir que Schaeffer está demasiado concentrado en la *universalidad* del arte sonoro, sus recurrentes comparaciones de la música occidental con la música en África o en el lejano oriente, hacen que se vea muy claramente que su objetivo es el de poder incluir a todas las músicas del mundo bajo un sistema donde todas puedan *cabere* y retroalimentarse. Nuevamente vemos que el objetivo de Schaeffer es demasiado amplio y demasiado ambiguo para ser cumplido. La inclusión del ruido por parte suya, parece más una forma de ponerle un límite lo suficientemente lejano al espectro de las *músicas* que nunca pueda ser alcanzado o cuestionado por descubrimientos de nuevas músicas a lo largo y ancho del globo. La forma como aborda el problema es interesante y rica por lo técnico de su perfil, pero su alma de músico lo hace alejarse de posibles contradictores que estaban más relacionados con las artes plásticas.

Schaeffer parte de la consideración objetiva del sonido, de la observación científica y del discurso racional para llegar a la conclusión de que la música debería ampliar sus limitados materiales sonoros, incorporando *todo el espectro de sonidos posibles* en el mundo. Lógicamente, esto le lleva a proponer una nueva gramática del sonido, que esté basada sólo en leyes de percepción auditiva. Esta nueva gramática se plasma en varios escritos, aunque a la postre, han sido leídos o seguidos por muy pocos de los nuevos artistas sonoros.

El material sonoro de Schaeffer incluye sonidos de todo tipo como: gritos, suspiros, palmadas, exhalaciones ruidos mecánicos, etc.; todo lo que el oído humano puede

⁴⁵ IBÍDEM., *Tratado de los objetos sonoros*.

captar. De hecho, se esperaba llegar a utilizar todo lo que antes no era posible poner en disposición al servicio del arte porque no existían los medios tecnológicos para ello, para así poder ir rompiendo el paradigma que se quería combatir: la música tradicional. Y es que Schaeffer, a pesar que siempre solía tomar una posición dura y aparentemente beligerante frente a la música tradicional, es un ferviente admirador de ella y un intérprete *aficionado*, bastante bueno según algunos académicos.

*Nadie podría componer una obra musical en la que interviniera un trueno, puesto que no se podría garantizar que se tendría un trueno a mano (...)*⁴⁶

*(...) En cambio, con la grabación en cinta, se podría tener ese sonido de un trueno siempre que se quisiera y, por tanto, se podría incorporar como material sonoro a cualquier obra musical.*⁴⁷

Las ideas musicales de Schaeffer suponen, por tanto, un enorme incremento del material sonoro a disposición del compositor.⁴⁸

Schaeffer también propuso que los sonidos grabados se trataran como *objetos sonoros* o como *objetos musicales*, es decir, como eventos previos a la creación musical. “El artista musical debería construir sus sonoridades una por una, retocando los sonidos previamente grabados, tal y como hace un escultor con su material en bruto. El sonido ya no sería algo evanescente que se hace en el escenario y en vivo, sino un objeto estable que se ofrece a la creatividad del compositor para que este le dé su forma definitiva actuando directamente sobre él con sus manos”.⁴⁹

Los Objetos Musicales

Este tratado es, casi con seguridad, la obra más importante de Schaeffer. Es importante destacar la capacidad de este para transmitir y comunicar el estado de sus teorías e ideales artísticos. La importancia de Schaeffer, se debe, al amplio espectro que le da a su arte, trascendiéndolo de lo exclusivamente musical a un campo mucho más filosófico y antropológico. Aunque por otro lado, no debemos despreciar sus increíbles obras artísticas, y nos referimos a las múltiples grabaciones y experimentos

⁴⁶ GRAVES, Jen. *Sound*. Tacoma: The News Tribune, 2000, pág. 34.

⁴⁷ IBÍDEM., *Sound*, pág. 42.

⁴⁸ IBÍDEM., *Sound*, pág. 45.

⁴⁹ IBÍDEM., *Sound*, pág. 47.

sonoros producto de su prolija carrera. Podemos afirmar con toda seguridad que su tratado quiso ser un apoyo mucho más contundente para futuros compositores que lo que pudiera ser su legado artístico sonoro.

En sus páginas se ve un diálogo constante entre los aspectos tecnológicos, científicos, y ontológicos del arte sonoro. Hace un interesante análisis de los tipos de escucha que son necesarios para entender el arte sonoro en toda su extensión.

Entre lo más sobresaliente de este tratado, encontramos una maravillosa síntesis perceptiva-científica sobre las funciones de la escucha. Aquí Schaeffer hace una excelente síntesis de los distintos tipos de escucha y de la forma como cada uno de ellos se vale de medios diferentes para cumplir sus objetivos. Hace tremendamente comprensible la diferencia entre un *ruido común* y una pieza de arte sonoro. Aunque este cuadro fue confeccionado de una forma muy intuitiva, la perspicacia de Schaeffer sale a flote, descrestándonos con su simpleza.

Al respecto de este cuadro, Schaeffer dice: "En resumen, nosotros afirmamos que se oye lo que se tiene la intención de oír, y cada uno de los practicantes lo hace según un objetivo distinto". Esta conclusión, aunque intenta ser incluyente, da al traste con todo un tratado, dándole un golpe de gracia al uso y al estudio del objeto sonoro. Aunque, no seamos partidarios del sobre-exposición ni del sobre-argumentación acerca del arte sonoro, creemos que es necesario que la teoría sea expuesta para que las críticas lleguen a alimentar el discurso.

Las constantes ocasiones en las que los argumentos *aproximación* fueron expuestos, por parte de la ciencia, o por parte de la filosofía, son demasiados para poder comunicar los conceptos de forma clara. Tal vez, el mayor logro de Schaeffer al realizar este cuadro sobre las funciones de la escucha, fue el poner en boca de todo un concepto *comprensible*, pero no supo después redondear o concluir su trabajo, lo cual pudo haber sido el sustrato necesario para el arte sonoro.

Por otro lado, Schaeffer hablaba de la *democratización del sonido*⁵⁰, la cual dice Schaeffer, llegó de la mano de la radio y de las grabaciones, y habla de cómo el desarrollo de nuevas tecnologías de fijación o replicación del sonido hicieron que las personas en general tuvieran un dominio mucho más contundente sobre lo que escuchaban.

Pero la verdad es, que Schaeffer asume esta posición, bastante fuerte, para combatir las críticas que se le vienen encima al tratar de presentar una alternativa para salir de

⁵⁰ IBÍDEM, *Tratado de los Objetos Musicales*, pág. 43.

los paradigmas musicales, él es un gran seguidor de diversos compositores de la música clásica, y sus críticas no son más que una adición a la extensa historia de la música occidental; y su posición, al final, no hace más que enriquecer el panorama, ya que en un futuro podremos contemplar sus obras como parte de *un todo musical contemporáneo*.

Es lógico que, inmediatamente después, Schaeffer se aferre a la ciencia para encontrar en ella respuestas a esta situación crítica. Schaeffer reúne en torno a su realidad a la música culta occidental, a pesar de que antes él mismo acusara a la *musicología*, precisamente, de ese pecado que él también comete. El resultado que no es inesperado ya que Schaeffer asume su responsabilidad con gran tranquilidad debido a su claridad conceptual en pro de la riqueza musical.

Aún más coherente resulta el hecho de que, solo algunos meses después, Schaeffer presente su propia música *concreta* como respuesta a ese estado de cosas: una música que encontraba en cualquier sonido del mundo elementos susceptibles de convertirse en obra artística a través de la manipulación de sus grabaciones. Schaeffer la contraponen a la música electrónica (la cual generaba los sonidos directamente de aparatos tecnológicos, sin pasar por el fono-grabación de sonidos acústicos), y plantea que todas estas nuevas técnicas compositivas, que se agrupan bajo el término como experimentales han fracasado, porque no se ha investigado suficientemente sobre ellas. Schaeffer concluye que es necesario realizar una investigación sobre música que sea capaz de adoptar un punto de vista crítico sobre sus componentes básicos: altura, duración, sensación y percepción, objetos y estructuras, sonido y ruido, sistema y materiales disponibles para la creación, etc.

Lo anterior conducirá, sin duda alguna, a la creación de una nueva teoría de la música, objetivo final de dicho tratado⁵¹. Schaeffer muestra su fascinación por el sonido grabado y hace explícita la necesidad de integrarlo en una nueva música con su propia organización estructural y su propia gramática.

⁵¹ IBÍDEM., *Machines a communiquer 1: Genèse des simulacres*.

1.3. Manifiestos: De la música al sonido (Russolo, Schaeffer, Cage)

El arte sonoro está plagado de *manifiestos* que por su carácter universal no se preocupan por debatir sobre las particularidades sino que por el contrario las universaliza. Sus métodos son directos, donde el interlocutor no puede poner en duda las bases de los teoremas y el escritor tiende a ofrecer una idea que en ocasiones pasa por encima de la historia o de la antropología.

Para ir un poco más a fondo en cuanto a la influencia que los *manifiestos* han tenido dentro del arte sonoro, haremos una pequeña descripción y crítica sobre tres obras específicas: *El Tratado de los Objetos Musicales* de Pierre Schaeffer, *Silence* de John Cage, y *El Arte de los Ruidos* de Luigi Russolo; obras pioneras y reveladoras para su tiempo. Importantes escritos como: *On sonic Art* de Trevor Wishart, *The sound ideas forming* de Alan Dunn, y más recientemente *In The Blink of an Ear* de Seth Kim-Cohen, no serán comentadas a pesar de ser muy completas, debido a que su trascendencia dentro del arte sonoro ha sido menor y que, a mi parecer, carecen de una propuesta contundentemente innovadora ya que no se decantan por temarios no planteados anteriormente por Cage, Schaeffer, o Russolo. Por otro lado, Kim-Cohen, Wishart, y Dunn han intentado hacer una descripción objetiva al arte sonoro, pero han caído una y otra vez en la descripción del problema físico y técnico del problema del sonido, haciendo de sus páginas un campo de batalla para discusiones *gestálticas* sobre la definición de ruido o de armonía sonora, etiquetando al arte sonoro no como una disciplina artística sino como un área del conocimiento científico ligado a la fenomenología.

Para este análisis es necesario recalcar y hacer énfasis en el contexto dentro del cual el arte sonoro nació y el ambiente que rodeaba sus primeros acercamientos hacia la crítica y hacia el público. La etapa en la cual vamos a centrar este análisis, debido a su correspondencia histórica directa, es el periodo moderno de la primera mitad del siglo XX, periodo que permitía que cualquier idea sobre el papel pudiese adquirir una gran fuerza a una gran velocidad, y si esta poseía un discurso igualmente fuerte y concreto esta era muy posible de ser materializada y universalizada rápidamente.

La música y el arte sonoro no fueron la excepción a esta tendencia, y es por eso que desde Luigi Russolo hasta John Cage, muchos intentaron realizar documentos dentro de los cuales se pretendía dar un nuevo rumbo y un nuevo valor a la música y al sonido por caminos totalmente distintos. Algunos tildaron a estos autores de pretenciosos o subversivos, pero el interés de este estudio no es el de juzgar su actitud o las consecuencias sociales que tuvieron sus documentos, sino de enfocarse más en

evidenciar un poco mejor sus posturas y poderlas contrastar con conceptos que nacieron de la propia reflexión sobre estos escritos.

Luigi Russolo: El Arte de los Ruidos (1916)



Comencemos por recalcar que El Arte de Los Ruidos, se trataba de un *manifiesto* y por tanto sus escasos 15 folios pretenden claramente presentar y patentar la *música futurista*.

Este manifiesto se divide en capítulos que, aunque no están titulados, dividen la obra en 5 partes y en un listado de conclusiones. El Arte de los Ruidos es importante no solo para sus contemporáneos, los músicos futuristas, sino para los artistas sonoros que nacerían que aquí en adelante, porque les ofrecerá una serie de pautas que de un modo u otro siempre serían tenidas en cuenta por los artistas sonoros que sucedieron a Russolo.

Describiendo su contenido, Russolo habla de la existencia del sonido desde la aparición misma del universo, y de como el hombre nunca pudo dominar los sonidos que lo rodeaban, teniendo que catalogándolos como divinos. "El sonido fue atribuido por los pueblos primitivos a los dioses, considerado sagrado y reservado a los sacerdotes, que se sirvieron de él para enriquecer el misterio de sus ritos".⁵²

Su visión no es lejana de la que han utilizado diferentes pensadores para referirse al sonido, de hecho es evidente que hace muy poco el hombre tiene dominio sobre el sonido para poder reproducirlo o editarlo a su conveniencia. Además de este tipo de comentarios sobre el origen del planeta y sobre la evolución natural, sus párrafos están llenos de mensajes contra la teoría creacionista y más específicamente contra la iglesia, que durante esos días (1916), estaba pidiendo terreno frente a los grupos comunistas y anarquistas.

⁵² RUSSOLO, Luigi. *The Art of Noise*. Londres: Something Else Press, 1963, pág.5, "Primitive people attributed to sound a divine origin. It became surrounded with religious respect, and reserved for the priests, who thereby enriched their rites with a new mystery."

Seguidamente, Russolo se refiere al sonido y a su *nuevo* interlocutor, la música, *nuevo* si comparamos la existencia de diez mil años del hombre con el nacimiento de la música. "Nació así la concepción del sonido como cosa en sí, distinta e independiente de la vida, y la música resultó ser un mundo fantástico por encima de la realidad, un mundo inviolable y sagrado"⁵³. Russolo se refiere a ella con gran fascinación, pero también con mucha crítica ante su papel autoritario. Por esto, y para que quede clara su postura, Russolo se basa en la antigüedad para atacar a la música " Los mismos Griegos, con su teoría musical matemáticamente sistematizada por Pitágoras, y en base a la cual sólo se admitía el uso de pocos intervalos consonantes, limitaron mucho el campo de la música"⁵⁴. Dejando claro que el estándar propuesto por los griegos miles de años atrás se había convertido, para él, en una atadura y en algo que debía ser reevaluado.

Por último, en su reflexión acerca de la relación de la música y el ruido, Russolo utiliza palabras más esperanzadoras e involucra a su movimiento (músicos futuristas) y a la relación sonido-ruido. "Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al sonido-ruido"⁵⁵. Otros después de él como Xenakis o Stockhausen, se valdrían de Russolo para ponerlo como carne de cañón por afirmaciones tan fuertes como esta. La importancia de esta parte del manifiesto de Russolo es que se quita mucha de la presión conceptual existente en aquellos años hacia sí mismo en la relación sonido-música-ruido y la cede a los hombros de los futuros compositores, algo que permite a estos concentrarse más en problemas estéticos del ruido, y en desarrollar metodologías de trabajo que le dieran a esta idea de Russolo una continuidad conceptual, ahora sustentada por obras finalizadas y procesos bien documentados.

Sobre los *sonidos futuros* Russolo les habla al oído a los nuevos compositores, buscando de ellos una mayor preocupación por los sonidos de las ciudades, no olvidemos que Russolo era un futurista. Algunos afirman que sus palabras inspiran a muchos para la creación como tal del *paisaje sonoro*, ya que Russolo buscaba que los nuevos sonidos, generados por las nacientes metrópolis y la proliferación de las máquinas dentro y

⁵³ IBÍDEM., *The Art of Noise*, pág. 6, "Thus was developed the conception of sound as something apart, different from and independent of life. The result of this was music, a fantastic world superimposed upon reality, an inviolable and sacred world."

⁵⁴ IBÍDEM., *The Art of Noise*, pág. 7, "The Greeks, with their musical theory mathematically determined by Pythagoras, according to which only some consonant intervals were admitted, have limited the domain of music until now and made almost impossible the harmony they were unaware of."

⁵⁵ IBÍDEM., *The Art of Noise*, pág. 9, "Then it amalgamated different sounds, intent upon caressing the ear with suave harmonies. Nowadays musical art aims at the shrillest, strangest and most dissonant amalgams of sound. Thus we are approaching noise-sound."

fuera de las fábricas, sirvieran de sustento para composiciones, sinfonías, y acompañamientos. La inclusión de estos sonidos naturales hace que Russolo se separe drásticamente de otros entusiastas del sonido como Eric Satie. En definitiva la actitud retadora de Russolo era una invitación revolucionaria a un cambio de paradigma, a la inclusión de los ruidos dentro de la *bien lograda* belleza musical.

Su posición rebelde, aunque fue compartida por muchos compositores que lo rodeaban, no fue expresada tan claramente y tan crudamente por otro que no fuera él mismo. Puede que otros compositores vieran una afectación de su *status quo* si se hubiesen atrevido a atacar directamente a la música, por temor a auto-destruir su propio modo de vida; ya que si esta ruptura se daba, sería muy complicado volver a recomponer todo el prestigio y reconocimiento alrededor de la música, no olvidemos que los primeros artistas sonoros eran músicos de profesión, casi en su totalidad.

Recordemos que para los años que Russolo inició esta cruzada en contra de la música tradicional, todo tipo de valores tradicionales también estaban siendo atacados, y de hecho algunos ya habían sido derrotados. Nadie en ese momento podía tener la certeza que la música, como la conocemos hoy en día, habría podido sobrevivir a los artilugios que desde ese momento le permitían al ser humano grabar la música para ser reproducida en cualquier lugar. Imaginemos por un momento lo que pensaría un violinista de comienzos del siglo XX al ver como las nuevas invenciones podrían grabar el sonido de sus interpretaciones, y por tanto su presencia en la ejecución de una pieza a futuro ya no sería necesaria. "La evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre"⁵⁶.

Russolo veía una ventaja de los sonidos producidos por las máquinas frente a los sonidos de la naturaleza en términos de paisaje sonoro, para él era solo cuestión de cambiar unos sonidos por otros, y desde ese momento en adelante los sonidos podrían ser replicados gracias a las máquinas y estarían disponibles para nosotros de forma casi idéntica cada vez. Los nuevos sonidos, los sonidos del futuro producidos por la máquinas llenos de golpes, craqueos, y confusión, habitaban las ciudades de formas invasivas jamás vistas, y su variedad hacia verlos (oírlos) como cientos y cientos de nuevos objetos por descubrir. Según Russolo, si la naturaleza había parido cientos y miles de eventos para que habitaran el planeta, ahora las máquinas poblarían poco a poco *silencios* que habían sido creados por la irrupción y ocupación del hombre dentro de un territorio.

⁵⁶ IBÍDEM., *The Art of Noise*, pág. 9.

Las familias de sonidos que en ese momento estableció Russolo, tienen que ver sin ninguna duda con los sonidos que habitaban el paisaje de esa primera parte del siglo XX. Russolo incluso los clasificó en seis familias diferentes por su intensidad y semántica, esto no hace sino reforzar la conclusión de que para él, el sonido es una *construcción cultural*.

Pierre Schaeffer: El Tratado de los Objetos Musicales (1966)



Pierre Schaeffer, quien para muchos era un ratón de laboratorio que, encerrado en los estudios de la radio francesa entre equipos de edición y micrófonos, supo aprovechar su trabajo para meterse de lleno en el desarrollo de una teoría sonora que cambiaría definitivamente la visión del mundo sobre la música y sobre el arte sonoro. Su dedicación para con este fin, le tomó 20 años de su vida, y lo que logró con ella fue el tan anhelado sustento teórico para el arte sonoro; algo que con el pasar de los años no sería suficiente para el mismo Schaeffer, ya que esta entrecada construcción teórica no libró al arte sonoro de su anonimato y de la escasa atención de la que fue blanco en el mundo del arte.

Con la distancia de los años podríamos afirmar que Schaeffer comete el error de ver al arte sonoro como una disciplina original que necesitaba *profesionalización* a través de los protocolos de la música, ya que es el propio Schaeffer el que con posterioridad reconoce en una entrevista a en el año 1986 la difícil tarea que significa para el arte sonoro el diferenciarse de la música: “It took me sixty years to conclude that nothing is possible outside of DoReMi... In other words I wasted my life”. Esta dura afirmación de Schaeffer, 30 años después de la culminación de su tratado, antes que la aceptación de una derrota, fomenta un gran respeto hacia este tratado, que fue escrito por una de las personas que más conoció el sonido y que intentó por todos sus medios darle cabida como protagonista dentro del mundo de la música.

El tratado de los objetos musicales, explora en gran medida el terreno de la *música concreta*, la cual pretendía componer obras incorporando sonidos ya emitidos, especialmente ruidos y metódicamente escogidos, para amalgamarlos después mediante técnicas de montaje y mezclas en el proceso de edición. El tipo de estética que manejaba Schaeffer para este tipo de obras era muy singular, ya que la tecnología que utilizaba para realizarlas hacía que las piezas acumularan marcas sonoras de manipulación de fácil reconocimiento a oídos de cualquier tipo de público. Lo que hoy en día se valora de las obras de Schaeffer es su carácter exploratorio secundado de una gran admiración por lo hecho con, lo que ahora serían, rudimentarios equipos.

Schaeffer decía sobre la música concreta, que esta se trataba de un tipo de música imposible de ser escrita y, por tanto, de asignarle un sistema de notación; también afirmaba que la música electrónica se erigía como una contraposición evidente, la cual según él, solo podía ser *cifrada*, debido a que se trataba de un sistema de escritura convertido en música.

Schaeffer también ofrece en este libro sólidas afirmaciones sobre lo que es y sobre lo que puede llegar a ser la música concreta. Decía sobre la música concreta que "esta se trata de música figurativa, aquella que traslada lo que se oye naturalmente a una pieza musical"⁵⁷. Además comparándola con la pintura también dijo:

*La pintura figurativa toma sus modelos del mundo exterior, en lo visible, mientras que la pintura figurativa se apoya en valores pictóricos forzosamente abstractos; a la inversa, la música se ha elaborado primeramente sin un modelo exterior, y solo se remitía a valores musicales abstractos, y ahora se hace concreta, es decir figurativa, y utiliza objetos sonoros directamente extraídos del exterior.*⁵⁸

Es claro que las constantes comparaciones que hacían Schaeffer entre la música concreta y la pintura figurativa, lo hacían sentirse en un terreno más seguro. Sin embargo, lo que a todas luces es contradictorio de todas sus afirmaciones, es la forma como se maltrata a los diferentes tipos de corrientes abstractas que en el mundo de la pintura no son otras que sus contemporáneas (las del arte sonoro) y es en aquellas que se apoya constantemente de forma práctica para explicar de manera más clara sus objetos sonoros y para arrojarse dentro de un grupo o corriente artística que le ahorre la tarea de hacerse publicidad a si mismo constantemente.

⁵⁷ IBÍDEM., *Tratado de los Objetos Musicales*, pág. 23.

⁵⁸ IBÍDEM., *Tratado de los Objetos Musicales*, pág. 23.

Schaeffer expone también su temprano recelo hacia la música electrónica, de la que en todo momento desea apartarse. "hicieron un match nulo, por su excesiva ambición, la una (concreta) pensando de golpe en el mundo sonoro, y la otra (la electrónica) al querer producir toda la música por medio de la síntesis".

Además, en este tratado, Schaeffer habla de que es demasiado pronto para encarar una nueva batalla con la música electrónica, cuando la lucha de la música concreta no ha terminado, "El propósito de pasar de una música de objetos concreta a una música de secuencias electrónica genera un nuevo mal entendido"⁵⁹. Lo que aparentemente en estas frases puede sonar como una autocrítica no lo es, ya que en ningún momento, no solo en esta frase sino en muchas otras, Schaeffer insiste en que la música concreta no ha tenido éxito debido a que el mundo *a su alrededor* no está listo para ella (culpa del inculto oyente). Sin embargo, al final de este tratado sí hace una crítica a otros artistas sonoros (sin incluirse a sí mismo), dice de ellos "Por otra parte, las obras terminaban curiosamente pareciéndose entre sí, los pioneros habían agitado el vino (...)"⁶⁰

Sobre la relación de la música con la acústica, Schaeffer afirmaba las dos tenían una relación bastante lejana, ya que nuestra experiencia como seres humanos nos predisponía a reducir alegremente los hechos de la percepción, es decir, lo percibido por humanos no podía ser medido por aparatos de medición. A este respecto podríamos debatir, que Schaeffer solo se refería, por obvias razones, a las máquinas que estaban disponibles en el momento en el que él trabajó en el estudio sobre la percepción del sonido, ya que a la luz de los últimos adelantos, la percepción humana está cerca de ser descifrada y por tanto, el ser humano está a un paso de ceder sus sentidos a estímulos programados o diseñados.

Para finalizar la reseña de su tratado, Schaeffer hace un paralelo histórico y social sobre el presente del arte y la música concreta (1966): "La paradoja contemporánea reside, pues, en el fracaso instrumental de un gran número de medios poderosos, sin ninguna ejecución viva gracias a un instrumento invisible". Al final hace una sencilla reflexión sobre los cambios tecnológicos en el sonido y en la forma como las personas se relacionan con la música: "una orquesta toca en una sala, más tarde, esa misma orquesta toca en un disco para un oyente en su propia casa. Todo se conjura para convertir al oyente en el propietario de esa orquesta".⁶¹

⁵⁹ IBÍDEM., *Tratado de los Objetos Musicales*, pág. 45.

⁶⁰ IBÍDEM., *Tratado de los Objetos Musicales*, pág. 43.

⁶¹ IBÍDEM., *Tratado de los Objetos Musicales*, pág. 48.

Habiendo recorrido por la obra de Schaeffer, en este *Tratado sobre los Objetos Musicales* podríamos concluir que Schaeffer ve en todo momento la entrada del arte sonoro como un instante de inflexión en la historia de la música, ya que la música tiene un atractivo que la hace compleja y poco penetrable, y el arte sonoro está llamado a hacer del sonido un tipo de música universal en donde el arte sonoro sirve de medio para regular y hacer posible este objetivo.

Schaeffer también deja clara su opinión acerca de la fenomenología en su cara más teórica. Él opina que la filosofía no puede por sí misma ser la que resuelva todas nuestras incertidumbres sobre el arte sonoro, pero también afirma que lo que sí puede hacer, es "deshacer la trampa de las palabras que se han tejido alrededor del sonido".⁶²

Ahondando más sobre las conclusiones de su tratado, podemos decir también que Schaeffer creía que era necesario sacar totalmente al sonido de su contexto para poder entenderlo, para conocerlo y, aunque Schaeffer planteó su trabajo para ser continuado por otros investigadores, no han habido respuestas contundentes relacionadas con sus escritos, estos no han sido analizados celosamente ante la falta de interés en retroalimentarlos o en refutarlos. Los artistas sonoros, los más importantes de toda una generación, utilizaron a Schaeffer como su vocero ante la imposibilidad de igualar el *volumen* de su trabajo, por lo que pocos refutaron lo que él llegó a afirmar sobre el arte sonoro en su tratado.

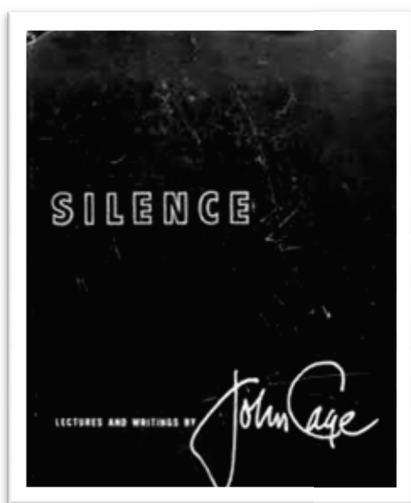
Schaeffer también tenía mucho interés en profundizar su conocimiento de la relación existente entre el arte sonoro y la lingüística debido a que esta goza de un alto nivel investigativo. "Las palabras de la orquesta son las notas, y no podemos esperar novedades más que en una zona de neologismos (...) las frases musicales dependen de escalas, modos, reglas armónicas, etc." Sin duda Schaeffer es tajante al proponer que no hay lenguaje, no hay obra; es decir que a pesar de todo juicio estético: si hay lenguaje, la obra es un hecho.

Creo que el reparo más grande que se le puede hacer a Schaeffer, no tanto en cuanto a su investigación, que es extensa y exhaustiva, es que él en ningún momento habla del arte sonoro como una nueva forma de arte, sino de una extensión de la música. Este tipo de posición es bastante confusa puesto que se decanta por decretar la muerte de la música, a través del arte sonoro; pero parece que lo que pretendía era debilitar a la música para permitir la entrada del arte sonoro sin otro propósito que el de fortalecer a la música misma, de la misma forma como se debilita al cuerpo

⁶² IBÍDEM., *Tratado de los objetos musicales*, pág. 25.

humano con una radioterapia para atacar el cáncer, Schaeffer pretendía atacar lo que no era deseable en la música a costillas de su propia salud momentánea.

John Cage: Silence (1961)



En este, su libro más afamado, John Cage deja claro en todo momento, al igual que Schaeffer, que el futuro de la música depende del arte sonoro y de su relación dominante sobre él. Cage es tajante al afirmar que antes de realizar una división entre el arte sonoro y la música en mucho más productivo declarar al arte sonoro *dentro* de la música.

Hablando un poco sobre la forma en la que este libro fue escrito por Cage, es evidente la influencia que *El Libro de los Cambios*⁶³ tuvo sobre las teorías y el desarrollo de la idea del silencio en

todos sus capítulos al utilizar al Taoísmo y a sus principios teóricos. Esta inclusión puede verse como una jugada audaz, pero también resta mucha capacidad de crítica sobre el libro. Las interpretaciones directas que pudieran tener verdaderos conocedores del Taoísmo sobre los escritos de Cage crean un gran suspenso, puesto a que Cage, al igual que otros pensadores o artistas de su época toman nuevos conceptos provenientes de la filosofía oriental, pero en muchos casos las interpretaciones hechas en occidente son incompletas y en algunos casos manipuladas.

Este libro es una justificación de la obra más afamada de Cage, el *4'33''*, y logra establecer una cadena de acontecimientos legibles del porqué de esta obra y del porqué del interés del arte sonoro de ser relacionado con movimientos como el Fluxus o el Dada.

Cage plantea también el uso de la actitud del oyente como eje fundamental en una composición, de hecho el mismo admite que sus obras pueden ser *bastante aburridas*,⁶⁴

⁶³ El libro de los cambios, o *Yi Ching*

⁶⁴ CAGE, John. *Silence*. Hanover: Weloyan University Press, 1961.

ya que para él, el aburrimiento puede ser una herramienta útil tanto para la composición como para la apreciación sonora.

También cabe resaltar que este libro tuvo una gran acogida en Europa, especialmente en Francia, siendo él Estadounidense. Cage, recibió todas las condecoraciones posibles por su trabajo de manos del gobierno francés, y esta, en contraste con su anonimato inicial en Estados Unidos, hizo que las diferencias entre el arte sonoro de Europa y América se hicieran evidentes.

En un análisis más cercano sobre los conceptos tratados en el libro *Silence*, Cage afirma que el término música, debería ser cambiado por el de *organización del sonido*, de hecho, es así como toma un concepto ya establecido por Schaeffer, el *fraseo*, un concepto relacionado con el lenguaje donde se evalúa y se confronta la capacidad del arte sonoro para componer y para organizar una experiencia.

Cage al igual que Schaeffer, también hace un ataque a la música electrónica diciendo de ella que "solo busca copiar a los instrumentos de los siglos XVII y XIX, así como los diseñadores de automóviles copiaron a los carruajes"⁶⁵. Y, aunque pudiéramos estar desacuerdo con esta afirmación, lo que se quiere resaltar en este aparte, es la apatía y casi la agresividad con la que Cage se refería a la música electrónica. Este desprecio podría estar justificado en la profunda relación de Cage con la cultura japonesa y con el Tao, ya que en la posguerra, Cage fue uno de los muchos estadounidenses que viajaron a Japón para quedar deslumbrados con la seriedad y el arte detrás los *oficios inútiles*⁶⁶, que utilizaban artes manuales como el *origami* o las artesanías para hacer una recuperación del tejido social.

La relación que Cage estableció entre los instrumentos nacidos de la electrónica fue la de promover un *completo control* sobre las estructuras sonoras. Argumentaba que era imposible para los compositores hacer música de forma directa si existía un intermediario como la electrónica, ya que para él, los aparatos electrónicos se convertían en los intérpretes mismos en el momento en el que el compositor no era estrictamente necesario para la ejecución de las piezas sonoras.

En definitiva, el interés de Cage era el de equiparar al compositor con un tipo de *creador* que disponía de la naturaleza a su alrededor para tomarla y diseccionarla. A este respecto, su visión del Tao, le permitía salirse de los paradigmas sociales para

⁶⁵ IBÍDEM., *Silence*

⁶⁶ FERNANDEZ, Athena. «Japón: Reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial» [http://www. Prezi.com](http://www.Prezi.com) "(...)tenemos que mantener ocupada la mente de las personas, porque la desocupación trae resentimiento y amargura"

provocar en sus lectores una visión diferente sobre la relación del hombre con la música. De hecho muchas de las críticas favorables que recibe en su época, Cage las recibe por sus pensamientos simples y que toman contexto en otros estadios alejados de la música, en otras palabras recibe grandes y merecidos elogios por las comparaciones que realiza entre la música (perteneciente al mundo de lo inmaterial) y el mundo real (palpable).

Sobre la intervención de la tecnología en el arte sonoro, se refiere a la forma como el mundo cambió, para él, en su encuentro con la cinta magnetofónica, producto de la guerra y de la entrada de los aliados en la Alemania nazi. Esta, al igual que otras reflexiones en *Silence*, hace que Cage pueda dar a conocer abiertamente su posición a favor de las nuevas tecnologías, pero en contra de la utilización de las mismas sin la mediación del hombre. Es claro que para él la relación tecnológica da el sustento necesario para comenzar a determinar al arte sonoro en horas, minutos, y segundos, en vez de en compases o cortes, como en la música occidental. Esta relación hace que el arte sonoro, para Cage, comience a tener una relación mucho más directa y relacionada con el cine.

Para Cage⁶⁷, la cinta magnetofónica permite al artista sonoro:

1. Grabación cualquier sonido emitido.
2. Creación de una segunda grabación donde el sonido grabado es susceptible de ser alterado.
3. Mezcla. La cual permite la adaptación en intensidad (volumen) de casi cualquier sonido.
4. Remasterización. Un cambio de relación entre el sonido y su espectro espacio-temporal

Además de esta serie de ventajas, Cage establece una quinta, en la cual resalta la posibilidad que tiene la cinta magnetofónica para *recrear o rellenar* el silencio con sonidos que ya no existen.

Cage determina que desde que se evalúa el sonido a través del tiempo, evaluando su silencio, el tiempo se convierte en el único referente del sonido, y por tanto, del silencio, de hecho se convierte en su única manifestación real. Gracias a esta sencilla reflexión, su obra *4 '33''* encuentra un espacio privilegiado dentro del mundo del arte contemporáneo, incluso más allá del mundo sonoro.

La virtud de Cage fue la de dar un sustento confrontable de la existencia del sonido, algo que siempre fue académico y fuera del alcance de nuestra cultura popular. Por tanto la insistencia de este fenómeno en este escrito por parte de Cage no es

⁶⁷ IBÍDEM., *Silence*, pág. 16.

desbordada, ni excesiva. Es de hecho, una de las pocas veces que el sonido ha logrado robar tantas palabras halagadoras.

Después de leer *silence*, y de analizar las conclusiones a las que llega el escrito con las alusiones sobre la utilización de su antagonico, la cinta magnetofónica⁶⁸, *Silence* nos deja una reflexión a posteriori bastante nutrida, con la cual podríamos ayudar a Cage a soportar su teoría y su idea sobre el silencio, un compañero cada vez más escaso en nuestro mundo actual, y del cual cada vez más se tienen pruebas de su existencia. En *silence*, el silencio no hace sino reafirmar su papel como importante delineador y referente para el arte sonoro.

1.4. Acusmática: Ruptura del Arte Sonoro con la música

Arte Sonoro fuera de la Música

Acusmática: Dícese del sonido que se oye sin conocer de donde proviene.

Pierre Schaeffer⁶⁹

Contrario a algunas definiciones previas, la acusmática no es un término acuñado recientemente⁷⁰, de hecho es una propuesta científica que desde los griegos se encuentra entre nosotros con picos de mayor o menor protagonismo. En la actualidad ha tomado un nuevo aire al incluirse dentro del campo del arte sonoro. La acusmática no necesita, como la acústica, una medición y un muestreo exacto; la inmersión en la acusmática se hace de modo subjetivo analizando el *sonido en sí* desde su resultado y no desde su origen.

Se deben tener, según Schaeffer, varios puntos en cuenta para llevar a cabo una evaluación correcta sobre la escucha acusmática, “Una escucha pura, una escucha de los efectos, percepción de las variaciones en la señal y variaciones en la dinámica de la escucha en sí”⁷¹. Una escucha pura es la que acude en menor grado al sentido de la vista, o a cualquier otro sentido ajeno al oído. Esto, teniendo en cuenta que podemos

⁶⁸ IBÍDEM., *Silence*, pág. 41-42.

⁶⁹ IBÍDEM., *A la recherche d'une musique concrète*, París, Seuil, 1952, pág. 122.

⁷⁰ BRUNET, Sophie. *Pierre Schaeffer*. Paris: Richard Masse, 1969, pág. 76.

⁷¹ IBÍDEM., *Pierre Schaeffer*, pág. 77.

sentirnos confundidos y con una apremiante necesidad de abrirnos a dichos sentidos para completar nuestra experiencia estética.

Si bien, eso es parte de un aprendizaje auditivo importante, el reconocimiento de los distintos instrumentos limita un poco la capacidad de centrarse en el sonido en sí mismo⁷². Un ejemplo, ampliamente utilizado, dice que cuando vemos una luz de color rojo, no decimos: *es ese foco o bombilla*, sino que nos referimos a: *esa luz*. Por tanto, vemos lo que *la fuente emite y no a la fuente en sí*⁷³. No suele ocurrir lo mismo con el sonido, por eso es que es muy difícil tratar de explicar cómo es un sonido sin asemejarlo a alguna fuente sonora.

Por otro lado, para poder escuchar atentamente un sonido y analizar sus cualidades, necesitamos repetirlo más de una vez; situación absolutamente impensable antes del siglo XX. En el caso del *grabador de sonidos*, sea digital o análogo, al escuchar un sonido grabado, ya no vemos su fuente por lo que podemos escuchar el sonido en sí mismo⁷⁴; con lo cual, cualquier sonido grabado, es potencialmente utilizable como sonido musical más allá de los instrumentos. Esto es lo que posibilitó la expresión música acusmática.

Por otro lado, ya desde un punto de vista enfocado en el arte contemporáneo, en 1955 el escritor y poeta Jérôme Peignot, en el preludio mismo de la música concreta, usó el adjetivo *acusmática* refiriéndose a: “un sonido que podemos oír sin saber su causa del que tampoco podemos designar la distancia que lo separa de sus orígenes”⁷⁵, disimulando detrás de la inmutabilidad del altavoz cualquier elemento visual que puede conectarse a él⁷⁶. De hecho, en 1966, Pierre Schaeffer no estaba seguro sobre dar a su *Tratado de Objetos Musicales* el nombre de *Tratado de Acusmática*, que hubiese sido un poco más exacto.

Finalmente, alrededor de 1974, para marcar la diferencia y evitar cualquier confusión con instrumentos musicales transformados o incidentales, François Bayle, continuador del proyecto de Schaeffer en el GRM, introdujo en el mundo de la música la expresión de *música acusmática* como un tipo específico de música; como el arte de sonidos difundidos o proyectados en concierto que son disparados y desarrollados en el estudio para ser proyectados en salas, como el cine.

⁷² Fuente Electrónica, <http://www.ears.dmu.ac.uk>

⁷³ IBÍDEM., *Pierre Schaeffer*, pág. 77.

⁷⁴ ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2003, pág. 145.

⁷⁵ IBÍDEM., *Pierre Schaeffer*, pág. 79.

⁷⁶ MINSBURG, Raúl. «Música Electroacústica: Música - tecnología y de todo un poco» <http://raulminsborg.blogspot.com>

(...) Efectivamente. Usted sabe bien que el problema de la acusmática es justamente, que todo está en la percepción, es decir, que lo que oímos es un producto autónomo.

(...) Yo considero que la acusmática, muy tarde, inaugura pero ha habido que esperar hasta mediados del siglo veinte- y pasa por el mismo procedimiento de la oralidad, después de la escritura gráfica y nerviosa, después de la impresión, para llegar a un estado de autonomía. Pero entonces, podríamos preguntarnos para qué sirve la autonomía, esto es otra historia, todas las cosas que tienen un interés tienen un precio, ganamos, perdemos, debemos pagar eso por lo que ganamos.

Es por esto que la acusmática es diferente a la música instrumental. En la música instrumental hay una gran cantidad de códigos que no son oídos y que están ahí solamente por la mirada, y por la comprensión vaga y general.

Entrevista a: Françoise Bayle, 2003, Maison Radio.⁷⁷

El arte acusmática no involucra a ningún instrumentista en el escenario, a excepción de la persona que proyecta el trabajo desde la consola de mezclas durante una actuación pública para aumentar al máximo el uso del espacio acústico circundante. La acusmática organiza las morfologías y los *espectros sónicos* (resultado del análisis espectral del sonido)⁷⁸, viniendo de una multiplicidad de fuentes, pero por la ausencia de identidad visual los hace anónimos, los unifica e incita a una escucha más atenta.

La música acusmática sigue sus propios mecanismos que, debido a su novedad, requieren coherencia e intuición para ser sustentados. Finalmente, aporta o modifica los matices más sutiles escogidos por el compositor (lo que nosotros oímos no se parece a lo que se quiere... *es lo que se quiere*⁷⁹). Este último punto está muy bien presentado por Michel Chion en *El Arte de Sonidos Fijados* o en *Música en Términos Concretos*⁸⁰

⁷⁷ MAISON. «Radio France: Salle Olivier Messiaen» Paris.

<http://www.universosparalelos.org/oromolido>

⁷⁸ BAYLE, FRANÇOIS, *Música Acusmática*, INA/Buchet/Chastel, París, 1993.

⁷⁹ ÍBIDEM.

⁸⁰ CHION, MICHEL, *Arte de los Sonidos Fijados*, Taller de Ediciones, Madrid 2003, pág. 19.

Los estudiantes de las escuelas de cine tienen una muy buena cultura pictórica, pero a menudo carecen de lo que hace la diferencia entre una buena y una mala película: el uso juicioso de sonido y la música.

Una obra acusmática es como una botella al mar, y debe afectar a las personas una por una.

La sugestión de la acusmática es negar el instrumento y el condicionamiento cultural, y proponer frente a nosotros lo sonoro y el sonido musical posible.

Michel Chion, El Arte de los Sonidos Fijados⁸¹

En conclusión, la acusmática es un tipo de arte sonoro; es la música que se fija definitivamente en un medio, y es el resultado de obras que sólo pueden ser escuchadas a través de *ese medio*. A fines de 1940 ya se registraban en los discos de vinilo, además de cintas magnéticas y grabadoras que fueron también utilizadas; hoy en día la computadora es la herramienta más común para realizar la fijación y la manipulación sonora.

Para el músico acusmático, el medio sonoro es su base sólida, el sentido más amplio del término *sonido grabado*. Esta se puede tomar de cualquier fuente natural, artificial o sintética; y es una limitante para aquellos que no están previamente asociados con la música. Puede utilizar instrumentos musicales tradicionales o exóticos, instrumentos creados en virtud de cualquier sondeo natural o artificial, sonidos electrónicos producidos por un sintetizador, sonidos digitales utilizando computadoras de síntesis.

Una vez que el compositor ha grabado los sonidos que modifica electrónicamente y organiza en cualquier combinación o sucesión que se adapte a su fin, es posible editarlos, reproducirlos al revés y por lo tanto la conversión de desvanecimiento de sonidos en un *crescendo* brusco. También es posible cambiar su velocidad, la forma de su bucle, su transposición, su compresión, además de variar su tono e intensidad, etc.⁸²

Todos esos procesos, que han sido utilizados desde hace más de 50 años, nos llevarán inevitablemente a depender de un estudio, donde se tiene acceso a todos los últimos dispositivos tecnológicos, incluidos los reverberadores, moduladores, filtros, etc. Podemos reseñar brevemente las palabras de Jérôme Peignot, que en la década de 1950 fue uno de los más grandes impulsores y seguidores de Pierre Schaeffer en el GRM.

⁸¹ÍBIDEM.

⁸²ADORNO, THEODOR, W. Akal, España, 2003, pág. 112.

Un compositor debe tener una idea clara del mundo y de lo que desea crear y presentar al oyente, por lo tanto, es capaz de crear las fantasías más improbables. Obviamente, debe tener un profundo conocimiento de todas las ricas posibilidades del sonido. Su arte no sólo para savoir-faire, sino es también una buena medida de sensibilidad y de intuición; y debe disfrutar de jugar con el sonido. Un trabajo acusmático se construye poco a poco, ya que constantemente se mueve al vaivén entre el acto de componer y el acto de escuchar.⁸³

En pocas palabras, el artista acusmático desarrolla su trabajo y lo va ajustando a su idea original. La elección de los temas, el sonido particular que se desea crear, la forma, la división, entre otros; es un ejercicio de orden que gana en complejidad y factibilidad con la experiencia. El artista utiliza su sensibilidad para inventar un sistema, haciendo uso de la sincronización, el contraste, los accidentes sonoros, las semejanzas, la difracción y la convergencia. Rigor y libertad, un sentido de estructura, determinación y la receptividad son otras cualidades que se requieren si se trata de crear una obra que sea coherente, interesante y cautivadora para el oído. Esto último afirmado por el propio Schaeffer.

En la acusmática el compositor aporta su trabajo a las audiencias de conciertos, que se encuentran en una situación en la que su atención se concentra totalmente en la actividad de escuchar.⁸⁴

Pierre Schaeffer, Tratado de los Objetos Sonoros

La fenomenología sonora

La fenomenología juega un papel muy importante en la historia, el desarrollo, la difusión y sobre todo en la comprensión del arte sonoro. Solo gracias a la fenomenología podemos estudiar y analizar piezas sonoras sin necesidad de recurrir a los términos técnicos que podrían opacar su presencia. Su flujo vital, el de la fenomenología sobre el arte sonoro, nos lleva de lo general a lo particular, nos permite evitar hacer juicios de valor sobre objetos específicos en una pieza de arte sonoro y poder observar al arte sonoro como un *todo* con objetos que entran y salen de escena, para poder así concentrarnos en la composición total y no en un hito sonoro particular. Este ejercicio nos lleva a realizar valores de juicio mucho más

⁸³ BRUNET, SOPHIE, Pierre Schaeffer, París, Richard Masse, 1969, pág. 165.

⁸⁴ BRUNET, SOPHIE, Pierre Schaeffer, París, Richard Masse, 1969, pág. 76.

estructurados. "Nuestros juicios están íntimamente ligados a nuestra percepción; generalizamos y luego transferimos ese conocimiento hacia lo particular".⁸⁵

Hablar de conceptos immanentes, que permanecen más allá de la memoria de un oyente, hace que comprendamos mejor la presencia de los valores universales de los que nos habla la fenomenología. La idea de *oír* le es común a todos los seres humanos, sin embargo los sordos han comprendido este concepto sin haber llegado a comprender el valor universal más perene de la escucha, el oír como tal, es imposible hacerse un juicio fuera de valor si no se tiene acceso a los valores universales por medio de los sentidos. Los juicios más profundos se llevan a cabo donde los objetos nos llevan a tener una experiencia que en últimas nos ayuda a establecer ese valor universal. "Los sentidos están a merced de los objetos que los hacen immanentes".⁸⁶

La posición del arte sonoro apoyado sobre la fenomenología nos permite contradecir afirmaciones de nuestro tiempo que buscan utilizar el método científico para concluir que solo puede haber un conocimiento común para todas las ciencias, y por tanto también para la filosofía. La forma como la fenomenología evita el método científico nos describe de forma muy acertada el camino desde la idea o concepto general hacia la emotividad del oyente, y luego de vuelta a la generalidad donde todo está en un estado puro carente de juicio científico.

En sintonía con la filosofía, el arte, y en este caso específico, el arte sonoro se desliga de las ciencias al no seguir su misma dirección de método. La fenomenología propone la elaboración de un método cognoscitivo para todas las ciencias, lo que favorece al arte sonoro en la medida en la que dejaría de depender directamente de la música. El objeto sonoro se presenta como un hecho físico que carece de una explicación cien por cien satisfactoria de parte de las ciencias, por esta razón, explicaciones más incluyentes y más generales favorecen el debate en igualdad de términos con otras artes.

Por otro lado, podríamos afirmar que la comprensión de los sonidos *es una construcción cultural*⁸⁷, y como tal depende de diferentes criterios para obtener un juicio y por lo tanto un significado. Muchos, en el mundo de los sonidos, entre ellos Pitágoras o Fourier⁸⁸, intentaron soportar esta construcción cultural con valores que fueran más

⁸⁵ ÍBIDEM., *La Idea de la fenomenología, Die Idee der Phänomenologie*, pág. 16.

⁸⁶ ÍBIDEM., *La Idea de la fenomenología, Die Idee der Phänomenologie*, pág. 28.

⁸⁷ CHION, Michael. *El sonido: música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.

⁸⁸ Fourier: "A signal persists into an infinite length of time. If it does not, even if it appears in the time domain to be pure sine tone, in the frequency domain it will be found to have some spectral coloration".

allá de juicios y se acercaran a conclusiones científicas. Por ejemplo Pitágoras llega a una conclusión sobre las diferentes tonalidades del sonido basado en pruebas de observación y de apreciación musical, lo que hoy vemos como algo científico relacionado con una ecuación y una gráfica en un plano cartesiano, en realidad es la aplicación científica al análisis de los fenómenos, que no es otra cosa que sustentar un evento fenomenológico.

Lo que percibimos como *tono* o *timbre*⁸⁹ es también una conclusión científica a la que Helmholtz y otros más llegaron después de años de observación y escucha atenta. Debido a una gran cantidad de ejemplos en los cuales el sonido es relacionado con eventos científicos es que su valor fenomenológico tiene una gran importancia, no solo para el mundo del arte, sino para el mundo científico, matemático, y filosófico. En el sonido, y en su capacidad para ser una construcción colectiva, existe un fuerte sustento para la unión entre varias disciplinas, en él la fenomenología ha encontrado un sustento para su existencia y su visibilidad.

En el caso específico de la definición de tono y timbre, después de muchos análisis científicos, estos dos conceptos, de gran valor tanto para la música como para el arte sonoro, tienen un acuerdo mínimo en su definición: El tono es un aspecto de percepción del timbre, y no al revés.

Esta conclusión nos deja entrever que cada análisis que se hace a este respecto, cada vez que la ciencia intenta descifrar el origen y el comportamiento del tono y el timbre, llega a la conclusión de que su problema tiene que ver en gran medida con la percepción y no con un cálculo matemático. Y lo que ocurre es que la arquitectura del oído es diferente en cada persona, y que la construcción cultural que se realiza a través de un determinado sonido hace que dicho sonido tenga un valor diferente en su percepción dependiendo del entorno social.

Hablando de los instrumentos sonoros, o instrumentos musicales, se les podría definir como los dispositivos que son usados para estabilizar, a través de la resonancia, estructuras como el tono y el timbre, que son inherentes a los eventos sonoros.⁹⁰ Esta definición nos permite establecer el porqué los instrumentos sonoros, no necesariamente son musicales, primero que todo, para después ayudarnos a comprender que su nacimiento se debe a una comprensión de los fenómenos sonoros en sí mismos, los cuales, determinados por el hombre, merecen ser

⁸⁹ *Helmholtz*: "Furthermore, the assumptions firstly that timbre was a unitary phenomenon and secondly that pitch and timbre were clearly separable qualities, were taken for granted directly from preconceptions of music traditions"

⁹⁰ *IBÍDEM.*, *On Sonic Art*, 102.

replicados por sus valores estéticos o culturales. Al igual que algunos instrumentos brindar una cadencia que podríamos definir como hermosa, otros pueden imitar un alto valor social, como los sonidos de animales o del entorno natural.

Conociendo este valor de los objetos musicales, podemos entender mucho mejor el valor social y fenomenológico que tiene la voz humana, esta, al ser la primera herramienta sonora que es utilizada por el ser humano, se vuelve su medida y su estándar para todo sonido que venga después. De hecho, la noción fenomenológica de tono y timbre, está íntimamente ligada a la voz humana, debido a que la emisión de sonidos por parte de la misma se realiza de forma muy similar en su frecuencia, ritmo, e intensidad (los únicos factores que nos permiten diferenciar entre una voz y otra son el tono, el timbre, y el color, aunque el color es la combinación de muchos factores que no pueden ser analizados fácilmente). Gracias a esta similitud fisiológica, nuestra comprensión sobre el sonido, como seres humanos, no es tan lejana, permitiendo que un concepto estético sea más o menos bien recibido, independientemente de la cultura. "Part of the enjoyment of music, however, remains an appreciation of the human source founds themselves"⁹¹.

Los medios de crítica utilizados por los seguidores de la fenomenología son bastante benévolos con el arte sonoro, debido a que los objetos sonoros son manifestaciones físicas universales y por tanto más susceptibles de *resumir fenomenológicamente*. Además, al tratarse de un hecho físico, lo pone en primera línea, ya que en la fenomenología se incluyen incluso los hechos pertenecientes a la fantasía que pueden representarse como objetos y hacen parte de la esencia del conocimiento para el oyente. A este respecto, es necesario resaltar la forma en la que fenomenología quiso abarcar el conocimiento natural para poder criticarlo a través de esta nueva ciencia.

El paisaje sonoro

El paisaje, como la representación de un terreno extenso⁹², es condensación de varios objetos dentro de un mismo panorama. Al hablar del sonido este paisaje es, por tanto, todo lo que se encuentre al alcance de nuestros oídos en un espacio determinado.

⁹¹ IBÍDEM., On *Sonic Art*, 130.

⁹² R.A.E: «paisaje», Diccionario de la lengua española (22.ª edición), Real Academia Española, 2001.

*El paisaje sonoro remite a una falsedad, o quizás a una imposibilidad: la de pretender una equivalencia entre los sonidos de un entorno, de un espacio real dado, y la constituida por esos mismos sonidos, una vez grabados y organizados en el espacio de una obra sonora.*⁹³

A nivel sonoro, el paisaje no es un espacio idílico, debido a que sobre él no han existido acuerdos estéticos. El paisaje sonoro es la condensación de varios sonidos en un lapso temporal común y la inclusión de variables espaciales dentro de este es totalmente opcional, así como la forma en la que se incorpora dicha variable puede ser natural o artificial.

Dentro del paisaje sonoro se gesta una relación directa con la acusmática, debido a que en el paisaje visual, siempre está presente la fuente de la experiencia estética. La ausencia de una clara fuente del sonido, hace que el oyente cambie rápidamente su idea sobre el paisaje. En la música, la recreación de eventos vinculados al paisaje, no se hace de forma directa, replicando o imitando los sonidos reales; en la música, se hace una síntesis y una idealización sonora de las fuentes del sonido, se trabaja más cerca de *la idea* del sonido, más que en la realidad sonora.

El paisaje sonoro es una fuente inagotable de recursos pedagógicos en los que el oyente se ve inmerso en una expectativa total, en donde la acusmática hace que la fenomenología resalte sus cualidades analíticas, y en la que la apreciación cambia de oyente a oyente con gran facilidad y contundencia.

La fuente sonora

*Part of our enjoyment of music, however, remain an appreciation of the sounds themselves.*⁹⁴

Incluso hoy en día, en escenarios de gran complejidad como un concierto de música instrumental, donde la calidad sonora y la experiencia sonora tienen un alto punto, nosotros como espectadores seguimos teniendo una gran fijación por la fuente

⁹³ IBÍDEM., «Soundscape as a time capsule: A creative project based on the sounds of the first train station of Cuenca», pág.102.

⁹⁴ IBÍDEM., *On Sonic Art*, pág. 130.

sonora, el instrumento del cual viene el sonido que escuchamos tiene un gran protagonismo.

El estudio que está relacionado con la apreciación del sonido y la relación que establecemos con este, es la acusmática, ya que esta solo se refiere a la aprehensión del sonido sin establecer la relación con la fuente. Pero el estudio de la fuente en sí misma tiene que ver con la psicología y con la preparación mental que nos lleva a fijarnos en una fuente sonora y en determinar su origen en nuestras vivencias.

Cincuenta años de acusmática

La aventura comenzó en 1948 con Pierre Schaeffer, este creador y productor de programas de radio estaba fascinado por las posibilidades de la radio (una verdadera novedad para la época); un medio que invita a concentrarse en la escucha, sin ningún tipo de ayuda visual; esto contribuyó definitivamente al éxito de este nuevo medio de comunicación, la Acusmática.

Con una amplia gama de material sonoro a su disposición en los archivos de sonido, Schaeffer comenzó a experimentar observando y grabando sonido. Llevó a cabo experimentos sencillos con grabaciones de discos, utilizando varios platos cerámicos.

En 1951, el grupo de Pierre Schaeffer se convirtió en el *Groupe de Recherches de Música concreta* y en 1958 se reorganizó como *el Groupede Recherches Musicales* (GRM).⁹⁵ Mientras tanto, Pierre Henry hizo su propio camino y, en 1960, fundó la *Apsome Studio*, el primer taller electrónico privado en Francia. Él comenzó a presentarse y a ofrecer conciertos a una, cada vez mayor, audiencia sonora: *Messepour le tempsPrésent*, *Le Voyage*, *L'Apocalypse de Jean*, *Futuristie*, *Messe de Liverpool*, fueron algunas de sus presentaciones más reconocidas⁹⁶.

Durante la década de 1950, muchos compositores tradicionales y vanguardistas de la época como Darius Milhaud, Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, Edgar Varèse, Henri Sauguet, Pierre Boulez, acudieron a los estudios de Pierre Schaeffer para aprender el arte de la Música concreta. Al mismo tiempo, estudios de música electrónica se establecían en otros países y otros compositores comenzaron a trabajar en ese campo,

⁹⁵ Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Música_electrónica

⁹⁶ IBÍDEM., Sophie. *Pierre Schaeffer*, pág. 98.

el más conocido de ellos Karlheinz Stockhausen, el cual, en 1956, trabajó en su estudio, el *Studio für*.⁹⁷

En los Estados Unidos la experimentación con el sonido tomó un carácter más técnico, debido a la investigación que se llevaba a cabo sobre la síntesis de sonido por computadora, llevada a cabo por Max Matthews en el laboratorio de la Bell Telephone Company, en 1952; y Vladimir Ussachevsky, en 1953 llevó a cabo una importante labor en Princeton para el *Electronic Music Center* de Nueva York⁹⁸.

En los años siguientes, Francia se convirtió rápidamente en un verdadero terreno de cría puramente Acusmático para compositores: François Bayle, *Espaces inhabitables*, 1967; Pierre Boeswillwald, *Sur les Chemins de Venise*, 1983; Michel Chion, *Requiem*, 1973; Christian Clozier, *Quasars*, 1980; Luc Ferrari, *Hétérozygote*, 1964; Jacques Lejeune, *Parages*, 1974; Bernard Parmegiani, *De natura sonorum*, 1975; Jean-Claude Risset, *Mutaciones*, 1969; Alain Savouret, *L'Arbre et coetera*, 1972.⁹⁹

El arte Acusmático actual

La acusmática generó una tendencia sin ningún rastro académico, pero con mucha vitalidad. Cincuenta años de investigación, experimentación y producción, cuatro generaciones de compositores notables; toda una serie de obras, algunas de las cuales ya se han convertido en clásicos; una impresionante colección de registros para nuestros oídos y mentes.

Influenciada y alentada por la obra de Pierre Schaeffer y otros pioneros de la música electrónica, muchos países ya han creado sus propios estudios. En 1970, Françoise Barrière y Christian Clozier fundaron el GMBE, *Groupe de musique expérimentale de Bourges*, que actuó como un catalizador para la producción electroacústica en todo el mundo y más particularmente en los países del Este, el norte de Europa, Cuba y Suramérica.¹⁰⁰

Gracias a la existencia de las clases de composición para este tipo de música en conservatorios y universidades, la práctica de la música acusmática se está desarrollando fuertemente en los siguientes países: Francia con Marcel Frémot, Guy

⁹⁷ Fuente Electrónica, <http://www.ina.fr/grm/Groupe de Recherches Musicales>

⁹⁸ IBÍDEM., www.ina.fr/grm

⁹⁹ IBÍDEM., www.ina.fr/grm

¹⁰⁰ LETRAUBLON G. *Música Electrónica*. Madrid: Ed. Paraninfo, 1978. Trad. Emilio Romero Ros, pág.98.

Reibel, Denis Dufour, Philippe Mion; Canadá con Francis Dhomont; Bélgica con Annette Vande Gorne; Reino Unido con Denis Smalley; Austria con Dieter Kaufmann; Alemania con Karlheinz Stockhausen, Hans Tutschku, Brasil con Jorge Antunes, Italia con Roberto Doati, Agostino di Scipio.

En opinión de muchos, Canadá, que tomó la bandera de Francia en el desarrollo de la acusmática, ha venido desarrollando un interesante proceso, mediante el cual, se ha venido impartiendo cátedra intensiva en diferentes centros de formación alrededor de todo el país. Se podría incluso asegurar que la participación de Canadá es más cuantiosa e importante hoy en día. La cantidad y calidad de los proyectos provenientes de este país nos hace pensar que se está haciendo un relevo más que generacional en este arte. Estefan Foiz es un fiel exponente de la acusmática en Canadá; y él ha venido desarrollando importantes trabajos en cuanto a una escritura coherente para las diferentes ramas del arte sonoro.¹⁰¹

Es posible nombrar algunos integrantes de las nuevas generaciones de compositores que están atraídos por la música acusmática: Frédéric Acquaviva, Patrick Ascione, Paul Dolden, Marc Favre, Thomas Gerwin, Bernhard Günter, Jonty Harrison, Frédéric Kahn, Eric Mikael Karlsson, Patrick Kosk, Francisco López, Lionel Marchetti, Elio Martusciello, Robert Normandeau, Ake Parmerud, Dominique Petitgand, AgnèsPoisson, Daniel Teruggi, Christian Zanési, por mencionar sólo algunos.

Docenas de compositores están trabajando en toda una serie de estilos, enfoques y mundos, algunos de ellos muy alejados de las ideas originales de Pierre Schaeffer. Constantemente la evolución de la tecnología provoca que a los creadores sonoros se les puedan dar diversas denominaciones; esto puede llegar ser bastante confuso o desconcertante, pero indica que el dinamismo del género y el hecho de que aun este tipo de arte es relativamente reciente.

Repercusiones de la experiencia *acusmática*

El mundo de composición instrumental experimental fue el primero en ser puesto de cabeza por la música concreta. Compositores como Iannis Xenakis, Ivo Malec,

¹⁰¹ BEJARANO, Mauricio. «Acusmática: Arte de los sonidos fijados y de las imágenes sonoras proyectadas». *Catalogo BLAA*, Bogotá, 1999, Lado A.

François-Bernard y Denis Dufour se vieron profundamente influenciados por las ideas musicales acusmáticas, el estilo de los conceptos de la forma y la composición resultante de su trabajo en el estudio.¹⁰²

Los compositores de serie se están tomando mucho más tiempo para reaccionar y admitir que una nueva forma de música puede ser concebida y creada, con un enfoque diferente, diferentes materiales, y una respuesta diferente. También, cabe señalar, que en el decenio de 1970, un nuevo movimiento estético se incubó en Francia, conocido como la Escuela *Spectrale*. Se adhirieron a la investigación de Pierre Schaeffer en el área de sonido, pero no utilizan a la música Acusmática como punto de partida; esta escuela señala como principal inspiración a la estructura acústica de sonido que apoyar la elección de la altura, la definición de la forma y la orquestación de una obra.¹⁰³

Jean-Michel Jarre se afilia con el *Groupe de Recherches Musicales*, después de pasar unos meses con Pierre Schaeffer en sus clases en el Conservatorio de París CNSM a finales del decenio de 1960. Acciones similares se encuentran también en Alemania, con Klaus Schulze inspirado por Stockhausen, y que pasó a formar parte de Tangerine Dream; entre otros.

Con los años, se han producido diversos tipos de experiencias con presentaciones en el mundo de la música acusmática, desde el primer concierto de Música concreta que se celebró en el auditorio de la *Ecole Normale de Musique* en París el 18 de marzo de 1950¹⁰⁴; hasta los grandes eventos organizados a escala completa por Pierre Henry o Karlheinz Stockhausen; *el maratón de conciertos* de Jean-Claude Eloy; bajo los conciertos de Michel Redolfi, y experiencias como la *noches de insomnio* y el *acousmarraves* en el Festival Futura.¹⁰⁵

En parte, como resultado del retraso en el reconocimiento de los medios de comunicación y por la amplia cultura musical del público asistente al repertorio de las cintas de música del siglo XX, la cinta de música también atrajo a aquellos que estaban deseosos de nuevas experiencias musicales. Es así como la labor que se ha llevado a cabo en las escuelas francesas y conservatorios de crear una conciencia de este tipo de música, está ahora dando sus frutos.

¹⁰² BEJARANO y GARCIA. «Exposición teórica en el marco de la asignatura, *teoría del sonido*» Universidad Nacional. Bogotá. 2002.

¹⁰³ IBÍDEM., *Música Electrónica*, pág. 132.

¹⁰⁴ IBÍDEM., *Música Electrónica*, pág. 136.

¹⁰⁵ Fuente Electrónica, <http://www.futuraddb.si>

Las obras Acusmáticas pueden ser elaboradas, refinadas, ricas y sutiles, pero no requieren de ningún conocimiento especial, cultural o trascendental; ni tampoco es necesario haber estudiado música para entenderlas; las obras acusmáticas son accesibles y están a la mano en cualquier aparato reproductor de sonido para ser disfrutadas.

Debemos recordar que cuando el trabajo finalmente llega al oyente, este último no tiene acceso a la causa realista, a veces anecdótica, sobre la fuente de los sonidos que van a ser compuestos. El trabajo hace un llamamiento directamente a la dimensión de la pura escucha, sin ningún tipo de intromisión de estimulación visual o distracción. Sólo el sonido percibe la imaginación y, por tanto, puede venir a nosotros con bastante libertad de juego. Lo importante es entrar en el espíritu de esta inmersión, en el sonido; y dejar de lado todos los puntos de referencia musicales posibles que se hayan acumulado a lo largo de los años.

El medio musical que más se vio influenciado por las teorías acusmáticas ha sido el de la música popular que, al fin y al cabo, es la que más asociada esta con la tecnología para su producción y difusión. Desde finales del decenio de 1960 en adelante, el mundo del pop fue invadido por secuencias de estudio y efectos de sonido, ejemplo de ello podemos encontrarlo en las obras de The Beatles *Revolution 9*, Pink Floyd *The Dark Side of the Moon*, además de Velvet Underground, *Soft Machine*, entre otros. Por último, los primeros años 90 vieron la aparición del *techno*¹⁰⁶, un estilo de música popular que hacía un uso intensivo de los instrumentos electrónicos y del sonido sintetizado.

1.5. Desarrollo del arte sonoro del lado de Las Vanguardias

El arte sonoro siempre ha necesitado de las artes visuales para elevar su nivel de *visibilidad*, sin embargo este tipo de relación siempre evidenció un vacío en lo referente a la teoría de las artes, ya que contrariamente a las artes sonoras, las artes visuales ya no requerían de la física para explicarse ni de la teoría del color para evaluar su calidad estética.

Aunque pertenecen a un mismo tiempo, las vanguardias se inclinan más por el desarrollo de las artes abstractas y conceptuales, por su parte, el arte sonoro es un tipo

¹⁰⁶ IBÍDEM., *Música Electrónica*, pág. 187.

de arte *casi figurativo* que busca con su novedad y con su relación con la tecnología, encajar en una corriente artística que procura llegar a la reinención de todo lo conocido, y por tanto apela a la reinención del paisaje como resumen palpable de la naturaleza.

A lo largo de todo el siglo XX, las vanguardias le permitieron a las artes sonoras poderse concentrar en su experiencia estética sin necesidad de explicarse a sí mismas, le permitieron moverse con mayor soltura y así evitar críticas innecesarias provenientes de coleccionistas o del público en general. Además, la madurez intelectual que provenía de las vanguardias hicieron que, para bien o para mal, las artes sonoras fueran encasilladas en un entorno mayoritariamente académico que evade las galerías de arte y se centra más entre los críticos y los artistas.

Podríamos afirmar que la naturalidad con la que el arte sonoro se adaptó a las diferentes vanguardias se debe a su bajo nivel *auto-crítico*. Recordemos que el arte sonoro no contó hasta ya entrados los años 80's con críticos que profundizaran sus esfuerzos exclusivamente en la teoría y experiencia sonora (como Trevor Wishart) y, debido a esto, su relación con las vanguardias siempre fue más *reactiva* que propositiva.

Futurismo

El Futurismo y el Dada son dos de los más visibles movimientos artísticos y dos de los que brindan una mejor y más cuantiosa aportación al total del arte sonoro.¹⁰⁷ Comencemos diciendo que a principios de este siglo, los movimientos vanguardistas, Dada y Futurista, hicieron que las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas fueran borradas¹⁰⁸ (es por esto, que nos referimos a los dos por igual en un mismo capítulo). El ruido se convirtió entonces, por vez primera, en un elemento expresivo y los sonidos de la vida cotidiana fueron liberados.¹⁰⁹

Desde entonces, el arte sonoro ha comenzado una lenta y fatigosa evolución, encontrando en el camino numerosos obstáculos que lo han hecho retroceder y lo han obligado a buscar nuevas vías de desarrollo. Hoy en día nadie cuestiona el acercamiento entre los distintos lenguajes de expresión. Eran épocas, poco

¹⁰⁷ BALL, Hugo. *Flight out of Time: A Dada Diary*. Nueva York: The Viking Press, 1974, pág. 32.

¹⁰⁸ BEJARANO y GARCIA. «Exposición teórica en el marco de la asignatura, *morfología sonora*» Universidad Nacional. Bogotá. 2002.

¹⁰⁹ IBÍDEM., «Exposición teórica en el marco de la asignatura, *morfología sonora*».

especializadas, en la que los artistas de distintas disciplinas se veían forzados a entrar en comunicación para enriquecerse mutuamente.

La conciencia del mundo sonoro avanzó a pasos agigantados gracias a talentosos personajes, como el polifacético artista John Cage, y a importantes movimientos de vanguardia como Fluxus, que llevaron hasta sus últimas consecuencias el paradigma *Arte -Vida*.

Fluxus-arte-diversión, debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional.

George Maciunas¹¹⁰

La primera pregunta que podríamos formularnos es: si La *Monte Young* (miembro fundador del grupo de arte Fluxus en los años sesenta) es compositor o artista, y no tendríamos otra alternativa que aceptar que es ambos. Sin embargo, en los últimos años, muchos artistas con poca experiencia musical se han interesado por una utilización más consciente y estructurada del elemento sónico en su obra, sin tener por esto necesidad de diferenciarse y distanciarse de los demás miembros de su gremio¹¹¹.

El futurismo es muchas veces una de las vanguardias más olvidadas y pocas veces reseñada, aunque sea a una mediana profundidad, por enciclopedias, historiadores o compendios. Los futuristas no dieron gran valor al hacer partituras de sus obras; apenas hay algunas pocas publicadas. Tampoco hay muchas grabaciones para poder obtener referencias de cómo y a qué sonaba el futurismo. En este sentido, se hace tremendamente importante comprender las motivaciones de estos futuristas, debido a que es la única forma en la que podremos darle relevancia a su arte dentro del contexto de las vanguardias.

No podemos pasar por el futurismo sin tocar más en profundidad el pensamiento de Luigi Russolo y su obra. *El Arte de los Ruidos*, publicado originalmente en 1916, es un manifiesto que supo clasificar los sonidos en grupos y ofreció las pautas de lo que debía ser la música del futuro. Para ese entonces, ante la necesidad de difundir su pensamiento de una manera más clara, él elaboró un dictamen de ocho puntos que debían ser cumplidos a cabalidad para convertirse en un músico futurista:

¹¹⁰ MAC, Low. «Como George Maciunas conoció a la vanguardia de New York y eventualmente inventó lo que fue llamado el movimiento fluxus» *Balcón*, Núm. 4, Madrid, 1989.

¹¹¹ Fuente Electrónica, <http://es.wikipedia.org/wiki/Fluxus>

1.- Los músicos futuristas deben ampliar y enriquecer cada vez más el campo de los sonidos. Esto responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. De hecho, en los compositores geniales de hoy notamos una tendencia hacia las más complicadas disonancias. Al apartarse progresivamente del sonido puro, casi alcanzan el sonido-ruído. Esta necesidad y esta tendencia no podrán ser satisfechas sino añadiendo y sustituyendo los sonidos por los ruidos.

2.- Los músicos futuristas deben sustituir la limitada variedad de los timbres de los instrumentos que hoy posee la orquesta por la infinita variedad de los timbres de los ruidos, reproducidos con apropiados mecanismos.

3.- Es necesario que la sensibilidad del músico, liberándose del ritmo fácil y tradicional, encuentre en los ruidos el modo de ampliarse y de renovarse, ya que todo ruido ofrece la unión de los ritmos más diversos, además del ritmo predominante.

4.- Al tener cada ruido en sus vibraciones irregulares un tono general predominante, se obtendrá fácilmente en la construcción de los instrumentos que lo imitan una variedad suficientemente extensa de tonos, semitonos y cuartos de tono. Esta variedad de tonos no privará a cada ruido individual de las características de su timbre, sino que sólo ampliará su textura o extensión.

5.- Las dificultades prácticas para la construcción de estos instrumentos no son serias. Una vez hallado el principio mecánico que produce un ruido, se podrá modificar su tono partiendo de las propias leyes generales de la acústica. Se procederá por ejemplo con una disminución o un aumento de la velocidad si el instrumento tiene un movimiento rotativo, y con una variedad de tamaño o tensión de las partes sonoras, si el instrumento no tiene movimiento rotativo.

6.- No será a través de una sucesión de ruidos imitativos de la vida, sino que mediante una fantástica asociación de estos timbres variados, y de estos ritmos variados, la nueva orquesta obtendrá las más complejas y novedosas emociones sonoras. Por lo que cada instrumento deberá ofrecer la posibilidad de cambiar de tono, y habrá de tener una extensión mayor o menor.

7.- La variedad de ruidos es infinita. Si hoy, que poseemos quizá unas mil máquinas distintas, podemos diferenciar mil ruidos diversos, mañana, cuando se multipliquen las nuevas máquinas, podremos distinguir diez, veinte o treinta mil ruidos dispares, no para ser simplemente imitados, sino para combinarlos según nuestra fantasía.

8.- Invitamos por tanto a los jóvenes músicos geniales y audaces a observar con atención todos los ruidos, para comprender los múltiples ritmos que los componen, su tono principal y los tonos secundarios. Comparando luego los distintos timbres de los ruidos con los timbres de los sonidos, se convencerán de que los primeros son mucho más numerosos que los segundos. Esto nos proporcionará no sólo la comprensión, sino también el gusto y la pasión por los ruidos. Nuestra sensibilidad, multiplicada después de la conquista de los ojos futuristas, tendrá al fin oídos futuristas. Así, los motores y las máquinas de nuestras ciudades industriales podrán un día ser sabiamente entonados, con el fin de hacer de cada fábrica una embriagadora orquesta de ruidos.¹¹²

Los Futuristas buscaban entonar y regular armónica y rítmicamente el universo de ruidos existentes; aseguraban que entonar los ruidos no quería decir despojarlos de todos los movimientos y las vibraciones irregulares de tiempo e intensidad; sí, de dar un grado o tono a la más fuerte y predominante a estas vibraciones.

El ruido, según los futuristas, se diferencia del sonido en tanto las vibraciones que se produzcan no sean confusas e irregulares, tanto en el tiempo como en la intensidad. “Cada ruido tiene su tono, a veces también un acorde predominante en el conjunto de vibraciones irregulares”¹¹³. Russolo también afirmaba que todas las manifestaciones humanas están acompañadas de ruido, y que, este mismo *material sonoro*, es tan familiar para nuestro oído y tiene tanto poder evocador, que es imposible alejarlo sin componer con él un *futuro* sonoro.

Expresionismo

La música de Morton Feldman es el hito más visible del expresionismo en el arte sonoro. Su arte también puede ser considerado como un punto de referencia para la llamada música tradicional; pero su alto grado de experimentación nos permite incluirlo dentro del espectro del arte sonoro.

A nuestros oídos, acostumbrados al drama musical, la ausencia de *crisis* y de *clímax*, en muchas de sus piezas, puede hacerlas parecer un tanto extrañas; la duración de las piezas, que supera a menudo las dos horas sin interrupción, podrán parecer excesivas,

¹¹² MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1974, pág. 89.

¹¹³ IBÍDEM., <http://www.artesonoro.org/>

sobre todo si consideramos que la instrumentación suele ser bastante escasa. Las melodías logradas por Feldman en sus obras, son siempre muy parecidas en superficie; pero, al mismo tiempo, cambiantes a una *escucha atenta*. Sin embargo, en el marco de una reflexión sobre el arte norteamericano de los años 1950s y 1960s, no es difícil percibir su notoria problemática, estas están a menudo relacionadas con el *exceso o defecto* de tonalidad.

Al comienzo de los años cincuenta, Morton Feldman compuso piezas gráficas indeterminadas: piezas en las que sólo se indicaban de una manera precisa los timbres y los registros, dejándose los ritmos y las notas *concretas* a elección libre del intérprete¹¹⁴.

Esta elección libre de timbre y registro fue un primer paso hacia la liberación, puesto que la tradición marcaba la primacía jerárquica de alturas y ritmos sobre los demás parámetros del sonido. Ya desde la mitad de los años cincuenta, Feldman abandona la música gráfica* y vuelve a la notación tradicional; mas no a la concepción tradicional de la música, sino con el deseo de una mayor precisión conceptual.

(...) La proliferación de partituras gráficas en los 50's, 60's y 70's no se debe sólo a la fascinación por las artes visuales. También cumplieron un papel las consideraciones prácticas y musicales. El surgimiento de la música electrónica y de cinta en los 50's demandó nuevas técnicas de notación. ¿Cómo anotar los ruidos de la fábrica, el recorrido y ataque de las ondas sinusoidales? Con frecuencia los compositores optaron por una traducción visual directa del material sónico.

(...)Entonces, ¿a qué suena la música gráfica? Es difícil decirlo, puesto que el amplio espacio cedido a los ejecutantes significa que dos ejecuciones diferentes de la misma pieza nunca suenan igual. Aún más, esas obras con frecuencia son 'anotadas' para 'instrumentos que no se especifican' y pocas dan alguna indicación de cuánto tiempo debería llevar tocarlas. No obstante, las ejecuciones de las composiciones gráficas tienden a ser espaciosas y misteriosas, plenas de sonidos extraños que sobrevuelan como los golpes de pincel de un pintor accionista o como las líneas y las marcas de un maestro calígrafo.

Christoph Cox, Visual Sounds.¹¹⁵

¹¹⁴ ADORNO, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966.

¹¹⁵ COX, Christoph. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum, 2004, Trad. Norberto Cambiassopara.: <http://esculpiendo.blogspot.com>

Poco a poco, a lo largo de los años, el compositor llega a unas simplificaciones bastante radicales, y con *Why patterns?*, al final de los años 70, inaugura su último espléndido período de obras de grandes dimensiones, construidas con un mínimo de material sonoro. En esta obra, Feldman haya una original solución al problema de "crear una dimensión global que sostenga los elementos" como él mismo decía, "creando un máximo de distancia entre la microforma y la macroforma".¹¹⁶

Resulta también imposible relacionar lo que oímos en cada instante con lo que acaba de suceder, o esperar algo de lo que vendrá. Sólo queda un trozo de tiempo estriado en el que podemos habitar por la escucha.

Arnold Schönberg, El estilo y la idea.¹¹⁷

Morton Feldman era un apasionado coleccionista de tapices orientales, en los que encontraba una fuente de inspiración para su música. Solía pensar en los colores de un tapiz como si se tratase de una especie de *coloración microcromática total*. Eso le permitía poner a prueba la naturaleza del material musical. "Las células me parecen la mejor manera para transmitir con unos medios simples esta idea de color musical"¹¹⁸. Se realiza así, a todos los niveles y de una manera muy coherente, esa adherencia al sonido en sí, sobre la que el compositor insistió mucho; donde el sonido era el protagonista principal de su trabajo y, que en su aspecto más genérico, era una característica general del arte de la época. Para los intérpretes, esa literalidad tiene un aspecto peculiar que puede servirnos para entender mejor los propósitos del compositor.

Las piezas del último período tienen una cierta dificultad, en cuanto a su interpretación. Sin embargo, en estos casos, un intérprete aprende los pasajes difíciles y los toca después de una manera automática. Pero la duración y la calidad del material sonoro hacen que sea imposible aprender todos los pasajes que presenten alguna dificultad. De este modo el músico está obligado a leer la partitura como nunca se suele hacer en público.

Morton Feldman dijo en una ocasión que "ésa era su manera de que no hubiera interpretación sino sólo emisión de sonido". Y esto es lo que efectivamente consigue con su escritura, puesto que el músico está totalmente ocupado en leer las notas y no puede interpretar, algo que tiene mucho sentido si se relaciona con la práctica de la

¹¹⁶ IBÍDEM., *Filosofía de la nueva música*, pág. 67.

¹¹⁷ KAGAN, Andrew. *La evolución de la música de Bach a Schönberg*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957, 1957.

¹¹⁸ IBÍDEM., *Filosofía de la Nueva Música*, pág. 73.

música clásica. Sin embargo, no se trata en modo alguno de una música árida o desagradable.

Finalmente, podemos referirnos a las palabras de John Cage cuando se refería a Feldman: "El sabor de la belleza de las obras de Feldman, que antes me parecía heroico, ahora me parece erótico." Y añadía: "Feldman insiste para que la acción se inscriba en la dimensión del amor, lo que provoca, para no hablar más que de los efectos extremos, es algo de voluptuosidad en el sonido o también una atmósfera de recogimiento."

Morton Feldman se negó siempre a dar a la música un valor que no fuera la música misma. Decía, por ejemplo: "Yo continúo pensando que los sonidos están destinados a respirar... y no a ser puestos al servicio de una idea. Creo que la música no debería nunca ser concebida en función de intereses extra musicales; no debería saberse como está hecha, ni si está construida a partir de un sistema (...)"¹¹⁹.

Para Feldman, en el arte se manifiesta una verdad ética. La verdad es la experiencia de los sentidos¹²⁰, a la que hay que prestar una atención radical. El afán de literalidad afecta finalmente a la concepción misma de la obra de arte, y este debe responder a estos intentos de lineamientos con rebeldía y talento creativo.

Uno de los aspectos más revolucionarios de toda la historia del arte americano contemporáneo, representado muy bien por Feldman, ha sido el negar toda validez a la relación directa entre la obra y el modelo; concentrando el sentido de lo artístico exclusivamente al plano de la experiencia sensible¹²¹.

Refiriéndonos a lo escrito por Adorno, podríamos afirmar que, en efecto, la música es un arte esencialmente abstracto en tanto que no representa, en general, ningún *objeto* o situación exterior a sí misma. La pintura, en cambio, puede representar un objeto tridimensional en una superficie de dos dimensiones., Por esto podemos considerar que el núcleo de lo musical es esencialmente *abstracto*.¹²²

De hecho muchos críticos de arte coinciden que la relación entre la abstracción y representación es una conversión irónica de opuestos que no hace otra cosa que

¹¹⁹ IBÍDEM., *Filosofía de la Nueva Música*, pág. 76.

¹²⁰ Fuente Electrónica, <http://www.epdl.com>

¹²¹ IBÍDEM., *Filosofía de la Nueva Música*, pág. 67.

¹²² IBÍDEM., *Filosofía de la Nueva Música*, pág. 98.

enriquecer al arte¹²³ y en el momento en que la música se analiza en torno a la abstracción de su representación entramos a un mundo en el que la ciencia, el sentido común, y el arte se mezclan para dar una respuesta estructurado a un problema que más que dialéctico se vuelve filosófico.

Por otra parte, en nuestra cultura occidental se ha desarrollado un sistema de organización del sonido, el sistema tonal, que actúa como referente general, exterior a una pieza dada. El sistema tonal es un repertorio de sonidos y de combinaciones de sonidos que desde hace tres siglos rige nuestra música. Su utilización define toda la música occidental, con exclusión de las músicas anteriores al barroco y de la música contemporánea¹²⁴. Esto significa que, aunque no seamos conscientes de ello, oyendo una pieza de música clásica o de música rock, estamos percibiendo una combinación particular de elementos sonoros que conocíamos y cuyas posibilidades de combinación también nos eran conocidas antes de empezar la pieza.

El expresionismo busca el gesto creativo puro, total, absoluto, capaz de comunicar su fuerza poética a través de un bombardeo instantáneo.¹²⁵ Este gesto creativo no puede admitir su dependencia de ningún referente externo, bajo pena de perder su verdad.

Como dice Schönberg en una carta a Kandinsky, “(...) la forma es la manifestación de la forma dictada por el inconsciente”¹²⁶. El artista considera que el gesto puro suscitará la adhesión poética del oyente. Pero, por otra parte, la aspiración del gesto expresionista pasa a ser una especie de absoluto inmediatismo que supone que nada puede ser dejado al azar. De ahí que el expresionismo, en su meticulosidad, se vuelva constructivista¹²⁷.

Así pues, podríamos decir que tenemos una obra constructivista por la partitura y expresionista por el resultado sonoro en las obras de Feldman. La atención expresionista a todo aspecto de la obra, rescata el soporte de su rol pasivo. Puesto que toda la organización constructiva de esta música está, por así decirlo, escondida en el momento de la escucha; el compositor no sabe más que el oyente. No hay, por lo tanto, una cadena de comunicación *compositor-obra-oyente*, la cual es la base de la música tradicional.

¹²³ KUSPIT, Donald. *Clement Greenberg, Art Critic*. Londres: University of Wisconsin Press, 1980, pág.23

¹²⁴ LAZCARRO, Lisseth. «Asignatura de Apreciación musical» *Academia de Artes Guerrero*, Bogotá, 2008.

¹²⁵ IBÍDEM., *Filosofía de la Nueva Música*, pág. 99.

¹²⁶ KAGAN, Andrew. *La evolución de la música de Bach a Schönberg*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957, PÁG.27

¹²⁷ IBÍDEM., *Filosofía de la Nueva Música*, pág. 124.

(...) la obra de arte se autonomiza apareciendo incluso a los ojos del artista como una creación más de la naturaleza.

Paul Klee¹²⁸

Podría parecer contradictorio hablar de la naturaleza justo en el momento que el arte la abandona como referente al sistema tonal, recordemos que algunos músicos aun discuten sobre la pretendida naturalidad del sistema anteriormente mencionado; pero para Klee, el arte produce *como la naturaleza*, aunque no la reproduzca. Una obra de arte sigue las leyes naturales, y se suma como una creación más... a lo ya creado. De ahí las afirmaciones de Klee sobre la divinidad del artista,¹²⁹ cuya función es expresar una posibilidad más de la naturaleza y hacer visible lo que puede esconder la confusa multiplicidad de los estímulos externos.

El artista y el espectador, juntos frente a la obra de arte, completan entonces el acto creativo: “ven y escuchan lo que la obra ha hecho visible y audible.”¹³⁰

Unido a las teorías de Klee, y en la cima del desarrollo sonoro del siglo XX, encontramos como fiel exponente del expresionismo al suizo Arnold Schönberg, reconocido como uno de los primeros compositores en adentrarse en la composición *atonal*, y especialmente por la creación de la técnica del *dodecafonismo* basada en series de doce notas*, abriendo la puerta al posterior desarrollo del *serialismo* de la segunda mitad del siglo XX. Además fue fundador de la Segunda Escuela de Viena.

Dodecafonismo o música dodecafónica, que significa música de doce tonos (del griego dodeka: 'doce' y fonós: 'sonido') es una forma de música atonal, con una técnica de composición en la cual las 12 notas de la escala cromática son tratadas como equivalentes, es decir, sujetas a una relación ordenada que (a diferencia del sistema mayor-menor de la tonalidad) no establece jerarquía entre las notas.

Se escribe siguiendo el principio de que todos los doce semitonos o notas son de igual importancia, siendo la opuesta a la tonal, en la cual ciertas notas son predominantes y con una tonalidad determinada. La relación interna se establece a partir del uso de una Note-Row (hilera de notas) compuesta por las doce notas aunque a veces sean menos. El compositor decide el orden en que aparecen con la regla de que no se repita ninguna hasta que la serie vuelva a empezar.¹³¹

¹²⁸ IBÍDEM., *Filosofía de la Nueva Música*, pág. 132.

¹²⁹ IBÍDEM., *Filosofía de la Nueva Música*, pág. 133.

¹³⁰ IBÍDEM., *Filosofía de la nueva música*, pág. 120.

¹³¹ De MICHELI, MARIO, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979, pág. 76.

Una de las innovaciones de Schönberg es el uso del *sprech-stimme* (voz hablada cantada) o el *sprech-gesagt* (canción hablada), en que el solista vocal realiza una mezcla de discurso hablado y canción.¹³² La tendencia a incorporar cada vez más disonancias dentro de su música, llevándolo a obras en donde no se puede establecer claramente una tonalidad debido al uso de acordes errantes.

Finalmente hacia los años veinte, Schönberg establece un sistema del dodecafonismo, que utiliza todas las doce alturas del sistema cromático occidental. Al contrario de la música tonal, que hasta fines del siglo XIX estaba basada en el uso de tonalidades, Schönberg empezó a utilizar en sus melodías todas las alturas de la escala cromática occidental, de manera *no ordenada*; esto, para que no se percibieran como simples escalas cromáticas. Cabe resaltar que la investigación, llevada a cabo por Schönberg, le tomó siete años de su vida, y que para cuando fue publicada sus pupilos fue tildada de *poco vanguardista*, hasta ahora se retoma su importancia por los nuevos músicos e historiadores.

Antes de permitirse volver a sonar a la misma altura, debía pasar por las once alturas restantes. De esta manera evitaba toda tendencia a establecer un centro tonal (el oído no puede 'polarizarse' sobre alguna de las alturas, y así no reconoce ningún centro tonal).¹³³

Estas melodías se denominan *series*, por eso al sistema dodecafónico se le llama *serialismo*, que no debe ser confundido con el *serialismo integral*.

El serialismo integral representa un paso más adelante del dodecafonismo: se establece un orden no sólo para la sucesión de las diferentes alturas, sino para la sucesión de las diferentes duraciones (las 'figuras', como la negra, corchea, etc.) y la sucesión de las dinámicas (los niveles de intensidad sonora). Todas estas series se repiten durante el transcurso de una obra. La técnica se ha llamado serialismo integral para distinguirla del serialismo limitado del dodecafonismo. Entre los compositores que utilizaron este sistema destacan Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen (y su alumno Pierre Boulez), Ernst Krenek y Milton Babbitt (...)¹³⁴

Para finalizar es necesario comentar que, aquellos que continuaron con el serialismo hasta finalizado el siglo XX fueron muchos de los que se convertirían en algunos de los más ilustres compositores y directores de orquesta. Por ejemplo, Pierre Boulez

¹³² GARCÍA, Jaime Andrés. «El Dodecafonismo», Universidad EAFIT, Medellín, 1999. Publicación electrónica, pág. 112.

¹³³ IBÍDEM. http://es.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schönberg

¹³⁴ Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Serialismo_integral

dirigió el IRCAM¹³⁵, la sinfónica de Nueva York, y recibió el premio Adorno por sus contribuciones a la música.

La relación entre el serialismo, el dodecafonismo, y el serialismo integral con el arte sonoro, está atada a sus más remotos comienzos, los serialistas nunca quisieron ser artistas sonoros, ellos deseaban crear un nuevo camino para la música orquestal y en ningún caso querían dejar de llamarla música. Sin embargo, sus aportes en cuanto al sistema de notación y al sistema de valores sonoros evidenciaron la posibilidad que tiene el sonido para reinventarse como una construcción colectiva. Si se pudieron cambiar antiquísimos valores musicales y hasta cierto punto llegar a tener éxito siendo reconocido y referenciado, es totalmente posible llegar a realizar una muy deseable construcción colectiva alrededor del arte sonoro.

Impresionismo

Antes de hablar de John Cage, debemos hablar de Eric Satie que, a finales del siglo XIX, propuso una nueva manera de entender la música. Satie no procuró cambiar las reglas musicales sino que a partir de las mismas, elaboraba nuevas alternativas de escucha.

La música de Erik Satie fue fundamental para abrir las puertas a la expresión musical, para que una serie de subgéneros o escuelas pudieran explorar nuevos territorios. En primer lugar, Satie siempre fue una de los precursores del movimiento impresionista junto a Debussy.¹³⁶ Aunque varios compositores anteriores habían intentado encontrar la idea pura de la música popular, Satie es uno de los primeros en utilizar elementos de Jazz y el Ragtime.

En su obra es habitual el uso de efectos de sonido de objetos reales, tales como máquinas de escribir, que más tarde evolucionarían hacia las ideas de la música concreta. Erik Satie posee muchas escuelas musicales paralelas en el mundo del arte visual; los impresionistas como Monet; al igual que los surrealistas como Dalí, y los cubistas como Picasso. Satie se pintaba a sí mismo de vez en cuando; y fue a trabajar con Picasso en un par de proyectos en los que el artista estuvo involucrado en el equipo de diseño.

¹³⁵ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

¹³⁶ ORLEDGE, Robert. *Satie: The composer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Muchos compositores admiraban a Satie como un maestro, en especial los jóvenes innovadores conocidos como *Les Six*, a quienes conoció a través de Jean Cocteau. También influyó en otros compositores franceses, mayores que él, como Claude Debussy y Maurice Ravel, Pierre Henri, Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Maxime Jacob y Henri Sauguet.¹³⁷

Otras de sus obras son *los ballets Parade* (1917), producidos por Sergei Diáguilev y Jean Cocteau, con decorados y coreografía de Pablo Picasso; *Mercur* (1924); *Socrate* (1919) para cuatro pianos y orquesta de cámara, basado en los Diálogos de Platón; y *Vexations*, una pequeña obra coral casi atonal para piano que se debe interpretar 840 veces sin interrupción.¹³⁸

John Cage

Creo que el uso del ruido para hacer música continuará y se incrementará hasta conseguir una música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos, que pondrán al servicio de propósitos musicales todos y cada uno de los sonidos que pueden ser oídos. Los medios fotoeléctricos, magnéticos y mecánicos para la producción sintética de música serán explorados. Mientras que, en el pasado, el punto de desacuerdo estaba situado entre la disonancia y la consonancia, en el futuro, estará entre el ruido y los llamados sonidos musicales.

John Cage, 1937.¹³⁹

John Cage fue uno de los promotores del espíritu de vanguardia en Norteamérica. Su influencia trascendió las fronteras de Estados Unidos y, no en vano, la huella de Cage se propagó y estimuló en el arte occidental, la exploración de nuevas formas de sensibilidad aprovechando su fuerte influencia de Varese, Ives, y el budismo zen. Cage derrumbó los límites habituales de la experiencia musical; eso queda claro en la cantidad de obras sonoras que deja en su legado y en los cuantiosos manuscritos que dejaban ver, en cada rincón, su afición por la filosofía.

Cage afirmaba que la música suele relacionarse siempre con la audición de la llamada música clásica culta o la diversidad de los estilos musicales derivados de la música popular. Pero para Cage, la música es esencialmente combinación de sonidos; aunque, en la mayoría de la ocasiones, la primacía de la forma compositiva trasciende la matriz

¹³⁷ IBÍDEM., *Satie: The composer*

¹³⁸ Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Eric_Satie

¹³⁹ BARBER, Llorens. *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1995, pág. 77.

sonora, material y vibratoria que se manifiesta como primer elemento de toda composición musical.

Cage, como el *Zen y El Arte de los Ruidos* (Luigi Russolo), valora la trascendencia esencial de cada sonido singular¹⁴⁰. La música no se restringe a los sonidos irradiados por la variedad de los instrumentos musicales. Cada sonido que nace en las corrientes vibratorias de la naturaleza o en la vida urbana, es parte de una música generalmente no percibida. Para transmitir ese estado de percepción, Cage apeló a nuevas formas de composición nutridas por el azar, la espontaneidad y a la inclusión presencial del silencio.

El silencio se escribe, se ofrece a la escucha. En la escritura musical el silencio es figura y cada nota figurada posee su recíproca figura silenciosa, la figura de pausa. Una figura que mide el silencio. (...)

El silencio es entonces como un suspiro, el nombre con el que la tradición francesa del Siglo XVIII designaba al silencio del valor de una negra en música. El silencio de negra es un suspiro, el de corchea medio suspiro, el de semicorchea un cuarto de suspiro... (1) Y en este suspirar tal vez sea posible modificar la forma en que se escucha, transformar el oído.

J.J. Rousseau¹⁴¹

El impacto que Cage deseaba provocar, no se vincula con ninguna reacción sino con una “genuina transformación o apertura de la sensibilidad hacia la misteriosa música que brota de los labios de cada pequeño sitio del mundo”¹⁴².

Aun cuando su obra es tan audaz, que las controversias sobre ella probablemente nunca tengan fin, muy pocos negarían que John Cage está entre las mentes más revolucionarias e influyentes del siglo XX. En el núcleo de su originalidad se encuentra su continua inclinación para asumir posiciones, no solamente con mucha anticipación respecto de la práctica artística establecida sino también más allá de los esfuerzos más importantes que la mayoría de los que consideramos vanguardistas hoy en día.

Durante treinta años, Cage trabajó en las fronteras de la música y el arte moderno, este último sin un norte muy definido; en cada una de las etapas de su carrera ha

¹⁴⁰ CAGE, JOHN, *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, pág. 109.

¹⁴¹ ROUSSEAU J.J. *Dictionnaire de Musique, Oeuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1995, pág. 99.

¹⁴² CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961, pág. 32.

obtenido un amplio apoyo y un gran número de seguidores, incluyendo antiguos detractores. Por su cuenta, Cage ha seguido avanzando, internándose cada vez más en un territorio desconocido, más lejos de lo que cualquiera de sus seguidores ha logrado adentrarse.

Me gusta pensar que estoy fuera del círculo de un universo conocido, y manejando cosas respecto de las cuales no sé absolutamente nada.

John Cage¹⁴³

Aunque suene redundante, la importancia de Cage es grandísima para el arte sonoro ya que él, aparte de ser un gran pensador sonoro, es un gran ejecutor de su propia música; su coherencia teórica y musical le permiten estar hoy en día en frente de grandes paradigmas musicales con la seguridad de haberlos sobrepasado, o por lo menos haberlos sorteado con mucha altura.

Las más importantes composiciones musicales de Cage están concebidas como una negación total de sus deseos de trascendencia, aunque no de manera tan absoluta como él mismo quisiera; y estas piezas no están tan solo llenas de una inquietante diversidad de sonidos desconectados, casuales, naturales y atonales; sino que también de las principales dimensiones: intensidad, amplitud, volumen, duración, timbre y registro.

Esta música indeterminada, como prefiere llamarla el mismo Cage¹⁴⁴, es el resultado de una evolución estética que, como todas sus ideas en este campo, es altamente lógica y ligeramente absurda.

En su historia musical, Cage introdujo ruidos naturales como parte importante de sus composiciones, junto a los sonidos que producen los instrumentos musicales propiamente dichos. En este sentido, Cage continuamente reconoce al músico Francés Edgar Varese y a Charles Ives como los pioneros de las tendencias revolucionarias que él siguió a lo largo de su vida.¹⁴⁵

Esta tradición musical venida de Ives y Varese podría determinarse como la del lenguaje caótico de la música contemporánea,¹⁴⁶ distinguiéndola así de la corriente

¹⁴³ IBÍDEM., *John Cage*, pág. 56.

¹⁴⁴ KOSTELANETZ, Richard. *Entrevista a John Cage*. Barcelona: Anagrama, 1973.

¹⁴⁵ IBÍDEM., *Filosofía de la nueva música*, pág. 87.

¹⁴⁶ IBÍDEM., *Entrevista a John Cage*.

más articulada de Copland, Britten y Stravinsky, o de la del lenguaje serial de Arnold Schönberg propagada por Anton Webern, Milton Babbitt y el mismo Stravinski.¹⁴⁷

Las primeras obras de John Cage, que datan de mediados de la década de 1930, manifiestan un extraordinario talento para las construcciones rítmicas complicadas, principios de organización inventivos y una incipiente experimentación con el sonido distorsionado de algunos instrumentos, como por ejemplo el que surge al sumergir un *gong* en el agua. En 1937 escribió una pavorosamente profética especulación:

Creo que el uso de ruidos en la composición musical irá en aumento hasta que llegemos a una música producida mediante instrumentos eléctricos, que pondrá a la disposición de la música cualquier sonido y todos los sonidos que el oído pueda percibir.

Siempre se opuso a la atmósfera expresionista que, en general, caracterizaba a las composiciones más conocidas porque él deseaba “producir una música que esté libre de toda memoria e imaginación”¹⁴⁸. En una etapa más avanzada de esta forma componer música, Cage trabajaba con una gran hoja de papel milimetrada para planos, donde el ejecutante podía establecer su propia media vertical (tono) y horizontal (duración); empleaba un complicado procedimiento para escoger los sonidos que iba incorporando, que consistía en tirar los dados y revolver monedas, extraído del *YiChing* o Libro de los Cambios, uno de los escritos más antiguos de filosofía china.¹⁴⁹

"Sí, soy un devoto del principio de la originalidad", dijo una vez a un cronista periodístico, "pero no originalidad en el sentido egoísta, sino en el sentido de hacer algo que es necesario materializar. Es evidente que las cosas que deben realizarse no son las que la gente ha logrado, sino precisamente las que nunca se han hecho antes. Si ya se ha concretado algo, considero que mi responsabilidad es no volver a repetir lo mismo, sino descubrir cuál será mi próximo paso". Nadie aparte de él, se atrevería a confiar a la letra impresa aforismos tales como: "No tengo nada que decir, y lo estoy diciendo, y esto es poesía".¹⁵⁰

Cage también inventó el *piano preparado*¹⁵¹, innovación que llamó la atención del público sobre su obra. Este piano preparado consistía en un instrumento convencional, arreglado con tornillos, tuercas y pedazos de goma que, agregados al

¹⁴⁷ Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinski

¹⁴⁸ IBÍDEM., *Entrevista a John Cage*.

¹⁴⁹ IBÍDEM., *John Cage, promotor de la conciencia revolucionaria*.

¹⁵⁰ IBÍDEM., *Filosofía de la nueva música*, pág. 165.

¹⁵¹ Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Piano_preparado

encordado, lo dotaban de una gama totalmente nueva de posibilidades sonoras. La primera pieza famosa para su instrumento *arreglado* fue *Amores* (1943), que ha sido registrada en disco de vinilo, aunque para algunos parezca muy simplista y algo convencional. Es cierto que en aquella época esta obra parecía revolucionaria, pero hoy evoca un aire sospechosamente similar a piezas que Erik Satie compuso varias décadas antes de Cage.

Lo anteriormente afirmado, no debe desviar nuestra atención de lo que Cage significa para la música actual; y, aún más, para el arte sonoro. El hecho que se basara en piezas de diferentes colegas, no hace más que estrechar más los lazos entre músicos, que durante esa época buscaban un norte común. Lo que sería bastante sospechosos es, que Cage no se basara en Satie para hacer algunas composiciones para piano normal o piano preparado.

Cage no sólo deja un legado restringido al arte sonoro, sino que se expande al arte musical en general y a la comprensión conceptual de la labor del artista. Aporta en reflexión artística, en antropología y en el desarrollo de un importante debate cultural que colabora en la comprensión cultural que lleva a un artista a romper vínculos y establecer contacto con el ser humano por encima de las barreras culturales. Cage es cada vez más relacionado con un *concepto* que por sus obras en sí, las cuales algunos de sus seguidores encuentran bastante extenuantes¹⁵². No hay otra figura en el arte norteamericano que haya tenido una influencia mayor sobre tantas mentes creativas del más alto nivel. Nadie ha sido tan empeinado como Cage en lograr la liberación total del arte contemporáneo, desatando las cadenas y haciéndolas pasar sobre barreras aparentemente innecesarias.

Todo lo que se podría decir de Cage redundaría en la descripción de una aventura revolucionaria; su música, sus ideas estéticas, su comportamiento personal, sus afirmaciones críticas, todas son indudablemente innovadoras¹⁵³.

El concepto de Música Concreta designa un planteamiento para componer, donde el sonido, en lugar de ser interpretado, se convierte en un objeto externo que posee su propia realidad en el espacio y en el tiempo, una existencia propia¹⁵⁴.

Ya en las primeras tentativas dadaístas, Schwitters, Hugo Ball y Hausmann componen *collages acústicos* y *poemas sonoros*¹⁵⁵. Tristán Tzara, a su vez, creó poemas basados en un

¹⁵² IBÍDEM., *Filosofía de la nueva música*, pág. 169.

¹⁵³ IBÍDEM., *Entrevista a John Cage*, pág. 14.

¹⁵⁴ DUCHAMP, MARCEL, *Escritos*. Duchamp du signe, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pág. 82.

sistema polifónico de sonidos. Ellos planteaban este tema artístico sin pretensión alguna, pero proporcionaron la materia prima necesaria para su evolución y consolidación definitiva.

Sin embargo, es John Cage quien parece borrar toda frontera existente entre el arte gráfico y las partituras; creando aquella anhelada evolución. Cage interpreta dibujos y gráficos de manera musical señalando que ciertas partituras le permiten reconocer el decrecimiento de formas concretas y aisladas. Aprender la música en referencia a la notación y la partitura de la obra, es disfrutar de una manera muy distinta de la obra; disfrutaría cómo se nos ofrece la misma; disfrutaría en el placer *tímbrico* al escucharla¹⁵⁶. Dicha contemplación de la música ofrece un placer de distinto orden que implica diversas facultades en nuestra mente.

No se puede tomar la notación como un simple artificio mediante el cual la composición puede prolongar su existencia más allá de su ejecución. La representación gráfica nunca es simplemente un signo para la música; gracias a la evolución de la notación, la música ha ido creciendo, tanto en sus intrincados aspectos estructurales, como en sus posibilidades para establecer diferentes relaciones con otras artes: pintura, poesía, etc.

Es este grupo el que le brinda a la música una posibilidad sólida de cambio y renovación aumentando su capacidad de influenciar y de ser influenciado por las conquistas en otras artes. Se afirma generalmente que la música se dirige al oído. Pero esto lo hace en la medida en que el oído, como los demás sentidos, actúa como un instrumento perceptivo de lo intelectual. En realidad, hay música que nunca contó con ser oída¹⁵⁷; es más, que excluye la audición, y esto es lo que estos entusiastas de Viena demostraron a comienzos del siglo XX.

John Cage extrema la relación de continuidad de la música con el ruido y el silencio, realizando una serie de piezas compuestas aleatoriamente a partir de fragmentos operísticos: los restos de una cultura ya imposible de revivir. Vida, no en términos de los estrictamente musicales, sino en lo cultural y en su mensaje estético.

Estos cambios en la manera de componer la música constituyen, a pesar de muchos motivos, un movimiento natural de la composición occidental, que se halla en un callejón sin salida por el reiterado uso de las armonías, de intervalos de terceras y de

¹⁵⁵ BALL, Hugo. *Romanticidades: La palabra y la imagen*. Cuenca: Talles de Ediciones, Universidad de Cuenca, 1999, pág. 28.

¹⁵⁶ BOSSEUR, Jean-Yves. *John Cage*. París: Minerve, 1993, pág. 46.

¹⁵⁷ Fuente Electrónica, <http://www.artesonoro.org/>, Abril 2008

acordes disminuidos. La nueva y original composición ya no provocaba asombro al oído musical culto de aquellos tiempos, caracterizado por cambios culturales de todo tipo. La nueva música nacida en la misma cuna del positivismo, responde a su cuna en la inteligencia vienesa¹⁵⁸.

La escuela de Viena rompe con toda tradición y crea el *dodecafonismo*, música compuesta en doce sonidos básicos, y la música atonal. Este camino es seguido por casi todos los compositores contemporáneos, como por ejemplo Stravinski¹⁵⁹.

Podríamos concluir con respecto a John Cage, que su fijación con la filosofía oriental no consistió en querer que las cosas sean distintas a lo que solían ser sino que, al contrario, Cage anhelaba un elemento ideal que proviniera del pasado que fuera *indispensable*. Agregarle trascendencia a un tipo de arte, que como el sonoro, había estado influenciado por la ciencia y la psicología más que por valores trascendentes.

Fluxus

El movimiento Fluxus surgió en Nueva York en los años 60, se desplaza a Europa y, finalmente, a Japón. Abarcó una nueva estética que ya había aparecido en tres continentes. Su estética que abarca una reducción gestual parte Dada, parte Bauhaus y parte Zen;¹⁶⁰ y persigue que todos los medios de comunicación y todas las disciplinas artísticas se combinen y fusionen.

Esta idea de *fusión* fue bastante lógica en un comienzo, pero con el tiempo se fue diluyendo para convertirse casi en una utopía teórica; El Fluxus se alimenta de la increíble fuerza de las vanguardias en sus inicios y cuenta con una cantidad de recursos y apoyo muy importantes para llevar a cabo su tarea. Los objetos Fluxus y sus *performances* se caracterizan por ser minimalistas, pero a menudo sus gestos que se basaban en aspectos científicos, filosóficos, sociológicos, o de otro tipo *extra-artístico*, así como ideas y burlas. De esta manera, para estudiar el Fluxus, debemos antes estudiar los fenómenos sociales que afectaban a las sociedades en esta época; una época llena de campos y utopías sociales.

¹⁵⁸ Fuente Electrónica, <http://www.uclm.es/artesonoro/framemenu.html>

¹⁵⁹ ÍBIDEM., <http://www.uclm.es/artesonoro/framemenu.html>

¹⁶⁰ ÍBIDEM., *Filosofía de la nueva música*, pág. 172.

En los años 60, cuando el movimiento Fluxus era más activo, artistas de todo el mundo trabajan en conciertos generados espontáneamente.¹⁶¹ Desde entonces ha evolucionado, no tanto como un movimiento, sino como un proyecto de sensibilidad social. Fluxus es un modo de fusión de algunos radicales con las actitudes sociales. Inicialmente se fundó como poco más que una *red internacional de bromistas*; ciertamente la lúdica artistas de Fluxus era, y sigue siendo, una red radical de visionarios que han tratado temas tan variados como el cambio político y social, así como la estética, y la percepción.

En el campo sonoro, Fluxus es el dueño absoluto de las *performances* y ratifica como la experimentación es la vía preferida para sacar lo mejor de la creatividad humana¹⁶². Ciertamente esta ventaja *en el acto*, le da una desventaja teórica con respecto a otras corrientes mucho más documentadas.

Fluxus se desarrolla en Norteamérica bajo el estímulo de John Cage; y no mira hacia la idea de la renovación lingüística, sino que pretende hacer un uso distinto de los canales ya recorridos del arte, que se separan de todo lenguaje específico; es decir, pretende la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos. El lenguaje no es el fin, sino *el medio* para una noción renovada del arte, entendido como *arte total*.

Como el Dada, Fluxus escapa de toda tentativa de definición o de categorización. "De cierta manera Fluxus nunca existió, no sabemos cuándo nació, luego no hay razón para que termine".¹⁶³ Así mismo, Filiou opone el Fluxus al arte conceptual por su referencia directa, inmediata y urgente a la realidad cotidiana, e invierte la propuesta de Duchamp, quien a partir del *Ready Made*, introdujo lo cotidiano en el arte. Fluxus se disuelve y permanece en el arte en lo cotidiano.

La filosofía del Fluxus, instalada dentro del arte sonoro, se denomina por mucho como Neo-Dada, y es en la experimentación sonora, y en los juegos de percepción, donde encuentra sustento dentro del Fluxus. El adoctrinamiento de Cage asociado al flujo experiencial, herencia del libro de los cambios, le da a la arte sonoro un halo de misticismo que oculta sus orígenes fenomenológicos. Se puede decir que es Cage y el Fluxus los que sacan del anonimato al arte sonoro y lo vuelven una disciplina más que un movimiento artístico. La utilización de estímulos diferentes a los estímulos visuales

¹⁶¹ Fuente Electrónica, <http://www.fluxus.org/12345678910.html>

¹⁶² ÍBIDEM., *Filosofía de la nueva música*, pág. 181.

¹⁶³ RESTREPO, Guillermo. «Teoría del Arte» *Charlas en el marco de la profundización en Objeto y Cultura*, Universidad Nacional de Colombia, 2002.

hace que el Fluxus lo incluya dentro de sus *ready made*, y que cualquier escucha sonora sea vista como trascendental.

Para no hablar del Dada en un capítulo aparte, diremos que el Fluxus es todo aquello que no pertenece a las artes visuales y que debió estar presente en el movimiento Dada, la danza, las instalaciones, los poemas concretos, y el arte sonoro, hicieron que el Fluxus pasara a la historia en vez de quedarse como una repetición anacrónica de los ideales Dada.

1.6. Electrónica y Electroacústica

La existencia de estas dos diferentes tendencias permite darle un gran panorama a la música y al arte sonoro. El nacimiento de estos términos vienen de la mano con nuevas ideas y nuevas maneras de comprender el fenómenos sonoro; la manera cómo estas dos ramas sonoras se desarrollaron, será el caldo de cultivo para nuevas teorías y conclusiones que, incluso ahora, están dando nacimiento a otras nuevas tendencias.

El nombre de música, dado a la electrónica y a la electroacústica, es a veces excesivo o corto, según donde se le mire. Es mejor verlas sin nombres o apellidos, comprenderlas desde su importancia para las artes sonoras. Esta visión enfrentará una confrontación directa contra algo para lo que, aun, no tiene una definición ni delimitación visible.

Electroacústica

El apellido Electroacústico, dado a este tipo de arte sonoro, tiende a ahuyentar a diversos seguidores de la música tradicional, los cuales ya han adquirido un importante entrenamiento; otros se ven atraídos por la cercanía que tiene este nuevo arte con las nuevas tecnologías y, en general, con el concepto de *novedad*.

Escuchar música es una capacidad que se adquiere por medio de la experiencia y del aprendizaje. En otras palabras, es el conocimiento que nos brinda otro tipo mirada en torno a la música; lo que intensifica el goce estético y musical. Por esto, las artes

electroacústicas están interesadas principalmente en *la escucha*, vista como un organizador activo de las diversas percepciones auditivas que se le van presentando y no como un simple contenedor de objetos musicales estáticos.

Las Artes Electroacústicas están interesado principalmente en los Nuevos Comportamientos Musicales.

Rubén López Cano¹⁶⁴

El musicólogo mexicano Rubén López Cano hace referencia a algunos de los polos de la música posmoderna, incluyendo al Arte Sonoro, Arte Radiofónico, la *Biomúsica*, la *Zoomúsica*, la Música Inter especies, la Improvisación Sonora, la Música Corporal, la Música de la Tierra, la Música del Entorno, el Paisaje Sonoro, las Derivas Musicales, el Performance Sonoro, algunos casos de Hibridación Cultural, Trans-culturalización Musical, la Instalación Sonora, la Poli-poesía, la Poesía Fonética, y en general, a la Experimentación Sonora cuando no se considera como música en su sentido histórico y tradicional. Aunque es un poco extensa, esta variedad planteada por López Cano, nos da una visión más real sobre lo que nos enfrentamos cuando hablamos de arte electroacústico¹⁶⁵.

Podríamos entrar a definir al arte electroacústico como aquél que no es electrónico, lo cual puede llegar a ser acertado siempre y cuando no se califique al arte electrónico como arte tecnológico; en otras palabras, hay que estar muy atentos a los propósitos de las artes electroacústicas. Los propósitos del arte electroacústico pueden ser resumidos en varios teoremas: lograr una independencia clara de la música tradicional; examinar más detenidamente la inclinación hacia una escucha más inteligente; utilizar sonidos ya existentes como los naturales o los generados por instrumentos tradicionales (o una hibridación entre ambos).

Para realizar las composiciones electroacústicas se utilizan los momentos musicales como algo aún más valioso que la buena ejecución. Este tipo de comportamientos musicales son un conjunto de manifestaciones emergentes, no institucionalizadas, promovidas y gestionadas por los propios músicos y artistas cuyo producto de trabajo creativo no siempre se reconoce como Música o como Arte.

A partir de numerosos dictámenes, los creativos (ya sean músicos tradicionales o no), ocupan su tiempo en darle forma a una teoría fascinante que puede darles un camino para llegar a vencer un paradigma alimentado durante siglos. Esto no quiere decir,

¹⁶⁴ Fuente Electrónica <http://arteselectroacusticas.podomatic.com/>

¹⁶⁵ ÍBIDEM. <http://arteselectroacusticas.podomatic.com/>

que sea necesario obtener una victoria sobre la música tradicional; simplemente hablamos de una batalla que era necesario ganar para acceder a una posición clara.

El arte electroacústico se acerca cada vez más a la música, y aunque no pretende ser parte de ella, en un futuro podremos verlas unidas bajo una misma conquista frente a oyentes cada vez más especializados.

Electrónica

Música *electrónica* es un término amplio, utilizado para definir la música generada mediante el uso de equipos electrónicos¹⁶⁶; por eso, podríamos decir que la electrónica es *un medio*, no un tipo o lenguaje específico de la música.

Si hablamos de música electrónica tenemos que reseñar a Karl Heinz Stockhausen, compositor con espíritu de sistematización absoluto, fue el primero que logró fundir la música electrónica y la voz humana. Stockhausen fue uno de los más entusiastas compositores del siglo XX, supo dominar la ruptura histórica que implicaba la creación de nuevas tecnologías para componer y ejecutar nuevos sonidos.

Ejemplos del dominio de Stockhausen en lo musical, siguen presentes en varias de sus grabaciones: *Canto de los adolescentes en el horno de fuego* (1956); como también en *Grupos* (1957)¹⁶⁷, la cual es una de las partituras fundamentales de la música contemporánea; esta consiste en un concierto para tres orquestas independientes de formaciones casi idénticas. Estas orquestas se distribuyen en una sala muy espaciosa para poder ser dispuestas en forma de triángulo.

Retomando el tema eminentemente técnico, cualquier sonido generado o difundido por medio de una señal eléctrica (como una guitarra, un bajo eléctrico, o incluso los micrófonos, amplificadores y altavoces), podría ser correctamente llamado electrónico; pero *el uso* ha restringido este término exclusivamente para la música generada por sintetizadores, *samplers*¹⁶⁸, computadoras, procesadores de efectos y máquinas de ritmos.

¹⁶⁶ MILLIKEN, Harry. *La música electrónica*. Barcelona: Ediciones G., 1962.

¹⁶⁷ COTT Jonathan. *Stockhausen: Conversation with de composer*. Nueva York: Simon and Schuster, 1973.

¹⁶⁸ IBÍDEM., *Música Electrónica*, pág. 121.

Por lo tanto, también podemos referirnos como *música electrónica* a la música hecha por computadora, debido a que existe software que digitaliza, manipula y procesa los sonidos; en contraste con los sintetizadores alimentados por hardware que utilizan circuitos eléctricos para manipular las señales. Es por esto, que suele hablarse de música electrónica cuando se utilizan sintetizadores, samplers y procesadores por software, diseñados específicamente para sintetizar, emular, procesar y generar sonidos¹⁶⁹.

El carácter electrónico, más que un tipo de música en sí, es un estilo que drásticamente se ha impuesto, al entrar a escena las nuevas maneras para crear el sonido. Por el momento, es muy característico el sonido que provocan las máquinas que se basan en otro tipo de leyes físicas para generar unidades sonoras, esto se debe a que el instrumento electrónico no se basa en la vibración del aire para generar las notas, sino que se vale de una combinación interna de complicados componentes para liberar un sonido, ya liberado y, previamente controlado. En la música electrónica, los equipos utilizados son medidos en sus alturas por Hercios, los cuales han sido previamente producidos por un motor. La combinación de frecuencias de los mismos se les denomina timbre¹⁷⁰.

Se abren posibilidades teóricamente infinitas sobre los paquetes de frecuencias del ruido blanco (acumulación aleatoria de componentes cuyas frecuencias ocupan continuamente toda la amplitud del espectro),¹⁷¹ un sonido complejo, un sonido que no tiene una altura definida y por lo tanto una gran cantidad de sonidos armónicos. El color de los sonidos depende de su instante de ejecución; y este puede ser muy variado, puesto que depende de la intensidad, la velocidad y el espectro.¹⁷² No hay que olvidar que la música electrónica y los equipos utilizados han sido previamente producidos por un motor.

Aunque la música electrónica comenzó su camino dentro del ámbito de la música académica, o música tradicional, en pocos años fue adoptada en la llamada *cultura popular*. Esta adopción se dio de manera simultánea con la aceptación de computadoras en hogares y sitios de trabajo. En el Taller Radiofónico (unidad de

¹⁶⁹ IBÍDEM., *Música Electrónica*, pág. 130.

¹⁷⁰ CHION, Michel. *El sonido*. Barcelona: Ed. Paidós, 1999, pág. 76.

¹⁷¹ IBÍDEM., *La música electrónica*, pág. 143.

¹⁷² IBÍDEM., *El sonido*, pág. 91.

* Fuente Electrónica, <http://en.wikipedia.org/wiki/Electro-Theremin>

efectos especiales de sonido de la BBC), Ron Grainer y Delia Derbyshire crearon en 1963 una de las primeras melodías electrónicas.¹⁷³

A fines de los años cincuenta, el trombonista Paul Tannen y el inventor amateur Bob Whitsell habían producido el *electrotheremín**, un instrumento que imitaba el timbre del theremín¹⁷⁴ (instrumento muy difícil de tocar, ya que no utilizaba un teclado para generar los tonos; pero con un mecanismo de control más sencillo de usar). Tanner tocó su instrumento en varias bandas de sonido para cine y televisión, e hizo una compilación de su trabajo en un LP llamado *Music from Outer Space* (música del espacio exterior)¹⁷⁵.

La compositora y clavicembalista Wendy Carlos popularizó el uso del sintetizador con dos notables álbumes: *Bach enchufado* (1968) y *El sintetizador bien temperado* (1969)¹⁷⁶, que tomaba piezas reconocidas de la música barroca y las reproducía con el recién inventado sintetizador *Moog*. El Moog era monofónico (generaba sólo una nota a la vez, no podía producir acordes) por lo que para producir obras polifónicas se requirieron muchísimas horas de grabación en estudio.

Un punto clave para el conocimiento de este tipo de música es comprender la supremacía de Alemania como potencia creativa; por esto, puede decirse que el premio a años y años de inversión artística llegó con los trabajos de la banda alemana *Kraftwerk* (planta eléctrica), que surgió de la corriente del *krautrock*¹⁷⁷. A partir de su disco *Autobahn* (1974) empezó a fusionar el pop minimalista con la música electrónica. Luego, la banda desarrolló su estilo, que después fue denominado *Electro* y tuvo características bailables¹⁷⁸. Utilizaban la electrónica y la robótica para simbolizar la alienación del mundo tecnológico moderno. Hasta el día de hoy su música permanece absolutamente electrónica.

La música electrónica, a diferencia del arte electroacústico, tiene una tendencia mucho mayor a volcarse hacia una difusión mucho más extensa, lo que la hace más popular.

¹⁷³ IBÍDEM., *El sonido*, pág. 93.

¹⁷⁴ *El theremín*: (théremín o théremínvox), llamado *eterófono* en su versión primitiva, es uno de los primeros instrumentos musicales electrónicos. Inventado en 1919 por el físico y músico ruso Lev Serguéievich Termen.

¹⁷⁵ IBÍDEM., *Música Electrónica*, pág. 89.

¹⁷⁶ IBÍDEM., *Música Electrónica*, pág. 93.

¹⁷⁷ Krautrock o Kraut Rock: (también conocida como Kosmische Musik) a una corriente musical de rock experimental surgida en Alemania Occidental a fines de los años 60. Se usa para referirse a una gran cantidad de artistas alemanes que habían sido influidos por géneros como el rock psicodélico, el rock progresivo, la música Avant-garde, el rhythm and blues y el jazz, que utilizaban nuevas tecnologías y nuevas formas de usar las tecnologías de grabación, amplificación y mezcla musical, con nuevas estructuras formales.

¹⁷⁸ IBÍDEM., *Música Electrónica*, pág. 94.

Esto se debe, a que la cantidad de artistas que trabajan con música electrónica es mucho mayor cada día, por lo cual se genera una mayor cantidad de tendencias; gente interesada en producir y por tanto, una mayor cantidad de potenciales oyentes. Esto, sin nombrar que la música electrónica se ha tornado, a partir de los años ochenta, en un ingrediente primordial en la cultura popular y de la cultura de baile en todo el mundo.

Podríamos improvisar diferentes causas que llevan a que la música electrónica sea más popular; pero sólo hay una cosa que es segura: es más fácil de modificar en una reproducción en vivo, puesto que sus ingredientes son similares, genéricos y de poca recordación; y que puede aumentarse o disminuirse la velocidad de repetición, con lo que se puede controlar a una audiencia, llevando a la audiencia a un estado alterado de conciencia colectivo, en donde la experiencia sonora es mucho más abundante.

El artista es capaz de superar lo literal y de encontrar metáforas que no solo hagan referencia al acontecer del mundo y a la forma como este es comprendido, sino que a la vez permitan ir construyendo una nueva concepción del mundo.¹⁷⁹

De lo electrónico y su intención semántica

Las artes electrónicas y digitales son herederas de la ciencia y la tecnología, por lo tanto deben ser entendidas como manifestaciones que responden al acontecer del mundo, es decir su cronología es más que un contexto, y se vuelve un signo que solo puede ser interpretado de una sola forma.

Si recordamos las primeras obras de arte digital de la segunda mitad del siglo XX, obras de Georg Nees, Friederich Nake, Michael Noll, entre otros, tuvieron la pretensión de ser meramente sintácticas, celebraban el símbolo tecnológico en sí mismo, más que la interpretación específico de una obra. Buscaban que la interpretación de sus obras dejara claro que la ciencia y la tecnología podía equiparar el mundo natural, es decir, eran acercamientos mucho más subversivos que contruidos. Todos sus exponentes pasaron por el mismo proceso, en el que el avance de la ciencia dejó sus creaciones como testimonios de la carencia de naturalidad de sus obras, encasillándolas en reconocibles puntos cronológicos que

¹⁷⁹ LINCE-SALAZAR, Sandra «Significado y referencia en el arte. El caso de las artes electrónicas y digitales» *Revista: Filosofía UIS*, Vol. 13, Núm. 1, Bucaramanga, Junio 2014, pág. 241.

estaban atados, más que nunca, a la realidad del hombre en su relación con el mundo *no natural*.

En el arte sonoro, esta relación es exactamente igual que en otras vertientes del arte que utilizan la tecnología como fin, más que como vía. La falta de humanismo en su *thelos*, hace que el arte sonoro electrónico esté salpicado de hitos muy marcados por fechas y acontecimientos tecnológicos. En algunos casos, en incluso reconocible el sonido procedente de un sintetizador de referencia tal o pascual. El mensaje se pierde por la fuerza de la carga cultural de la obra tecnológica.

En los comienzos del arte sonoro, o incluso hoy en día, las obras electrónicas están salpicadas de descripciones sintácticas buscan alejarse de los referentes naturales, no obstante cuando estas utilizan la mimesis como medio, hace que el resultado sea el acercamiento a las fuentes naturales, y por lo tanto se tornen más *humanas*, lo que en últimas hace que ciertas obras puedan encontrar valiosos significados y puedan seducir efectivamente al público.

1.7. El Objeto Sonoro

Lo que oye el oído no es ni la fuente ni el sonido, sino los objetos sonoros, de la misma forma que el ojo no ve directamente la fuente o incluso la luz sino los objetos iluminados.

Pierre Schaeffer¹⁸⁰

Cada cosa que se oye es un objeto sonoro y se halla por doquier. Es alto, bajo, largo, corto, sonoro, suave, continuo o discontinuo.

Murray Schafer¹⁸¹

El objeto sonoro se destaca como el más importante legado hasta el momento en el arte sonoro; la convergencia de los diferentes conceptos que componen este nuevo arte puede verse representados de la mejor manera por este tema propuesto por Pierre Schaeffer en su Tratado de los Objetos Sonoros.

¹⁸⁰ BAYLE, Françoise. *Música Acusmática*. Paris: INA/Buchet/Chastel, 1993, pág. 98.

¹⁸¹ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos sonoros*. Madrid: Alianza Música, 1988, pág. 198.

La manera definitiva como se quiebra la historia del arte sonoro, antes y después este, se debe a que antes era muy difícil catalogar de manera práctica lo que se estaba buscando con el arte sonoro. Todos sus preceptos e ideales eran pocas veces llevados de lo teórico a lo práctico con éxito. Cuando surge el *objeto sonoro*, comienza una comunicación directa con la música tradicional; y empieza a encontrar en puntos de convergencia y puntos de ruptura; pero esta vez, no sólo en cuanto a lo conceptual, sino también en cuanto a lo sonoro.

Schaeffer, tal vez sólo pensó en establecer una teoría para sí mismo, en alguna de sus múltiples teorías acerca del sonido y su verdadero significado; pero jamás podría intuir que en un futuro, no muy lejano a su libro, el objeto sonoro vendría para quedarse y para ser trabajado por múltiples artistas alrededor del mundo, incluso hasta nuestros días.

En adelante será el momento para intentar comprender lo que el objeto sonoro plantea y como, de una manera teórica, podemos diferenciarlo del ruido. La mayor parte de los objetos visuales no son fuentes de luz sino simples objetos iluminados por una luz¹⁸². Nada parecido ocurre con el sonido pues depende de su fuente y está íntimamente ligado al sentido del oído. Lo que oye el oído no es ni la fuente ni el sonido, sino los verdaderos objetos sonoros; de la misma forma que el ojo no ve directamente la fuente o incluso la luz sino los objetos iluminados.

La materialización del sonido en una grabación no hecho más que atraer la invención sobre el objeto sonoro.

Pierre Schaeffer, Tratado de los Objetos Sonoros.¹⁸³

A medida que nos acercamos más al objeto sonoro, obtenemos más luces sobre cuál es el centro del debate artístico con el arte sonoro. En muchas ocasiones hemos oído como se determina, se calcula, o se valorar la influencia artística de cada uno de los productores musicales o sonoros en sus diferentes áreas; pero pocas veces, nos hemos puesto a pensar la verdadera obsesión por la calidad que persigue a estos artistas, y el porqué de sus obras revolucionarias se convirtieron en referente por otros artistas.

Aunque el termino objeto sonoro ha sido tratado en varios trabajos, publicaciones y varios medios artísticos, solamente Pierre Schaeffer se ha tomado la molestia, no sólo, de estudiarlo sino de difundir todos sus hallazgos a sus colegas y neófitos en la

¹⁸² IBÍDEM., *Tratado de los objetos sonoros*, pág. 132.

¹⁸³ IBÍDEM., *Tratado de los objetos sonoros*, pág. 138.

escucha. En *Teoría de los objetos sonoros*, Schaeffer se refiere al objeto sonoro como un crisol, en el cual podemos concentrar diferentes tipos de músicas aunque estas escapen a nuestros conocimientos previos. Hacia él, se conducen todos los esfuerzos de los músicos tradicionales y hacia él se dirigen también los nuevos conocimientos de los artistas sonoros. Y aunque Schaeffer se esfuerce en restarle importancia a la música tradicional, ambos resultan ser, ante los *ojos* del objeto sonoro, simples caminos o vías para cumplir un objetivo sonoro.¹⁸⁴

Si reunimos atrevidamente varias de las definiciones proporcionadas por diferentes fuentes, (incluyendo a Schaeffer, Schafer y Henri), podríamos concluir que el objeto sonoro es el resultado estético de una intervención que tiene como fin producir algún sonido, ya sea armónico o no. Y que dicho resultado estético adquiere un mayor valor *sónico*¹⁸⁵ al bloquear lo que nos es ajeno a él; es decir, bloqueando los otros sentidos que pueden intervenir en esta experiencia.

Se debe prestar especial atención en no mezclar al objeto sonoro con la experiencia estética que este genera (de la que está rodeado). El objeto sonoro es algo tangible que resulta de manipular un instrumento o vía para producir sonido, ya sea tradicional o no.

La cantidad de objetos sonoros producidos en una ejecución pueden ser incontables; son definidos por un cambio de ánimo o intención. De esta forma, la experiencia sonora nace en el momento en el que el receptor percibe los diferentes objetos sonoros; nace *no* del intérprete, sino del que recibe el estímulo sonoro del cual se desprende un concepto de juicio.¹⁸⁶

Otro aspecto sobre esta experiencia es la *fidelidad sonora* y el *campo sonoro* donde esta se extiende. La cantidad de objetos sonoros que se concentran en una experiencia están dados por el objetivo que el autor quiera lograr en la elección del medio o el espacio en el cual el sonido se desenvuelve, por ejemplo: una cinta magnetofónica, un auditorio o, simplemente, la calle.

*(...)Se ha dado prioridad a la fidelidad, las curvas de respuesta, la sonoridad, el relieve, etc. Pero nadie parece hablar de lo esencial: ¿Qué es lo que ocurre?, ¿Qué es lo que finalmente se escucha en una grabación en vez de haberla escuchado en directo?*¹⁸⁷

¹⁸⁴ IBÍDEM., *Tratado de los objetos sonoros*, pág. 142.

¹⁸⁵ IBÍDEM., *Silence*, pág. 75.

¹⁸⁶ CHION, Michel, y HENRY, Pierre. *Guide des objets sonores*. París: Fayard/Sacem, 1980, pág. 78.

¹⁸⁷ IBÍDEM., *Tratado de los Objetos Sonoros*, pág. 90.

Schaeffer fue uno de los primeros en afirmar que el concepto del objeto sonoro no debía verse afectado por el medio tecnológico sobre el cual se trabajaba una pieza; era partidario de un arte sonoro anacrónico y alejado de las circunstancias sociales. Schaeffer era amante de la edición y, como profesional en este campo, supo sacarle provecho a las nuevas tecnologías sin afectar las *partículas sonoras* de sus objetos.

Schaeffer afirma que el objeto sonoro no es: “(...) el instrumento que ha sido tocado y no es la banda magnética (el soporte en que fue grabado)”¹⁸⁸. Tampoco es un estado de ánimo, es decir, no es algo *subjetivo*. Esto puede no ser del todo cierto, si el que produce el sonido mismo es el aparato que lo crea, como en el caso de la música electrónica.

Es curioso que, al menos en este primer acercamiento, Schaeffer no diga exactamente qué es el objeto sonoro. Pero describe claramente su esencia: “¿qué es lo que oímos? Precisamente lo que llamamos un objeto sonoro independientemente de todas referencias causales (...)”¹⁸⁹ Por supuesto este tipo de abordaje auditivo sólo es posible practicando la *escucha reducida* de un sonido fijo en un soporte, ya sea cinta magnética, CD o archivo de audio. Solamente mediante la repetición del mismo sonido, una y otra vez, podemos desvincularlo de su epicentro, concentrándonos en lo que lo compone.¹⁹⁰

Pero esta corta declaración, no implica una clara definición de qué es el objeto sonoro. Para este puede ser ineludible una mirada filosófica hacia el punto donde se distingue el sujeto (el que percibe) del objeto (lo percibido). En este contexto, Schaeffer se refiere al objeto sonoro como aquello que es objeto de nuestra percepción, y que mediante una *reducción* fenomenológica percibimos; el objeto en sí mismo, desvinculándolo de su causa e inclusive de todo saber previo.

El acercamiento a la fenomenología, y por tanto a la filosofía de las acciones, se da de manera directa en el caso de Schaeffer, debido a que mucha de su teoría se basa no en la práctica de la escucha, sino en un análisis de los actos que componen la misma y que al final serán los que nos den una clara idea del Objeto Sonoro.

¹⁸⁸ IBÍDEM., «Acusmática: Arte de los sonidos fijados y de las imágenes sonoras proyectadas»

¹⁸⁹ IBÍDEM., *Tratado de los Objetos Sonoros*, pág. 98.

¹⁹⁰ IBÍDEM., «Acusmática: Arte de los sonidos fijados y de las imágenes sonoras proyectadas»

Schaeffer se apoya en Littré para sustentar su propia teoría sonora. Littré siempre se refirió a cuatro tipos de escucha que rodean al hombre en sus diferentes actividades prácticas y artísticas: Oír-Percibir, Escuchar, Entender, y Comprender.

Émile Maximilien Paul Littré, nacido en París, 1 de febrero de 1801, fue un lexicógrafo y filósofo francés, famoso por su Diccionario de la lengua francesa, más conocido como el Littré, fue discípulo de Auguste Comte.¹⁹¹

Esta clasificación fenomenológica que nos ofrece Littré, permite fácilmente reconocer algo que por defecto incorporamos en una sola *orejeada*. Usualmente es muy difícil reconocer lo que simplemente oímos de lo que entendemos o comprendemos. La escucha reducida nos ayuda a tener los argumentos suficientes para poder acercarnos a las obras sonoras. Y no es que las obras sonoras no estén al alcance de escucha de la gente sin preparación académica musical; se trata de comprender algo que, ambientalmente, es necesario para asimilar el mundo sonoro que nos rodea y las vías que tiene este para afectarnos.

“El silencio hace parte del oír”¹⁹² La ruptura del silencio nos da la evidencia de la presencia sonora. El silencio es la pauta para el primer tipo de escucha: Oír Percibir.

“Escucho lo que me interesa”¹⁹³. Cuando el sonido pasa de ser simplemente algo que está en el ambiente a estar en nuestra mente para ser comparado o compartido, se convierte en *escucha*.

“Entiendo en función de lo que me interesa y de lo que quiero comprender”¹⁹⁴. Cuando la afectación del sonido deja de ser algo meramente sensorial y se convierte en algo a debatir internamente con experiencias anteriores.

La idea de las etapas de la escucha, no es la de descomponer la escucha en hechos cronológicos. Schaeffer propone entender el objetivo metodológico de descubrir los objetos que corresponden a funciones específicas de la escucha. Al descubrir estos objetivos podemos ejercer una presión más directa, ya sea sobre el público o sobre el artista creador. Siguiendo una cronología, claramente estaríamos persiguiendo un objetivo y, con esto, desviándonos del sonido como tal.

¹⁹¹Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Emile_Littré

¹⁹² IBÍDEM., *Tratado de los Objetos Sonoros*, pág. 106.

¹⁹³ IBÍDEM., *Tratado de los Objetos Sonoros*, pág. 107.

¹⁹⁴ IBÍDEM., *Tratado de los Objetos Sonoros*, pág.111.

No podemos pasar por alto que la expresión *reducida* es un concepto filosófico tomado de la fenomenología de Husserl. Él quería convertir la filosofía en una ciencia rigurosa, eliminando todos los supuestos dejados al azar. Proponía atenerse a lo que la experiencia nos mostraba. Tomando la palabra *experiencia* en un sentido amplio. Y decía que es en la *intuición* donde se nos presentan las cosas tal cual son. Intuición de un objeto real o de una idea.¹⁹⁵

Para examinar esa intuición de manera rigurosa, se debía ir a la esencia de lo intuido, él postula una reducción¹⁹⁶, que quiere decir dejar de lado interpretaciones previas admitidas como válidas, prejuicios, intelectualizaciones confusas, es decir, todo *factor subjetivo*; haciendo que nuestra atención se desplace a lo que percibimos, a su esencia. La expresión clave es: volver a las cosas mismas.

Según Chi6n, se trata de no realizar una escucha causal, aquello que genera el sonido, sino de realizar una escucha reducida, o sea escuchar el sonido en s6 mismo. La esencia del sonido, dejando de lado la causa. Como dice Schaeffer “al escuchar una puerta que chirrea, podemos desinteresarnos de la puerta para interesarnos solamente en el chirrido, en el objeto sonoro chirrido”.¹⁹⁷

Pero como ambos coinciden en el tiempo, se trata de una intenci6n en el acto de escuchar. Existe un peque6o debate generado por el propio Schaeffer, en donde se pretende discriminar la escucha que tiene un m6sico, de la que puede tener un ingeniero de sonido¹⁹⁸.

Esta discusi6n ha tomado varias v6as, pero podemos retenerla en dos aspectos principales: El entrenamiento previo, que tiene que ver con m6sica tradicional, puede afectar la manera como escuchamos los objetos sonoros, ya que el m6sico puede fijarse m6s en la correcta ejecuci6n del int6rprete en cuanto a tonalidades y velocidad que en el objeto sonoro mismo: y, por otro lado, los ingenieros de sonido o trabajadores del arte sonoro pueden llegar a concentrarse m6s en la calidad sonora de las piezas, intuyendo los medios en que fueron obtenidas y de qu6 manera est6n afectando a los escuchas.

¹⁹⁵ IB6DEM., *Silence*, P6G.75

¹⁹⁶ IB6DEM., *Silence*, P6G.77

¹⁹⁷ IB6DEM., *Tratado de los objetos sonoros*, p6g. 109.

¹⁹⁸ IB6DEM., *Tratado de los objetos sonoros*, p6g. 109.

La experiencia estética sonora

Hablando de la experiencia estética, el sonido y la música son expresiones que se transmiten en tiempo real, donde existe una relación directa entre lo que el artista creó y lo que el oyente va a percibir; lo que no le permite al oyente detenerse a reflexionar sobre uno u otro objeto sonoro.

Para tomar parte en una experiencia estética sonora es necesaria cierta cultura estética. La falta de cultura estética frente al arte sonoro hace que su esencia real y alimentada por el mundo real, no pueda crecer dentro de este *mundo real*, gracias a los numerosos momentos en los que el sonido llega a evocar situaciones *reales* muy específicas. El artista sonoro debe tener en cuenta esta propiedad evocativa tan fuerte puede hacer tropezar la tan buscada experiencia estética.

El arte sonoro tiene, en inicio, un problema que va más allá de la experiencia estética, algo que podría declararse como *irracionalmente experimentado*¹⁹⁹. Esto se debe a que la etapa que precede la experiencia, la apreciación, algo racionalmente comunicado no puede llevarse a cabo por múltiples inconvenientes que apelan al conocimiento, como por ejemplo la falta de claridad para el oyente no estrenado en cuanto a la diferencia entre música, ruido, y arte sonoro.

*In sound, the musical experience begins at the beginning, and must be taken in the irreversible order and at the rate at which it comes to the listener.*²⁰⁰

La experiencia sonora difiere de otros tipos de experiencia estética porque necesita de un comienzo y un fin. Necesita tener una línea de tiempo mínima para que la afectación sonora tenga efecto y para que el oyente este *sensibilizado* para recibir la experiencia. Para hacer una escucha atenta, se requiere de un momento o un espacio denominado como *High-Fi*, o de alta fidelidad, donde el oyente puede recurrir a auriculares que lo aíslen de su entorno y le proporcionen un momento, o puede estar expuesto a un espacio adecuado previamente donde el sonido pueda escucharse en toda su dimensión con una contaminación mínima por parte del medio ambiente. Al igual que en una galería, con sus paredes blancas y su luces bien direccionadas hacia las obras, los espacios de apreciación sonora requieren de preparación para una adecuada propagación del sonido, la idea no es crear un vacío que haga imposible la propagación de las ondas sonoras, sino evitar al máximo los revotes de las ondas

¹⁹⁹ KUSPIT, Donald. *The critic is artist, The intentionally Art*. Michigan: UMI Research Press, 1984, pág.40.

²⁰⁰ DECODER Magazine, *Sounds are sounds*, Junio 18, 2014, <http://www.secretdecoder.net/>

sonoras en paredes, personas, u otros objetos de eviten que nuevas ondas sonoras superen en intensidad a las ya escuchadas.

De acuerdo con teóricos como Kuspit, el medio es parte primordial dentro del Arte²⁰¹. En el caso específico del arte sonoro, el sonido en sí mismo es el medio utilizado por el artista para moldear sus piezas, y gracias a él es que el artista logra hacer un planteamiento que lleva a la creación de una experiencia estética. Y al considerar al medio como detonante de la experiencia estética, es que se resuelve o se comprueba que esta experiencia es *finita* como el medio en sí mismo, por lo tanto lo delimita y lo hace susceptible de ser analizado y criticado objetivamente.

Se podría decir que la experiencia estética sonora en el arte sonoro es un tipo de experiencia mucho más emocional que reflexiva. Sus características o limitaciones en la reproducción, hacer que su escucha se vuelva un evento irrepetible, único, y cargado de emotividad, algo que en últimas facilita la afectación del oyente con experiencias estéticas debido a que a pesar de ser un hecho emotivo, no podríamos afirmar que su teorización la pueda afectar quitándole o disminuyendo el rango de su experiencia.

Cuando se difunde o se reproduce en un ambiente controlado una pieza de arte sonoro, existe un fenómeno bastante particular. La relación directa temporal existente entre la escucha y la respuesta, hace que sea difícil para el oyente hacer un barrido sobre un mismo segmento sonoro, analizar una parte en particular. Cuando se hace una reproducción de una pieza de arte sonora esta se hace sin detenciones, sin interrupciones, por lo que el oyente depende mucho de las condiciones que lo llevan a la escucha.

En las artes visuales, la experiencia estética que tiene el visitante en una galería, por ejemplo, dependen en gran medida de él mismo y no del entorno. Este espectador o visitante, puede acudir a la galería varias veces en un día o a través de varios días y observar por varios minutos o hasta horas una pieza. Esto hace que su experiencia sea menos emocional que la que puede ser fruto de un tipo de pieza artística que basa su apreciación en un *barrido* que dura varios minutos y que no se puede detener.

En el arte sonoro existe un tipo de narrativa lineal en la cual se va contando una historia y el oyente necesita algo de tiempo para ponerse en contexto. En la pintura abstracta el público tiene un acercamiento muy rápido a la obra y desde el primer segundo comienza a tener una experiencia estética mucho más *rica*. Al pasar de los

²⁰¹ IBÍDEM., *Clement Greenberg*, pág. 16.

segundos, el observador encuentra detalles que lo llevan a construir una narrativa *sui generis* que no necesariamente tiene una relación directa en lo planteado por el artista.

Al hablar de las diferentes experiencias que se dan en el arte sonoro y en las artes visuales, comienza a ser evidente, el cómo la preparación de la experiencia por parte del artista es muy diferente para cada uno de los casos. En el arte sonoro, el artista prepara la *vivencia* en tiempo real de la experiencia, si la pieza dura 2 minutos y 30 segundos, la reproducción de la pieza, y por tanto la *experiencia estética* de la misma, durará también 2 minutos y 30 segundos. Es así como todo se vuelve importante para la puesta en escena, la intensidad del sonido, la distancia de la fuente sonora con respecto al oyente, la diferenciación espacial entre izquierda, derecha, frente, fondo, etc. El artista sonoro debe tener en cuenta la relación de su pieza con el espacio real que la rodea, y el resultado de esta mezcla se convertirá en la experiencia estética.

Debido a lo anterior podríamos llegar a debatir la existencia o no de una experiencia estética sonora *pura*. Es ahí donde un personaje como Clement Greenberg nos recuerda que "hay que mantener la preocupación que nace al afirmar que el Arte puede ser creado al vacío, este siempre requiere de un pasado y un contexto para estar atado a él."²⁰²

Cuando hablamos de la experiencia estética en las artes visuales, aunque también hay una intervención del entorno, podemos llegar a tener una experiencia estética admirando una reproducción impresa de una pintura en un libro de texto, sin fondo, y en ocasiones, sin marco. Por lo tanto, la experiencia estética depende en gran medida de la reflexión intelectual que el público tiene de una pieza artística. Sin embargo, artistas dentro de las vanguardias del siglo XX como Jackson Pollock hacen que este tipo de reflexiones sean debatibles, ya que, aunque no preparaban una experiencia en el momento de la contemplación estética, había una preparación previa para la puesta en marcha de cada proyecto artístico, lo que en últimas repercutía en la opinión o en el tipo de experiencia que iba a tener un espectador en el momento de tener contacto con su obra.

Cuando se habla de experiencia estética, se habla también de metáforas, en el caso del objeto musical dichas metáforas se remiten a la asociación con un objeto físico reconocible o una persona, para después ser transmitidas por medio de una metáfora. Por otro lado, en el objeto sonoro o imagen sonora, se elimina al objeto y se obtiene la metáfora directamente de la imagen sonora. De hecho uno de los objetivos

²⁰² IBÍDEM., *Clement Greenberg*, pág. 25.

principales que se propuso cumplir el arte sonoro en sus primeros años, fue el de la creación de piezas que descontextualizaran o desfiguraran objetos reconocibles.

La diferencia entre la experiencia estética que se obtiene de enfrentar un evento natural de uno artificial puede radicar en la *intención*²⁰³ que en el mundo natural existe para cada evento. El sonido del agua que corre por un río o de un árbol que se cae en medio de un bosque tiene un propósito directo a un evento físico; en el arte sonoro, los sonidos pueden no corresponder a un evento natural y por lo tanto, su intención no es natural.

Los objetos sonoros que son evaluados por el arte sonoro son artificiales en su origen, aunque su apariencia final se asemeje a un objeto natural, de esta forma se le da un nuevo significado al término figurativo, ya que en la mente del artista, siempre ha estado la idea de reconfigurar el lenguaje para hacer sentir al oyente una experiencia previamente determinada.

Dentro de la experiencia estética, el arte sonoro cuenta con un recurso valioso, inmerso dentro de lo que se ha denominado el *paisaje sonoro*. Este paisaje, como nuestros paisajes naturales, puede ser rural, urbano, natural, o artificial. Además puede llevarnos a representar la realidad tal y como es, nos puede dar una escucha distorsionada que nos haga enfocarnos en partes del paisaje que de otra forma no hubiéramos escuchado.

En esta etapa comenzamos a acumular *señales* sonoras dentro de un registro que servirá al artista de hilo conductor para contar su historia dentro del paisaje sonoro. Hablar sobre la importancia que tienen estas señales cuando son intrínsecas o forzadas, es hablar sobre el trabajo que realiza el artista sonoro para mostrarnos su propia interpretación de la realidad sonora. Si nos remitimos a la voz humana, por ejemplo, es imposible hacer una comparación entre un grito auténtico y uno creado *de cero* gracias a medios electrónicos.

Hablando nuevamente de las señales, estas pueden ser manipuladas por el artista sonoro dentro de un paisaje sonoro para que estas salten a un primer plano, gracias a su carga semántica. Ya que, aunque para el artista sonoro, la voz humana no sea más que otro recurso, u otra señal susceptible de ser incorporada dentro de una pieza, su evaluación como objeto sonoro la califica como altamente semántica y altamente emotiva.

²⁰³ SCHAFFER, Murray. *The tuning of the world*. Rochester: Destiny Books, 1993.

Realidad, virtualidad: La intención de oír

Si aceptamos que el proceso de la audición es un proceso más perceptivo, descubriremos que el entendimiento sonoro es vasto y depende en gran medida de lo que quiere escuchar el sujeto.

Pierre Schaeffer²⁰⁴

Respecto a esta particularidad del entendimiento en la escucha reducida, el argumento más sólido que podemos encontrar, está nuevamente en Schaeffer. Él habla de la diferencia que puede existir entre la teoría musical Pitagórica y una meramente intuitiva basada en la percepción sonora.

Para cualquier reflexión acerca de la intención de oír debemos tener en cuenta que el sentido del oído es un sentido que está ampliamente ligado y controlado por nuestros intereses y emociones. Cualquier juicio que hagamos sobre nuestras experiencias estéticas variarán con gran diferencia dependiendo de nuestro medio cultural, y experiencias particulares en nuestro acercamiento al sonido.

La intención de oír bajo la perspectiva científica, según Schaeffer, tiene que ver en gran manera con la relación causa/efecto. Esta relación hace que la escucha sea totalmente interactiva y que el compositor pueda intuir de manera casi instantánea el sentir de una pieza en un grupo de Receptores o Escuchas.

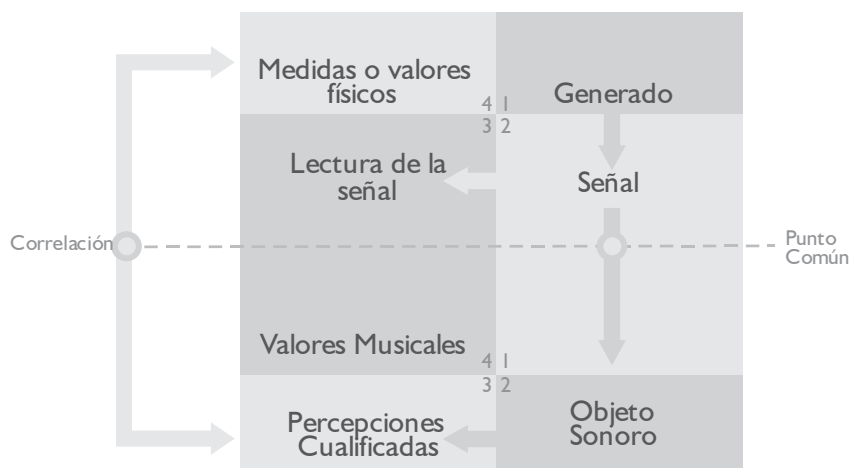
Además de su intuición, el grupo científico puede acudir a la tecnología para hacer diferentes tipos de procesos. Por otro lado, la liberación de las señales puede ser medida en indicadores y la medición del sonido será relacionada con un fenómeno simple que sea de fácil explicación.

Si tomamos los conceptos expuestos por Schaeffer sobre la percepción del músico frente al sonido, tendríamos una gran diferencia con lo antes referido a la perspectiva científica. El sonido llega al oído del músico y este lo evalúa según su escala de valores tradicionales; además de brindarle muy poca oportunidad a la escucha reducida. No hay que confundir la intención con la iniciativa; a la vez que no hay que interpretar los resultados por igual en los diferentes escenarios de escucha reducida.

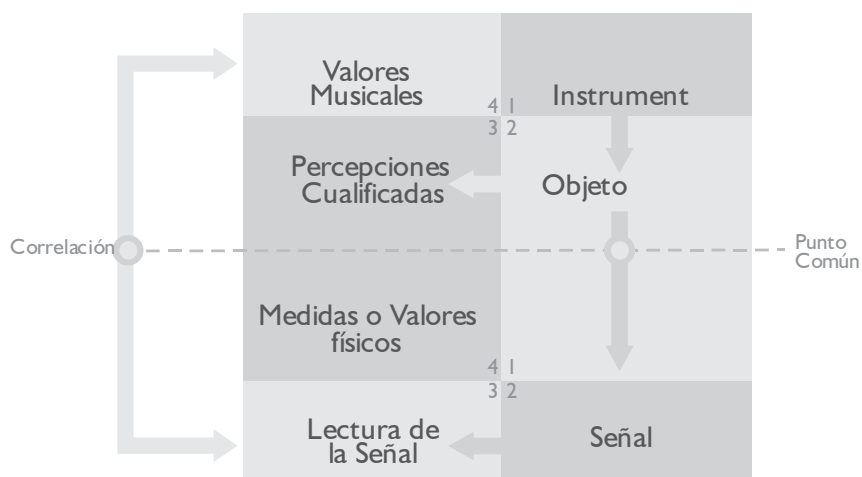
Schaeffer también habla de una correlación entre los dos tipos de escucha. La Primera se da entre las medidas o valores físicos dados por la señal emitida y las percepciones, que podríamos denominar como cualificadas provenientes del objeto sonoro. Y una

²⁰⁴ IBÍDEM. *The tuning of the world.*

segunda que compara los valores musicales que provienen del objeto sonoro, con una lectura inicial que podemos obtener a partir de la lectura de la señal sonora. Ambas correlaciones comparan elementos que pueden parecer similares, pero que comparan objetos sonoros frente a emisiones sonoras no calificables.²⁰⁵



*Intuición del físico*²⁰⁶



*Intuición del Músico*²⁰⁷

²⁰⁵ IBÍDEM., *Clement Greenberg*, pág. 98.

²⁰⁶ IBÍDEM., *Clement Greenberg*, pág. 103.

²⁰⁷ IBÍDEM., *Clement Greenberg*, Pág, 104.

Podríamos concluir que ambas apreciaciones sonoras parten de la misma señal y se dirigen hacia dos destinos diferentes, aunque no son opuestos; uno de estos lo llamaremos *valor musical* y al otro *evaluación científica del sonido*. Pero existen otros ejecutores, como Cage, que descartan de plano la evaluación científica del sonido y sólo dan como válido el camino recorrido por el sonido hacia los valores musicales.

Tal vez lo que acerca a Cage a la escucha reducida es la capacidad que daba a sus obras para utilizar distintos instrumentos y llegar a un resultado sonoro diferente; pero esto mismo logra alejarlo, ya que dichos instrumentos están creados desde y para la música instrumental. Cage solía establecer previamente a la creación de los instrumentos un fin musical para cada uno de ellos. Hasta preveía la manera como su notación variaría según se fuera ejecutando la pieza.

Más allá de cualquier conclusión científica, nos podemos adherir a Schaeffer afirmando que la intención de oír es una perspectiva filosófica²⁰⁸; el descomponer el sonido en nuestros oídos en varias fases (Escuchar, Oír, Entender y Comprender), nos ofrece la posibilidad de analizar nuestra intención y nuestro comportamiento hacia el sonido. Encontraríamos una causalidad en la *escucha*, un objeto de estudio al *oír*, una valoración o calificación al *entender* y un sentido casi ontológico al acto de *comprender* el sonido.

Al rechazar la polarización de la escucha entre acontecimiento y sentido, nos decidimos cada vez más a percibir la que constituye la unidad original, es decir, el objeto sonoro. Este representa la síntesis de percepciones, de ordinario disociadas.

Pierre Schaeffer²⁰⁹

(...) De hecho no podríamos negar ni romper adherencias de significado y anécdotas, pero se puede dar vuelta al enfoque para captar el origen común. Así encontraremos el objeto sonoro.

Pierre Henri²¹⁰

²⁰⁸ BRINCIC, Gabriel. *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*. Madrid: SGAE, 1999, pág.47.

²⁰⁹ IBÍDEM., *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*, pág. 55.

²¹⁰ IBÍDEM., *Guide des objets sonores*.

Escuchas musicales

Para comenzar podemos hablar de la música y su experiencia. "Music is the time-based experience in sound? Or essentially an abstract entity existing outside time?"²¹¹

Gracias a esta reflexión ofrecida por Arnold Schönberg podemos definir de una mejor forma la manera como la música deja de ser sonido sin tener que recurrir a la estética. Si pensamos que la música es una experiencia sonora delimitada temporalmente, y donde el factor tiempo además le da forma, podemos ampliar muchísimo el espectro musical, y hacer más clara la división entre música y arte sonoro. Y es que generalmente cuando hablamos de una escucha musical, esta se detecta casi que automáticamente por el cerebro, ya que este determina rápidamente la inclusión de un ritmo y un tiempo, en el cual se siente cómodo, llevándonos entonces a afirmas, ojalá no prematuramente, que una escucha no musical, o escucha reducida (al arte sonoro) se caracteriza por la incomodidad que produce a nuestro cerebro, debido a que peste no puede predecir que está por venir, si la música puede dominar a las bestias, el arte sonoro y su escucha podría estar *alimentando* bestias.

Saliéndonos un poco de conclusiones sui generis, respecto al tema de los diferentes tipos de escucha, Stockhausen y Schaeffer los definen analizando sus *situaciones*, los objetos que estas adquieren y las actitudes o comportamientos de la escucha.²¹²

En este tema podemos incluir a Cage para el análisis, puesto que es él quien le da un carácter más musical al arte sonoro. Y digo *podríamos* incluirlo, no porque él no tenga un dominio suficiente sobre este tipo de temas, sino porque la visión de Cage está más atada a la transformación de la música tradicional y no a una respuesta contestataria desde lo artístico, como la proponen Schaeffer, Stockhausen o Chion.

Es interesante conocer un poco más a fondo las situaciones de escucha musical, para tratar de comprender el entorno que rodea a los creativos sonoros.²¹³

Solfista: Al solfista, o estudiante de música, se le pide que reconozca las diferencias en los timbres de los objetos sonoros.

Instrumentista: Se le pide que, además de usar los timbres correctos, produzca sonidos con su instrumento que no sean demasiado chirriantes.

²¹¹ DUNSBY, Jonathan. *Schoenberg: Pierrot Lunaire*. Londres: Cambridge University Press, 1992.

²¹² SCHAEFFER, Pierre. *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.

²¹³ BRINCIC, Gabriel. *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*. Madrid: SGAE, 1999.

Oyente: Existe una gran diferencia en la definición cuando el oyente es músico que cuando no lo es.

Cuando el oyente es músico, intentará rescatar las notas y los instrumentos entre los sonidos que escuche.

Cuando el oyente no es músico, suele hacer un juicio más cualitativo según como escuche la coordinación y lo que le pueda transmitir la pieza. Suele guiarse mucho de sus gustos musicales personales, las tendencias. Puede discriminar si le parece: Mejor, Peor, Nuevo, o, Profesional.²¹⁴

Estos tipos de escucha suelen tener una descripción bastante general y juzgar al oyente desde un tipo de visión arquetípica. Los ejecutores y oyentes, hoy en día, tienen la puerta abierta para entrar más fácilmente a descubrir y entender el arte sonoro, debido al carácter melómano que se ha venido gestando gracias a las comunicaciones y al fenómeno de la globalización.

En muchos aspectos, la apertura que genera el arte sonoro, permite que cada vez más artistas, que tal vez no poseen conocimientos musicales, puedan desarrollar trabajos que pueden ser juzgados desde un punto de vista no sólo artístico sino musical.²¹⁵ Podemos referirnos a una afirmación hecha por Michael Chion sobre la comunicación musical: “Encontramos que tanto el músico, como el especialista en acústica han mamado de la misma leche”.²¹⁶ Dicha afirmación parece ser superada por los artistas que utilizan al nuevo arte sonoro como su medio de expresión.

Situaciones musicales²¹⁷

La escucha pasiva es la que no requiere de esfuerzos extraordinarios para lograr su objetivo. Es a la que estamos acostumbrados en la vida diaria; y, en un ámbito más musical, es la que escuchamos en un concierto o una presentación musical convencional, es decir, podemos ver a los ejecutantes y a los instrumentos que ellos interpretan. Esto lleva al usuario a una escucha pasiva, ya que aunque este no sea

²¹⁴ IBÍDEM., *¿Qué es la música concreta*, pág. 56.

²¹⁵ IBÍDEM., *¿Qué es la música concreta*, pág. 59.

²¹⁶ IBÍDEM., *¿Qué es la música concreta*, pág. 62.

²¹⁷ IBÍDEM., *Tratado de los objetos sonoros*, pág. 102.

conocimientos musicales previos, el sonido emitido por los instrumentos es comparable con experiencias previas.

La escucha acusmática, o escucha activa, intenta no remitirse a experiencias previas. Según Karl Heinz Stockhausen, “el futuro de la escucha acusmática está en la eliminación visual del sonido”.²¹⁸ La eliminación del estímulo visual hace que la comprensión sonora de los objetos sea más intensa y más profunda. Pero la exclusión de toda presencia visual hace que el espectador, que en muchas ocasiones no está acostumbrado a una presentación de este tipo, pierda interés en las piezas.

La escucha acusmática, también es vivida por los ejecutores, es decir por los músicos, dicha escucha tiene las mismas connotaciones que una escucha acusmática pero con la adición de la experiencia del músico²¹⁹, que agrega a lo que va escuchando una imagen musical del concepto que quiere ir formando.

La *imagen musical* es mucho más fácil de formar cuando esta es propuesta por el ejecutor; ya que cuando la música es interpretada por un tercero, esta imagen es más difícil de detectar, debido a que ante los oídos del oyente existen diversos objetos sonoros que pueden ocultar o tergiversar cualquier concepto.

Por último, podríamos nombrar una que es poco tenida en cuenta por la mayoría de estudiosos del arte sonoro: la audición normal, que no deja de ser la mezcla de la audición pasiva y acusmática. Schaeffer solía referirse a la audición normal como una a la cual el oyente se refiere por curiosidad para interpretar las diferencias entre objetos sonoros y sonidos emitidos, mezclándolos. El ser humano realiza una mezcla de los diferentes tipos de audición de manera simultánea acudiendo a su subjetividad, ya que esto se hace de manera inconsciente.

Objetos más o menos musicales

No todo lo que se escucha, generalmente en las piezas de arte sonoro, suelen ser objetos sonoros elaborados; muchas veces los sonidos se articulan entre objetos sonoros que pueden ser de menor o mayor cantidad o calidad sonora, y otros sonidos que, aunque estén ahí, no fueron creados con la misma intención.

²¹⁸ LOPEZ, José Manuel. *Karlheinz Stockhausen*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1990, pág. 108.

²¹⁹ IBÍDEM., *Guía profesional de laboratorios de música*, pág. 81.

Podemos rastrear el indicio de un objeto sonoro, para así lograr saber que dice ese objeto sobre las gentes o las cosas que lo constituyen, podemos saber su origen. Por otro lado, está la música misma, esta se puede describir gracias a factores de medición que ya han sido determinados por diferentes tipos de conceptos musicales. Tono, timbre, tiempo, efectos, etc.²²⁰

Los artistas sonoros y más específicamente, los artistas acusmáticos, entre ellos Cage, Schaeffer, Schaeffer, etc., han sabido catalogar su música gracias a novedosos conceptos que parten desde la observación práctica y los conceptos musicales básicos, así como términos y métodos desarrollados por la ingeniería de sonido. Gracias a ellos podemos entrar a hablar de *grano*, *textura*, *duración*, *intensidad*, etc.

Actitudes o comportamientos de la escucha

Es necesario conocerlos para establecer la manera en la que podemos evaluar una pieza y la forma como algunos autores definen piezas que han entrado a catalogar o calificar.

Entre muchas, podemos destacar cuatro tipo de escuchas que representan muy bien cada una de las situaciones a las que se ve sometido un oyente genérico. Así que en esta ocasión, mezclaremos a los oyentes con conocimientos musicales de producción y oyentes sin ningún tipo de acercamiento.

Escucha vulgar: No ignora al emisor, pero le concede una atención privilegiada al objeto sonoro; proporciona respuestas automáticas.

Escucha Práctica: Es más hábil y mejor informada.

Escucha Natural: La escucha de afinador es de las más naturales; es una entrega completa hacia las oralidades.

Escucha Cultural: Se incorpora el acorde o elecciones musicales más sutiles.

²²⁰ IBÍDEM., *Tratado de los objetos sonoros*, pág. 90.

1.8. Cuando el objeto sonoro se hace visible: La notación

La ventana y el acceso hacia el conocimiento se han venido enfocando en lo que los ojos pueden ver. Los libros, revistas, y páginas de internet son medios para el conocimiento, en el que nuestro sentido de la vista, nos guía en cada paso, haciendo que el aprendizaje se dé casi que exclusivamente por el estímulo de un solo sentido.

Al querer llevar información de un sentido al otro es necesario tener un medio que facilite esta ruta comunicativa. Los medios de comunicación creados por y para el ser humano no son lo suficientemente refinados como para transmitir fielmente el resultado de un sonido. "En la música siempre está el conservar y han tenido el peso histórico de que para que exista Bach hay que tocarlo, pero para que exista un cuadro sólo basta con ir a verlo."²²¹

En la notación, la música creó un código que llega a ser casi universal en la actualidad, pero que al igual que la escritura, no se trata sino de un modo de comunicación que llegó a donde está por un caso de imposición cultural, y por lo tanto su posición dominante no se debe al hecho de haber sido el más eficiente, o el más eficaz.

La notación, de igual forma que nuestro método primario de escritura, los ideogramas, no intenta convertir a los sonidos en palabras (como si lo hace la escritura alfabética), pero las ideas que con expresadas a través de palabras-sonidos si requieren o demandan cierto nivel de familiaridad y de adherencia hacia las ideas compartidas a través de las palabras.

La notación, tiene como su exponente más distinguido a la notación musical, que no es otra cosa que un sistema de escritura utilizado para representar gráficamente una pieza musical, permitiendo que un intérprete pueda ejecutarla de una forma deseada y planeada por el compositor. Esta contiene signos, los cuales han sido estandarizados mundialmente en tiempos del dominio cultural europeo. Otros pueblos y civilizaciones desarrollaron otro tipo de signos y acuerdos para la representación gráfica musical, pero no alcanzaron el nivel de permeabilidad cultural del pentagrama y el *Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Sí*.

Ante nuestros ojos, el sistema de notación musical es totalmente abstracto, alguien sin entrenamiento musical no puede entenderlo intuitivamente, sus símbolos no son icónicos y no tienen relación directa con lo que representan, así que no es un resumen

²²¹ MOLINA, Miguel. «El canon menor de las artes del sonido y la reconstrucción de su escucha»
Centro cultural Border, México, D. F., Mayo 2015. Transcripción en: <http://www.border.com.mx/>

simbólico del *fenómeno* sonoro. La relación directa con los instrumentos que se interpretan en cada pieza no es evidente. Además, este sistema es monocromático, cíclico, y no permite variaciones de estilo para su grafía; para resumir, no se parece en nada a la esencia de la música. Carece de color, tesitura y contraste, no es universal, y además es reticente al cambio.

Incluimos este término: *notación*, para hablar de los sistemas de representación gráfica para el arte sonoro, a pesar de que el sonido en sí, al no ser necesariamente musical, carece de notas. Sin embargo es natural llamarlo notación porque en los primeros años del arte sonoro, la relación que tenían sus compositores con la música era bastante directa. Recordemos que los primeros artistas sonoros estaban buscando que el arte sonoro se convirtiera en el santo grial de la música, un renacer donde muchos tipos de corrientes y sonidos fueran llamados musicales. Como todos los tipos de comunicación, la notación es un sistema imperfecto, pero a pesar de ser imperfecto, es imprescindible para el mundo de la música. Es así como llega al mundo del arte sonoro, desde el mundo de la música; así como los más pequeños heredan la ropa de sus hermanos, el arte sonoro recibió este método de representación gráfica, que tomaba las notas, el pentagrama, y el *do-re-mi-fa-sol* como átomos indivisibles de una verdad a medias.

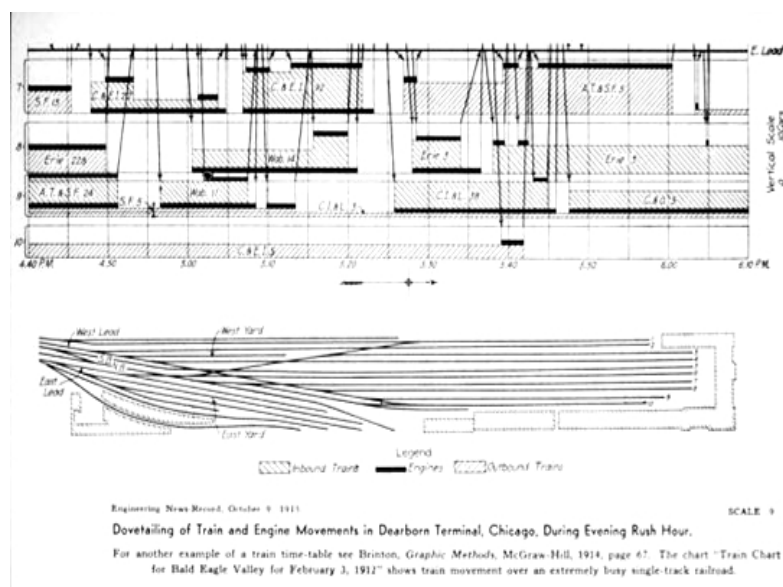


Imagen :1 |
Willard Cope Brinton, Representación Gráfica, La Música de los Trenes, 1939

El arte sonoro se había enfrentado ya a un dilema similar, cuando intentó ser medido por medio de gráficos tomados de la física y las matemáticas, donde se representan los sonidos y sus variaciones como curvas perfectas donde no han espacio para los pequeños detalles o saltos, haciendo de ciertos detalles sonoros sucesos claramente irrelevantes.

Por otro lado, para no hablar más de lo *imperfecto* que puede llegar a ser el método de notación occidental, podríamos centrarnos en el cómo este método es capaz de darnos ciertas pistas sobre los estilos o nociones musicales que podrían haber llegado a influenciar a ciertos compositores del arte sonoro. Por ejemplo, es evidente que el método de notación en el Dada fue muy diferente de los métodos desarrollados por los constructivistas.

Se podría decir que la historia del arte sonoro también puede ser descrita por sus numerosos tipos de notación. Además, la coincidencia histórica del nacimiento de estos sistemas de notación coincide con la necesidad de los artistas sonoros por crear manifiestos y descripciones *todopoderosas* que pudieran servir a este nuevo arte.

Encontramos que la necesidad de plasmar el arte sonoro en un formato gráfico es casi una necesidad, cuando encontramos que su pionero Luigi Russolo, ya en el año 1920, dejaba manifiesta la necesidad de que el artista sonoro pudiera ser capaz de transcribir sus composiciones para que estas pudieran ser replicadas por otros. Russolo, junto con un pequeño grupo de artistas futuristas hicieron de la notación la evidencia perfecta para explicar la conveniencia de un arte unido a las ciudades y a las máquinas, algunos de sus seguidores, años después, depurarían la forma en la que el sonido se representa y darían vida a composiciones que incorporaban automóviles, trenes, o maquinaria industrial. imagen 1

Por otro lado, debido a la necesidad de replicar o de interpretar por un tercero una pieza sonora ya existente, deriva la necesidad de indagar el porqué de este encuentro del sonido con la notación. Recordemos que la notación fue el sistema que permitió replicar las piezas musicales cuando no existían métodos de fijación sonora (grabaciones). La única forma en la que Mozart podía llegar a oídos de sus seguidores a cierta distancia temporal o física, era a través de los intérpretes, que no eran otra cosa que músicos altamente entrenados en la lectura y comprensión de una pieza musical capaces de hacer sonar una composición de una forma muy similar a la original.

Este tipo de traspaso de información de un creador a un intérprete parece ser exclusivo de la música, pero en culturas como la china o la japonesa, se valora la

condición del intérprete para artes pictóricas o escultóricas; de esta forma, en oriente y al igual que la música occidental, el pintor *interprete* hace una recreación de una obra original reinterpretando sus valores básicos, pero nunca cambiando su contenido o apariencia final, de esta forma nunca se juzga la pieza en sí, que ya es considerada una obra de arte, sino que se juzga la forma y la originalidad con que esta es re-interpretada.

Ya a finales del siglo XIX, con la entrada del modernismo, los músicos y artistas comenzaron a ver a la notación en sí como una parte importantísima de la obra de arte, de la música. A través de la experimentación comenzaron a evidenciar una pregunta que a todos parecía rondar en ese entonces: ¿Cómo representar un sonido que no es música?

Estas representaciones, o la forma en cómo estas fueron concebidas, puede que no muestren fielmente el pensamiento de un artista sonoro, pero por lo menos hacen tierra firme para el desembarco del arte sonoro. Sin estas reflexiones, que tuvieron objetivos muy distintos (desde lo pictórico hasta lo constructivo) hubiera sido imposible, o por lo menos muchísimo más difícil, la llegada de los sistemas de notación que describen eventos como los silencios, electrodomésticos, ladridos, aullidos, o ruido blanco, etc. A pesar de este esfuerzo, recordemos que el arte sonoro utiliza eventos naturales como recurso, por lo tanto no es posible reproducirlos de forma exacta. ¿Cómo es posible representar gráficamente la caída del agua desde una cascada?

Hay que tener en cuenta que el sistema de notación será utilizado simplemente para ubicar los objetos sonoros dentro de un sistema, puesto que al no poseer *vocales* como sí las tiene la voz humana, los objetos sonoros se asemejan a la reproducción de consonantes (*j, h, k, s, f, etc.*) las cuales son de muy difícil reproducción. ¿Cómo representar objetos sonoros plagados de consonantes, como los presentes en el *noise* o arte sonoro que se especializa en el manejo del ruido?

Relación del sonido y la imagen

Si nos basamos en el trabajo de Wishart²²² sobre el arte sonoro, podríamos caer en un terreno peligroso que nos llevará a tener que explicar los fenómenos físicos del sonido, algo que no pertenece a este trabajo; pero si observamos el conjunto de sus

²²² IBÍDEM., *On Sonic Art*, pág. 230.

postulados en cuanto a la relación de las imágenes gráficas al sonido, podemos encontrar importantes y útiles herramientas para describir el porqué de la importante relación entre el sistema de notación y el sonido.

Algunos de sus principios²²³ más importantes son:

1. El espacio acústico, es un espacio previamente orientado, en particular su relación entre el frente, el fondo.
2. Los movimientos dentro del espacio pueden ser directos o cíclicos (oscilatorios).
3. Los movimientos pueden llevar a tener más de una característica.
4. Las características temporales de un movimiento afectarán significativamente el carácter de un objeto sonoro.

Aunque estos principios hacen parte de la descripción de objetos sonoros en su entorno físico, su explicación y su propósito hacen que cualquier representación gráfica de los mismos, pueda tener sentido, y por tanto, pueda llegar a ser universal. Por ejemplo, es necesario representar la forma en la que el sonido va a ser experimentado en última instancia por el oyente, si este es estéreo, debe ser evidente que el sonido está dividido en dos rutas, y que cada una de estas posee objetos sonoros diferentes en su composición, intensidad, y densidad.

Por otro lado, los comportamientos cíclicos pueden ser susceptibles de ser incorporados dentro de variables gráficas que resuman su comportamiento y que permita al oyente (lector) anticiparse a ellos. Además la forma en la que estos objetos son representados nos podría indicar un poco sobre su carácter, sobre su comportamiento, y sobre su esencia; esto podría verse reflejado en una unidad gráfica monocromática, cromática, 2D, 3D, etc.

De estas afirmaciones podríamos concluir que los sistemas de notación, y en general la representación de un sonido podría resumir mucho de la experiencia sonora, algo que podría ayudar enormemente a aliviar en cierta medida a la deficiencia que tiene el arte sonoro en el momento de contemplación como resultado de una escucha reducida (escucha atenta), el cuál puede tener lugar en una galería, en una sala de conciertos, o en general, en cualquier espacio destinado para realizar una escucha inteligente, analizando cada fenómeno.

Al ser el oído un sentido utilizado por el cuerpo humano como principal alerta frente a los eventos que rodean al sujeto, puede definirse al oído como un sentido en *estado*

²²³ IBÍDEM., *On Sonic Art*, pág. 228.

primitivo, o sea un sentido que permanece siempre en alerta, incluso cuando dormimos, por lo tanto es un sentido que se relaciona más con nuestros instintos que con nuestra capacidad intelectual.

Gracias a esta característica instintiva, el sonido siempre tiende a ser compensado simétricamente, por lo que podríamos afirmar que siempre existe una compensación psicológica para cada movimiento espacial en el que este se vea involucrado. Dentro de estas compensaciones que son realizadas por nosotros al percibir un sonido, debemos tener en cuenta la gran relevancia que tiene la relación espacial: adelante-atrás, la cual se acentúa, y por tanto se le da una importancia máxima en el momento de representarlo gráficamente.

Para otros, como para Max Neuhaus²²⁴, la importancia de la distribución espacial de los objetos sonoros era tan importante para la reproducción de un sonido, que la posición de los objetos era representada gráficamente por él por medio de un mapa, algo más parecido a un plano arquitectónico, que le permite al intérprete intuírla intensidad (volumen) y la dirección que se le debía dar a cada objeto sonoro. Además de su distribución espacial, algunos artistas sonoros, no solo Neuhaus, se dedicaron a representar el origen o fuente sonora que representara fielmente el epicentro sonoro, por esto es que en algunos casos, cuando se representaba el sonido de una máquina de escribir, se tendía a dibujar la máquina de escribir más cercana a la realidad sonora que el objeto sonoro experimentaba. imagen 2

Para otros creadores sonoros, como lo es el caso de Toshi imagen 3, y en general de aquellos más ligados a un concepto detrás de la obra, de su experiencia fenomenológica, se debía plasmar gráficamente en el sistema de notación, la forma como los sonidos pertenecían a un *todo*, es así como se pasan por alto detalles físicos de la ejecución del sonido y se hace énfasis en la forma en la que el sonido recorre espacio y tiempo para ir encontrándose con los conceptos propuestos por el artista.

²²⁴ NEUHAUS, Max. «Drawing» *Sound Works*, volume 1-3, 1994

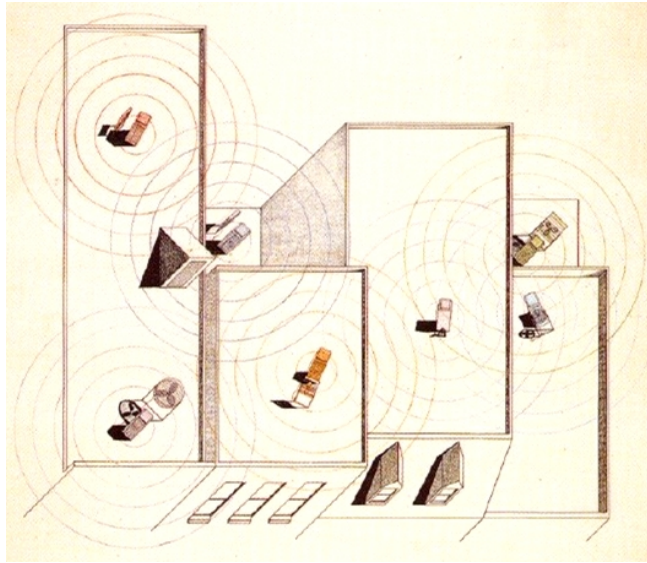


Imagen 2 | Dibujo de Max Neuhaus, *Sound Works*, 1994

Este último ejemplo, nos es muy útil para describir la forma en la que ciertos artistas estaban más preocupados por la comprensión estética y su experiencia, más que en un alto nivel de comprensión de cara al intérprete, la forma en la que era posible reproducir o reinterpretar una obra como la de Toshi. En conclusión, el concepto de la obra podía ser comprendido más rápidamente, pero los detalles por medio de los cuales la obra podía ser reinterpretada eran obviados y por tanto susceptibles de ser ignorados.

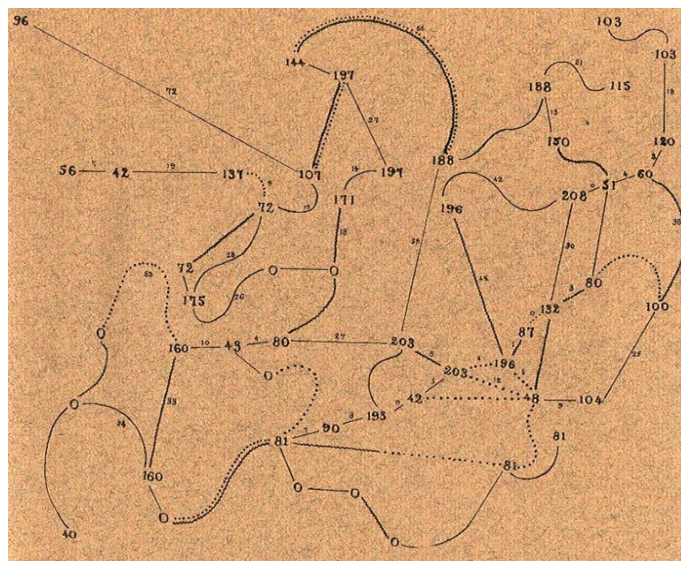


Imagen 3 | Sistema de notación utilizado por Ichihyanagi Toshi, *Music for Electric Metronome*, 1960

La comparación entre estos dos ejemplos, el de Neuhaus y el de Toshi, nos lleva a un momento decisivo que tuvo el arte sonoro a mediados del siglo XX, donde este tuvo que decidir si iba a ser un arte interpretativo, como la música, o si iba a ser un arte que dependería de la experiencia, como la pintura abstracta. La división entre estos dos mundos determinaría el nivel en el que cada artista sonoro se sentía atado o no a la música. La relación tan cercana con la música que tuvieron artistas sonoros de renombre como Cage o Schaeffer, hicieron que esta dependencia del arte a la música se prorrogara durante casi todo el siglo XX, sus postulados y su creencia en el advenimiento de una *nueva música* hizo que el desarrollo de los sistemas de notación permanecieran atados a los parámetros musicales occidentales.

En busca de la estandarización

El artista sonoro pionero en los años 50's o 60's, siempre buscó en la estandarización de un sistema de notación, una vía rápida a su consagración, ya que un sistema organizado y normalizado aceleraría su inclusión como arte consagrado. La falsa creencia que el sistema de notación *hace* a la música, es la que en últimas provocó este frenesí teórico, en el que se quisieron sentar las bases de algo que estaba en pleno desarrollo. Sin embargo, gracias a la materialización de estos intentos *normalizadores* ahora contamos con pruebas físicas de esta búsqueda por lo abstracto.

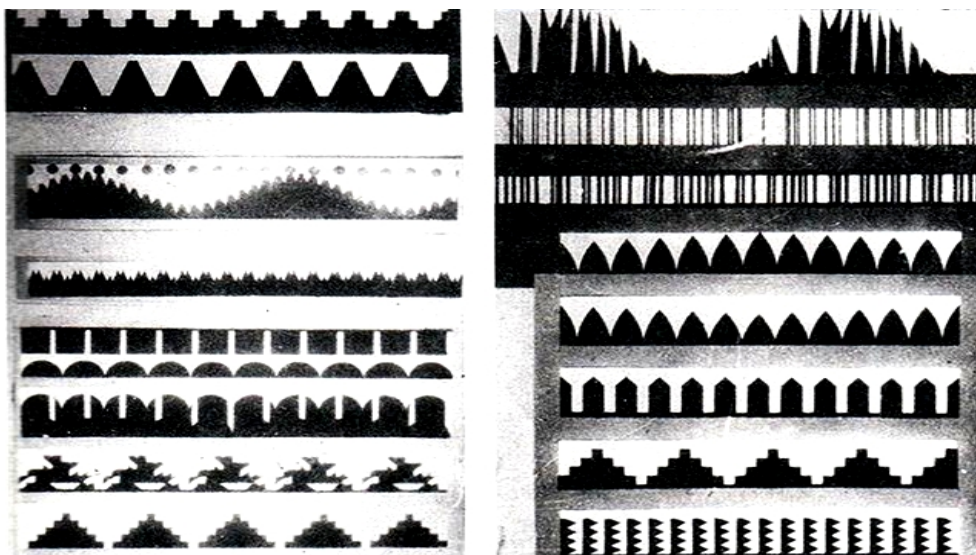


Imagen 4 | Arseny Avraamov, *Ornamental Soundtracks*, 1930

También podríamos afirmar que esta búsqueda por un sistema de notación para el arte sonoro tiene que ver con las bases sobre las cuales está cimentado este arte. La música, es un tipo de arte abstracto donde basados en un sistema codificado de sonidos realiza una composición que puede ser interpretada de una forma muy similar por un intérprete; incluso, utilizando el mismo sistema de notación, se puede ser que una máquina, como un ordenador o un sintetizador interpreten una pieza, percibiendo de ella un enorme parecido con el original.

Por lo tanto, un problema que puede tener el arte sonoro, es que es un arte figurativo, donde el sonido puede ser manipulado, pero donde su esencia es natural, y por tanto caótica e irrepetible. A este respecto, y como habíamos señalado anteriormente, puede ser comparado con la fotografía, ya que en últimas se trata de la fijación de un momento natural irrepetible, donde su experiencia estética está atada a la emotividad que estos fenómenos naturales tienen en el espectador.

Esta relación con lo figurativo hace que la estandarización de sus características principales sea aún más complicada, ya que un sistema de notación tiene como principio llegar a ser simple, efectivo, y abstracto; algo que es casi imposible cuando ni siquiera se puede discriminar los objetos sonoros entre sí.

Esta búsqueda de la estandarización, puede verse como la manera en la que el hombre intenta explicar este tipo de manifestación a *escala humana* del arte sonoro es algo hecho el hombre, y por lo tanto su sistema de representación gráfica debe evidenciar lo que es *audible* para el hombre, y en qué momento este cambia a oídos del hombre. Por consiguiente, los sistemas de notación utilizados para el arte sonoro no tienen nada que ver con su fenómeno físico; algo que suena casi como una contradicción, pero que se hace manifiesto en el momento en el que queremos leer o comprender las ondas sonoras que se plasman en una pantalla de computador a medida que un sonido se está emitiendo.

Y aunque algunos compositores hayan intentado utilizar estas ondas para representar varias de sus piezas, como en el caso de Avraamov *imagen4*, estas no dejan de tener atractivo por su estética visual, ya que la estética sonora es imposible de ser percibida.

La única forma en la que un sistema de notación puede llegar a experimentar un tipo de experiencia estética es en el momento en el que alguien con entrenamiento para leer este tipo de representaciones gráficas imagina los sonidos, un ejercicio que requiere mucha práctica y que en ningún caso puede llegar a ser cercano a la realidad, ya que este lector entrenado puede imaginar como a él le parezca, pasando por alto

múltiples factores ambientales que pueden afectarlo. Así que podemos deducir que la experiencia estética que pueda venir de un ejercicio como este es algo que está más en el terreno de lo emotivo y lo evocativo.

La carencia de una relación directa entre lo abstracto y lo fenomenológico, esencia del arte sonoro, hace que incluso en terrenos meramente teóricos, la notación sea una tarea que raya en lo improductivo. Con la fenomenología no se puede viajar de lo universal a lo particular sin hacer que lo universal se mantenga como el concepto más importante e inmanente, la fenomenología es difícil de categorizar y por tanto de abstraer. Sin embargo, la fenomenología podría revelar un camino alternativo, donde los signos y la abstracción no sea lo que en últimas determine la disposición y comprensión de una pieza sonora.

Puede ser el momento en el que se libere al arte sonoro de la necesidad de ser consignado o representado, ya que a lo largo de 50 años, sus intentos por representar y abstraer su carácter figurativo no ha dado en el clavo. Estos intentos no han sido inútiles, porque como se ha dicho anteriormente, los registros gráficos han permitido seguirle la pista a lo que en últimas es el pensamiento puro sobre el arte sonoro. No todos los compositores de arte sonoro escribieron manifiestos, sin embargo casi todos intentaron en algún momento representar gráficamente sus piezas sonoras para una reinterpretación propia o ajena, así los intentos por establecer un sistema de notación le han dado voz a aquellos que nunca escribieron para nosotros porque su legado era el sonido.

El uso del espacio como variante

Es una paradoja que la importancia del uso de la variable *espacio*, dentro del sistema de notación musical, sea en sí misma la causa de su aparente falta de protagonismo.

El espacio es una de las variantes que tiene una mayor importancia al momento de comparar al arte sonoro con la música. Por lo general la configuración espacial de las obras de arte sonoro suele ser más amplia, el abarca más espacio durante su ejecución, mientras que la música suele ser mucho más discreta. Por ello, la manera que tiene la música para compensar esta timidez espacial, es la manera como maneja tiempos y entradas, creando cadencias mucho más contrastadas que tienden a llevar al

espectador de la mano para que este haga una inmersión en la experiencia musical.²²⁵ Para el arte sonoro, la experiencia es algo más *ansiosa* por lo que sus momentos suelen ser impredecibles, de esta manera, la forma como pueda leerse el espacio dentro de una pieza sonora es de vital importancia.

Desde que la música fue interpretada siempre necesitó, antes que existiera la grabación sonora, de un recinto, un público, y un plan acústico. Entendiendo que la acústica determina las condiciones necesarias para que un espectador elimine la sensación espacial *no deseada* que rodea al sonido y no entrando a definirla desde su origen físico y matemático.

Por esto, los planteamientos acústicos durante siglos prefirieron una escucha frontal, en la cual el intérprete tocaba piezas musicales en las que se buscaba un equilibrio espacial, el intérprete de cara al público. Por eso, podemos afirmar que los planteamientos acústicos no fueron hechos para que se perciba el sonido en sí, sino más bien para que una idea premeditada de *confort sonoro* se imponga a ritmo de notas musicales.

La acústica, y su intervención en la música, hace que se elimine la sensación espacial, los planteamientos acústicos se realizan para escuchar la música sin el ambiente, buscando que las ondas lleguen a nuestros oídos en estado puro. Por otro lado, la importancia de la correspondencia del sonido con un instrumento, hace que la idea de acústica se centre también en realzar las características particulares de los tipos de sonidos emitidos por los instrumentos, y a esto se suma la importancia de la fuente de sonido al momento de una presentación, ya que en muchas ocasiones los instrumentos y su ejecución puede llegar a ser imperceptible a escasos 20 metros, pero sin embargo existe cierto nivel de confort que se da cuando el intérprete se pone de cara al oyente.

Es así, como el arte sonoro, se aleja nuevamente de la música, ya que utiliza los componentes espaciales del sonido, como un factor ambiental importante, tanto como el sonido mismo. Por otro lado, el intento acusmático por eliminar la fuente visual del origen del sonido le da la responsabilidad total al sentido del oído de determinar la posición de los emisores de sonido en un espacio. Esta inusual tarea, hace que el público del arte sonoro se sienta particularmente incómodo cuando intenta determinar la posición o el origen físico de un sonido.

²²⁵ LÓPEZ CANO, Raúl. «Arte Sonoro: Procesos emergentes y construcción de paradigmas» <https://seminarioartesonoro.wordpress.com/tag/mexico>, pág. 222.

Al pasar a la representación gráfica de esta importante diferencia entre la música y el arte sonoro, podemos ver claramente que en la música tradicional no se determina la posición del sonido dentro del espacio, esto es algo que se le delega a la acústica para que esta reproduzca de determinada forma un ideal sonoro determinado por el oyente, mas no por el compositor. Pero por otro lado, el arte sonoro determina desde su concepción, la forma en la que el sonido deberá comportarse en el espacio, teniendo un espectro más amplio, ya que tampoco está contenido por lo que debe ser *deseable o no*, para el oído.

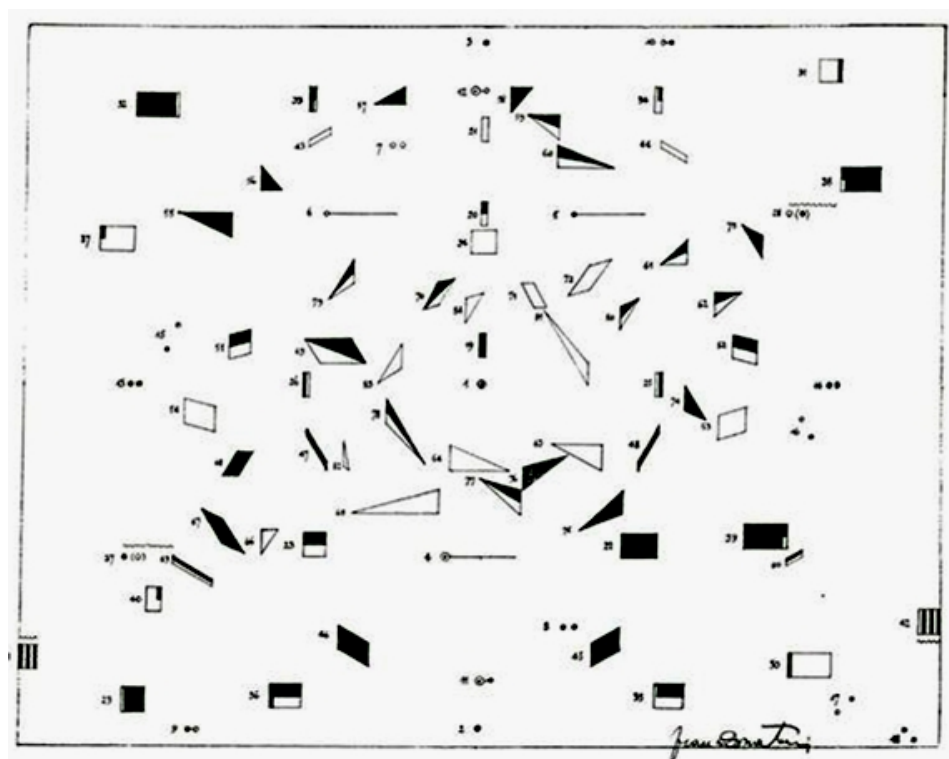


Imagen 5 | Franco Donatoni, *Babai* (plan sonoro), 1963, De: *Notations*, John Cage, 1969

En términos generales, el arte sonoro se preocupa además de la temporalidad del sonido, por su espacialidad. Lo que ocurre, es que en términos prácticos, la persecución de estos dos tipos de objetivos hace que la lectura o la visualización de una obra de arte sonoro se tornen extremadamente complejas, ya que debe manejar variables de tiempo y espacio al mismo tiempo. Cabe resaltar que nuevamente, el

carácter poco abstracto del arte sonoro, hace que sea muy difícil representar variables simples, como sí lo hace la música.

Con el nacimiento de los primeros medios de reproducción sonora, se limitó la espacialidad de las piezas sonoras a un formato monofónico con una amplia y densa carga residual tecnológica. Por esto, los primeros formatos como el fonógrafo se limitaban a reproducir las piezas, a replicar errores físicos en surcos de los discos, y a amplificar dicha reproducción por medio de una corneta. A medida que se van desarrollando medios tecnológicos que son capaces de dividir aún más el sonido en su reproducción. 3.1, 5.1, 7.1, etc.; se hace más factible para los compositores sonoros, pensar en una pieza sonora que puede ser diseñada desde el principio, pensando en el lugar exacto en el que quiero que cada sonido haga su intervención.

Nunca veremos una notación musical que nos indique izquierda y derecha, o arriba y abajo, pero si encontraremos múltiples piezas de arte sonoro en las que su notación describe casi que quirúrgicamente los momentos y los espacios en los cuales un sonido hace su entrada y se desarrolla. imagen 5

La influencia de los estilos pictóricos en la notación

Así como el arte sonoro fue influenciado por las diferentes corrientes artísticas, la representación gráfica del mismo también fue influenciada tremendamente por las diferentes tendencias y por los conceptos más vanguardistas de cada época (1940-1970).

En sus inicios, la estética de la notación del arte sonoro permaneció atada a la música, y por tanto, al estilo de la notación musical, líneas gruesas en blanco y negro. Sin embargo, a medida que el arte sonoro se alejaba de la música, ambos estilos convivieron muchas veces, intentando imponerse el uno al otro. Además, esto tenía un fin práctico, ya que el arte sonoro en sí aun utilizaba instrumentos musicales para desarrollar algunas piezas sonoras, por lo tanto la inclusión de pentagramas y notas musicales era imperativa.

Al ser el arte sonoro una vanguardia en sí misma, para los compositores era necesario explorar estas alternativas gráficas, la inclusión de tipos de letras, grosores de línea, y colores diferentes a los de la notación musical tradicional, hicieron que estas

representaciones gráficas fueran el abrebocas perfecto para promocionar apariciones en escena, muestras artísticas, o compilaciones sonoras.

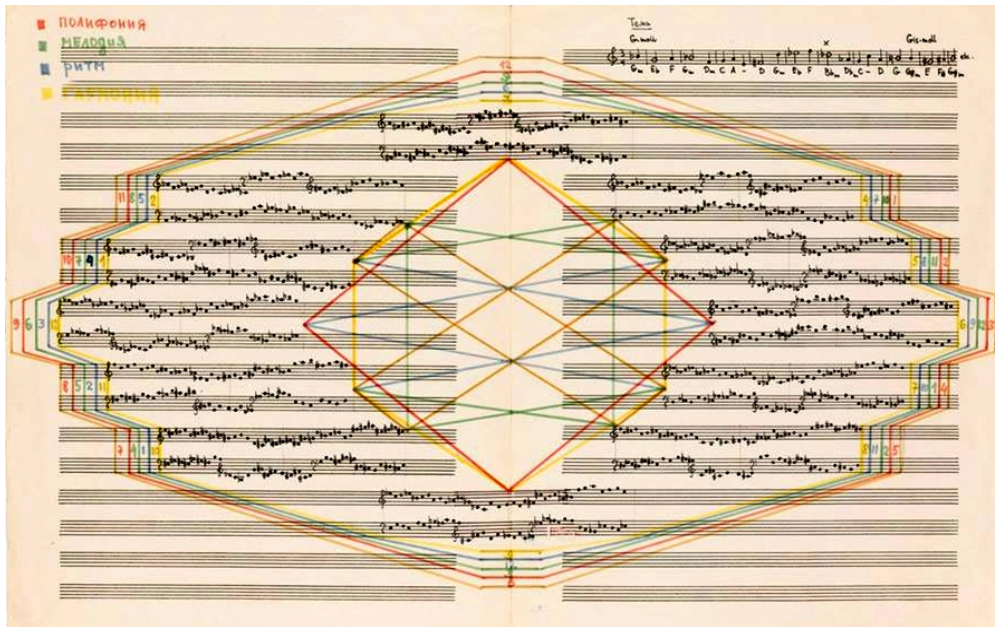


Imagen 6 | Alfred Schnittke, Plan sonoro para *Cantus Perpetuus*, 1975

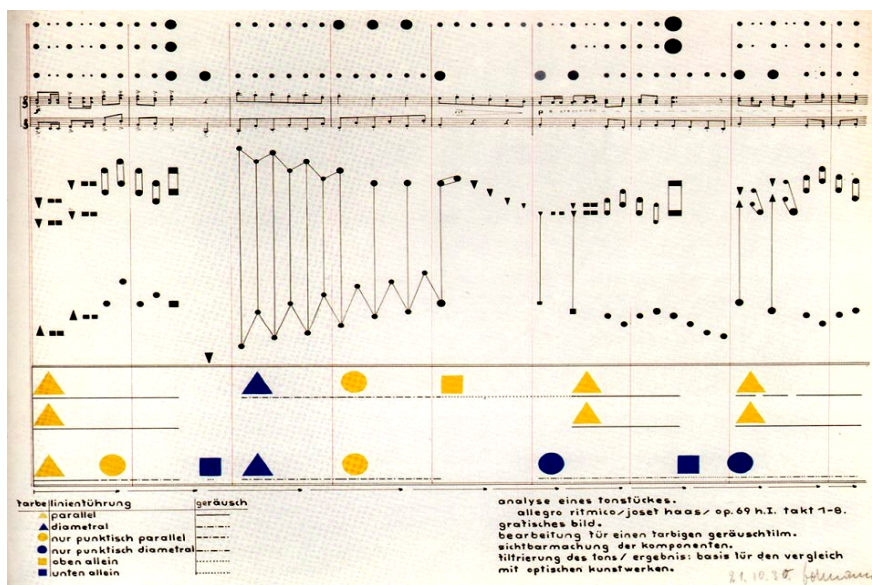


Imagen 7 | Heinrich-Siegfried Bormann, *Pieza Sonora basada en un análisis visual de clase de teoría del color de Vasily Kandinsky*, Octubre 21, 1930

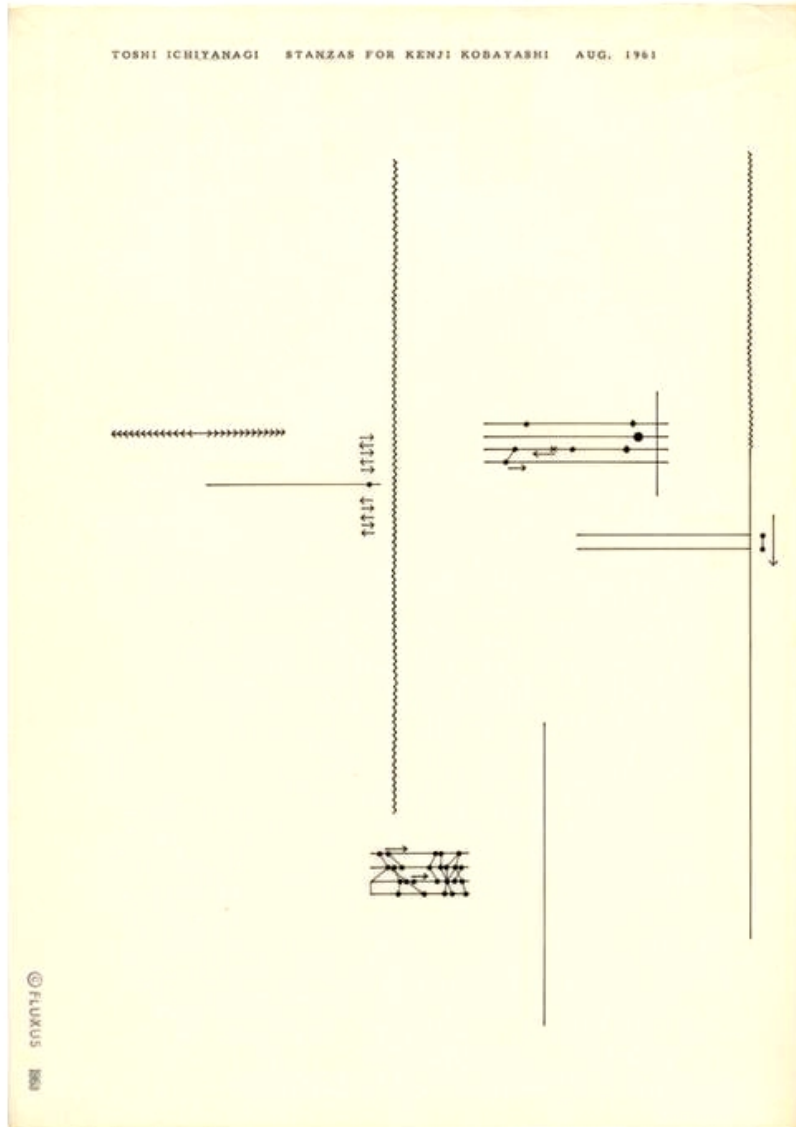


Imagen 8 | Kenji Kobayashi y Toschi Ichianagi, *Stanzas*, 1961,
Notación sonora minimalista basada en el Fluxus

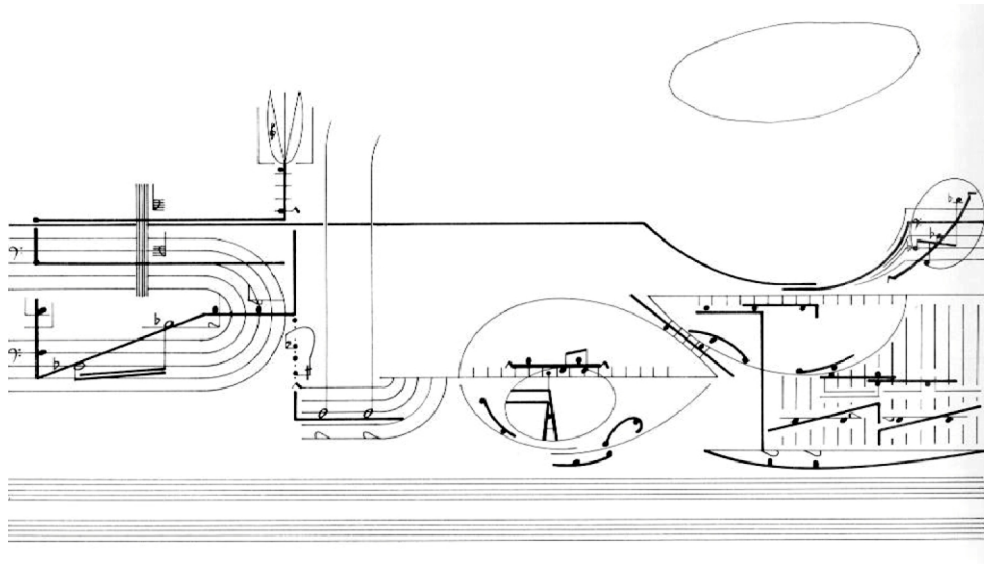


Imagen 9 | Cornelius Cardew, *Treatise*, Plan Sonoro, Imagen de una de las 193 pág.s del plan completo.

La era digital y la estética del arte sonoro

Si hoy en día los equipos electrónicos o en general, todo lo que tenga una carga importante de componentes electrónicos es visto como un avance científico, imaginemos el impacto que pudieron llegar a tener estos en los años 1950's o 1960's, cuando el arte sonoro tuvo su pico de producción más elevado.

Cuando la electrónica llegó al arte sonoro por medio de los equipos de grabación y reproducción de sonidos, estos se convirtieron en herramientas tan indispensables, que se incorporaron como parte del oficio artístico, el arte sonoro tiene la característica de haber sido profundamente afectado por los avances tecnológicos, debido a que cualquier mejora en la grabación, reproducción, y edición de sonidos era apetecida por cualquier artista sonoro debido a que esta le brinda un acercamiento de mayor calidad a la fuente de su obra o al resultado que se quiere dar al oyente.

En una primera etapa, la estética del arte sonoro estuvo relacionada con la mecánica, o sea con el acero, con las bocinas en forma de cuerno, en general con todo lo relacionado con el fonógrafo, más tarde, con la llegada de la cinta magnetofónica, se estética visual cambia de nuevo y se le relaciona con el celuloide, los carretes de cinta,

y los equipos electrónicos que permitían el movimiento mecánico de las cintas. No es sino hasta la aparición de las interfaces visuales y en era digital cuando el arte sonoro adquiere su estética más permeable y reconocida, la de las ondas sonoras, la transparencia, y la flotabilidad propias de su estado físico inmaterial.

Esta estética inmaterial, hija del software de edición de sonido y de los brillantes colores de las pantallas de los ordenadores poco tiene que ver con el proceso creativo y con los sistemas de notación que seguían siendo utilizados por los compositores sonoros. Además de estar presente en el arte sonoro, este tipo de división también se vio reflejada en la música, quizás es la primera vez en mucho tiempo que los procesos creativos del arte sonoro y la música aparece como uno solo desde que se separaron a comienzos del siglo XX. La notación entonces, quedará relegada hasta cuando se quiera evocar al pasado o hasta cuando se quiera hacer énfasis en el proceso creativo del compositor, y por otro lado la exposición de imágenes más relacionadas con la edición de sonido serán utilizadas para resaltar el sentimiento de novedad que sigue estando presente en el arte sonoro. Es decir, su relación con las pantallas y el software de ordenador, hicieron que el arte sonoro rejuveneciera de dientes hacia afuera.

Por otro lado, hay otros autores que hablan de cómo la experiencia estética también va cambiando a medida que los medios tecnológicos lo permiten, los cambios son a veces más lentos que la tecnología que los induce.

The refinement of instrument technology attempts to impose the discrete permutational rationality upon the very production of sounds, and our ears learn to approximate our acoustic experience to the discrete steps of our imposed logic.²²⁶

El problema visual de la promoción y difusión del arte sonoro

Estamos en un mundo que es totalmente visual, cada vez más, la mayoría de los estímulos que recibimos proviene de medios visuales, los ordenadores, las pantallas táctiles, y los móviles han sido desarrollados para que nuestra interacción se realice por medio de los ojos. El sonido, también ha tomado fuerza, puesto a que existen medios cada vez más a la mano para realizar capturas y reproducciones sonoras, pero al haber sido difundido masivamente, su capacidad de impactar por su simple existencia, ha dejado de ser un elemento que juegue a su favor.

²²⁶ IBÍDEM., *On Sonic Art*, pág. 23.

Por otro lado, la incapacidad del sonido para utilizar medios visuales para ser difundido, incapacidad que es natural en este (por su medio), se torna aún más evidente en el momento en el que se quiere hacer una socialización del arte sonoro. Es en ése momento, cuando la obra es compartida por el compositor a sus oyentes, es donde la difusión del arte sonoro pasa por un momento crítico, y la materialización gráfica de la idea del arte sonoro se vuelve entonces esencial para tener éxito en esta tarea. Sin embargo, en este momento crucial, es donde los *clichés* y la falta de trabajo enfocado en la comunicación salen a la luz, haciendo que más del 80 por cien del material gráfico que invita a galerías, exhibiciones, o escuchas sonoras recurran a la imagen de las ondas reflejadas en una pantalla de computador. Es como si para una exhibición de pintura se utilizaran imágenes de acuarelas y pinceles para hacer la promoción al público, es decir el eje de la comunicación gráfica se enfoca en los medios y las herramientas, mas no en el resultado estético o en su relación con el entorno.

En términos generales la expectativa sobre la experiencia estética sonora es difícil de comunicar a posibles oyentes, y la diferenciación de los diferentes tipos de formatos y conceptos dentro del arte sonoro se hacen difíciles de materializar. El arte sonoro cae fácilmente en una espiral que lo lleva a la homogenización o si se quiere a la promoción de su resultado estético como algo genérico e infranqueable. Es decir algo incomprensible y si se quiere aburrido.

De la inmaterialidad a la materialidad de la *notación*

For Plato, the idea of the object, which took a new historical permanence in its notation in the written world, comes to have more 'reality', than the object as 'experience'.²²⁷

Lo que hace que el objeto sonoro habite de forma real nuestro mundo es su materialización. La dificultad para evaluarlo, justificarlo, y compararlo es un problema que se deriva de su falta de pertenencia al mundo material. Así como Platón elevó ciertos objetos al mundo de las ideas, es difícil ubicar al objeto sonoro dentro de los objetos que habitan nuestro mundo material. Lo que llamamos real parece alcanzar

²²⁷ IBÍDEM., *On Sonic Art*, pág. 4.

solamente a lo que podemos tocar o ver, y en este sentido el objeto sonoro pasa desapercibido o incomprendido.

En un esfuerzo por materializar lo inmaterial, la notación ha intentado además de ser eficiente y efectiva, ser tremendamente didáctica, ya que se tiene conciencia que repetir (interpretar) la notación presente en la música no puede hacer otra cosa que alejarla de nosotros debido a que el lenguaje musical está alejado de nuestro conocimiento general. La aparición de sistemas de notación que describen la actividad o el proceso sonoro, hace evidente el carácter didáctico de la notación para el arte sonoro. Es necesario que la mayor cantidad posible de personas puedan acceder al conocimiento sonoro, ya que esto podría influenciar favorablemente su inclusión o por lo menos su visibilidad en nuestra realidad.

El sonido es invisible, y lo que es invisible por lo general es puesto en otra dimensión, en una en la que el ser humano no se ve a sí mismo, y por tanto no puede reconocer su nivel de interacción.

Lo importante pues, no es la notación en sí, sino lo que esta significa para las personas, la forma como pude conectar mis pensamientos con sus deseos y con sus expectativas; la forma como transmito el conocimiento y de cómo ese conocimiento me hace *menos sordo*.

Words never mean anything at all, only people mean any words merely co contributes to words signifying people's meanings.

It's clear that nothing means, but signification resides in the words and that the modes the contexts of use of these significations all contribute towards the speakers meaning.²²⁸

Pare terminar, podemos decir que es absolutamente claro que la separación que se generó entre la notación y el devenir actual del arte sonoro tiene un enorme valor si vemos en ello un propósito pedagógico, sin embargo esta separación incurre en una distorsión y un desentendimiento del objeto de estudio, el objeto sonoro. Sin embargo la aparición reciente de las interfaces visuales en la tecnología digital hace que la notación pueda ser reemplazada para este propósito pedagógico por las matemáticas y la física aplicada a los programas de ordenador.

²²⁸ IBÍDEM., *On Sonic Art*, pág. 13.

PARTE 2:

LA CRÍTICA DEL ARTE SONORO

2.1. Problemas Críticos

A veces se espera mucho de la crítica de arte, se quiere que esta sea coherente, lineal y, metódica, algo que el arte no representa en su esencia.²²⁹

La crítica de arte siempre se ha centrado en la utilización de referentes culturales, llámese artistas o sus obras, para llamar la atención sobre un tema en particular. La escogencia de la crítica como uno de los temas centrales en esta tesis, se debe a la gran claridad que poseen los críticos de arte para contemplar y analizar el objeto de estudio, la obra de arte. En otras palabras, se requiere de la crítica y de los críticos para evaluar todo aquello que va más allá de la forma y la función.

As a rule, the critics... are far more cultures than the people whose work they called upon to review. This is, indeed, what one would expect, for criticism demands infinitely more cultivation than creation does.²³⁰

Oscar Wilde

Los artistas sonoros han sido más idealistas que intelectuales, así que han sido atractivos en sus palabras, pero poco profundos en su discurso. El arte sonoro no ha tenido un crítico que lo apoye y lo promocióne, alguien que esté detrás como un representante, como un testigo permanente, como Greenberg lo hizo con Pollock, Steinberg con Picasso, o Rosenberg con De Kooning.

La falta de críticos en el arte sonoro lo ha dejado a merced de la arrogancia de sus artistas y han evitado que *otros* le den significado a las obras sonoras más allá de la mente del compositor. Porque si para algo es útil la crítica de arte es para hacer explícito lo que es implícito para el artista, así que se necesita del crítico para romper con esta relación desbalanceada. La falta de crítica ha hecho falta para poder reducir a términos concretos todos lo consignado por los artistas sonoros, estos no hicieron un lenguaje concreto, en su gran mayoría, se dedicaron a proclamar la *universalidad* de su pensamiento, algo que a la final está muy lejos de ser una realidad.

²²⁹ LA, Mosi. «Reflexiones sobre la crítica en el arte sonoro» En procesador de palabras, 2009.

²³⁰ WILDE, Oscar. *The critic as artist*. Nueva York: Mondial, 2007.

Dentro de una de las causas para la posible falta de atención de la crítica escrita hacia el arte sonoro, puede haber una causa recíproca, la falta de interés en lo textual y su predilección por las imágenes que le sirvan de interlocutor, ya que aparentemente el sonido prefiere esta relación la cual está llena de pensamientos concretos, que además siguen siendo implícitos y de amplio espectro, pudiendo conectar el sonido con una imagen que lo iguale en complejidad.

¿Para qué la crítica?

Ante todo, el artista reprocha a la crítica el no poder enseñar nada al burgués, que no pretende ni pintar, ni rimar, ni el arte, puesto que es de sus propias entrañas que ha surgido la misma crítica²³¹

Primero que todo podríamos intentar explicar la forma en que las principales críticas vienen primero de los artistas hacia los críticos. Al ser la crítica una disciplina que está más relacionada con la literatura o la filosofía, el vínculo que tienen los artistas con los críticos suele ser muy particular. Los artistas, ven a los críticos como personajes que alejados de la vida artística, han hecho del arte su nicho de trabajo, porque contrario a los artistas, el crítico si espera vivir de sus críticas.

Por otro lado, el crítico puede ver en el artista una oportunidad o un punto con el cual puede conectar con otros artistas y obtener más información acerca de los objetos de arte que le interesan. Cada vez que un artista decide tomar decisiones frente al objeto de arte, el crítico busca ver en esas decisiones respuestas más allá de la simple intuición o azar; para el crítico, todo puede y debe ser explicado para hacerlo explícito hacia el público que contempla el arte.

La relación del crítico con el público del arte es intensa y directa, si el crítico no cuenta con el público, no tendría ninguna manera de justificar su trabajo, porque el crítico, antes que nada, es el eslabón que retorna a la sociedad de modo explícito, todo lo hecho por el artista. Así, que a pesar de trabajar sobre un mismo medio o tema en común, las funciones que cumplen el uno y el otro dentro del mundo del arte los convierten en antagonistas. La posición del público destaca dentro del mundo del artista gracias al crítico. Sin embargo, los procedimientos y recursos utilizados por el

²³¹ IBÍDEM., *Baudelaire y la crítica de arte*, pág. 21.

artista no pueden llegar a ser aprendidos por el público mediante el crítico. "Esas cosas se aprenden en el taller y el público no se preocupa nada más que por el resultado".²³²

La posición del crítico, o mejor, su labor, nunca ha sido en su totalidad parte de la ciencia, o del arte; resulta que su trabajo, ha sido intentar encontrar la manera para encausar dos tipos de diálogos distintos, en donde se pretende explicar lo que pasa, pero también lo que se experimenta al tener contacto con el objeto de arte. Con esto el crítico no pretende en ningún momento, o no debería, entrar en coincidencia con el artista o con lo que él pretende transmitir, y tampoco se enfoca en intentar explicar con lujo de detalles al público, puesto a que la experiencia estética es algo que difícilmente se puede compartir. Entonces ¿para qué sirve la crítica?

No solo en el arte sonoro, sino en cualquier manifestación artística se requiere de alguien que tenga experiencia y memoria, para que será informar a la sociedad en general sobre lo que está pasando y en qué medida esta obra pudiera llegar a afectar o no la historia del arte. Así, el crítico se convierte en un profeta, que sin llevar mensajes ajenos, pretende pronosticar la trascendencia o no podría llegar a tener un objeto de arte en particular. Por otro lado, el crítico, debe ser capaz de hablar más allá de la obra, relacionándola con el artista, para que también se pueda predecir, si ese artista en particular puede, o ha podido entablar diálogos de calidad mediante su obra artística.

Tal vez, la relación necesaria que ha tenido la crítica de arte con la filosofía, ha hecho que su discurso, o su proceder se le antoje algo frío y alejado, tanto a los artistas como al público del arte. Sin embargo, la manera como el crítico se comunica o se relaciona con la filosofía, se debe, en primer lugar, a los referentes que esta propone como actores de una pieza de arte; y en segundo lugar a la particular forma de escribir que tiene la filosofía, volviéndola un lenguaje adecuado para el arte, mejor que la historia, la ficción, o la narrativa.

Para muchos, a pesar de su relación con la filosofía, la crítica debe ser política y apasionada, lo cual también es un ejercicio literario en el cual se debe dar espectáculo sobre una columna o una reseña, para que el público se pueda ver atraído por su obra. Tal vez, Andy Warhol, fue uno de los pocos artistas que no dejó su imagen, su legado, o su propuesta en mano de los críticos; su diferencia estuvo marcada por una activa participación, que siempre redujo la capacidad de maniobra de los críticos para hacer críticas fuera de contexto; sus intervenciones siempre buscaron explicar al público, de manera directa en qué consistían sus obras, e intentar que la experiencia estética de las

²³² IBÍDEM., Baudelaire y *la crítica*, pág. 23.

mismas llegara a cada uno de ellos sin necesidad de tener contacto directo con el objeto de arte. Por eso, al preguntarnos sobre la labor de la crítica, podemos preguntarnos primero hasta donde está dispuesto a llegar el artista.

Esta relación del crítico como mediador social entre la obra y su público, puede definitivamente cambiar el alcance que tiene la difusión del objeto de arte. Una crítica activa y numerosa puede hacer que muchos ojos (oídos) quieran experimentar una obra, y por el contrario, una obra sin críticos o con críticas de poca profundidad, pueden hacer que una obra pase inadvertida a pesar de su calidad o de su actualidad.

Para el caso del arte sonoro, se hace tremendamente necesario, que un pensamiento que favorezca la llegada de críticos y de su crítica, se dé inicio de forma inmediata. El arte sonoro ha pasado décadas repitiéndose a si mismo sus bondades, pero ahora es importante que estas se hagan evidentes y explícitas para un número mayor de oyentes.

El problema autobiográfico

En la crítica del arte sonoro, como habíamos mencionado anteriormente, los escritos que intentan hacer crítica son *autobiográficos* en su mayoría, haciendo que los elogios vayan para los artistas sonoros y las críticas para los músicos o ingenieros de sonido. Muestra de esto, las obras escritas de Schaeffer, Cage, Xenakis, o el manifiesto de Russolo se centran en un análisis de contenidos técnicos acerca del manejo del sonido y no en el significado que los artistas sonoros le dan a su obra.

Estos escritos autobiográficos suelen estar plagados de frases totalizadoras, en la que se pretende darle al arte sonoro un protagonismo que tal vez excede su capacidad conceptual y práctica:

Beethoven y Wagner exprimieron por años nuestros corazones. Pero ahora, estamos hartos de ellos y esperamos obtener mucho más placer de la idea de combinar ruidos de automóviles, motores de combustión interna, y bastas multitudes utilizándolos.²³³

Luigi Russolo

²³³ BALL, Hugo. *Flight out of Time: A Dada Diary*. Nueva York: The Viking Press, 1974, pág. 27.

"Beethoven and Wagner for many years wrung our hearts. But now we are satiated with them and derive much greater pleasure from ideally combining the noise of streetcars, internal-combustion engines, automobiles, and bust crowds than from rehearsing."

*(...) la evolución de la música se gesta paralelamente a la multiplicación de las máquinas.*²³⁴

Luigi Russolo

*Los ruidos están tan bien articulados, como las palabras en el diccionario... al contrario del mundo de la música.*²³⁵

Pierre Schaeffer

*Necesitamos destruir el pasado. Este se ha ido.*²³⁶

John Cage

*Hasta cuanto muera, los sonidos estarán ahí. Y estos continuarán después de mi muerte. No necesitamos preocuparnos por el futuro de la música.*²³⁷

John Cage

*La música no es un lenguaje.*²³⁸

Iannis Xenakis

*Y entonces, cuando ellos se enfrenten a trabajos artísticos que muestren el uso de nuevos medios pueden llevarlos a nuevas experiencias y hacia una nueva conciencia, expandiendo nuestros sentidos, nuestra percepción, nuestra inteligencia, nuestra sensibilidad, entonces, ellos estaban interesados en esto en vez de en la música.*²³⁹

Karl Heinz Stockhausen

En las anteriores frases, tomadas en su mayoría de escritos realizados por los creadores de arte sonoro, se dejan entrever tres posturas muy claras. La primera, en la cual podemos incluir a Russolo y a su grupo de futuristas, buscaba una ruptura total con el pasado musical provocado por el advenimiento de la tecnología, la cual en ese

²³⁴ IBÍDEM., *Flight out of Time*, pág. 29, "Evolution of music is parallel to the multiplication of machines"

²³⁵ SCHAEFFER, Pierre. «An Interview with the pioneer of musique concrete» *Records Quarterly magazine*, Vol. 2, Núm. 1, 1987, "Noises are as well articulated as the words in a dictionary (...) Opposing the world of music"

²³⁶ CAGE, John. *Lecture on nothing*. Milan: Incontri musicali, 1959. "Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music".

²³⁷ IBÍDEM.. *Lecture on nothing*, "We need not destroy the past. It is gone".

²³⁸ XENAKIS, Iannis. *Introductory notes for diatope performance*. 1978, "Music is not a language"

²³⁹ LEE, Lara. *Modulations*. Berlin: Berlin film, 1997, "And when they encounter works of art which show that using new media can lead to new experiences and to new consciousness, and expand our senses, our perception, our intelligence, our sensibility, then they will be interested instead of music."

momento estaba representada por la naciente industria automotriz, la popularización de los motores de combustión, la especialización del trabajo, y las nacientes pero bulliciosas metrópolis industriales.

La segunda, que comprende a los artistas consagrados después de la segunda guerra mundial, durante el llamado *segundo empujón* del arte sonoro, con pensamientos que directamente atacan a la música con Schaeffer o Cage, que tuvo como motivación, ya no a incompatibilidad tecnológica sino a la irrupción de nuevas formas de ver el mundo derivadas de la posmodernidad. La superación del materialismo, llama a los artistas sonoros a refugiarse en las filosofías orientales, y por este motivo, toman de ellas una forma distinta de ver la música, alejada de los cánones europeos, y más cercana a su función como sonido ritual y de comunión.

Por último, encontramos a los discípulos de los primeros artistas sonoros, aquellos que recibieron instrucción de primera mano, y que debieron enfrentar al mundo al ser, desde un comienzo, artistas sonoros sin ningún otro apellido o conocimiento previo. En ellos, se deja entrever una falta de beligerancia para con la música, son artistas que caminan en la mitad de dos mundos, entre el arte sonoro y la música electrónica. Estos artistas, también usan la teoría sonora de forma más explícita, por lo que en sus escritos y comentarios se les ve más abiertos a la controversia y a la contraposición. Son artistas que ya no tienen que pelear contra nada en específico, pero que deben ser los llamados a *poner la casa en orden*, a trazar límites, y a proponerse nuevos estadios de estudio para el arte sonoro.

Viendo, como los artistas sonoros pueden ser divididos en cuanto a sus formas de pensamiento, en 3 grupos, contrario a los 5 grupos propuestos por Kim-Cohen,²⁴⁰ hay que hacer claridad que cualquier forma de pensamiento posterior a esta clasificación, hablamos de los años 1970's en adelante, no será tratada en esta investigación, puesto a que el presente y el futuro del arte sonoro, son temas que deben ser estudiados a fondo debido a que el arte sonoro en la actualidad se ha dividido y mezclado hasta casi el punto de diluirse o fusionarse con otro tipo de artes visuales o experimentales.

Volviendo al tema de los escritos autobiográficos, estos tuvieron, naturalmente, una mayor repercusión a comienzos del siglo XX debido al carácter totalitario y renovador propios de aquella época. Esta reflexión nos puede abrir los ojos frente a

²⁴⁰ KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear*. Londres: The continuum International Publishing Group, 2009, pág. 9, "1914: Luigi Russolo, 1922: Hugo Ball / Dada, 1948: Pierre Schaeffer, 1960: Nuevos Medios, 1990: La era digital."

lo que serían los íconos del arte sonoro, artistas que por su gran número de contribuciones tienen un papel protagónico para las generaciones que los sucedieron.

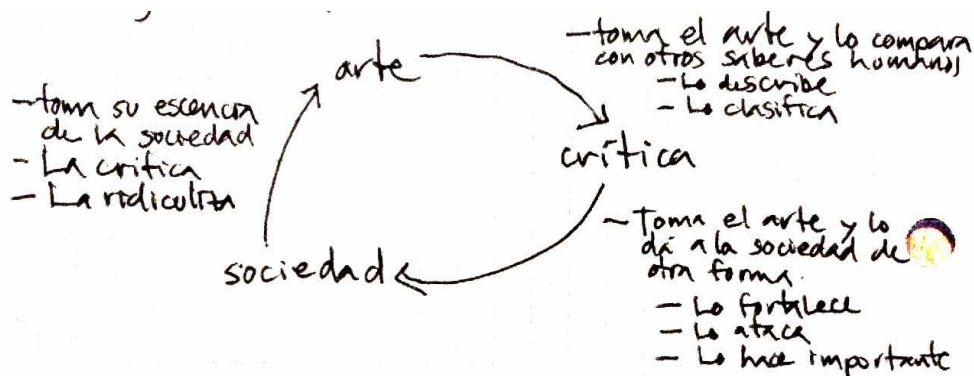
Tal vez, y sin entrar muy a fondo en temas de actualidad, la falta de interés en continuar con estas obras conceptuales, dejadas por los primeros artistas y pensadores sonoros, se deba a la falta de conclusiones o cambios visibles desprendidos de las reflexiones sobre arte sonoro, tanto en los años 20's como en los años 60's. Es posible, que la falta de interlocutor hizo que estos escritos fueran poco debatidos, y por tanto nunca alcanzaron el valor pedagógico que sus autores buscaban, y decimos pedagógico, porque uno de los objetivos principales que tuvieron este tipo de escritos, fue el de *educar, y formar* a los nuevos compositores de arte sonoro.

Para concluir, podríamos afirmar que si hablamos de crítica demasiado autobiográfica nos encontraremos con una sobre-estimación de los valores creativos deponiendo los valores de la experiencia y la belleza; estos son en conclusión vagamente percibidos o analizados si el crítico es el artista en sí mismo.

La retroalimentación social

Existe un ciclo abierto en el mundo del arte sonoro, que no le permite *retroalimentarse socialmente* por su falta de crítica. Si nos basamos en las teorías expuestas por varios autores frente a la relación arte-crítica-sociedad.²⁴¹ La crítica como último eslabón toma el arte y toda a la sociedad de otra forma; atacándolo, dándole la importancia que merece, en otras palabras, fortaleciéndolo.

²⁴¹ KUSPIT, Donald. *The critic is artist, The intentionally Art*. Michigan: UMI Research Press, 1984, pág.97.



Además, se hacen evidentes las falencias del arte sonoro en cuanto a su énfasis en la académico y fenomenológico, algo que lo aleja de la crítica y que agudiza su falta de crítica social, la cual se pierde en su tipo de lenguaje y que muchas veces se queda en un segundo plano porque la esencia fenomenológica del arte sonoro que hace que muchos de sus esfuerzos creativos y perceptivos se centren mucho más en los fenómenos y en los sonidos en sí, no interviniendo en la construcción social.

La crítica se basa en las preocupaciones de una sociedad, así que la pregunta para el arte sonoro sería: ¿En qué momento el arte sonoro genera una respuesta a una preocupación social? El arte sonoro ha viajado un largo trecho de su camino sin responder a esta pregunta claramente, ha evitado hacerse ese cuestionamiento por miedo a responder. Los artistas sonoros son los primeros que guardan silencio, y hacen reflexiones al respecto como filósofos de oficio, como si el sonido fueran palabras y como si las palabras fueran un quehacer y no un tipo de arte.

A este respecto, se podría afirmar que Clement Greenberg acierta al decir que la falta de crítica desemboca en *provincialismo*, de ser esto así, la falta de *universalidad* del arte sonoro puede ser consecuencia directa de su provincialismo.

Si buscamos un problema al *provincialismo*, así como lo decía Greenberg, el arte sonoro debió haber dejado su beligerancia hace varias décadas, porque si bien es cierto que un arte con las posibilidades del arte sonoro, necesitaba de un momento de contraposición y efervescencia, pero con los años esto se debió haber decantado, para, con cabeza fría, haber hecho propuestas más audaces, elaboradas, y conectadas con su entorno.

La inclusión de una valía cultural para el arte sonoro es algo que todavía está en veremos, algo que no está definido y algo sobre al parecer no hay mucha prisa por definir. La pregunta que encabeza este capítulo, ¿en qué momento el arte sonoro

responde a una preocupación social?, es la pregunta que podría catapultar al arte sonoro como un valor para la sociedad, y no como justificación para un puñado de artistas para explorar infinitamente sobre un fenómeno que puede ser definido mejor por la ciencia, que por el arte.

El buen gusto y el problema del estatus

Para algunos, como para Husserl, es a través de la complejidad del contenido, de lo profundo de las discusiones y de lo implícito de la imagen, que se puede separar el lujo y la fantasía, de la memoria contenida en ese lujo y esa fantasía.²⁴² Se debe hacer una separación entre la carga emocional del objeto y el problema de la estética, que para efectos del objeto sonoro tiene una importancia primordial, puesto a que la alta carga emocional que tiene un sentido como él oído puede necesitar una ayuda extra cuando se trate de hacer diferencia entre su problema estético, de imagen (imagen sonora en este caso) y el rastro de su intención reflejado en las emociones.

Muchos han intentado hacer una separación a este respecto, y opinan que esta relación entre el arte y el objeto es sensible de ser detectada, y por tanto no requeriría de un análisis tan extenso o de una discusión tan profunda. Podríamos nombrar trabajos científicos que, frente a este particular, realizaron entusiastas de la Bauhaus, que a la postre hicieron un minucioso esfuerzo que pretendía comprender todas las percepciones humanas en varias reglas que si se seguían al pie de la letra, podrían llevarnos a alcanzar la belleza.

La Gestalt, como así era llamado el grupo que proyectó esas pautas sobre la belleza, la forma, y la imagen²⁴³, no tuvo una gran intervención sobre el mundo sonoro, debido a que la música, en el sentido abstracto, y la acústica en el sentido práctico, siempre se encargaron de delimitar y reglamentar al sonido y a lo que este debía proyectar.

El ejercicio desarrollado por la Gestalt es profundamente valioso para el diseño gráfico y las artes visuales, es un punto de partida y un apoyo muy sólido sobre el cual debatir, y a pesar de que hoy en día, las teorías de la Gestalt estén totalmente revaluadas, podemos imaginar un ejercicio similar a esta escala para el arte sonoro, tal vez si dentro de él se hubiera dado, esta tesis no tendría sentido alguno, puesto a que

²⁴² HUSSERL, Edmund. *Idea*. Nueva York: Collier Books, 1952, pág. 196.

²⁴³ BRIGAS HIDALGO, Aleida. *Psicología: Una ciencia con sentido humano*. México D.F: Editorial ESFINGE, 2012, pág. 168.

el problema que aún sigue rondando al arte sonoro es la contradicción que existe entre su aplicación como disciplina y su verdadero significado artístico. Lo que la Gestalt hizo a comienzos del siglo XX, fue una franca conversación entre todos los interesados en la imagen, a los cuales les fue explicado cómo la psicología podría llegar a influir en el comportamiento humano.

Esta franca exposición de argumentos dio paso para que el mundo de la imagen fuera rápidamente influenciado por la psicología, la cual, tomando las conclusiones de la Gestalt, se lanzó a la conquista de las mentes humanas por medio de la publicidad visual. La utilización de las teorías de la Gestalt en el campo académico, ha permitido que, desde una temprana edad, todo tipo de personas puedan conocer sus teorías, y por tanto artistas nacidos después de su establecimiento como cátedra las han utilizado, bien como apoyo para continuar con su marco de influencia o bien para rechazarlas y tomar un nuevo camino.

Volviendo al problema del gusto sonoro, Husserl fue uno de los que siguió a Kant, afirmando que "el gusto es el que guía las funciones lógicas del juicio"²⁴⁴, en otras palabras, para Husserl el gusto no es una consecuencia de una observación y un análisis, sino que es el impulso del gusto el que nos invita a juzgar y a experimentar. Esta afirmación de Husserl nos muestra una vez más que el arte sonoro tiene una oportunidad muy grande para pasar a un primer plano en las artes debido a su gran capacidad de atracción, pero a la vez evidencia una debilidad muy grande para retener a sus oyentes. Es fácil sentirse atraído por una pieza de arte sonoro en primera instancia, pero es difícil apreciarla toda, hasta el final, para llegar a tener un juicio concluyente.

Atado a esta oportunidad dada por la primera impresión, también existe un contrapeso mediático que, como un paradigma, ataca oportunidades imperdibles para mostrar al sonido como un arte desligado de la música. En muchas ocasiones los oyentes o espectadores suelen disculparse de ante mano por su poco conocimiento en el mundo de la música, algo que es de hecho una ventaja, más que una desventaja. Esta negación inicial a *escuchar*, es casi que un trauma social que ha sido incubado por la música, debido a que la música siempre ha estado ligada a la música clásica, y está siempre ha estado ligada a su vez a recintos exclusivos donde burgueses y aristócratas se refugiaban del ruido y la incultura reinante en las ciudades. La negación a la escucha se vuelve casi como una protesta social contra lo desconocido, contra lo que ha sido negado para muchos por su no pertenencia a un círculo o a un grupo exclusivo.

²⁴⁴ IBÍDEM., *Ideas*, pág. 21, "(...)taste is the guidance of the logical functions of judgment"

Elementos más populares, y de mayor espectro como la radio o el cine, pudieron llenar ese vacío, pero sus puntos de encuentro con el arte sonoro fueron más bien pocos, debido a que el arte sonoro debe capturar a sus oyentes para que la radio o el cine pudieran pagar sus deudas y llevar a cabo su actividad comercial, sin embargo, el arte sonoro solo los retenía por un par de minutos, para luego volver a visitarlos en forma de una reseña en el periódico con una extensión de dos cuartillas, en el mejor de los casos. Tal vez, en la actualidad, gracias al internet y al *life streaming*²⁴⁵ el espacio que necesita el arte sonoro para mostrar a sus oyentes su buen o mal gusto, esté por fin disponible.

Hablando del juicio, podríamos afirmar que al primer proceso dentro del juzgamiento, el que debe ser llevado a cabo por el sujeto varias veces hasta establecer una idea sólida sobre el objeto artístico se le llama proceso de *objetivación*, este proceso, se lleva a cabo por el sujeto, y por medio de este, se hace un primer acercamiento a la obra de arte, acercándose al objeto en sí mismo, sin ir más allá, se evalúa el valor en sí mismo, y así se obtiene un primer paso hacia la obtención del juicio. Después ya es posible experimentarlo para des-objetivizarlo, este aparente proceso contradictorio tiene como fin entender el objeto primero, para luego retomar solo sus valores extra-objetuales, es decir valores que no dependan de un objeto en específico, sino que puedan pasar de objeto a objeto, sin perder calidad en la experiencia estética.

Un segundo momento, o segundo acercamiento que sufre una pieza de arte sonoro, es cuando este es expuesto y sobre él se genera una opinión consensuada, es decir, se socializa la obra de arte para que sobre ella se genere un juicio. Generalmente este proceso es liderado por un crítico o por artista en primera persona. Esta socialización hace que el objeto de arte pueda ser susceptible de pasar de un estado mortal a uno inmortal, es decir que su mensaje deje de estar implícito y pase a ser explícito y trascender socialmente.

Historiadores y filósofos del arte han traído cerca de nosotros una fase extra a esta etapa de juzgamiento, en la que además de la socialización del objeto de arte, este se eterniza como una perfecta muestra del objeto de arte, cumpliendo con creces su etapa de objetivación. Con esta puesta en la eternidad de estos objetos de arte, se logra hacer una revisión en el tiempo, *periodizándolos* y dándoles un lugar y un tiempo, además gracias a este análisis en detalle consecuencia de esta *eternalización*, se comienza

²⁴⁵ FREEMAN, Eric, y GELERNTER, David. «Lifestreams Project» Yale University.
www.cs.yale.edu/~freeman/lifestreams.html

"A time-ordered stream of documents that functions as a diary of your electronic life; every document you create and every document other people send you is stored in your lifestream".

a especular con su esencia, debido a que esta ya es un objeto sólido y firme, que es susceptible a ataques, transformaciones, y reinterpretaciones.

Entre la objetivación y la socialización, se da una relación que se podría calificar como irónica en su existencia misma. Debido a que la primera etapa, la objetivación, lleva al objeto de arte hacia el *firmamento cultural*²⁴⁶, y el segundo lo baja para ponerlo en las manos de cualquiera. Además, esta tercera etapa, de la que hablamos hace solo un momento, la eternalización, no lleva el objeto nuevamente al llamado firmamento cultural, simplemente hace que las manos en las que pueda estar este arte, se multipliquen en el tiempo.

Si analizamos con detenimiento el ciclo de la obra del arte en su socialización, encontraremos que para el arte sonoro, un juicio colectivo ha sido bastante difícil de obtener por la poca cultura auditiva que existe. A pesar de la gran cantidad de estímulos sonoros que existen en nuestro mundo, son pocas las veces en las que un objeto de arte sonoro ha sido inmortalizado, obteniendo un juicio favorable y trascendiendo en el mundo del arte. Esta situación tal vez es solo una consecuencia directa de la baja cantidad de obras de arte sonoro producidas hasta la fecha, además de esta situación especial, también existe una coyuntura difícil en la divulgación, la cual, como ya hemos mencionado en otros apartes, recurre en obras sonoras que pueden estarse repitiendo a sí mismas en diferentes formatos y bajo la batuta de diferentes autores alrededor del mundo.

El problema del juicio es entonces, la ratificación de que la ciencia espera ser entendida como una verdad, mientras que el arte solo muestra un tímido interés por conocer dicha verdad.

Volviendo a Husserl, e indagando un poco más a fondo la causa que lleva a tener o no una noción del gusto bien definida alrededor del arte sonoro, este insiste en que el oyente, en el caso del arte sonoro, debería adquirir su sentido del gusto antes de juzgar lo que tiene *buen gusto* de lo que no²⁴⁷. Pero ya hemos presentado distintos ejemplos que nos recuerdan que, en la actualidad, no existe ningún medio, ni ninguna ayuda para que el oyente promedio pueda formar su propio gusto *no musical*. Es difícil cumplir esta máxima de Husserl con respecto al juicio anticipado del gusto en el arte sonoro, el oyente del arte sonoro necesitaría estar expuesto a muchísimas piezas de arte sonoro para adoptar una idea concreta sobre para lo que él es buen gusto. El espectador podría acercarse a un trabajo sonoro, si este es forzado a una situación que

²⁴⁶ DUCHAMP, Marcel. *The creative act, the new art*. Nueva York: Art and Artists, 1966, pág. 24.

²⁴⁷ IBÍDEM., *Ideas*, "In effect, the spectator must acquire taste before he can judge tastefully"

lo lleve a esto, y lo lleve a preocuparse por lo que está oyendo, así tal vez logre darle alguna valía a lo que presencian sus oídos, para bien o para mal.

El forzar a un oyente puede sonar como algo ajeno al arte, pero debemos recordar la gran cantidad de visitantes que tienen museos como el Louvre, el Prado, o el Hermitage; están allí porque socialmente escuchan una voz que los comanda a ir, como algo que *deben* hacer. Es entonces la cultura material, o la falta de ella, es la que guía sus pies para visitar un museo. El arte sonoro al tener una relación tan mediocre, aceptémoslo, con la sociedad en su conjunto, no puede pedir empujones como este que sean capaces de llevar masivamente a un público constante a verse expuesto a obras de arte sonoro.

Algunos asegurarán que es necesario colmar al arte sonoro de piezas con significado y que sin una mínima cantidad de significado en las piezas exhibidas es imposible capturar a los espectadores para que puedan evaluar o no el valor de cada pieza artística. Sin embargo, me pregunto, ¿cuánta es la cantidad de significado que se necesita para llevar a un juicio artístico?, y además me llevaría a plantearme si es el significado el que en últimas lleva a una obra a ser valorada o no. Tal vez, en el contexto en el que desarrollamos esta investigación, es decir desde los primeros años del siglo XX, hasta la década de 1960, era posible pensar en este tipo de utopías comandadas por una naciente y hambrienta clase burguesa europea, con sed de conocimiento; pero en la actualidad, en la casi la segunda década del siglo XXI, este tipo de cuestionamientos solo se dan ya, en círculos académicos, puesto que las clases que impulsan el arte y llenan los museos hoy en día, relacionan la existencia de una galería con un evento similar al de una sala de cine. Es por esto que es imposible responder esta pregunta para un estudio que recrea una época que ya pasó y que no puede emitir un juicio de valor donde su torrente experiencial está conviviendo con el siglo XXI.

Tampoco queremos que sean malinterpretadas nuestras intenciones, no evocamos el advenimiento de un conocedor, que ya ha dejado de lado el rol de espectador para convertirse en una especie de ser conectado al arte, solo estamos insinuando que la cantidad de oyentes necesarios para generar una idea de gusto debe ser infinitamente superior que la que se reúne hoy en día alrededor del arte sonoro. No pretendemos que en cada oyente se genere un estilo de vida ligado al arte sonoro, como si lo generan las artes visuales, solo remarcamos la importancia de crecer o perecer. ¿Cómo dejar de lado los textos *autobiográficos* de los cuales nos quejábamos tanto en capítulos anteriores de este estudio, si para un investigador es tan difícil conectarse con el arte sonoro?, ¿cómo es posible que alguien que quiere estudiar las piezas del arte sonoro

deba ser primero un experto en los fenómenos sonoros?, ¿cuántos críticos en las artes visuales han hecho estudios exhaustivos en teoría del color?

Al respecto de los primeros acercamientos que diferentes tipos de personas hacen hacia el arte, y de cómo el concepto de estética puede variar, sin entrar a debatir, nos decantamos por la frase de Young Henry James, "La imagen en el mundo no tiene valor estético en lo absoluto, pero esta tienen un efecto y un sentido personal"²⁴⁸ Citamos a James, porque históricamente la discusión sobre la estética ha girado en torno a la academia, pero al común de las personas, estas reflexiones, aprendizajes, y conclusiones, nunca los han llegado a influenciar.

El valor del sonido, es una construcción social, y como tal, este tiene un sentido personal, así el sonido va de lo particular a lo general, el sonido siempre es compartido, de hecho es una de las cosas que más se comparten, porque un oyente desprevenido no puede simplemente cerrar sus orejas, así como cierra sus párpados. Otra cosa sería hablar de la experiencia estética, pero sin duda el sonido cuenta con el factor sorpresa siempre de su lado para intentar dar sentido a su propia existencia.

Citando nuevamente a Heidegger y en la misma línea de James, "al hombre le importa el arte antes de que piense en él"²⁴⁹, podemos llegar a concluir que toda experiencia es susceptible de ser antecedida por una escucha accidental. La presencia del arte sonoro está allí para sus futuros oyentes, en forma de sorpresa, incluso antes que el oyente llegue a pensar en el sonido como arte, este ya lo está afectando a diario.

Objetos sonoros más o menos *fashionables*

Lo *fashionable*, o lo que está *de moda*, interfiere directamente con el desarrollo de un conocimiento crítico, sin embargo, este no interfiere de una forma positiva o negativa necesariamente, solo hace que el caudal crítico se intensifique, pero no necesariamente baja su calidad.

El que un elemento, un medio, o una tendencia, se encuentren en el ojo del huracán mediático es un factor guiado por la moda, sin embargo, gracias a estos llamados mediáticos, la cantidad de observadores se intensifica, a tal punto que un mismo tema

²⁴⁸ BRADLEY, John. *Henry James's permanent adolescence*. Londres: Palgrave Macmillan, 2000. "The image of the world has no absolute aesthetic value, but it made personal sense"

²⁴⁹ KUSPIT, Donald. *The critic is artist, The intentionally Art*. Michigan: UMI Research Press, 1984, pág.33. "(...) man cares about art before he can think about it".

es visto desde puntos de vista infinitamente más numerosos estando *de moda*, que no estándolo.

A este respecto, el arte sonoro requeriría bastante más exposición mediática para obtener, por lo menos, más miradas (oídos). Esta experiencia solo fue vivida por el arte sonoro gracias a John Cage, que en su pieza *4'33"*, contó con un gran interés desde la prensa y desde el círculo académico; sin embargo, cuando un discurso como el de Cage, bastante conceptual y heterodoxo, se ve iluminado por los reflectores de la fama, por lo general es la persona en sí, el artista, el que pasa a la fama, y no sus piezas. El arte conceptual, por lo contrario, se vio afectado de forma más directa y vehemente por este tipo de exposición mediática.

Existe una frase dicha por Leo Steinberg al respecto de esta particularidad: "Este se vuelve fashionable, al confirmar el look de un tipo de arte que ya ha sido aceptado universalmente como fashionable"²⁵⁰. No es que se trate de crear algo y ponerlo de moda, se trata de seguir un patrón que ya se encuentra de moda, y trabajar en torno a él, o mejor, bajo su sombra. El que algo se vuelva fashionable, no debe ser descartado o despreciado *per se*, solo debemos entender, que en algunas ocasiones una idea se encuentra en el momento y lugar adecuado para aumentar su poder de influencia. Por ejemplo, se podía decir que el existencialismo en sí fue una moda, así como el marxismo también lo fue.

Para el colectivo que abarca la crítica de arte, saber cuándo deben detenerse o continuar haciendo una crítica a un elemento que se considera fashionable o no, es difícil, puesto que las señales que da la sociedad para indicar que algo es fashionable, ya no lo es, son difusas y aparecen de improviso, de ahí la dificultad que tienen los críticos para actualizar cosas como mitos o creencias, y también de ahí la posibilidad de obtener resultados inciertos.

Si es cierto que la crítica hace explícito lo implícito, en el caso de lo que es o no fashionable, parece que estos se quedan cortos, sería necesario un sociólogo o un antropólogo para que los guiase en torno a este tipo de tendencias, al parecer no siempre lo fashionable se queda en la superficie, y es ahí, cuando el crítico se sumerge, que no puede ver el todo y por tanto la superficie queda oculta junto con su capacidad para juzgar este tipo de tendencias pasajeras.

²⁵⁰ IBÍDEM., *The critic is artist*. "It becomes fashionable by confirming the look of art already accepted as fashionable (...)"

El arte sonoro siempre se ha beneficiado de lo que pueda ayudar a capturar la atención del público, tanto en el Fluxus como en el Dada, el arte sonoro ha sacado partido de la atención prestada a tendencias artísticas que marcaron una época y a una generación de artistas. Tal vez, sin este tipo de exposición mediática, muchos de los artistas sonoros, vinculados a tendencias ajenas al sonido, nunca hubieran sabido de él, y por tanto los eventos en donde compartieron y reunieron sus ideas al respecto de este nunca se hubieran dado.

Gracias a este peculiar caso, del arte fashionable, se hace aún más evidente que el conocimiento que debe tener el crítico acerca del artista y el estudioso del arte sonoro, tal vez lo hace perder la visión sobre lo que la sociedad espera de él. Es posible que esta tarea de comunicar y obtener una respuesta social pertenezca, no al crítico de arte sino, a la obra en sí. Pero por otro lado, si dejáramos a la obra de arte por sí misma, con su obvia apariencia arrogante, esta se convertiría en polvo, al no poderse explicar a sí misma, puesto que el artista mismo no es la persona indicada para hacer esta tarea.

Puede que el crítico de arte utilice las mismas conversiones, y el mismo tipo de descripción que el artista, y sus palabras como guía, pero al final él debe seguir su propio camino y establecer su propia ruta a través del trabajo que pretende evaluar, y por tanto ver las posibilidades que existen en él. El crítico debe, sin importar si el tipo de arte que se presente ante él sea de actualidad o no, fashionable o no, estar atento y guardar su independencia sobre todas las cosas, lo suficiente como para comenzar con la difícil tarea de descender hasta lo más profundo del objeto de arte.

Este tipo de independencia por parte del crítico, es requerida, sobre todo cuando se le presenten tipos de artes fashionable, en el este momento cuando el crítico debe evaluar la intencionalidad, sobre todas las cosas, para no elaborar una descripción o un juicio que entre en los terrenos de la publicidad. Esta independencia, será llevada a cabo por parte del crítico a pesar de las múltiples presiones que este pueda tener por parte de múltiples factores externos, como las galerías, las editoriales, y los artistas en sí, que requieren de la crítica para dar a conocer su obra.

Apreciación como vínculo al significado

La *apreciación* es un fenómeno ambiguo, gracias al cual se sensibiliza al sujeto para vincularlo a una experiencia estética, aunque puede ser superficial, requiere de un conocimiento de las dinámicas de los objetos de arte. La apreciación intenta evadir los

juicios o las etiquetas, y se relaciona más con algo a lo que se llega mediante una conversación racional en la que raramente se involucran pensamientos más allá de la razón o experienciales.

La apreciación es un paso intermedio que el arte sonoro requiere para llegar a una socialización más rápida de su objeto artístico, necesita de ella para poder profundizar en sus interpretaciones y conceptos de cara a un público. Sin la apreciación, el arte sonoro sufrirá el síndrome que sufrían algunas escuelas en pueblos muy pequeños, donde el maestro explicaba una y otra vez el mismo fenómeno para que los recién llegados, o sea los más pequeños, pudieran entender lo que sus compañeros más adultos ya entendían a la perfección. Sensibilizar es necesario para que el conocimiento se transmita más rápidamente y para que el oyente tenga una noción mucho más cercana de lo que será una experiencia estética.

Se muestra evidente que la apreciación es una actividad netamente pedagógica, haciendo que la forma a la que llega al oyente sea educativa, y que sus resultados se midan con variables pedagógicas. La relación entre arte sonoro y la pedagogía, ha estado siempre relegada al estudio de los fenómenos sonoros, los densos sistemas de intercambio de información en el arte sonoro, hacen que solo alumnos muy aventajados o artistas sonoros, puedan entender lo que pasa al interior.

Apreciando, es como se podría en un futuro valorar al arte sonoro, y por tanto establecer un juicio, o una crítica hacia él, sin la apreciación, el oyente tendría que tener una motivación demasiado grande, o una curiosidad desbordada para llegar al fondo del objeto sonoro. Aquí no se trata de que el arte sonoro mejore su nivel artístico *per se*, creo que está suficientemente claro que el nivel del arte sonoro no puede y no tiene para qué incrementarse si no se realiza una socialización que permita llegar a juicios, y críticas. La apreciación es una virtud que tiene que ser cultivada, y en la que tal vez comparte la misma situación que la música, llevar a los oyentes directamente a una etapa de juicio, pero muchas veces se pasa por alto su apreciación.

La apreciación del arte restaura la racionalidad durante la experiencia estética, una racionalidad, que se ha visto destruida por el problema del arte. Este problema del arte pone una cantidad incalculable de condiciones en las manos de la experiencia haciendo que esta caiga en manos de los poderes analíticos, que no son otros que los del *ego del día a día*²⁵¹, o sea de académicos que finalmente viven del análisis de una tarea que debería ser totalmente experiencial. Esta consecuencia, es común en el arte sonoro y, como habíamos subrayado anteriormente, se vería disminuida en la medida

²⁵¹ IBÍDEM., *The critic is artist*, pág. 40.

en la que el sujeto pudiera tener un acercamiento temprano, por medio de la apreciación al objeto sonoro.

La apreciación, niega que el arte sea un pensamiento influenciado o salido de la fenomenología, pero a su vez, hace que sea cómoda para él cualquier vivencia dentro del día a día, dentro de los fenómenos que, sin ser analizados, pueden ser apreciados por cualquier ser humano. Es ahí, donde la contradicción de la apreciación se hace evidente, porque su carácter atractivo, a veces pasa por encima de doctrinas y, que como la fenomenología, solo intentan explicar mediante los fenómenos, algo que nunca ha sido analizado por la crítica o la historia del arte.

Apreciar entonces, nace como una herramienta útil para combatir ese miedo o ansiedad del que nos hablaba Heidegger, es mediante la apreciación que podemos impedir que el miedo subliminal invada nuestro juicio, es mediante la apreciación que lo inesperado pasa a ser previsible, y que lo ilegible pasa a tener un matiz conocido. Debido a sus cualidades pedagógicas, la apreciación sonora en sí misma ayuda a minimizar una posible devaluación de los objetos de arte por falta de entendimiento o convivencia.

Sobre el *Happening*

Dentro de este círculo de apreciación, juzgamiento y categorización del gusto dentro del nuevo arte, es que algunos autores entran a discutir la existencia de fenómenos como el *happening*, el cual, no puede ser juzgado por el gusto, y en donde la apreciación pierde todo su valor, ya que el *happening* es una manifestación artística en la que le hombre, o sea el artista mismo, para a ser el protagonista y el centro de la obra. Dentro del *happening*, no estamos hablando de figuras relevantes que ayudan a tener un conocimiento de las obras por medio de su personalidad mediática, ya que la obra *es* el artista.

Este fenómeno, que en cierto punto también ha sido recogido por el arte sonoro, hace que todos los potenciales sonoros se multipliquen, pero que también sus problemas y dificultades no se minimicen sino que se acentúen. Por ejemplo, el *happening*, hace que una obra sonora tenga más público, y que este público se sienta más interesado por intentar llegar a tener una experiencia sonora pero, *in situs*, el *happening* hace que la posible experiencia acusmática se pierda, y que a su vez los

oyentes se preocupen más por la aparición de fuentes físicas sonoras, que interrumpirán cualquier juego semántico que pretenda plantearse dentro de un objeto sonoro o dentro de una pieza sonora en su conjunto.

El happening, hace que el arte intente buscar en el oyente, una fuente creativa en sí misma, cambia de manos la creación y delega la experiencia sonora a una mera consecuencia de un proceso creativo compartido. Por otro lado, también delega o rezaga la posibilidad de que el entendimiento o apreciación inicial de una obra llegue a feliz término. El camino por el cual, una obra de arte sonoro recorre su camino cuando el happening la interviene, tiene que ver con una rápida salida a la luz, una socialización forzosa que hace que la obra sonora se confronte o se enfrente con un público que no ha pasado por un periodo de apreciación.

Muchos podrían argumentar que en el happening el arte sonoro podría tener un terreno fértil para desarrollarse, debido a que lleva al oyente a confrontarse con una obra de arte sonoro sin necesidad de un conocimiento previo, pero ya hemos observado, lo que sucede cuando un oyente se ve enfrentado a una obra de arte sonoro sin un periodo de sensibilización previa, sin una preparación a priori, que permita al oyente llegar y gozar de la experiencia estética. Pero, ¿cómo podría este oyente llegar a entenderla si ni siquiera ha tenido la oportunidad de reflexionar sobre ella de una manera consciente, alejada de una intervención mediática, que es de lo que se trata el happening?

Sobre el significado del arte y el significado del objeto sonoro

Como una conclusión anticipada, me atreveré a afirmar que el arte no significa nada en el mundo en que vivimos, en el mundo que habitan los no académicos, y la búsqueda por un tipo de significado para el arte, los lleva a descubrir que este solo puede llegar a través de la conciencia, es decir, la experiencia que lleva al hombre a conocer el arte está guiada por el conocimiento.

Esta reflexión con la que prefiero comenzar a hablar sobre el significado del arte es la que nos permite diferenciar entre el significado de un objeto, y el significado de una obra de arte. Para el arte sonoro deberemos diferenciar claramente entre la pieza de arte sonoro y su experiencia estética, del objeto sonoro y su aparición en el mundo en el que habitamos. Por lo tanto podríamos afirmar que no todos los objetos sonoros son arte, pero que el arte siempre cuenta con objetos sonoros.

La palabra objeto sonoro le da una característica material a un trozo sonoro que no debería en sí mismo tener masa, densidad, o apariencia; pero es, para el arte sonoro su núcleo indivisible, como el átomo es al mundo material. Y le damos una posición específica al objeto sonoro dentro del arte, para tener claro que el significado proveniente del objeto sonoro puede ser un significado que trascienda lo estético, o que se anteceda a lo estético.

El espectador, durante la experiencia estética sonora, deja al espectador suspendido en su conciencia sobre el sonido, de sí mismo, y de sus posibilidades de contemplarlo, pero lo deja sin poder de decisión. Al contrario de otras artes las artes sonoras siempre guían al oyente por un camino repleto de obligaciones, en las que el oyente no tiene otro remedio que escuchar y esperar lo que venga. Esto afecta la significación de la obra artística, porque la hace dubitativa, temblorosa, y llena de dudas y ansiedad.

En esta suspensión a la que se ve abocado el oyente, su ansiedad aumenta rápidamente, y esta no lo deja sumergirse en la experiencia estética, llevándolo nuevamente de vuelta a la objetividad, en la que el oyente termina por juzgar en términos de gusto. No estamos afirmando que el oyente no debería juzgar la obra, pero ¿cómo puede juzgarla como obra de arte sino puede alcanzar con ella una experiencia estética?

Es cierto también, que es pretencioso intentar definir o buscar el significado del arte sonoro, pero también es cierto que es cuestión, como lo afirmaba Wittgenstein, de dividir la realidad en situaciones que podamos experimentar y darles un significado. Por lo tanto, y no siendo una excepción a esta afirmación universal, debemos ser capaces de dividir el arte sonoro en partes que podamos comparar con nuestra propia construcción personal y a partir de ella poderle dar un valor individual y tal vez desde ahí un valor social.

Al respecto de los valores producidos por el arte, que afectan al hombre y a la sociedad, podríamos basarnos para un corto análisis en los propuestos por Viktor Frankl²⁵²: Valores Creativos, Valores Experienciales, y Valores Actitudinales. Nos enfocamos en estos, porque estos pertenecen directamente a un análisis ontológico y por lo tanto están por encima del arte.

Para este análisis podríamos ligar cada valor a un sujeto dentro del arte sonoro, como lo proponemos a continuación: El artista sonoro (el que elabora la pieza, sería el

²⁵² FRANKL, Viktor. *The doctor and the soul*. Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1957, Prefacio xi.

dueño del valor creativo), El espectador, oyente (el que vívela experiencia, tendrá por supuesto, el valor experiencial); por último, los desprevenidos oyentes (que pueden convertirse en espectadores del arte sonoro son los que poseen el valor experiencial).

Descritos así cada uno de los valores utilizados en la puesta en escena, podríamos evaluarlos. Digamos que el valor creativo, el del artista sonoro, tiene una alta valía; podríamos utilizar adjetivos para este como: valiente, constante, y obstinado. Ahora bien, para el segundo valor, el experiencial, tendríamos que separarlo en dos, primero al oyente del arte sonoro lo calificaríamos con una alta puntuación, debido a que este es: paciente, arriesgado, y abierto; pero en segunda medida tendríamos que hablar de la capacidad del mensaje escuchado por estos oyentes, a este lo calificaríamos de: anárquico, confuso, y cifrado, por lo que no sale muy bien librado.

Para evaluar los valores actitudinales, presentes en los oyentes desprevenidos, necesitaríamos acceder a un caso en concreto para poder evaluar que tan desprevenido es nuestro oyente *desprevenido*, y que tanto la pieza de arte sonoro lo invitaría a convertirse en un oyente *no desprevenido*.

Para evaluar un trabajo artístico de este tipo, es decir, de arte sonoro, y con una fuerte carga fenomenológica, podríamos recurrir nuevamente a Husserl para poder emitir juicios menos experienciales. Husserl afirma que *la ansiedad*, aquella ansiedad causada por el arte sonoro en el momento en el que el oyente desconoce lo que está por venir, puede tener un carácter distinto, según Husserl, esta puede ser *maligna* o *benigna*²⁵³:

Los *Benignos*:

- Mitiga el apego al conocimiento convencional.
- Relaja los valores endurecidos.
- Tiene una nueva actitud, positiva, hacia el *bien común*.
- Tiene una actitud relajada frente a la realidad.
- La ausencia de frustración se convierte en la clave para el modo de vida del artista.

Si analizamos de forma rápida, estos valores propuestos como valores benignos acuñados por la ansiedad dentro de la experiencia estética sonora, la primera conclusión que salta a la vista, es que ninguno de los anteriores valores dados a la experiencia en una escucha de arte sonoro son propuestos o siquiera nombrados por ninguno de los manifiestos del arte sonoro. Es decir, el interés y el fin de la experiencia estética como tal no giran en torno a valores benignos; lo segundo que

²⁵³ IBÍDEM., *Idea*, pág. 53.

salta a la vista, es que si bien estos valores tienen un alto componente social, tampoco están presentes en la enseñanza o la instrucción del arte sonoro.

Los *Malignos*:

- Expone la vida a un valor de vacío
- Clama por cuestiones absolutas viéndolas como un absurdo
- El tomar las cosas personalmente no se ve como algo impulsado por la conciencia
- El recuerdo vs el sufrimiento en libertad

Echando un vistazo sobre los valores negativos, nos damos cuenta que, tampoco, el arte sonoro se ve afectado por este tipo de valores, puesto a que todos están relacionados con experiencias supremamente profundas, y realidades que son altamente personales.

Así, habiendo comparado esta serie de valores benignos o malignos dentro de la llamada ansiedad vivida durante una experiencia estética sonora, vemos que esta cuenta con una gran permeabilidad, o mejor, es altamente indiferente a este tipo de valores. ¿Es necesario que la experiencia estética este ligada a este tipo de valores?, o ¿es más deseable que le mantenga al margen?

La forma en la que la experiencia estética sonora evade valores, que podríamos llamar humanos o sociales, nos da una pista sobre cuál puede ser la falencia que tiene el arte sonoro frente a este tipo de experiencias. La gran carga emocional de otro tipo de obras de arte, que además de utilizar como medio uno que no se enfoca en el oído, es infinitamente superior, y su penetración en la psiquis del espectador también supera ampliamente la realizada por una escucha en arte sonoro.

Esta carga emotiva, está relacionada directamente con experiencias personales, o con experiencias estéticas que se hayan tenido con anterioridad. No estamos afirmando que el sentido del oído carezca de cargas emocionales, porque estaríamos mintiendo, al ser el oído uno de los sentidos que tiene una mayor carga emotiva, lo que estamos intentando remarcar aquí, es que la experiencia sonora, que se tiene durante una escucha de arte sonoro tiene un bajo nivel emotivo, puesto que los objetos sonoros, rara vez conservan su origen o fuente, y por tanto pierden el lazo que les une al mundo material.

Esta diferencia tan abismal entre esencia y experiencia, es lo que a la postre termina afectando la relación del arte sonoro con su entorno social. Es muy difícil que una sociedad se vea reflejada, así sea en forma de crítica, dentro de un arte que le es ajeno, y que utiliza medios y códigos tan diferentes. El arte sonoro, a pesar de ser

tremendamente figurativo en su esencia, es demasiado abstracto en cuanto a su medio y experiencia estética.

De alguna forma, la relación que tienen las artes visuales con la literatura, les da una vía de comunicación directa con la sociedad, además la repetición de conceptos y la gran cantidad de exponentes, les dan la posibilidad de generar un movimiento crítico lo suficientemente fuerte, que les permiten sobrevivir, y renovarse constantemente frente a los nuevos valores sociales.

Para terminar, podríamos atrevernos a decir que la experiencia estética sonora depende de un solo sujeto, que esta es difícil de colectivizar, y que el conflicto entre estas dos realidades está sin resolver. Además, es evidente que el objeto sonoro, no está ahí si no existe un sujeto que lo conforme, y aunque se trate de una existencia ambigua, esta es la única que un sujeto puede ofrecer a una obra de arte-objeto.

Tal vez el arte sonoro nació como una consecuencia tecnológica-social, hasta cierto punto, pero volvió a la sociedad transformado en algo más, en un *algo más* sintonizado o interesado en ser compartido que en ser analizado. No pudo seguir utilizando este *algo más* como vehículo propio, evidenciando un problema de medio. Sin embargo, es claro que la presencia de este vehículo artístico será la que a la final nos dé el punto de partida necesario para la elaborar una crítica y por tanto para determinar algo muy importante: el *buen gusto* y el *mal gusto* sonoro.

Al igual que el sonido, el gusto es una construcción social. No se puede hablar de una buena, o mala pieza sonora de forma consensuada, a menos que no se haya dado una discusión al respecto, que haya dejado bandos, detractores, o aliados. Es imposible situar a una pieza dentro de un espectro positivo o negativo, a menos que esta, o por lo menos una idea aproximada hacia su medio e intención, hayan pasado por la sociedad para que esta pudiera entrar a valorarla y compararla.

Este debate sobre el buen gusto también explica el porqué el arte sonoro no ha podido alcanzar un estatus de *high art*. Aunque también, están quienes opinan que este no ha sabido establecer una cronología clara, en la que las nuevas obras se inspiren en sus predecesoras para superarlas. La falta de crítica sería alrededor de las obras de arte sonoro provoca un espiral en la cual todo entre, pero nada sale; una espiral en la que las opiniones y conclusiones son tragadas por el medio sonoro, donde nada se escribe, y por tanto donde nada puede trascender.

La crítica y su relación con la teoría y la historia del arte

La crítica utiliza la teoría y la historia del arte para alimentar su cometido, así pues el escenario y las relaciones conceptuales son las que al final alimentan un comentario positivo o negativo, constructivo o destructivo. Sin embargo, el arte sonoro carece de método y de medios para hacer una metódica historia del arte, ya que podemos rastrear la procedencia conceptual de algunas de sus obras, pero es muy difícil poder hacer cronologías claras y completas acerca de los diferentes artistas. Una causa de esto, puede ser ese mismo mundo autobiográfico, en el que hablar de *mí* puede ser mejor para la propagación de mi obra que el hablar de las obras de los demás.

Esta falta de dientes para reaccionar críticamente frente a la historia de forma crítica puede ser consecuencia de la falta de investigación historiográfica en el arte sonoro. Es perfectamente claro, que es imposible llegar a la crítica sin haber visualizado, interiorizado, y confrontado la historia, es imposible hacer un juicio sin antes haber podido recrear correctamente el momento histórico y las fuerzas intelectuales que llevaron al arte sonoro a autoproclamarse como un arte por fuera de la música.

En cuanto a la teoría en relación con la crítica, esta si ha sido explorada por los principales estudiosos del arte sonoro, sin embargo, este conocimiento teórico, le ha dado una correspondencia directa y una relativa coherencia a temas como la fenomenología o la acusmática. Aunque, por otro lado, una respuesta social contundente siempre ha sido evadida por los estudiosos de arte sonoro.

La teoría y la historia están pues, bien divididas, casi aisladas la una de la otra con respecto al arte sonoro, puesto a que se conocen los conceptos genéricos que motivan la puesta en marcha de una obra de arte sonoro, pero esto no compensa la falta de claridad con respecto a un recuento histórico de las obras, y por tanto de un juicio efectuado frente a las mismas. Por lo general las mejores valoraciones vienen con posterioridad a una mala evaluación así que, al no existir ni siquiera malas evaluaciones, pareciera que todo lo referente al arte sonoro estuviera condenado a ser olvidado o simplemente ignorado.

De todos los referidos en los poquísimos escritos sobre arte sonoro, es Schaeffer el que aparece ante nuestros ojos con una mayor recurrencia. Al parecer, su rigor académico y esfuerzo monumental de intentar llevar al arte sonoro hacia una escena un tanto más profesional ha dado sus frutos, por lo menos al interior del círculo académico del arte sonoro, y ha provocado que su personalidad se proyecte como una figura prominente en el tema conceptual del arte sonoro.

De hecho, en algunos casos se compara a Schaeffer con Clement Greenberg. "Así como Greenberg ha reducido la pintura a su elemento esencial, retirando todo aquello que no era fundamental, lo ha hecho de igual forma Schaeffer con la música".²⁵⁴ Esta comparación, que a todas luces es exagerada, es fruto de la ardua búsqueda de referentes filosóficos y críticos de suficiente peso como para enfrentar las fuertes críticas de vendrían si el arte sonoro pasara a tener una posición más dominante dentro del arte.

El fenómeno que podemos ver actualmente tiene que ver con una falta total de firmeza en cuanto a la crítica sobre el arte sonoro, los comentarios y juicios sobre el arte sonoro son casi lastimeros, demasiado benévolo. Al parecer, su estigma de *nuevo arte*, lo hace pasar agachado ante críticas realmente poderosas.

En ningún momento se toma el camino de realizar una crítica directa al arte sonoro, ya que la única forma de hacer una crítica eficaz es dirigiéndonos hacia el estadio de la crítica empírica, en dónde se debe juzgar cada pieza sonora, comprendiendo así la debilidad de los métodos existentes en la actualidad para evaluarla. La falta de un método o de un modo universal para llevar a cabo la crítica sobre el arte sonoro hace que sus juicios sean empíricos y por tanto débiles. Para adquirir una crítica profunda, sin llegar a ser beligerante, se requiere de un conocimiento más amplio y críticos que hayan crecido y madurado con el arte sonoro.

Por otro lado, otra de las causas, puede ser la falta de recursos escritos acerca del arte sonoro, bien sea por medio de los documentos historiográficos o por los medios críticos, finalmente el poder de la palabra escrita (no necesariamente el del sonido) es el que puede ser transmitido fidedignamente de sujeto a sujeto con una pérdida de información mínima. Algo que a la larga puede transformar un objeto inmaterial en un valor cultural.

La variable tecnológica

Para el arte sonoro la conexión con su medio ambiente, se ha limitado a una actualización tecnológica, donde los parámetros siguen cambiando. Es casi imposible determinar, cuándo la madurez tecnológica ha llegado dentro del espectro de un arte, que como el sonoro, depende de medios de fijación cada de más fieles a la realidad y

²⁵⁴ IBÍDEM, *In the Blink of Ear*, pág. 15, "Just as Greenberg reduced painting to its essential element, jettisoning anything that wasn't fundamental to its constitution, so did Schaeffer reduced music"

al paisaje sonoro. Pero es necesario, que los estudiosos del arte sonoro sepan discriminar la valía de una obra, independientemente del formato en el que esta haya sido realizada.

La forma en la que una obra es analizada, está directamente ligada a la idea de gusto, que tenga la persona que juzga la obra. En algo que depende de una variable tecnológica, de un medio tan poderoso, como lo es el sonido, es muy difícil entrar a evaluar el momento en el que este debe retirarse, o simplemente determinar si su variable está presente en la pieza o no.

Muchas obras de arte sonoro han sido catalogadas por su importancia conceptual, pero si las tomáramos, como habrían sugerido sus autores, por *el sonido en sí mismo*, había muchos reparos y muchas quejas sobre este juicio. Sucede que, las tecnologías de fijación del sonido cambian con tanta rapidez, que lo que nos parecía hace un par de años un sonido altamente definido, en la actualidad ya no lo es. Las obras de Russolo en los años 1920's, nos impresionan por su longevidad y su vanguardismo, pero si entraríamos a evaluarlas por el sonido en sí mismo, esto sería imposible en la actualidad; esto, debido a que las obras de Russolo fueron compuestas hace casi ya 100 años, y por lo tanto la tecnología y los medios de grabación utilizados dejan mucho que desear si los comparamos con los medios utilizados actualmente.

La presencia de pátina, en ciertas obras de arte sonoro, es algo que está presente en obras muy antiguas en el mundo de la pintura. Existen obras de arte sonoro grabadas en los años 1960's, las cuales tienen una carga emocional debido a esta pátina. Dichas marcas o rastros tecnológicos, son muy similares, y hasta coherente visualmente con las que encontramos en las piezas de arte audiovisual como el cine o la fotografía del siglo XX. Al parecer la presencia de residuos acumulados en estos primeros artefactos de grabación provoca una marca común la cual luego se hereda por obras audiovisuales de todo tipo durante esta época.

Además, es bueno recordar que estos residuos son claramente tecnológicos, y no varían en gran medida la apariencia estética de lo que en ellos es retratado, en el caso de la fotografía, más bien se trata entonces de un subproducto venido de la nostalgia, que nos recuerda un acontecimiento ocurrido en un momento determinado que uso un tipo de tecnología que nos permite rastrear la fecha y nuestras costumbres tecnológicas en ese instante.

El tipo de medio utilizado por el arte sonoro, también hace que en la actualidad, la inmaterialidad de los medios tecnológicos la afecten por el efecto nostálgico que acabamos de reseñar. Es por eso que hoy en día es posible acumular obras sonoras, y acumular imágenes y videos de todo tipo en reproductores que no tienen un espacio físico donde las veamos incrementarse. El arte sonoro pues, sufre de un mal común con la fotografía, donde la amplia extensión tecnológica, hace que el carácter irrepetible de una obra sonora ya no lo sea tanto, y que en cualquier momento alguien pueda utilizar ese mismo medio, para reproducirlo y obtener la obra en igual estado que su poseedor inicial. Es así, como el arte sonoro pierde peso como *commodity* dentro del mundo del arte y es por eso que, frente a este problema tecnológico, los artistas optan por desarrollar discursos más elaborados acerca de sus obras sonoras, que entrar a competir con medios tecnológicos que, al fin de cuentas, dejarán de estar actualizados en muy poco tiempo.

Por otro lado, la inmediatez que se le pide a las artes contemporáneas y la inmediatez de su experiencia estética, hace del arte sonoro un tipo de arte que requiere de demasiada paciencia para ser percibido en toda su dimensión. Es por eso que, tal vez, se busca para él un relevo tecnológico, un momento de inflexión en el cual la experiencia del arte sonoro reduzca y concentre su poder experiencial. Sin embargo, es difícil predecir si el sonido como tal va a sufrir una manipulación tecnológica como para que se vea modificado en su esencia, y por tanto, en la capacidad para producir experiencias estéticas más profundas y que requieran menos tiempo para ser interiorizadas.

La expectativa frente a la experiencia estética que se tenía con la cinta magnetofónica no es la misma que se tiene hoy en día con las interfaces digitales. Tal vez, la utilización de otros tipos de tecnología cree ambiciones más grandes frente a la aplicación del arte sonoro y a su experiencia estética. Pero tal vez, a su vez, la utilización del recurso sonoro, despreciando la utilización de otros recursos de calidad y a la mano, hacen que el arte sonoro parezca algo incompleto o sub-explotado.

No se puede evaluar al arte sonoro dentro de ninguna tendencia o *moda*, debemos ir más allá; puesto que este no está referido a un tipo específico de estructura sonora, sino más bien a las máquinas o al software utilizado para su composición y grabación.

²⁵⁵ FERNANDEZ CABALEIRO Begoña. «Pintura y Fotografía, El diálogo entre dos lenguajes» *Revista almiar*, Núm. 45, marzo/abril de 2009, pág. 2.

Incluso, se puede hacer un seguimiento directo al arte sonoro rastreando las máquinas que fueron utilizadas década a década por los artistas sonoros.

Avant-garde

Antes de comenzar un análisis de la crítica en el Avant-garde hacia el arte sonoro podríamos hacernos la siguiente pregunta: ¿si consideramos al arte sonoro como Avant-garde, cuál sería su postura como *arte protesta*?, teniendo en cuenta que un fuerte componente del Avant-garde es la crítica social

Ante la llegada del Avant-garde y el arte pop, numerosos críticos, entre ellos Kozloff²⁵⁶, intentaron apelar a un método internacional (transnacional) para realizar las críticas de arte. Lo que algunos buscaban con esta estandarización de criterios para juzgar el arte era eliminar los ataques indiscriminados frente a los nuevos tipos de arte, y hasta cierto punto profesionalizar un oficio naciente.

La posición de Kozloff era para muchos errada puesto que tomaba la bandera del *Wharholismo amoral*²⁵⁷, el trabajo de Warhol se consideraba como amoral porque este no apelaba a una sensibilidad preconcebida, sino más bien a un tipo de identidad sedimentada, lo cual hacía que no se apelara a los sentidos de los espectadores sino a sus intenciones.

Kozloff veía en los tipos de arte que apelan a la intención del artista y no en sus sentidos, como los tipos de arte que deberían de imponerse de ahí en adelante. Es por esto que la referencia con el arte sonoro es casi que directa, porque ya bien entrado el siglo XX el arte sonoro aún seguía debatiéndose en una posición que privilegiaba el análisis semiótico y orgánico del sonido y no sus significados como obra de arte.

También podemos decir, que la relación entre Kozloff con el *Wharholismo* evidencia la diferencia de la relación y la disparidad que esta tuvo. Respecto al Dada, el arte sonoro y las artes visuales, para Kozloff el Dada es una manifestación más de Warholismo, o sea de desinterés total por la creación de una obra de arte, viéndolo todo como un ejercicio. Sin embargo, el Dada para el arte sonoro es un momento vital, donde, realmente el arte sonoro estaba dando sus primeros pasos, y por tanto no se trataba de una recreación. Así que, algo que fue hasta cierto punto revisionista

²⁵⁶ KOZLOFF, Max. *Critical schizophrenia and the internationalist method*. Nueva York: Rendering, 1969, PÁG. 301-312.

²⁵⁷ IBÍDEM, *The Critic is Artist*, pág.54.

para con las artes visuales, se convirtió en algo tremendamente vanguardista para el arte sonoro.

En su camino hacia la creatividad, es donde el arte sonoro se topa con el Dada, puesto que este también lo fortalecía con su espíritu nihilista que buscaba justificaciones para explotar momentos creativos y no al contrario. Su fermento, el que hace del Dada un arte que no requiere de justificaciones, lo hizo perfecto para el momento histórico del arte sonoro, en donde había más preguntas que respuestas claras sobre su papel real en relación a las artes y a la sociedad.

Hay una frase, acuñada por Friedrich Schiller acerca del Dada que puede describir muy bien lo que después acontecería con el arte sonoro: "Los Dadas no pueden leer lo que han escrito con sus propias manos en el templo del arte"²⁵⁸. Y digo que es muy acertada, puesto a que el arte sonoro siguió la misma línea siempre, donde importantes trabajos nunca fueron criticados, replicados, o mejorados por otros artistas sonoros, simplemente se acumularon obras y conocimiento sin llegar a compartirlo. Al arte sonoro le faltó trascender para entender su propia escritura, para entender su destino, y para entender su significado.

De la cercanía histórica del arte sonoro con el movimiento moderno

Tal vez el más grande cambio ligado a la industrialización, ha sido el que se ha llevado a cabo diariamente, en nuestra vida cotidiana, aquel cambio que separa al placer del trabajo de una forma radical y casi absoluta.

Esta reflexión acerca de la industrialización, que pareciera no venir al caso con nuestra investigación sobre arte sonoro, tiene mucho que ver, puesto que el arte sonoro es hijo de la *división del trabajo*, en donde los sentidos comenzaron a querer tener su propio papel protagónico y sus propias reglas, donde la especialización comienza a afectar las artes, y los artistas dejan de ser artistas, para convertirse en pintores, escultores, músicos, y artistas sonoros.

Esta separación de oficios, permite que el arte se convierta en un *commodity* por excelencia, pero a su vez hace que una pujante clase burguesa sea la que impulse el mundo de las artes²⁵⁹, algo que en el arte sonoro tuvo una importancia mayúscula, ya

²⁵⁸ SCHILLER, Friederich. *On the aesthetic education of man*. New Haven: Yale University Press, 1954.

²⁵⁹ IBÍDEM, *The Critic is Artist*, pág.7.

que para crear arte sonoro era necesario tener acceso a la tecnología que permitía fijar los sonidos, tecnología de un alto costo. No era cuestión de formación o de academias para el arte sonoro, era cuestión de tener la intención de naufragar en el mundo sonoro, y de tener el dinero o el apoyo necesario para sufragar gastos que involucraban la compra y el mantenimiento de costosos equipos y materiales para grabación, edición, y reproducción de sonido.

En este punto, nos encontramos con críticos como Harold Rosenberg, que creía firmemente en que el artista no nace sino se hace, asumía que uno no podía convertirse en artista si uno no intentaba serlo. Este rasgo, es característico en el artista sonoro, ya que además de alguna formación en música, los artistas sonoros no tenían títulos o diplomas que los apoyaran. Era la intuición y el llamado amor al arte lo que los animaba a continuar en su exploración.

Ellos: Cage, Schaeffer, Ball, Russolo, y los demás... querían ser modernos, querían dejar atrás lo oído y escrito por siglos sobre la música, para crear algo nuevo, que ellos mismo no sabían que podía ser o dónde podía desembocar.

Como ya lo referenciamos anteriormente, el propio Schaeffer, aceptó, después de 30 años de investigación sobre el arte sonoro, que era imposible concebir el arte y el sonido sin mediar con el *DoReMi*, aceptando que la razón siempre la tuvieron los griegos, y que sin importar que tan novedosos fueran sus artilugios o sus métodos, la música y las matemáticas dentro de ella seguiría su camino de la misma forma como lo había venido haciendo hasta ese momento.

Gracias a estas palabras y conclusiones de Schaeffer hemos podido intuir que la tozudez y la terquedad de estos primeros artistas sonoros eran propias de los hombres modernos, y que bajo ningún motivo hubieran abandonado sus premisas para refugiarse en la música.

Estos hombres que ahora tildamos de modernos, tuvieron el ímpetu necesario para desafiar la ciencia, la técnica, y la tecnología, pero tal vez su pensamiento estuvo alejado de su medio y de su momento histórico, la posmodernidad. Tal vez, el único artista sonoro que corresponde totalmente con su momento histórico es Luigi Russolo, quien hablaba desde el fondo de una máquina a una sociedad que no podía quitar la obsesión por los caballos de su cabeza. Esto, por supuesto, antes de que la sociedad occidental se avocara a la guerra y a la muerte producto de las guerras mundiales iniciadas en Europa.

Cercanía con la fenomenología

Así como Husserl lo afirmó, refiriéndose a que el público debería acercarse a una obra artística, con un mínimo *desconocimiento* estético, el arte sonoro posee la cualidad de ser visto como *fenómeno*, algo que planteaba Husserl dentro de su teoría fenomenológica²⁶⁰, pero este se aleja del juicio estético y de la crítica estética, algo que no lo excluye del arte pero sí del circuito artístico.

En otras palabras lo que sugieren los estudiosos de la fenomenología es que la riqueza fenomenológica del arte sonoro hace que sea difícil para este entrar a realizar juicios de otro tipo, como juicios sociales o que apelen a una actitud de encuentro social, por lo tanto, el arte sonoro siempre se ha preocupado más por su *resultado y éxito* como fenómeno, algo que le ha impedido crecer entorno a su crítica con la fenomenología dentro de la filosofía.

La dificultad para la apreciación del arte sonoro por esa riqueza fenomenológica, multiplica el estado ansioso del espectador, que se encuentra flotando frente una pieza artística, sin saber que pensar de ella, cuándo comienza, o cuándo termina. Esto provoca un estado en el espectador que le impide tener experiencias estéticas más provechosas y la relación íntima entre el espectador y el objeto sonoro, simplemente no puede darse a un nivel aceptable para ser blanco de una crítica.

Es el contacto visual el que, durante la escucha del arte sonoro, hace que se pierda parte de la ansiedad existente frente al sonido, como la llama Dewey²⁶¹; la ausencia o disminución de la intensidad de esta experiencia hace que la ansiedad no aparezca; y con ella sus ángeles y demonios, sus bondades y perjuicios no conmueven nuestros pensamientos, haciendo que se limite la experiencia estética en una escucha reducida.

Internándonos un poco más en la fenomenología, podríamos tomar las teorías de Newman para sustentar esta ansiedad en el momento de la experiencia estética. Newman señalaba que era esencial en una relación entre la obra de arte y el espectador el que sus objetos hicieran dudar al espectador que no permanecieran abiertos de cara a un público, y puesto que está demostrado que las experiencias estéticas sonoras contienen una carga de ansiedad mucho mayor que en otras artes, podríamos decir que estas contienen un incuestionable acercamiento fenomenológico mucho mayor al de las artes visuales.

²⁶⁰ IBÍDEM., *In the Blink of Ear*, pág. 44.

²⁶¹ DEWEY, John. *Art as experience*. London: G. Allen & Unwin, 1934, Capítulo VI y II

Newman también muestra una más profunda penetración entre la intención artística y el espectador si existe una experiencia estética mucho más intensa²⁶². Este acercamiento hacia la intención artística hace que, algo que está en muchas ocasiones ausente del arte sonoro, pueda ser palpable y, por tanto, pueda cubrir el vacío dejado por los creadores mismos. Así pues, la preocupación por el análisis de los fenómenos, según Newman, es la que a la postre nos va a dar un mayor acercamiento a la intencionalidad. Tal vez sea esto la respuesta a la falta de retroalimentación social y cultural que tiene el arte sonoro. De hecho, donde Kosloff ve una intención amoral, Newman ve una intención artística clara y *sobre-moralizada*.

Ahora bien, la experiencia estética intensa, a la que se refiere Newman, desembocaría entonces en una experiencia sublime. Aquí es donde deberíamos preguntarnos si ¿no es la composición sublime de la naturaleza, la que en últimas le pueda dar al arte sonoro la oportunidad de destacar sobre las artes visuales o sobre la música?; En un mundo, donde todo se ha dejado a lo abstracto, este tiene, en teoría, una menor posibilidad de llegar a ser sublime, como sí puede llegar a serlo pues el arte sonoro debido a su estrecha relación con la naturaleza.

*El mundo necesita y demanda de los objetos artísticos una prueba de su poder de éxtasis.*²⁶³

Newman, también hizo mucho énfasis en la importancia del artista, la cual podía ser rastreada por medio de sus obras, insistía que una forma para encontrarse con los fenómenos en una obra de arte solía ser el artista, más que los objetos. Al considerar al arte sonoro como un arte inmaterial, los objetos adquieren otra dimensión y otras propiedades, se camuflan detrás de los fenómenos y pueden ser difícilmente rastreados. De hecho, lo que Schaeffer llamó el objeto sonoro, no es otra cosa que la acumulación de pequeños eventos sonoros en frases que puedan ser leídas por el oído humano, en donde el silencio tiene la cualidad de ser el encargado de dividir las frases. Para efectos de la fenomenología, esta carencia de objetos es indiferente a su apreciación, ya que el fenómeno no requiere de fraseos sin embargo, la intención y el significado, los necesitan para trascender.

Hablando de la intención, esta para Newman, es siempre auto-trascendente²⁶⁴, y tira por los suelos cualquier posibilidad de trascendencia en el ser humano. Esto, es debatible, pues si bien para el arte sonoro hemos ya detectado una fuerte deficiencia

²⁶² NEWMAN, John Henry. *The illative sense, and the threat of skepticism*. Nueva York: KC Flynn, 2011.

²⁶³ IBÍDEM., *The Illative Sense, and the threat of Skepticism*, pág.43

²⁶⁴ IBÍDEM., *The Critic is Artist*, pág. 20.

en su capacidad de respuesta social, otros tipos de artistas, en otras ramas del arte, ponen la trascendencia y la relación de la sociedad con las mismas en primer plano, haciendo de la reacción social su mayor logro artístico.

Resumiendo un poco las posiciones de Kozloff y Newman, ambas protegen la intención artística con una posición casi ingenua, e intentan justificar esta intención con un acercamiento dividido ente moralista y no moralista. En esencia, vemos en estas posiciones una retórica muy defensiva, que se escuda demasiado en el fenómeno, algo que rara vez es analizado en sus acercamientos. Sin embargo, para efectos de la relación de la fenomenología con el arte sonoro, su posición es conveniente para el compositor sonoro, pues se siente protegido por ciertas críticas que los cobijan a un nivel casi *Wharholiano*. Es conclusión, la supervivencia del arte sonoro, es más que meritoria, ya que sin una figura icónica como Warhol y sin una intención social claramente definida, su arte es ampliamente respetado en términos de su relación con el fenómeno y la experiencia estética.

2.2. Los Críticos y el Arte Sonoro

¿Críticos del Arte Sonoro?

Han sido muchos los que han hablado del arte sonoro, pero por asuntos de importancia mediática, a veces ajenos al arte, nos hemos quedado sin escuchar a muchas voces importantes dentro del arte en general que pudieron haber impulsado o evaluado al arte sonoro. Al contrario de contar con estas voces, tenemos su apatía y su indiferencia, así que solo nos quedan sus escritos para analizar, desde la comodidad que nos dan los años que han pasado, cómo sus comentarios generales sobre la situación del arte en el siglo XX pudieron haber afectado o influenciado al arte sonoro. Llevando a cabo esta tarea también podemos acumular más herramientas para hacer nuestra propia descripción, que a la postre, nos permitirá hacer una primera crítica sobre lo que ha pasado con el arte sonoro durante su nacimiento y desarrollo.

Historia del arte, estética, y crítica de arte propiamente dicha son ya disciplinas con campos de estudio y elencos profesionales peculiares de cada una, así que la profesión de crítico de arte se suele entender como la específica de quien escribe

*ensayos no sobre el arte de tiempos pasados, ni de filosofía del arte, sino para valorar el arte y los artistas de su tiempo.*²⁶⁵

Algunos acudirían a nosotros para sugerirnos hacer una crítica al arte sonoro desde la música, pero la relación que puede llegar a tener la crítica del arte sonoro con la crítica musical es verdaderamente escasa por dos motivos. Primero, la crítica musical es una disciplina que, aunque se ha gestado a la par de la crítica a las artes visuales, no ha logrado desarrollarse de manera independiente y autónoma, debido a que para realizarla es necesario comprender a la perfección los lenguajes abstractos de la notación musical, es decir, se debe ser un músico. Esto, dificulta que desde la literatura, la filosofía, o desde la pasión, el crítico pueda llegar a dar con un concepto que cumpla su función pero que no sea injusto con el músico y su creación.

Por otra parte, la historia de la crítica musical se caracteriza por ser una constante lucha contra sí misma, un esfuerzo por convertirse en un instrumento útil para futuros músicos; por lo tanto su interés casi se torna más pedagógico que práctico. Inspirados en Eduard Hanslick, los críticos musicales del siglo XX rechazaron la descripción *no crítica* impulsada desde las artes visuales; esto se debe, a que la música siempre puede ser plasmada en un lenguaje visual sobre el papel utilizando la notación, y puede ser leída perfectamente por un músico entrenado, por lo que describirla cualitativamente sería un acto repetido e inútil.

*La música es probablemente el arte más difícil para realizar una crítica. A diferencia de la plástica o de la literatura, el lenguaje de la música no está relacionado de forma directa con la experiencia sensorial humana. La palabra 'amor' es una moneda de cambio común en la vida y en la literatura: La nota 'Do' no tiene nada que ver con hacer el desayuno, los viajes en tren, o la armonía marital.*²⁶⁶

Debido a esto, críticos musicales como Ernest Newman, Arnold Schönberg o Roman Jakobson se concentraron, no en la descripción de las piezas musicales sino, en la descripción de su estructura y temáticas para poder llegar a juzgar y comparar de manera frontal como la semiótica o la fenomenología. Es decir, promover un análisis

²⁶⁵ LORENTE, Jesús-Pedro. *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pág. 14.

²⁶⁶ DEAN Winston, "Music is probably the most difficult of the arts to criticize. Unlike the plastic or literary arts, the language of music does not specifically relate to human sensory experience. The word *love* is common coin in life and literature: The note C has nothing to do with breakfast or railway journeys or marital harmony"

que, aunque procura no hablar de piezas en particular, si intentaba hacer puentes entre la razón, la ciencia, y la estructura musical.

Arnold Schönberg

Arnold Schönberg, puede ser para este estudio una de las pocas excepciones valiosas venidas desde la crítica musical, debido a su relación, no tanto con la *nueva música*, de la cual era un abanderado, sino con las artes visuales. Su formación como pintor y teórico musical, lo hicieron muy cercano a John Cage, y por tanto logró contagiarse sobre sus postulados y conceptos respecto al ruido y a su teoría del silencio. Su objetivo, al igual que Cage, fue el de liberar al arte sonoro (o nueva música), de los ingredientes comerciales que evitaban su crecimiento por fuera de los círculos tradicionales. Para Schönberg, era evidente la necesidad de proveer a los *nuevos músicos* de espacios y situaciones que mejoraran la calidad de su preparación, concentrándose en la difusión de la *nueva música* en terrenos cada vez más inhóspitos.

Esta actitud, no fue producto del azar, ni exclusivamente consecuencia de una influencia venida de la modernidad o de su relación con Cage. Para el momento histórico en el que Schönberg se desarrolló como teórico musical, la música interpretativa no pasaba por su mejor momento; las guerras mundiales habían desestimulado la organización de eventos en sitios públicos debido a la prohibición de las concentraciones por varios motivos, lo que obviamente dificultó la organización de conciertos y óperas. Por esto, la nueva música, impulsada por Schönberg desde la música tradicional misma, fue para él un objetivo prioritario.

Sin embargo, los acercamientos de Schönberg hacia el arte sonoro, por fuera de la música, fueron demasiado tímidos debido a que él no pretendía llegar a ser contradictorio, para no ir en contra de las teorías más individualistas y separatistas. El arte sonoro quería autoproclamarse como una rama apartada de la música, así que no hubo mucho que se pudiera hacer para que los críticos musicales estuvieran de acuerdo con hacer descripciones y juicios sobre el arte sonoro también. Por esto es que, a pesar de que el arte sonoro nació en el seno de la música, este nunca pudo tener una relación buena de sincronía o simbiosis con su predecesor.

Existen testimonios, como la correspondencia que intercambió Schönberg con Kandinsky, donde se evidencia por parte de Schönberg, un análisis profundo sobre los medios, la intención, y la experiencia, que tanto en la música como en las artes visuales se dio a comienzos del siglo XX. Recordemos que los momentos en los que

se encuentran estos dos autores coinciden con los años previos a la primera guerra mundial, un hecho que en definitiva cambió los ideales y la estética del arte para siempre en Europa. Por ejemplo Kandinsky hizo su primera acuarela *no figurativa* en 1910, con lo que su experimentación utilizando este nuevo tipo de lenguaje se vio oclulta en una primera etapa por esa gran tragedia que vino en 1914 y que "sembró hambre, terror y muerte. Y así como las bombas destruyeron el paisaje bucólico de Europa, los artistas quisieron desaparecer la naturaleza de sus cuadros; que avergonzados y llenos de temor borrar su imagen".²⁶⁷

Dentro de este intercambio de opiniones, ellos, Schönberg y Kandinsky, como artistas de ya gran prestigio, nos regalaron reflexiones importantes, de las cuales solo trataremos las más llamativas para este estudio debido a que confrontan de manera constructiva a las artes visuales con las artes sonoras.²⁶⁸

Sonido, color, palabra... En el último y más recóndito fondo, estos medios son exactamente iguales: la meta final anula las diferencias exteriores y descubre la identidad interna. Kandinsky

Tampoco puedo creer que la pintura tenga que ser necesariamente objetual. Más bien, aseguraría lo contrario. No pongo objeción si es la fantasía la que nos inspira lo objetual. Se deberá a que nuestros ojos perciben objetos; esa es la ventaja que tiene el oído. Schönberg

Pienso que en nuestros días no hay que buscarla por vía de lo 'geométrico', sino directamente anti geométrico, ilógico. Y este es el camino de las 'disonancias del arte' tanto en la pintura como en la música; para ello hay que excluir por principio a la llamada armonía 'académica'. Kandinsky

Cada arte tiene su propio lenguaje, es decir, únicamente los medios propios de sí mismo. Kandinsky

Cabe destacar que, en estos diálogos, se notaba un interés mayor por el objeto de arte del otro; mientras Kandinsky admiraba las composiciones sonoras de Schönberg, Schönberg se deleitaba con las propuestas visuales de Kandinsky. Por otra parte, Kandinsky deja ver que creía firmemente en una ley que era superior a las artes; un

²⁶⁷ CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso. «De abstracciones, informalismo y otras historias» Lima, 2002. www.urp.edu.pe/urp/modules/institutos/invest_mus/abstracciones.pdf

²⁶⁸ KANDISNKY, Wassily, y SCHOENBERG, Arnold. *Cartas. Cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Ed. Alianza Editorial, 1987, pág. 17, 20, 115, 120.

denominador común para estas, un agente común que pudiera denominarlas y gestionar sus interrelaciones, más allá de sus recursos específicos, la posibilidad de transcripción de un arte al otro.²⁶⁹ Este fue un propósito en el que él empeñó gran parte de su energía y de su vida. Dicho propósito debería incluir, para él, la demostración científica de las experiencias estéticas, algo que hoy en día tampoco ha podido, y al parecer, no interesa pasar a ser comprobado.

Esta pequeña reseña sobre el trabajo de Schönberg, nos da una mejor idea acerca de la visión que tenían los músicos de esta época hacia el arte sonoro. Si bien, no se podía decir que todos estuvieran abiertos a nuevos métodos y maneras de hacer composiciones musicales, si es posible afirmar que su mente estaba abierta para eso que llamamos *interdisciplina*, es decir, estaban abiertos a colaborar con otros artistas con medio artísticos diferentes, para encontrar la pureza de su arte, desde la visión de otros. Esto nos muestra, el porqué en algunas ocasiones, los críticos del arte sonoro parecen tímidamente provenir del círculo de artistas visuales, y también evidencia, el porqué sus críticas parecen tan benévolas, demostrando que querían dar pasos firmes hacia una integración artística desde la cordialidad y el respeto, más que desde el verdadero análisis y la razón.

¿Cuál es el sitio del arte sonoro?

*Ni los técnicos ni los artistas logran consensuar una definición especializada o profesional satisfactoria (...) al día de hoy, cualquier esfuerzo categorizador sigue sin dar frutos (...)*²⁷⁰

Antes de comenzar con la crítica es necesario que podemos llegar a definir qué posición tiene el arte sonoro o mejor, que categoría puede dársele dentro del mundo del arte. La idea, es poder llevar a la teoría lo que en la práctica hemos procurado acomodar en la práctica; en este momento vamos a intentar darle una definición solvente a la posición y categorización del arte sonoro. Aunque, debemos hacer la salvedad que esta definición del arte sonoro y de su papel en el arte es algo que más

²⁶⁹ IBÍDEM, *Cartas, cuadros, de un encuentro extraordinario*, pág. 155.

²⁷⁰ LÓPEZ CANO, Raúl. «Arte Sonoro: Procesos emergentes y construcción de paradigmas» <https://seminarioartesonoro.wordpress.com/tag/mexico>, pág. 208.

interesa a los teóricos y a los críticos que a los artistas sonoros, y que esta puede cambiar drásticamente en su origen y aplicación práctica.

De ahí la multiplicidad semántica de los términos claves del debate 'América Latina', 'Latinoamericano', 'hispano', 'latino', la multiplicidad que se vuelve afortiori aún más ambivalente al agregarse otros términos ambiguos (arte, crítica, política) en combinaciones que también dan lugar a sus propias dificultades (el arte por / para América / latinoamericanos/ latinos, la crítica (escrita por..., etc.) Desde luego, tal multiplicidad semántica es, en el fondo, sólo una versión actualizada del antiguo debate sobre el propio nombre y el significado de una misma palabra..²⁷¹

Como menciona Rubén López Cano en su acercamiento hacia el arte sonoro, es paradójico que durante décadas venimos preocupándonos de lo que es y lo que significa el arte sonoro, pero que aún no hayamos podido definir concretamente su posición en el juego del arte. Sus derivaciones, la escultura sonora, la poesía sonora, el paisaje sonoro son temas mucho más fáciles para ser clasificados en un momento determinado que el llamado arte sonoro *puro*.

López Cano resalta la dificultad que existe al intentar agrupar a todas las artes sonoras bajo un mismo paraguas, para él, el problema no es su definición en sí, sino que para llegar a ella, los teóricos se ven forzados a procurar incluir cada una de las disciplinas sonoras, como si de un mandato predispuesto se tratara. La verdad es que durante los últimos tiempos este problema de la categorización del arte sonoro no ha podido ser resuelto y que al parecer con el paso de los años y con las nuevas vertientes y derivaciones del arte sonoro, esta tarea se antoja cada vez más complicada. ¿Cómo determinar los grupos y sub-grupos derivados de un *tipo* de arte que no ha podido definirse a sí mismo?

Aunque esta expansión del arte sonoro en diferentes subgéneros, es para algunos teóricos como un impedimento para identificarlo como categoría artística específica, equiparable a otros movimientos artísticos, (...)El sonido nunca ha sido un área distintiva de la práctica artística como otras manifestaciones y actividades que se convirtieron en campos nuevos en las décadas de 1960 y 1970.²⁷²

²⁷¹ MALLET, Brian J. «La crítica del arte latinoamericano y la crítica del arte en América Latina: El dado cargado» Revista *Historia Crítica*, Departamento de Historia, Universidad de los Andes, Núm. 133, Bogotá, 1996.

²⁷² MOLINA, Miguel. «El Arte Sonoro» scribd.com, 2009. <http://es.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon#scribd>.

La propuesta de López Cano, parece ser la única que se arriesga a utilizar una metodología de acercamiento para el problema del arte sonoro, él separa el problema de la aproximación al arte sonoro en dos grupos claramente definidos; uno, de aproximación acotada, más específico con el problema sonoro; y el otro amplio, intentando explicar el contexto del arte sonoro en relación a otras artes más consolidadas.²⁷³

Dentro de una de estas aproximaciones, se dejan ver las que muestran al arte sonoro y su momento de nacimiento, dentro de un proceso de las artes visuales, así, se le separa directamente de la música. Este tipo de aproximación la podemos comparar con la hecha en este trabajo con respecto a la relación de las artes sonoras con la gestación de las vanguardias del siglo XX. Esta vertiente plástica, vio el nacimiento del arte sonoro, y aunque se alimentó de un tipo de fuente común para muchas ciencias sociales, la modernidad, el arte sonoro tuvo un tipo de sinergia especial con los artistas plásticos, mucho más profunda que con otro tipo de disciplinas, como pudo haberlo sido la ingeniería de sonido, el cine, o la música.

Consecuencia de esta aproximación, es claro que la relación del arte sonoro con la plástica no se vio desplazada por la relación que este desarrollaría más adelante con la música, debido a que su medio natural de presentación, utilizando al sonido como medio en auditorios o teatros, no podían ser. Sin embargo, esta coexistencia de espacios entre el arte sonoro y la música no opacó en ningún momento la relación que esta tenía con la plástica, sus artistas y en general con la vanguardia.

López Cano, también se refiere a un proceso hasta ahora poco tratado con relación a la definición del arte sonoro. Según él, la falta de una estructura lingüística para definirlo, inicia una serie de malentendidos conceptuales que finalizan con una mala definición del arte sonoro.

Al hacer una revisión sobre lo que define al arte sonoro, con frecuencia se recalca a toda disciplina que utiliza al sonido como medio, exceptuando la música; esta excepción no tiene ningún argumento de fondo para llevarse a cabo, debido a que está justificada en la petición de espacio vital que reclama el arte sonoro frente a su eterno dominador jerárquico, la música. Por qué, si existiendo dentro del arte sonoro diferentes tipos de composición y ejecución, incluyendo ambos, medio abstractos o figurativos, se tiende a rechazar a la música como parte del arte sonoro.

²⁷³ IBÍDEM., *Arte Sonoro: Procesos emergentes y construcción de paradigmas*, pág. 209.

Además de hacer esta apreciación desde dentro del arte sonoro, también valdría la pena plantearnos este mismo problema desde la música. Para los músicos, el arte sonoro nació como una alternativa temporal a un problema de abstracción que más tenía que ver con la novedad, puesto a que, como ya hemos relatado anteriormente, la música puede ser considerada como un arte ya abstracto por naturaleza. Posteriormente, con el tímido avance del arte sonoro como parte de una nueva rama del arte, se puede decir que este fue reabsorbido, por la música, y fraccionado en distintas disciplinas que lo utilizan como parte de su propuesta para desarrollar *performances*.

"Es probable que la categoría incipiente del arte sonoro siga creciendo y comience a contener otros conceptos históricamente anteriores, pero jerárquicamente más localizados dentro de la música"

La frase anterior, como muchas otras que procuran encontrar para el arte sonoro un momento de verdadera realización creativa, está impregnada de una positiva visión del futuro, que no necesariamente corresponde con lo que para el arte sonoro se ha venido desarrollando a lo largo de su historia como su disciplina. Pareciera, que los que estuviéramos interesados en el arte sonoro, siempre estuviéramos dejando su desarrollo a circunstancias futuras que pueda que lo favorezcan, lo que no es otra cosa que aceptar que en casi 100 años, el arte sonoro no ha podido consolidarse bajo ninguno de sus sobrenombres o funciones artísticas.

Algunos, como López Cano, afirman que es solo cuestión de tiempo para que por fin podamos entender que el arte sonoro ha venido para dominar su medio natural y para contener a la música como una de sus disciplinas, finalmente, en su definición conceptual, la música puede ser definida como un tipo de arte sonoro, mientras que el arte sonoro ya no puede ser definido como un tipo de música. Puede ser que la entrada de la música en la historia de nuestra civilización se deba a un juego del destino, que decidió que nuestro tipo de relación con el sonido se debía dar exclusivamente de forma abstracta, pensemos por un momento que hubiera ocurrido si se hubieran desarrollado métodos para hacer que los sonidos, independientemente de su fuente o de su nivel de abstracción pudieran haber sido definidos. Finalmente, si miramos lo que ocurrió con la música, parece algo mágico, puesto que a una edad muy temprana, la humanidad pudo definir un medio absolutamente sofisticado para resumir lo que en su cabeza podía ser definido como armonía.

A esta categorización del arte sonoro como un gran conjunto de discursos, prácticas, y comportamientos sonoros, podría denominarse como una metaetiqueta²⁷⁴ que, al abarcar todo el medio sonoro también podría llegar a abarcar sus diferentes disciplinas, sin entrar a definir las diferencias entre cada una de ellas necesariamente. Así, el arte sonoro no tendría una posición dominante, sino que simplemente cobijaría a una serie de definiciones desde una perspectiva abierta y en permanente rearticulación interna, como lo propone López Cano.

A continuación intentaremos explicar una propuesta realizada por Raúl López Cano para la clasificación del arte sonoro basada en conceptos de dominio, disciplina, transdisciplina, multidisciplina, interdisciplina, y transdisciplina, tomados también a su vez, de autores como Patrik Juslin y John Sloboda, y Mark Reybouck, pero principalmente la visión de Julie Thompson Klein, que explica de manera muy sintética el problema que se desarrolla con disciplinar como el arte sonoro, que al haber sido tratadas como una uni-disciplina, pierda mucha vigencia ante fenómenos modernos y contemporáneos que hablan de la interdisciplina, la transdisciplina y la multidisciplina.

El problema de la interdisciplina

Existe una reestructuración del conocimiento en el siglo XX. Nuevas divisiones en las tareas intelectuales, incrementan el número de disciplinas transversales, y la variedad de perspectivas 'holísticas' han incrementado la presión sobre las perspectivas sobre las divisiones tradicionales del conocimiento.²⁷⁵

La aparición de un movimiento que procuraba el cultivo de interdisciplina, surgió a comienzos del siglo XX. Sobre todo después de las guerras mundiales en Europa, la interdisciplina le proporcionó a diversas áreas del conocimiento las herramientas necesarias para crear una nueva visión, en el mismo lugar donde los valores de la división del trabajo y la especialización científica habían acaparado las fuentes de conocimiento e investigación. Esta visión del mundo especializado, además de provocar cambios en las maneras como se accede al conocimiento, dándole a cada actor una parte para ser desarrollada, evidenció las dificultades que tiene dividir el

²⁷⁴ IBÍDEM., *Arte Sonoro: Procesos emergentes y construcción de paradigmas*, pág. 215.

²⁷⁵ THOMPSON-KLEIN, Julie. *Interdisciplinarity*. Detroit: Wayne State University Press, 1990, pág. 11, "There is a subtle restructuring of knowledge in the late twentieth century. New divisions of intellectual labor, increased borrowing across disciplines, and the variety of unified, holistic perspectives have created pressures upon traditional divisions of knowledge"

acceso al conocimiento para un género humano que, hasta ese momento, había vivido una visión enciclopédica acerca del saber.

El acaparamiento de las fuentes fue, durante la ilustración e incluso más atrás, una forma en la que el sostenimiento del poder y los valores tradicionales podían ser detentados de forma efectiva. Desde la creación de las universidades modernas, y del acceso de cada vez más escolares a sus aulas, se hizo evidente la necesidad de superar ese modelo, sin embargo, la evolución hacía un conocimiento compartido no ha sido una línea recta, ni algo sobre lo que no haya tenido que luchar el espíritu humano para intentar despejar caminos más eficientes.

Durante el crecimiento del volumen del conocimiento, se hizo cada vez más visible la permeabilidad que las fronteras comenzaban a tener, la biología y la psicología, la historia y la filosofía, nacieron como los primeros ejemplos, en donde para hablar de uno, era necesario citar o nombrar al otro. Por esto, entrado el siglo XX, la primera iniciativa ante esta demarcación borrosa de las líneas del conocimiento, fue la del pánico; así pues, de manera consecutiva, en las universidades europeas, se dio la bienvenida a planes de estudio y líneas de profundización cada vez más especializadas; Cambridge, Oxford, entre otros centros de enseñanza, propusieron el ahondamiento en conocimientos específicos para evitar una confusión conceptual e impulsar la modernidad.

Thompson Klein, señala, que la necesidad de especialización del conocimiento, dio al traste con la cordura y la capacidad de investigación del alumnado, los futuros científicos se vieron entonces enfrentados a la depresión y al tedio de tener grandes cantidades de tarea específicas, en donde la contemplación de teorías incluyentes y universales se convirtió rápidamente en un tabú.

Por lo tanto, ya en las postrimerías de la derrota de la Alemania nazi, se comenzaron a gestar nuevas iniciativas, que desde terreno menos turbulentos, como Harvard o Stanford en Estados Unidos, proponían la vuelta a las grandes teorías multidisciplinarias, que le abrieran paso a una sociedad que pedía a gritos una finalización de los conflictos y a la diferenciación de pensamiento; con esta propuesta, no solo se pretendía abrirle la puerta a la posmodernidad, sino que a la vez se invocaban escuelas antiguas, como la romana, en donde el conocimiento fuera agrupado en grandes áreas, para que los investigadores pudieran lograr una permeabilidad de sus conceptos de forma más provechosa y más universal.

Este cambio de paradigma no fue ni fácil ni inmediato, muchas de las posiciones que por varias décadas habían sembrado en torno a la especialización se habían endurecido, demostrando así, que la individualización del conocimiento y la falta de debate eran, en gran manera, vías muchísimo más viables socialmente. La tendencia al aislamiento que siempre han tenido los académicos, tal vez buscando espacios de silencio más provechosos para desarrollar sus teorías, se habían convertido entonces en los mayores problemas hacia un avance multidisciplinario.

Durante los años 50's y 60's, el avance hacia la interdisciplina comenzó a gestarse, precisamente desde el mundo del arte, donde los estudios de *artes liberales* procuraban darle a los alumnos la libertad necesaria para que desarrollaran sus conceptos de forma más natural procurando la creación de sinergias artísticas entre varias disciplinas del arte.

No es una coincidencia pues, que estos primeros pasos hayan estado sincronizados con los primeros movimientos vanguardistas en las artes, los cuales buscaban desde un todo estético, lograr síntesis provechosas para todos. Sin embargo, Thompson Klein hace énfasis en que estos primeros intentos, lejos de ser interdisciplinarios, habían logrado convocar y desarrollar teorías multi-disciplinarias, en donde el conocimiento avanzaba de forma conjunta, pero no necesariamente se creaban los lazos para la creación de ideas concluyentes a partir de puntos de vista lejanos.

Para ahondar más sobre este fenómeno es bueno hacer una pausa y ver la manera como Thompson Klein define el objetivo final, la interdisciplina, en una serie de metas visibles²⁷⁶:

- La resolución de preguntas de alta complejidad.
- El tratamiento de temas de mayor dimensión.
- La exploración disciplinaria y de las relaciones entre profesiones.
- La resolución de problemas más allá del rango de alcance de una disciplina en particular.
- La consolidación de una unidad del conocimiento.

²⁷⁶ IBÍDEM., *Interdisciplinarity*, pág. 12, "Educators, researchers, and practitioners have all turned to interdisciplinary work in order to accomplish a range of objectives:

- To answer complex questions
- To address broad issues
- To explore disciplinary and professional relations
- To solve problems beyond the scope of anyone discipline
- To achieve unity of knowledge"

Volviendo al terreno, en el cual la interdisciplina buscaba volverse una realidad y remitiéndonos a los objetivos ya expuestos en las vanguardias, como mencionamos anteriormente, se preocupaban por expandir tanto los estímulos que generaban la inspiración sobre los temas del arte, como la consecución de resultados más *puros* e incluyentes.

Para el arte sonoro, el que las vanguardias lo hayan incluido dentro de su temario de desarrollo en las artes no fue, de ninguna forma un resultado al azar. El arte sonoro, con sus características disciplinares tan diversas al de las artes tradicionales, surgió como un camino deseable sobre el cual muchos artistas decidieron probar suerte. Sin embargo, al igual que en otro tipo de exploraciones en diversas áreas científicas, la profundidad que se buscó desde las nuevas disciplinas incorporadas, por lo general no eran las más idóneas para continuar un camino lógico hacia respuestas conjuntas.

Así como el arte en el lejano oriente había sido utilizado por los pintores de las vanguardias para enriquecer los resultados estéticos de sus obras, de la misma forma, algunos artistas abordaron el temario sonoro sin la suficiente preparación y sin el suficiente respeto académico hacia disciplinas que, aunque consideradas como artes menores, poseían una gran complejidad oculta para los intereses de la vanguardia.

Como resultado de estas exploraciones, las primeras obras hijas de la multidisciplina, y no de la interdisciplina, vieron la luz con resultados bastante discutibles. La multidisciplina es, al contrario que la interdisciplina, la mera yuxtaposición de valores distintos, en donde la unidad no es una prioridad; por lo general en las exploraciones multidisciplinarias, la variedad del conocimiento incluido no aporta necesariamente el suficiente sustento para que se creen puentes de diálogo y así puedan surgir respuestas innovadoras y universales a la vez.

Thompson Klein, define a la multidisciplina en su modo de operación de la siguiente forma: Las relaciones de las multidisciplinas puede que sean mutuas y acumulativas, pero no llegan a ser interactivas por lo que no se genera una 'aparente conexión', y tampoco se da una 'explícita' relación; tal vez si llegando a un 'eclecticismo' cuestionable. Disciplinas como estas, suelen ser limitadas y transitorias.²⁷⁷

Esta conclusión general que tiene Thompson Klein sobre las multidisciplinas parece describir detalladamente el comportamiento del arte sonoro. Sin embargo para evitar

²⁷⁷ IBÍDEM, *Interdisciplinarity*, pág. 56. "Their relationship may be mutual and cumulative but not interactive, for there is no apparent connection, no real cooperation or explicit relationship; perhaps questionable eclecticism. Disciplinary relationship are likely to be limited and transitory"

hacer conclusiones apresuradas procuraremos recorrer un poco más sobre este concepto para evitar una prematura polémica a este respecto.

Académicos como Ernest Boyer, consideran que muchos de los problemas históricos en el siglo XX se debieron a un planteamiento equivocado en el tema de las reformas educativas en los años 1920's. Un gran énfasis en los intereses individuales provocó un ambiente de depresión en la juventud lo cual fue, para Boyer, un determinante factor de falta de sentido comunitario y unidad nacional. Por estas razones para muchos investigadores, no es un secreto que el incremento de los valores nacionales previos al conflicto que generó la segunda guerra mundial, sean una consecuencia de la reforma educativa que tenía como objetivo el desarrollo de estrategias más incluyentes en los grupos de conocimiento.

Para el arte sonoro, este despertar hacia ciencias y áreas de conocimiento más incluyentes le brindó el ambiente propicio para su desarrollo. Las discusiones incluyentes sobre pintura, escritura, o sonido, se convirtieron en algo cotidiano para los artistas sonoros; además, la convergencia de las artes hacia valores más abstractos cerró brechas de metodologías y de tradición. Por lo tanto, nuevas artes como el arte sonoro pudieron llegar a ser equivalente jerárquicamente, llegando a ser relativamente cercanas en relevancia con artes que, como la pintura, contaban con siglos de tradición e historia.

Thompson Klein, define cuatro maneras diferentes por las cuales se da la existencia de interdisciplina, estas intentan definir la manera en que la interdisciplina lleva a formar parte de una disciplina artística en particular. A continuación analizaremos la relación que llegó a tener cada una con en el arte sonoro:

1. *Por intercambio:* Designando lo que el intercambio de conceptos provoca.
2. *Por motivación:* Explicando porque se lleva a cabo la interdisciplina.
3. *Por interacción:* Para demostrar el proceso que lleva a las disciplinas a interactuar.
4. *Por jerarquía:* Para distinguir los niveles de integración con etiquetas específicas.

Dentro de los procesos del arte sonoro, la manera más común por la cual este llega a merodear los terrenos de la interdisciplina, es mayoritariamente por medio de la interacción. La llegada a la interdisciplina por medio de la interacción, se da de manera natural ante la inexistencia de un método científico que la impulse o que necesite medir sus resultados. El proceso de interdisciplina del arte sonoro comenzó desde fuera, desde la música.

En el momento en el que la música decidió ser más incluyente y corrió el riesgo de sumar la grabación y reproducción de sonidos naturales, no abstraídos, la música decidió ser una interdisciplina junto con las novedosas técnicas de grabación del sonido. En ése momento, la música había expandido su conocimiento hacia mundos no abstraídos, donde el sonido se recogía en su estado natural, no interpretado. Así, podemos concluir anticipadamente, que el primer paso de interacción para el arte sonoro fue la creación de una multidisciplina que añadía al universo musical las técnicas de grabación.

Posteriormente con la proliferación de esta idea expandida sobre la música, muchos pensadores musicales comenzaron a promover la migración de estos nuevos resultados musicales hacia un nuevo espacio por fuera de la música. Estas primeras voces quisieron acompañar el proceso de lo que había resultado de esta multidisciplina, más allá que conservar los valores originales de las disciplinas que les habían dado origen.

En este punto, podemos hablar que la interdisciplina se generó como consecuencia de una re-definición jerárquica, debido a que una serie de ensayos y una convivencia entre los términos existentes y los nuevos relativos al sonido, evidenciaron la necesidad de crear nuevas categorías; una nueva, relativa exclusivamente al arte sonoro, y otras secundarias, dentro de las disciplinas originales, como la música electrónica o conceptual y las composiciones sonoras dentro de la disciplina técnica de las artes de grabación.

Se podría decir que los otros dos valores pendientes para la interdisciplina: por intercambio, y por motivación, se dieron de manera más reciente, al intentar reconciliar de cierta forma a las artes que se habían separado para poder ser visibles desde una nueva jerarquía. Así pues, en años más recientes, la generación de conceptos *no jerarquizados* ha sido la constante frente al bajo nivel de comunicación creado alrededor del arte sonoro.

Habiendo hecho este pequeño análisis de las causas del surgimiento de una posible interdisciplina dentro del arte sonoro, es necesario concluir que esta no se dio por motivos académicos o teóricos, y que esta, si se dio de forma adecuada, fue por la necesidad misma de los músicos y artistas sonoros de generar experimentos de composición sobre valores sonoros nunca antes explorados.

Thompson Klein, habla además de que los valores desarrollados en la interdisciplina deben ser comprobados para que puedan volverse valores sólidos. A este proceso, que no generalmente se da de forma ordenada, se le llama transdisciplina.

La transdisciplina hace que las nuevas temáticas puedan llegar con una aproximación de mayor comprensión tanto en su espectro como en su visión. Si una disciplina, o una interdisciplina no llegan a comprobarse y a hacerse visible, esta no puede ser considerada como una transdisciplina.

Para el arte sonoro los procesos que lo llevaron a convertirse en multidisciplina (yuxtaposición de disciplinas) y en algunas ocasiones a ser considerado como una interdisciplina (interacción de disciplinas) fueron ante todo prácticos, por lo que podríamos considerar la existencia de un efecto transdisciplinario dentro de ellos es bastante razonable. Recordemos que los primeros artistas sonoros utilizaron la *nueva música* como un experimento práctico para enriquecer su universo sonoro, no buscaban que la música se dividiera, o que esta se convirtiera en algo secundario dentro de una disciplina más incluyente. Aunque este proceso, hizo parte de un proceso más grande en las artes y en la sociedad misma bajo la sombra de las vanguardias y la modernidad respectivamente, la posible justificación y previa planeación de procesos interdisciplinarios no afectó realmente al arte sonoro.

Podemos comprobar la falta de interés en el desarrollo teórico de una interdisciplina al rededor del arte sonoro analizando los primeros compendios teóricos sobre el arte sonoro escritos por Cage o Schaeffer. Y, retomando el análisis que en capítulos anteriores hemos hecho sobre sus obras, podríamos afirmar que las intenciones de estos dos importantes autores eran sobre todo exploratorias, y que si llegaban a tener una intención, está siempre estuvo atada a un cambio interno que debía darse en la música para incluir matices no abstractos en las armonías y una manera de incluir estos nuevos matices dentro de un tipo de notación abstracta, ya existente. Siendo estos objetivos muy concretos y eminentemente prácticos.

Otra característica de la transdisciplina descrita por Thompson Klein, tiene que ver con la ruptura disciplinaria, la cual lleva al cambio dentro de las reglas existentes en una disciplina determinada. Esta ruptura es, en mi concepto personal, una prueba más de la presencia de la transdisciplina en el arte sonoro, ya que, como mencionamos anteriormente, el arte sonoro en sus comienzos como *nueva música* tuvo que romper por completo paradigmas relacionados con las formas de interpretar una pieza (evitando la necesidad de un intérprete en vivo), insertando sonido *no musicales* o *no armónicos*, y proponiendo un tipo relación equivalente entre los sonidos musicales

creados por el hombre y los sonidos naturales provocados por fenómenos o de la naturaleza o paisajes urbanos.

*Es con la 'transdisciplina' que los espacios entre lo real y lo ideal se tornan más aparentes.*²⁷⁸

En resumen, la transdisciplina requiere comúnmente de una retroalimentación que compruebe su aplicabilidad y su relación con la realidad, y a este respecto, el arte sonoro logra una alta aplicabilidad en sus terrenos. Por lo tanto, el relacionar al arte sonoro con la transdisciplina, sin necesidad de relacionarlo con la interdisciplina no es descabellado. La alta y completa comprobación de los valores sonoros, son tal vez el único testimonio contundente con el que cuenta el arte sonoro para sus archivos, mientras que su demostración teórica y la jerarquización de sus valores etiquetándolos en disciplinas definidas no se ha llevado a cabo, o no ha necesitado llevarse a cabo.

Si quisiéramos ver como la música y el sonido provocan una interdisciplina confluyendo en el arte sonoro, tal vez deberíamos preguntarnos primero, si la relación entre estos dos conceptos es la más adecuada, o si por el contrario, el arte sonoro nació como una transdisciplina en sí misma y lo que estamos viendo ahora es el intento de creación de una interdisciplina que sume los conceptos de la música y el arte sonoro en un concepto y una aplicación que aún estamos por ver (oír), analizar, y categorizar.

Sobre los críticos escogidos

Ya puestos a recuperar, y a debatir los conceptos de la crítica de arte aplicados al arte sonoro, es momento de anunciar quienes serán las voces que utilizaremos, o mejor, que reviviremos, para hacer nuestro ejercicio crítico. Los críticos seleccionados: Clement Greenberg, Harold Rosenberg, y Jorge Romero Brest, fueron renombrados intelectuales del arte desde la década de 1930, hasta bien entrados los años 1970. Recorreremos la obra de estos tres críticos, porque alrededor de ellos giró claramente buena parte del arte contemporáneo de comienzos y mediados del siglo XX, época que también coincide con la etapa más importante para el arte sonoro, donde los artistas tenían a su disposición todos los avances tecnológicos de fijación de sonido

²⁷⁸ IBÍDEM., *Interdisciplinarity*, PÁG.66, "It is with *transdisciplinarity* that gaps between the real and the ideal are most apparent"

que fueron desarrollados con fines bélicos en la segunda guerra mundial y las vanguardias artísticas los incluyeron como una de las disciplinas a tener en cuenta para sus comprobaciones y análisis teóricos.

Al seleccionar críticos que tenían como centro de trabajo y punto de interés a los Estados Unidos, en el caso de Greenberg y Rosenberg, y a París y Latinoamérica, en el caso de Romero Brest, no estamos diciendo que para el arte sonoro la localización geográfica fuera un determinante, pero es indudable que la importancia de estos países como eje de la recuperación económica después de la segunda guerra hacia 1945, le permitió a estos críticos tener una mirada más global y un pensamiento más abierto para todo lo que se venía con el arte contemporáneo. Aunque los cuarteles generales de los primeros artistas sonoros se encontraran únicamente en París, es innegable que toda la carga mediática recayó en los que de una u otra forma llegaron a tener vínculos con los artistas en Nueva York. Así pues, debemos reconocer un auge del arte sonoro, en cuanto a su crecimiento, en ciudades tan dispares como París, Nueva York, Montreal, Buenos Aires o Montevideo, las cuales tenían en común una característica, eran por esa época el eje de una recuperación económica y política, en el caso de París y Nueva York, y eran tierra firme para artistas que buscaban la continuidad de sus obras lejos de la guerra, en el caso de Montreal, Buenos Aires, y Montevideo.

En cuanto al pensamiento específicamente crítico, Rosenberg, Greenberg, y Romero Brest tenían visiones sobre el arte tan absolutamente diferentes que su enfoque llenará de pluralidad las conclusiones que podamos obtener de sus escritos. Los métodos que utilizaba cada uno para llegar a la crítica venían de posturas muy disimiles, y finalizaban en conclusiones muy controvertidas entre sí. Por ejemplo, el interés por la definición del objeto de la crítica desarrollada por Rosenberg, convivía poco con las específicas referencias y descripciones de Greenberg con respecto a artistas contemporáneos, o al interés megalómano de Romero Brest por incluir a la historiografía y a la filosofía en sus reflexiones, mucho menos específicas.

Por otro lado, la metodología para hacer esta reinterpretación, se basó en el encuentro de puntos comunes frente a los problemas teóricos más relevantes relacionados con el arte sonoro. Es posible que algunos quisieran ver descripciones y críticas más específicas, pero para esta tesis nos interesa más tener un visión global del asunto crítico y analizar cuales hubieran podido ser los puntos a tratar por la crítica de arte con respecto al arte sonoro y en que ha afectado a la crítica del arte sonoro que estos temas no hayan sido tratados.

Por último, esperamos que la escogencia de estos nombres, especialmente el de Romero Brest, haga que este análisis se acerque un poco más, a lo que desde nuestras latitudes, intereses, e idioma, podamos obtener como aporte para la crítica del arte sonoro. Aunque no podemos negar que los temas tratados por Rosenberg, con una relevancia casi universal y un acercamiento cultural hacia realidades del arte lejanas a los círculos del poder y del mercadeo del arte, nos pueden dar una visión más equilibrada y más ligada con la teoría que con la práctica del arte, lo cual es también nuestra intención. Y, aunque conocemos que muchos de los problemas relacionados con el arte en nuestros países se refieran a temas eminentemente prácticos, la reflexión teórica debe estar siempre presente, para permitirnos caminar sobre terrenos más firmes que nos ayuden a desarrollarnos mejor culturalmente.

2.3. Harold Rosenberg

Pensando en el futuro del arte

La Presencia de Harold Rosenberg fue muy importante para el arte sonoro, puesto a que sus escritos, sobre todo *The fall of Paris*, podrían haber condenado al centro intelectual del arte sonoro y haber restado importancia a lo que en este se gestaba. Aunque solo encontraremos dentro de sus escritos un par de referencias cortas hacia Molton Feldman y John Cage; Rosenberg si acepta que el arte sonoro estaba jugando un papel decisivo en la demarcación del *nuevo arte*, que en palabras de Rosenberg hacía parte de la redefinición del arte y su estética de cara a la segunda mitad del siglo XX. Rosenberg se refiere en todo momento, al cercano instante en que el arte dejará de estar fragmentado y clasificado, para pasar a estar unificado en torno a los medios que lo conforman. Así pues, podemos considerarlo como un ferviente creyente de las virtudes del arte sonoro y de su destino manifiesto, alentando tal vez, a que este superara a la música, con lo cual estaría llamado a liderar las nuevas experiencias estéticas dentro del arte.

Aunque muchos han catalogado a Rosenberg como un convencido pro-americano (pro-estadounidense), la universalidad de su pensamiento lo hace acercarse a un ideal común (global), aunque despolitizado dentro del arte. La constante referencia de Rosenberg en torno a los pintores abstractos de Nueva York le deja tiempo para hablar de la *des-localización* del arte, dándole más importancia a los medios artísticos, y a la relación cronológica que tienen estos con artistas de toda clase a nivel mundial.

La profesionalización del arte

El momento en el que los artistas dejaron el oficio del arte para convertirse en profesionales del arte, atravesó también al arte sonoro, esta transición no solo lo influenció, sino que lo partió en dos. A comienzos de siglo, la profesionalización del arte fue un fenómeno causado por la relación del arte con los oficios; pero más entrado el siglo XX, se trató ya de una situación causada por la naciente tecnología de grabación del sonido con cintas magnéticas que dejaron a los artistas sonoros en igualdad de condiciones, *mano a mano* con los oficios técnicos de edición y grabación sonoros.

Este momento de transición fue un ir y venir para el arte sonoro, y aunque podemos decir que este nunca ha dejado de deambular y mucho menos ha alcanzado un nivel profesional que cubra a la gran mayoría de los artistas, si podemos sugerir que esta coyuntura histórica no le ayudó en su proceso de comprensión como disciplina artística. Incluso hoy en día no existe la profesión de artista sonoro como tal y, lejos de ser un despropósito, nos referimos a que es esta una categoría que deja al artista sonoro más cerca de los *lutieres* y de las pasiones más enconadas dentro del arte.

La profesionalización en otras ramas artísticas, les permitió a los artistas en general ganar un poco de prestigio y de respeto hacia su trabajo, sin hablar del aumento en la valía de sus obras. Pero, para el arte sonoro, la *no profesionalización* de la mayoría de sus exponentes ha significado una garantía del nivel de compromiso y del nivel de experimentación, ya que sus obras, al no estar atadas a ningún tipo de valoración económica, cuentan con libertad suficiente para salir adelante en su periodo de gestación.

*En realidad no existe cosa tal como una 'masa inculta' (...) en cuanto sabe leer y escribir, el público es selectivo y consciente de sus gustos, hoy en día cada público es un público de intelectuales.*²⁷⁹

Rosenberg, por lo general, se muestra bastante cercano al público y no lo desprecia en lo más mínimo, es más, cree que es solo por medio de él que el artista puede llegar a explotar el valor de su obra haciéndola trascender. Por otro lado, el carácter pro-americano de Rosenberg está envuelto en cierto grado de satisfacción en una misma línea con la sociedad que se está construyendo en Estados Unidos (en los años 1950's), es por eso que, para él, la relación que el arte debe tener con su público se presenta como algo fácil de lograr, sobre todo gracias a los avances sociales de la

²⁷⁹ ROSENBERG, Harold. *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, pág. 63.

posguerra, que hacían que en Estados Unidos surgieran un número cada vez mayor de personas que eran capaces de *entender el arte*. Si sumamos la confianza que tenía Rosenberg en su propio país, con una doctrina de blanco y negro de una efervescente guerra fría, tenemos un discurso que pasa del idealismo al realismo con gran facilidad, ya que en cada oportunidad Rosenberg achaca el terreno ganado por el arte al momento y al modelo económico que lo cobija y lo ayuda a crecer.

Rosenberg definía al público del arte, no tanto en términos de su inteligencia, sino en su capacidad de asociarse en torno a un grupo y de provocar una tendencia con su respuesta²⁸⁰. Por lo tanto, no era posible juzgar el comportamiento de un oyente de acuerdo a su capacidad auditiva o de su cultura material, sino que este comportamiento solo podía entenderse en términos de una escucha, o sea con posterioridad a una experiencia estética sonora.

Rosenberg tampoco creía que la apreciación del arte podría darse en mejor manera gracias a una *masa* de apreciadores, esto lo definía como un mito en el que exponía a la sociedad europea como decadente, dominada por una capa aristocrática o pseudo-aristocrática subyugaba a antiguas tradiciones campesinas²⁸¹. La ambientación del arte como un fenómeno gestado por hombres libres, le hace tomar una distancia considerable de lo que fue el arte sonoro en sus inicios, donde sus exponentes más sobresalientes, solían ser personas que se dedicaban al arte por el arte, pero que en la vida real no tenían ningún tipo de afujías económica o una explícita necesidad comercial respecto a la finalidad de sus obras. Además culpaba a la situación del arte en Europa a la falta de surgimiento de un público nuevo que pudiera apreciar diferentes manifestaciones artísticas no necesariamente ligadas a la pintura.

Aunque en la mayoría de las ocasiones, Rosenberg se refería a estas manifestaciones como sucesos ligados al naciente *action painting*, siempre dejó abierta la puerta a diferentes tipos de arte que pudieran utilizar los medios disponibles de formas innovadoras y más eficientes para la experiencia, y fue este gusto por la novedad el que lo llevó a definir varias de sus teorías sobre el siglo XX y a resaltar la capacidad de esta época para cambiar la historia de la humanidad para siempre.

Esta descripción sobre el público se llega a contradecir en más de una ocasión, como cuando llegó a afirmar que "al faltarle cohesión objetiva, el nuevo público es más genuino estéticamente que otros anteriores²⁸²". Decimos que es una contradicción

²⁸⁰ IBÍDEM., *La Tradición de lo Nuevo*, pág. 63.

²⁸¹ IBÍDEM., *La Tradición de lo Nuevo*, pág. 64.

²⁸² IBÍDEM., *La Tradición de lo Nuevo*, pág. 65.

porque habiendo decretado que la sociedad estadounidense era el motor de un nuevo tipo de público, no es posible que después menosprecie la capacidad intelectual de este público en pro de la recuperación de su espíritu naïve. Esta contradicción no es lejana a la visión que tuvieron otros críticos norteamericanos sobre el arte en la década de los 40's y 50's.

Existe un problema en el momento en que no podemos usar ninguna de sus dos afirmaciones para sustentar un ataque o una defensa sobre el uso de los valores musicales para el arte sonoro, ya que, aunque parezcan problemas lejanos, los problemas de educación sonora en el arte sonoro, son de los que más páginas se roban en los distintos manifiestos y críticas sobre el arte sonoro.

En algo que si podemos estar seguros sobre el pensamiento de Rosenberg frente al estudio de las influencias como campo y terreno abonado para la crítica, es en su férrea defensa del público, no tanto como sujeto de la experiencia, sino como representante de la sociedad, y por tanto, como un conector lógico entre la pertinencia de una obra de arte o no²⁸³. Este, es un punto de apoyo muy firme sobre el cual el arte sonoro podría llegar a cimentar sus motivaciones sociales, lo que en un capítulo anterior llamábamos "la pregunta de la sociedad sobre el *para qué* de la obra de arte sonoro". El apoyo de la obra de arte sonoro en una posición que le permita un claro estudio de sus influencias, es lo que precisamente se intenta hacer en esta tesis cuando se le relaciona al arte sonoro con las vanguardias en términos de medio o de método.

Volviendo al sujeto que genera la profesionalización, o sea al artista sonoro, Rosenberg afirma que estos son unos *convencidos* de su papel como guardianes del secreto del arte, es decir, que estos están siempre en una lucha constante por mantener lo explícito alejado de su vida como artistas. Finalmente, ¿qué mejor que tener una profesión donde no se rindan ningún tipo de cuentas a nadie? Rosenberg, acertadamente, se refiere a la capacidad que han desarrollado algunos artistas para enriquecer su jerga de trabajo, llenándola de términos que, aunque puedan tener como fin un tipo de mensaje más explícito, lo único que hacen es cambiar el medio utilizado para seguir manteniendo todas sus respuestas encriptadas en interpretaciones traídas de lo implícito.

Al respecto, podemos decir que parte de la jerga del arte sonoro nació con la profesionalización de sus métodos y de sus creadores también; habría que evaluar ¿por qué esta jerga no ha llegado a permear otros estados sociales?, ¿por qué se hace

²⁸³ IBÍDEM., *La Tradición de lo Nuevo*, pág. 65.

tan difícil para el arte sonoro dar a conocer su idea y su objeto de estudio?, ¿por qué si en el arte en general existe una deficiencia en cuanto a la idea del arte y su difusión?, o ¿por qué, a pesar de su carácter más explícito, el arte sonoro toma la misma senda?, profundizándola y haciéndola más abstracta?. A este respecto dice Rosenberg "A su vez, los artistas, en respuesta a la profesionalización, se convencen de que el secreto del arte, así como el de su honrosa profesión, está en la jerga de sus estudios"²⁸⁴.

Si por otro lado, existe alguien que quisiera plantear una diferencia en las definiciones, en la manera que estas se usan, o en la necesidad de su existencia, tendríamos que hablar mejor de las relaciones entre profesiones vecinas, o como lo denomina Rosenberg, *la guerra de las fronteras*²⁸⁵. Este enfrentamiento se refiere a la forma como una idea, que no tiene aplicación directa en alguna profesión, se considera como *literaria*²⁸⁶, es decir como inútil o como un esfuerzo desperdiciado. Estaríamos hablando que, en el arte sonoro, este tipo de ideas o expresiones *literarias* serían comunes, debido a que su falta de comunicación con el público las convierte en esfuerzos dilapidados, es más, podríamos hablar de esfuerzos consecutivamente malgastados si incluimos que la falta de circulación de las ideas del arte sonoro hizo que varios artistas optaran por realizar el mismo esfuerzo descomunal una y otra vez por falta de información sobre el esfuerzo que ya alguien había realizado con anterioridad. Para esta *guerra de fronteras*, el arte sonoro necesitaría de armamento pesado, ya que su discurso liviano, solo puede hacer ciertas incursiones rápidas hacia territorios desconocidos.

Dentro de estas comparaciones entre profesiones, sería deseable que el arte sonoro le diera más armas a su crítica para hacer mejores interpelaciones, en vez de que el arte en su conjunto tenga que salir a defender cada ataque al arte sonoro desde escenarios dentro de la creación artística arte y no desde fuera de ella. A este respecto, Rosenberg insistía en que efectivamente, por encima de la práctica de una profesión, esta su verdad, esta no es accesible para un extraño ni para la masa que la práctica, pero que si debe ser descubierta, compartida, y difundida por todo lo que en ella le es familiar.

De hecho, para Rosenberg, existe una salida para ciertas artes no tradicionales, como las artes sonoras, donde la unión de lo tecnológico, y de una mente bien preparada pueda hacer que su mensaje se popularice. Esto, debido a que la intervención de la

²⁸⁴ IBÍDEM., *La Tradición de lo Nuevo*, pág. 67.

²⁸⁵ IBÍDEM., *La Tradición de lo Nuevo*, pág. 68.

²⁸⁶ Literario: Visto como algo que carece que aplicación práctica y necesita instrucción.

tecnología en este tipo de obras de arte, puede hacer que cambie el medio tradicional, y por tanto el terreno en el que el sonido se mueve sea torne distinto. Todo tipo de público puede tener un acercamiento más cercano a la tecnología, y si hay un tipo de medio conocido, el concepto sonoro puede ser explícito para un porcentaje de este público, por tanto, ser más susceptible de ser difundido y de llegar a ser descrito y criticado. Eso sí, no olvidando que el arte sonoro, como cualquier tipo de creación, tiene una distancia considerable que recorrer entre su idea y su influencia, es decir, el arte sonoro podría llegar a aumentar su influencia siendo más popular, pero su popularidad podría hacer más borrosa su idea. "cuánto más conocido es por el público, mayores son las malas interpretaciones y las fantasías que se crean alrededor de su nombre y mayor la distancia entre él y su existencia social".²⁸⁷

El arte, al haber evolucionado desde los oficios de tiempos pasados, siempre fue visto como algo que fue creado por las manos de un artista y desde la *maestría* dentro de su oficio. Así, a pesar de que el arte sonoro es tremendamente artesanal especialmente en sus obras producidas antes de los años 60's donde los trozos de cinta magnética debían ser cortados a mano y pegados al ojo, es un tipo de arte que se percibe desconectado de la individualidad de su oficio artístico, oficio que tiende a ser siempre una caja negra para el espectador.

Habiendo hablado ya de la posición que tiene la profesión y el oficio del arte sonoro con respecto a otros oficios o profesiones, podríamos hablar de un tema que para Rosenberg es tremendamente importante, la ansiedad. Este adjetivo es visto por Rosenberg como algo que fomenta la creatividad y por tanto es favorable para el artista *profesional*. Sin embargo en su libro *El Objeto Ansioso*, Rosenberg insiste en hacer un análisis de lo que para el arte ha significado su profesionalización, es decir, el hecho de que el artista haya dejado de ser un vagabundo que deambula en las calles esperando una oportunidad para comer, y que toma, desde la calle misma o desde el desamparo el motor para su obra. El nuevo artista que se gradúa de una universidad al haber estudiado artes plásticas, enseñadas por otros artistas *profesionales*, llama la atención de Rosenberg y nos da una oportunidad inigualable para hacer un paralelo de lo que a este respecto, ha venido ocurriendo con respecto de la profesionalización o no del arte sonoro.

Para comenzar Rosenberg hace un llamado, o por lo menos una mención al concepto de *rebelión*. Este concepto, que atrajo la atención de otros críticos como Baudelaire, es el que a los ojos de Rosenberg ha venido siendo transformado desde la creación de

²⁸⁷ IBÍDEM., *La Tradición de la Nuevo*, pág. 75.

las escuelas de artes, esta normalización es la que le quita el artista el sentimiento de ansiedad con el que vivió desde el inicio del arte como oficio a tiempo completo²⁸⁸.

Rosenberg se refiere de forma romántica a la década que cubre desde 1942 hasta 1952, donde, según él, los artistas, especialmente los pintores en Estados Unidos, se dedicaron a crear obras *ansiosas*, es decir, a explotar toda la ansiedad que llevaban dentro para hacerla explícita en un cuadro, así que no solo el medio para realizar la obra era la ansiedad, sino la obra misma y su mensaje era *ansioso*. Lo que se lee entre líneas es la clara referencia que hacia los pintores que pertenecieron al *action painting* y hacia aquellos que decidieron llevar a cabo *instalaciones* artísticas.

La opinión que tiene Rosenberg de este fenómeno, *totalmente ansioso* de las instalaciones y el action painting, es de la imposibilidad del público o el crítico de arte para determinar su autenticidad como obras de arte, ya que es bastante difícil concluir lo que se debe o no evaluar en ellas. Para no entrar en detalles, por el momento, sobre el significado de una obra en los escritos de Rosenberg, podríamos referirnos a la manera cruda como él se refería a los artistas académicos (ya hemos visto que el termino académico para Rosenberg no tiene otra significado que el de *inútil*).

La ansiedad era para Rosenberg una forma en la que el arte tenía la oportunidad de elevarse hasta alcanzar a trascender la historia humana, es decir, pasar a ser recordada como algo que llegó a cambiar el mundo. Esta afirmación, hecha en el calor de los debates sobre arte abstracto, le dio la energía suficiente, no solo a Rosenberg, sino a otros críticos para apoyar diversas formas de arte, que en el momento de su ejecución podían aparecer ante nuestros ojos como arte ansioso, entre ellas, por supuesto, el arte sonoro.

Aunque Rosenberg no se refirió al arte sonoro con nombre propio, siempre habló de la utilización del sonido como medio y a la música como el lenguaje utilizado por el hombre para comunicarse a través del sonido. Pasó por alto la relación que existe entre el sonido y el hombre, y como el objeto sonoro es el encargado de llevar el mensaje artístico. El haber ignorado al objeto sonoro tal vez fue lo que lo alejó de algo que hubiese podido ser muy importante para sus teorías acerca de los objetos ansiosos, ya que el objeto sonoro podría ser calificado como un objeto ansioso por excelencia.

²⁸⁸ ROSENBERG, Harold. *The anxious object*. Nueva York: The Macmillan Company- First Collier Books Edition, 1973, pág. 13, "Art is being normalized as a professional activity within the society".

Para el espectador, independientemente de la forma en la que el artista sonoro compone los objetos sonoros, estos siempre serán recibidos por el oyente de forma ansiosa, debido a una característica de medio que el sonido no puede separar dentro de sí mismo. Recordemos que el oído es un sentido que principalmente se usa por el hombre para recibir señales de advertencia, es el sentido que le da un lugar en el espacio y por medio del cual puede detectar el peligro a su alrededor sin que sea necesario usar la vista. Por esta razón, el sonido y el medio del arte sonoro, es recibido por el oyente de una forma tal que siempre tiene una carga de ansiedad muy grande. Es imposible predecir que vendrá en una obra de arte sonoro ya que es imposible que el oído se adelante a los acontecimientos y prediga que vendrá, no puede *escuchar a lo lejos*. Todo lo recibido por el oyente se hace en tiempo real y la experiencia sonora no puede adelantarse o retrasarse bajo ninguna circunstancia, es una característica física.

Así pues, un perfecto complemento para la teoría de los objetos ansiosos de Rosenberg, que se refería más al momento de la creación y a la relación del artista con su creación, podría haber sido el arte sonoro, el cual, lleva esta ansiedad al momento de la relación de la obra de arte con la experiencia estética, aunque también podríamos entrar a preguntarnos es que momento esa ansiedad, que quiere ser representada en su obra, puede llegar a diluirse debido al tipo de mensaje utilizado.

Además de la ruta directa, casi ideal, que puede llegar a haber entre el artista y su público, Rosenberg plantea una interrupción, o mejor dicho, una intersección causada por los medios de comunicación a la que llama *medios populares*, por el oficio mismo del arte y por las ciencias aplicadas. Aquí, Rosenberg nos recuerda que también la ejecución, y la evolución que esta pueda tener para llegar a manejar el medio, es trascendental a la hora de reducir o aumentar el nivel de ansiedad en una obra de arte, si un método o un adelanto técnico le permite al artista representar su momento ansioso de una manera más verosímil o más directa, la obra de arte podría verse enriquecida, y el camino que lleva al oyente a percibir dicha ansiedad se haría más corto y más directo.

Rosenberg plantea varios ejemplos en los que la historia del arte ha llegado a evolucionar de cierta manera debido a la intersección con los medios populares: como la foto-geografía, la televisión, el cine, los libros de comics, etc. Para Rosenberg, *la intersección* sirve de corte transversal para poder evaluar de una forma más directa la intervención de factores externos en el sentimiento de ansiedad frente al arte.

Así, la ansiedad que antes tendría el artista, o que podría llegar a ser sentida por su público se transferiría por último a la pieza de arte, dejándola desnuda; esta situación en la que la obra de arte se encuentra en este estado de indefensión se llama la ansiedad del objeto. "Am I a masterpiece? Or just an assemblage of junk?"²⁸⁹

Rosenberg es también muy audaz, cuándo dice que "el arte no existe, se declara a sí mismo"²⁹⁰. Esta afirmación nos concede la posibilidad de cambiar totalmente el panorama que, frente al arte sonoro, habíamos planteado anteriormente. Si este no es la causa de la ansiedad, ni es provocada por un *ansioso*, ¿no es esta la ansiedad misma? creo que la obra de arte sonora sí se declara a sí misma como obra de arte, aunque la forma en la que elabora su discurso (declaración) suele ser algo larga y siempre recorre varios escenarios antes de llegar a su zenit.

En esta declaración de la obra de arte sonoro, la obra se presenta a sí misma, por lo general, con sonidos ambientales que suelen ser los encargados de regular la intensidad del sonido (volumen) para que este no afecte los oídos del oyente, seguidamente viene el enfrentamiento directo con su público y por lo general la obra sonora acostumbra presentar en esta primera parte algunas de sus características morfológicas sonoras más representativas. Resumir lo que viene después es casi imposible, pero es curioso que hayamos podido, salvo contadas excepciones, resumir como comienza la interacción de una obra de arte sonoro con su público.

Esta incapacidad que tiene la obra de arte sonoro para sorprender a su público en sus aperturas, tiene que ver exclusivamente con el medio. El oído es un sentido de alerta, y por lo tanto es muy sensible a las variables en intensidad (volumen), se torna inquieto si se está muy por encima o por debajo de los decibeles comúnmente manejados para la comunicación humana, tornándose legible, apacible y cómodo en el instante en el que se manejen rangos muy específicos de intensidad (muchos autores hablan de entre 30 y 60 decibeles).

Como podemos ver, con un rango tan limitado de comodidad auditiva, es imposible que una obra sonora sea presentada en diferentes tipos de medios (itinerantes o estacionarios), y de espacios (abiertos o cerrados), sin que se ejecute una normalización de su sonido en cuanto a su intensidad. Además que, en la mayoría de los casos, es el oyente es quien debe regular este tipo de intensidad debido a que son muchos más los medios y espacios en los que el oyente *no contará* con ningún tipo de

²⁸⁹ IBÍDEM., *The Anxious Object*, pág. 17.

²⁹⁰ IBÍDEM., *The Anxious Object*, pág. 18 "Art does not exist, it declares itself"

ayuda para preparar la escucha (una labor que solo puede llevarse a cabo por un ingeniero o diseñador de sonido entrenados).

Al comparar lo que anteriormente hemos mencionado con respecto a la declaración de la obra de arte, tal y como lo propone Rosenberg, el arte sonoro está en una clara desventaja con respecto a otros tipos de arte, especialmente frente a las artes visuales.

En una pintura, el artista puede utilizar un número ilimitado de impulsos visuales, sabiendo que en la mayoría de los casos, siempre que se cuente con un mínimo de luz, la obra de arte va a poder ser presentada sin mayores problemas de percepción. La obra visual puede usar colores fuertes, o superficies casi en blanco, pero la salud visual o la capacidad de percepción no se verán seriamente afectadas. La vista, es un sentido de exploración y entendimiento, y aunque pueda indicarnos peligros, tiene un rango más amplio de tolerancia para detectarlos.

Resumiendo, la idea de un arte que se declara a sí mismo, y ante su público plantea por sí solo su importancia y permanencia, es algo que es más difícil de conseguir con el arte sonoro. La pieza del arte sonoro requiere una previa preparación del público muy específica para que la obra tenga el impacto deseado. Al ser un tipo de experiencia relativamente nueva si la contraponemos a nuestros años viviendo como seres humanos (digamos unos 20.000), nuestros oídos pueden estar aún muy desprevenidos con respecto a lo que escucharán y nuestro cerebro necesita mucha más cultura sonora. ¿Qué reacción podría llegar a tener un hombre de las cavernas si se le enseñara un espejo, un monitor de T.V, o una pantalla de móvil, objetos hechos de luz (fuego)?, muy seguramente se aseguraría primero de que no exista ningún peligro en manipularlos para luego comenzar a explorarlos. Al ser el arte sonoro un arte que puede llegar a utilizar tecnología novedosa que nos permite dominar el sonido, es necesario que pasen muchos años para que nuestros oídos dejen de sorprenderse y aprendan a apreciar más de los contrastes que puede darnos el sonido.

Ahora bien, si por otro lado lo que busca Rosenberg con su crítica hacia el mejoramiento de la percepción general sobre el trabajo del artista, sus comentarios acerca de la ansiedad se hacen innecesarios. Si, como lo dice en uno de sus escritos: "A través de la constante revisión de sus deseos, el arte moderno ha hecho de sí mismo una disciplina enraizada en el libre desarrollo de los individuos"²⁹¹, el arte siempre puede ser justificado como una salida social, en la cual la libertad del artista es lo más importante, ¿para qué desgastarnos en evaluar al público y a su reacción con la

²⁹¹ IBÍDEM., *The Anxious Object*, pág. 18, "Thorough constant revision of its aims, its techniques, its scopem modern art has made itself into a discipline rooted in the free development of individuals".

obra? Ya que como lo trataremos más adelante, muchos artistas en el Medioevo y de épocas anteriores no necesitaron, aparentemente, del concepto de libertad para realizar obras de gran calidad.

Es por esto, que para rebatir esta aparente lucha de conceptos, Rosenberg plantea la ansiedad como puente de comunicación entre la conciencia histórica y la conciencia del artista. De esta forma Rosenberg, hábilmente, plantea una revisión de la afectación social, no evaluando las consecuencias inmediatas de la reacción de una obra sobre su público, sino acude a plazos más largos para obtener razones más contundentes.²⁹² Para el arte sonoro, esta última conclusión de Rosenberg respecto a la ansiedad, descarga sus esperanzas no en una adecuada experiencia estética, sino que va más allá y pide a los artistas contar con discursos más contundentes para que sus obras puedan trascender históricamente; y como ya lo hemos visto en la música, el sonido en sí mismo no es suficiente para transmitir el legado artístico, se necesitan de los *medios populares*, y de una alta *ansiedad* entre la pieza y su público para trascender una idea, que debe ir más allá del objeto sonoro en sí mismo.

Tendrán que pasar mucho años antes de que el público vea a la obra de arte sonoro como un hecho verdaderamente trascendente, ya que parte del esfuerzo de los artistas no solo se basa en la creación de piezas que sean coherentes y contundentes estéticamente, sino que la mayoría del tiempo estos artistas se la pasan luchando para "liberar al arte en una lucha contra el control del pasado como sujeto".²⁹³

Ahora bien, hablando de la universalización, que es un ingrediente importante para la trascendencia y la valoración de una obra, es necesario preguntarnos a qué nivel ha llegado la académica en la formación de artistas sonoros, ¿existen artistas sonoros graduados de una universidad como tal?, ¿poseen los artistas sonoros la ventaja de estar por fuera de la academia y por tanto se encuentran continuamente recibiendo lo que Rosenberg llama el estado de ansiedad?, ¿son sus objetos sonoros, su obras sonoras, capaces de transmitir tal ansiedad?. No podemos responder esta pregunta desde el interior del arte sonoro, debemos ver lo que ocurre afuera, en la sociedad misma y en los medios, para saber el nivel de penetración que puede llegar a tener una obra ansiosa, frente a otra que no lo es.

Los artistas de nuestro tiempo utilizan diversos medios para crear arte; muchas veces cambiaban un tipo de medio por algo *menos material*, pero *más mediático* para así poder

²⁹² IBÍDEM., *The Anxious Object*, pág. 19, "The anxiety of modern art is the measure of its historical consciousness and of its appreciation of the stature of the past".

²⁹³ IBÍDEM., *The anxious object*, Comentarios de Fernand Léger acerca de la labor del artista.

llamar la atención, pero finalmente lo que paga sus cuentas y puede ser coleccionado es el arte *más material*. La anterior reflexión, como muchas otras hechas en los pasados párrafos dejan al arte sonoro en una desventaja directa, puesto que para el artista, el arte sonoro no puede llegar a ser coleccionable, y por tanto, pierde, o mejor, no gana tanto valor como algo que si lo es. La inmaterialidad del arte sonoro, hace que la escogencia entre un camino más o menos material, o más o menos mediático no sea tan clara. Parece pues que el artista sonoro se puede encontrar en una encrucijada, puesto a que la carencia de materialidad en su obra la hace a su vez más universal puesto a que esta no puede ser poseída por nadie en concreto, pero esta universalidad, no le asegura ni la permanencia en la memoria colectiva de la sociedad, ni un mayor valor para su obra al convertirse en algo más mediático.

Redefiniendo el arte

*Todo tipo de problemas están esperando por ser resueltos por un mágico toque del arte.*²⁹⁴

Al respecto del libro de Harold Rosenberg *Re-Definición del arte*, este plantea una interesante forma en la que según él los objetos de arte adquieren su valor. Rosenberg habla de un objeto: interior, estático, y coleccionable. Debido a estas características es que, para él, la pintura y la escultura han venido convirtiéndose en los tipos de arte que más atraen al público, ya que más allá de la pieza de arte, el público puede acercarse a ellos inicialmente por medio de sus cualidades decorativas.

En el caso del arte sonoro, a pesar de que su objeto sonoro no es ni interior, ni estático, ni coleccionable, este tiene características decorativas de igual impacto que el de los objetos visuales, sin embargo, esta característica decorativa, a veces derivada en *muzak*²⁹⁵, es de tan amplio espectro que coleccionarlo como un objeto único es casi imposible. Bastaría con irrumpir en el sitio de la exhibición de este objeto sonoro con una grabadora para obtener de él sus propiedades decorativas.

Esta característica del objeto de arte para transformarse en un objeto decorativo, hace que el que lo produce, el que lo crea, también pueda transformarse de artista a

²⁹⁴ ROSENBERG, Harold. *The de-definition of art*. Nueva York: The Macmillan Company- First Collier Books Edition, 1972. "(...) all kind of problems are waiting to be solved by the magical touch of art"

²⁹⁵ *Muzak*: Música utilizada como fondo o cortina sonora. Es un fenómeno de amplia difusión en supermercados y tiendas.

cualquier otra cosa. Es muy conocida la forma en la que, dentro del mundo del arte, se suele acusar a un artista de haberse convertido en un decorador de interiores, caricaturista, o publicista. Al igual que en las artes visuales, en el arte sonoro, el artista puede convertirse, o puede ser visto como ingeniero de sonido, un luter, o un coreógrafo. Así que esta re-definición del arte propuesta por Rosenberg cubre totalmente el territorio de influencia y acción del arte sonoro.

Solo por hacer una pequeña reseña, es fácil confundir a Schaeffer, o a Russolo con lutieres, creadores de nuevos instrumentos y por tanto los poderlos comparar con juglares modernos. Sin embargo, antes que la creación de un nuevo instrumento o de la creación de un tipo de lenguaje alrededor de este, los artistas sonoros de comienzos de siglo buscaban una nueva forma de objetos de arte que utilizaban medios diferentes a la vista, así que el fin comercial o social que pudiesen llegar a tener sus obras de arte los tenía sin cuidado, prácticamente.

Esta transformación o esta migración de los valores del arte, es la posibilidad de que en el momento donde el artista deja el arte, deja su objeto de arte, solo conservará la ficción de ser un artista, es decir, que en todo momento continuará siendo un artista para la sociedad así se dedique a propósitos decorativos, comerciales, o mediáticos. Podemos encontrar casos como este de forma muy común en las artes visuales, no tanto en las artes sonoras, no porque no se den de igual forma, sino a que su baja *profesionalidad* hace que sea más difícil encontrar casos como este dentro de los artistas activos. Aunque a decir verdad, para Rosenberg, la dedicación del artista a otro tipo de tareas incluía al arte sonoro. "Instead of painting, he deals in space, instead of dance he deals in movement, instead of music he deals in sound; he disdains to deal in anything but essences"²⁹⁶. En resumen, para Rosenberg el artista cuando decide retomar el arte debe dedicarse no tanto a trabajos más sociales, sino a trabajos artísticos que lo lleven hacia la esencia del arte, es decir a todo aquello que le muestre un camino hacia el reencuentro con el medio en su estado primitivo.

Este reencuentro, que incluye al arte sonoro, Rosenberg lo ve como algo pasajero, algo sobre lo cual es necesario discutir y escudriñar en momentos donde el arte está rehaciendo su lenguaje. Por otro lado, también se deja entrever que él no plantea esta necesidad de exploración sobre el medio puro como algo que necesariamente deba permanecer junto a la sociedad o junto al artista por un tiempo más prolongado. Casi que la visión de Rosenberg sobre las artes sonoras, fue una visión compartida por la mayoría de críticos e historiadores del arte a mediados del siglo XX.

²⁹⁶ IBÍDEM., *The De-Definition of Art*, pág. 13.

Sin adelantarnos mucho al capítulo final de este estudio, podemos encontrar como existen indicios que profetizaron la forma en la que el arte sonoro acabaría relacionándose con otras artes y con la sociedad. Es claro que, a pesar de que el arte sonoro haya evolucionado en muchos otros tipos de arte con posterioridad, fue su ruptura con su mismo camino lo que resultó más notorio en su camino. Podría decirse que su discurso perdió impulso rápidamente, casi en el mismo momento donde se acabaron estos tipos de experimentaciones y coqueteos con los medios puros o medios alternativos a la pintura y a la escultura, es por esto que a esta altura de este estudio podemos empezar a preguntarnos si estamos o no ante la muerte del arte sonoro.

Ahora bien, dentro del desarrollo de este tipo de pensamiento de exploración podemos encontrar visos del *warholismo* que, aunque un poco tardío, habla de la posibilidad, o mejor, del deber que tiene el arte para no encerrarse en un mismo género, para cambiar de medio, y para innovar en cada pensamiento que se genere desde una obra artística. Recordemos que el *warholismo* incluso va más allá, proponiendo la inclusión del artista dentro del objeto del arte.

La diferencia del arte sonoro, que parecería ser cercana al warholismo, se da porque este invade diferentes tipos de medios para lograr su cometido artístico, mientras que el arte sonoro prefiere siempre el trabajo exhaustivo sobre un solo medio, el sonido. Y en ocasiones, incluso excluyendo los medios que por naturaleza pueden llegar a hacerse presentes en la experiencia sonora, la acusmática acabará con cualquier opción de exploración *extra medial*.

Por otro lado, Rosenberg se aleja por momentos del warholismo y se inclina hacia el concepto de calidad visto como forma en la cual un artista encontrará su lugar en el mundo. Si comparamos la forma en la que un artista sonoro debe excluir otros medios, estamos hablando de que su propósito y su objetivo en nada tienen que ver con la calidad. Así nos encontraríamos con que la principal virtud del artista sonoro no es la calidad dentro de sus obras, ni el cubrimiento mediático o social que estas puedan llegar a tener; al artista sonoro parece que solo se inclina y le da importancia a la exploración como fin último de su quehacer artístico.

El papel del artista sonoro dentro de lo que Warhol llama la incorporación con la obra del arte, es casi nula, lo cual no quiere decir que los artistas dejen obras huérfanas, solo quiere decir que las obras se enfocan en la definición y profundización del medio sonoro o del objeto sonoro, pero nunca en la personalidad del artista como un fin.

Redefiniendo el entorno artístico

Cuando pensamos la forma en la que una obra se presenta ante un público, estamos yendo más allá de la forma de arte en sí, y tal vez estamos incursionando en lo que el artista pocas veces intuye, es decir, la forma en la que su obra trascenderá en el público, la forma en la que el objeto sonoro se hará explícito en la *masa humana*.

Dentro de este mundo, donde la obra se enfrenta a su público, podríamos nombrar como primera variable, a la estética, así que, cuando intentemos redefinir el concepto de arte, debemos redefinir la forma en la que el objeto seduce al espectador. La estética no es algo que simple y llanamente es capaz de ser construido por el artista en la creación de una obra de arte, este tipo de relación va más allá de los límites humanos y se pone cara a cara con el análisis de los fenómenos (fenomenología), y hasta con la psicología.

Existe algo que puede ayudar a la estética a hacer su trabajo en un número mayor de mentes durante un mismo lapso de tiempo. Si hay un interés creado sobre una obra de arte, más personas se interesarán por ella, y por tanto, dicha experiencia estética será vivida por una mayor cantidad de personas, garantizando la trascendencia de la obra de arte. Y ya que hablamos de una mayor cantidad de personas que van a ver una obra de arte sonoro (escucharla), porque no hablar de la mayor cantidad de ingresos que pueden provenir de este cambio. Al hablar de ingresos, por lo general estamos hablando también de la capacidad que tiene una obra para ser coleccionable, ser rentable. Ya nos hemos referido a este tema, insistiendo que el carácter inmaterial del arte sonoro hace que los objetos producidos por este no puedan ser coleccionables, o siquiera llegar a garantizar su propia procedencia. Por este motivo, para los tipos de objetos que pueden no tener ningún precio, o que simplemente no pueden llegar a ser vendidos, se ofrece de ellos lo que los rodea y que podría llegar a ser susceptible de ser materializado.

Para el arte sonoro, son las fotografías, los documentos, las cintas, y los manuscritos, los tipos de objetos que pueden llegar a tener cierto valor en el mercado por la cercanía nostálgica que pueda llegar a despertar el artista sonoro dentro de su público. Este sentimiento de nostalgia hace que el arte pueda ser susceptible de ser coleccionado en objetos que, como una fuente de segunda mano, nos pueden hacer entender lo que el objeto sonoro dijo en su paso inmaterial por este mundo. El arte sonoro no puede llegar a ser objeto sino a través de un proceso nostálgico que despierte el interés material por objetos que están relacionados con él, pero que en ningún caso son él o lo representan fielmente.

En definitiva, este material visible, es lo que también le permite al arte sonoro poder acumular algunos puntos a favor en una posible escucha o experiencia sonora. Si lográramos crear un sentimiento nostálgico dentro del espectador, los objetos sonoros podrían llegar hasta el cerebro de un oyente para ser *comprendidos* y no simplemente quedarse en sus oídos y ser *apreciados*.

Momentos de confrontación

*The death of art has been declared for half a century.*²⁹⁷

Desde que comenzó el siglo XX, el arte fue aniquilado por los críticos una y otra vez, siempre se dijo que al arte le quedaban pocas horas de vida, y que la muerte del arte como lo conocemos estaba cerca.

*Desde Mondrian hasta Dubuffet, siempre ha sido el siglo del último pintor.*²⁹⁸

En medio de esta batalla constante por sobrevivir, el arte, renovado con nuevos bríos y nueva filosofía en el siglo XX, supo capotear el temporal, y sin tenerlo planeado, las vanguardias y el uso de medios artísticos con otros enfoques, como la poesía o el arte sonoro, le dieron un renovado valor a medios más tradicionales como la pintura o la escultura para mantenerse vigentes. Mientras algunas de las llamadas *artes tradicionales* se lanzaban a nuevas propuestas, las llamadas nuevas artes se robaban la atención tomando caminos aún más llamativos. El acompañamiento que tuvieron las artes tradicionales durante la primera mitad del siglo XX se debió a una relación de conveniencia para ambos (nuevas artes y tradicionales), porque las artes tradicionales necesitaron de nuevos medios para poder representar lo que la pintura o la escultura ya no podían, y las nuevas artes les convenía verse rodeados de artistas tradicionales ya que estos les daban la oportunidad de ser reconocidos más fácilmente por el público.

Hablando ya de las técnicas que utilizaban unos y otros para llevar a cabo sus obras, cabría resaltar la forma en la que las artes tradicionales se encerraron en un tipo de *espiral anacrónica*. Sus obras seguían manteniéndose a la par de la vanguardia literaria, es decir respondían a sus exigencias sociales, sin embargo, los métodos que los artistas

²⁹⁷ IBÍDEM., *The De-Definition of art*, pág. 202.

²⁹⁸ IBÍDEM., *The De-Definition of art*, pág. 205.

escogían para elaborar sus obras, pocas veces tuvieron la misma dinámica productiva que tenía la tecnología que los rodeaba, las líneas de producción, la división del trabajo, y la experimentación con nuevos materiales poco afectaron el oficio del artista²⁹⁹. Las consecuencias de esta tendencia son la alta dosis de nostalgia con la que trabajaban de entrada y con el lienzo en blanco, los pintores y escultores.

Para las nuevas artes, y hablando específicamente del arte sonoro, el camino para llegar a las nuevas tecnologías y de allí a un tipo de oficio más cercano a los métodos productivos naturales en la primera mitad del siglo XX, fue mucho más directo y más práctico. Este movimiento en pro de la practicidad lo despojó de toda su nostalgia, algo que a la postre es uno de los primeros puentes que se construyen entre el artista y la sociedad.

Al erradicar la nostalgia del objeto de arte, en este caso del objeto sonoro, este tiende a perder muchos de los vínculos que ya se creían ganados con experiencias estéticas anteriores que compartían el mismo medio, haciendo evidente que la carga estética no necesariamente responde a valores universales. La nostalgia en el arte sonoro comienza a tejerse ya bien entrada la segunda mitad del siglo XX, cuando referentes sonoros reconocibles fueron experimentados por varios oyentes y se tejieron historias entre las diferentes experiencias incorporando los acuerdos en una memoria colectiva sonora. Por esto al inicio del arte sonoro, este tiene una difícil tarea, ya que debe atraer a su público sin otra cosa más que el objeto sonoro en sí mismo.

Esta última reflexión, que nos da al objeto sonoro como respuesta a la pregunta del arte sonoro, es una reafirmación de las teorías de Schaeffer, en las cuales buscaba que los oyentes escucharan al objeto sonoro en sí mismo, sin ningún otro tipo de interferencia. Pero, ¿por qué no podemos hablar de un triunfo de Schaeffer a este respecto? Me atreveré a responder esta pregunta con una frase del propio Rosenberg "el arte no confronta a la sociedad pero sí la enfrenta al dilema de su propia existencia en una época donde los nuevos medios han asumido muchas de las funciones del arte". La aparición del arte sonoro de manera casi sincrónica con las tecnologías de grabación hacen que mucha de su esencia haya quedado atada a la invención de un artilugio, mucha de la carga emocional, o de la nostalgia que pueda adjudicársele al objeto sonoro en sí mismo, no es de este, sino pertenece a la suma emotiva que puede tener un objeto de uso, un objeto tecnológico, una representación física del sonido; es

²⁹⁹ IBÍDEM., *The De-Definition of art*, "In a World, the artist is an anachronism, his methods are pre-industrial and his equipment is out of date. Artist is trying to get to the moon in the Spirit of St. Louis"

decir, la carga emocional del objeto que contiene el sonido en forma de vitrola, tocadiscos, radio, etc.

Volviendo al terreno de la confrontación, ambos tipos de arte a los que nos referimos en este momento (los que utilizaron los nuevos medios y los que utilizaron los medios tradicionales) tuvieron que lidiar con un tipo de contexto que se les presentó en la primera mitad del siglo XX. La profesionalización y la división del trabajo en numerosas ramas, también afectaron al arte, y lo que en otro momento se trató de un oficio con una libertad moderada y más o menos fuera de la sociedad, se convirtió en un gremio que sería regulado, y sobre el cual se aplicarían varios de los experimentos sociales del siglo XX. "No puedo imaginarme al ministerio de la cultura como algo diferente a la policía de la cultura"³⁰⁰.

Ya que nos referiremos a la intromisión de la política en las artes del siglo XX más adelante, solo vamos a resaltar a la idea de democracia que la contiene, y de cómo esta sí supo aprovechar la confrontación del arte con los ideales del siglo XX. A este respecto nos solidarizaremos totalmente con la voz de Rosenberg que aclamaba al arte como promotor democrático, y a las nuevas artes como los catalizadores de esta transformación; Rosenberg nos habla de la fotografía y de la grabación de sonido como los medios que dieron al arte un mayor poder de convocatoria y por tanto una mayor democracia. Por medio de estas invenciones, de estos adelantos técnicos, el arte sonoro y la fotografía pasaron a ser tipos de arte que podían democratizar la creación artística a mediados del siglo XX.

Recordemos que respecto a la fotografía, esta había llegado incluso a influenciar artes aparentemente tan lejanas en su ejecución como la pintura. A finales del siglo XIX, cuando la fotografía no había encontrado un desarrollo tecnológico lo suficientemente alto como para llegar a detalles ya obtenidos por la pintura, sobretodo en el retrato, los pintores solían utilizar bases fotográficas para mejorar su apariencia, enriqueciendo de paso el encuentro estético que un retratado podía llegar a tener con su fotografía. También, recordemos, que la fotografía *democratiza* el uso de puntos de vista fotográficos devenidos sus aditamentos tecnológicos, como los lentes. Descripciones de *picado* o *contrapicado* fueron heredadas para uso general de las artes visuales viniendo de la fotografía³⁰¹.

³⁰⁰ IBÍDEM., *The De-Definition of Art*, pág. 208, "I can't imagine the ministry of culture as other than the police of culture".

³⁰¹ IBÍDEM., «Pintura y Fotografía, El diálogo entre dos lenguajes», pág. 3.

Profundizando más en este tema, Rosenberg se refiere específicamente al caso de la fotografía, la cual, dice: "Es una importante parte de la negación del arte a través de la confrontación con una realidad social"³⁰²; así, gracias a la fotografía, el arte tradicional parece ser relegado, aunque sea momentáneamente, a un concepto esotérico de la élite en tiempos pasados. Cuando hacemos que esta idea democrática se adhiera aún más al arte sonoro debemos pensar por un momento en que el arte sonoro no tiene la misma facilidad que la fotografía para ser difundido ya que sus procesos tienen secuencias que deben ser aprendidas, estudiadas, y puestas en práctica, es decir, requieren de cierto entrenamiento.

Por otro lado, el arte sonoro, siempre se ha presentado a sí mismo como un educador de masas, supone que la falta de conocimiento musical para la vivencia de su experiencia lo exime de algún tipo de entrenamiento; pero cae directamente en la idea de que el público es *cualquiera* y ya que *cualquiera pueden ser muchos o no ser ninguno*. Parecería que el arte sonoro y sus creadores van en contra de la idea democrática que quiere introducir la tecnología y reservarse la creación sonora para sí mismos. Es más, la necesidad de una nueva jerga, tema que ya tratamos con anterioridad, parece ser prueba de esto, como si se creara toda una *nueva* lengua muerta solamente para ser después descifrada por artistas sonoros, una lengua alejada considerablemente de la posibilidad de ser entendida por el público en general.

Una forma especial de pensamiento

En nuestros días la conexión entre las palabras y los estímulos visuales es cada vez más fuerte, por esto mucho del arte producido, sobretodo visualmente, debe pasar por un periodo de entendimiento en el cual se devela la verdadera intención del artista que, en muchos casos, suele tener una relación directa con un discurso netamente literario.

Esta relación tan íntima que se comenzó a tejer entre el arte y la literatura siglos atrás y que continuó en la primera parte del siglo XX fue la que a la postre terminó alimentando casi todo lo hecho por el arte hasta los años 1970's. El surgimiento de nuevos tipos de arte también marcó un nuevo tipo de relación entre el arte y la literatura. Por otro lado, las nuevas artes, en su mayoría, prefirieron tender puentes

³⁰² IBÍDEM., *The De-Definition of Art*, pág. 209, "Photography thus has an important part in the negation of art though confrontation with social reality".

con la fenomenología, el psicoanálisis, y los adelantos tecnológicos; casi que se puede decir que entablaron amistad con todo lo que no significara una vuelta a las relaciones con el pasado.

Específicamente en el arte sonoro la relación giró en torno al rechazo sobre los valores musicales, es decir, alimentaba la confrontación con un siglo de historia de la música, numerosas críticas musicales, y la teoría musical. Esta relación de franca rebeldía, fue el único tipo de relación que pudieron entablar los artistas sonoros con la música para no terminar siendo una rama más dentro de la ya extensa familia musical. De allí que la relación que se generó entre la fenomenología y el arte sonoro fuera casi una relación exclusiva e independiente. ¿De qué otra forma iba a ser posible la sustentación de un nuevo modelo que utilizaba el sonido y que no quería aprovechar el camino ya recorrido por la música para su propia justificación?

En cuanto a esta relación de pensamientos entre diferentes artistas y diferentes obras de arte de una misma época, Rosenberg nos alerta sobre la aparente complicidad que existe entre los artistas para negar su relación artística. A lo largo de los años la historia del arte ha podido hacer evidente la relación directa que tiene la técnica, la influencia, y la temporalidad, en diferentes artistas de una misma época; gracias a estas características, es que podemos saber que la primera parte del siglo XX fue altamente fructífera, con tendencias muy marcadas que duraban uno o dos lustros para después pasar a tendencias poco diferenciadas de una duración más larga en la segunda mitad del siglo.

Frente a esta lucha, que cada vez más va enfrentado a etiquetadores (críticos e historiadores) y etiquetados (artistas), han habido varios que han llegado a cuestionar el beneficio de este tipo de discusiones, donde, el artista siempre tiene las de perder. Decimos que tiene las de perder por una razón muy simple y práctica, su oficio no es el de justificar su obra, su oficio y su profesión es la de hacer arte, nada más.

Don't talk painter, paint!

Paul Klee

Ahora bien, para el arte sonoro esta relación entre artistas es mucho más cercana, y lo fue sobre todo a comienzos del siglo XX, donde la cinta magnética fue la gran protagonista y casi que llegó a tener un dominio considerable sobre los otros medios tecnológicos que fijaban el sonido. Al haber usado una técnica prácticamente similar, los artistas sonoros comenzaron a tener un gran parecido estético en sus obras, similitudes que iban más de las producidas comúnmente en el arte. Es evidente, que esta falta de diferenciación, no significaba suplantación o copia, ya que en el trasfondo

de la obra había corrientes de pensamiento muy diferentes; por ejemplo, aunque Pierre Schaeffer y John Cage eran contemporáneos la sustentación conceptual de sus obras era, sobre el papel, totalmente diferente, pero por otro lado nos sería muy difícil distinguir al autor de una y otra obra sonora si desprevénidamente hiciéramos una escucha al azar en varios fragmentos de cada pieza.

Llevando la relación del arte y su pensamiento lejos de la teoría y centrándonos solo en los medios artísticos, decía Rosenberg: "Las colaboraciones entre arte y tecnología suelen fallar usualmente, o más bien haber sido más útiles para los ingenieros que para los artistas". Esta frase, nos demuestra el gran peso que llegó a tener el desarrollo tecnológico en la época de la posguerra, y también el miedo de algunos artistas y críticos para acabar, o por lo menos para enfrentarse al *status quo*.

Por último, cabe resaltar que Rosenberg estaba tajantemente en desacuerdo con la sobre exposición teórica de una obra, para él no era suficiente el concepto cualquiera que este fuera, así que la aparente diferencia teórica que llegara a tener una obra de arte sonoro lo debería tener sin cuidado, ya que en la superficie, su experiencia estética podía llegar a ser bastante similar. Estamos seguros que un concepto es susceptible de tornarse cada vez más abstracto y así la diferencia experiencial de un objeto sonoro recaerá exclusivamente en sus individuos y en las diferentes formas de lo que estos interpreten en su abstracción.

Ante la incertidumbre sobre ¿qué es el arte?, y si ¿todo lo hecho por un artista es arte?, valdría la pena responder que es el público, los curadores, y los críticos, los que están llamados a afianzarse sobre lo que para todos son los *acuerdos comunes*, o *acuerdos mínimos*. Estos acuerdos son eventos sociológicos, que quedan por fuera de este estudio, ya que su complejidad implica que no podamos saber fácilmente en qué momento excedemos o carecemos de cierta cantidad de concepto, abstracción, o exposición del medio. Este tipo de acuerdos, valdría la pena decir, no se han logrado llevar a cabo en torno al arte sonoro, su falta de divulgación y crítica lo hace invisible a muchos actores alrededor del arte y por tanto sus acuerdos no han sido llevados a un consenso.

Lo virtual

Lo que llamamos virtual, va más allá de la inmaterialidad de un objeto, la virtualidad es un estado del objeto del arte en el que su identificación se hace más difícil ya que este no sigue los canales regulares de percepción. Llamar a un objeto sonoro un

objeto virtual por el simple hecho de la inmaterialidad de su medio, puede ser algo apresurado.

Antes de comenzar a debatir la virtualidad del objeto sonoro o no, se puede decir que parte de su idea *material* proviene de los medios que contienen el sonido. Estos, que han pasado a ser rápidamente parte de la cultura popular, se caracterizan por ofrecerle al oyente una gran variedad de posibilidades de interacción, y por lo tanto de esta percepción *material*.

Los vinilos, por ejemplo, han alcanzado la cúspide en cuanto a su factor nostálgico, debido precisamente a su presencia material³⁰³. Estos, poseen surcos, que nos indican dónde está el sonido, y nos sirven como indicador temporal-visual, acerca de los momentos de ejecución sonora. Y, por otro lado los cassette están en el otro extremo, con una visualización menor acerca del contenido sonoro, pero con una capacidad y una facilidad de uso que le dio por primera vez a sus usuarios desprevenidos, la posibilidad de grabar sonidos.

La implantación del disco compacto en los años ochenta anunciaba el principio del fin de un periodo superior a cien años durante los cuales el hombre pudo asimilar que el sonido también poseía dimensión táctil y visual que se expresaba a través de una materia que podía manipular directamente con sus propias manos.³⁰⁴

Este acercamiento hacia ciertos tipos de objetos que sirven como portadores de los objetos sonoros, y que debido a la invisibilidad de este, nos ayudan en la interacción con su objeto, no son, ni mucho menos, el objeto sonoro. Así pues, habiendo hecho esta salvedad, y sin menospreciar las cualidades culturales y hasta nostálgicas que puedan llegar a tener los medios que contienen el sonido, el objeto sonoro no puede medir su virtualidad basado en ellos.

Habiendo hecho esta salvedad, recordemos que una de las características del arte sonoro es el alto grado figurativo que tienen sus obras, por lo tanto los objetos a los que puede referirse existen ya en el mundo real, y su representación es directa, por lo tanto sería no virtual. Por supuesto que existen obras de arte sonoro que son abstractas en su contenido, pero ya conocemos lo difícil que es para el arte sonoro el

³⁰³ ARIZA POMARETA, Javier. «El soporte sonoro como obra de arte: propuestas creativas versadas en la plasticidad, poética y reciclado de los formatos de audio analógicos» *Revista Artigrama, Universidad de Zaragoza*, 2013: Número 28, pág. 479.

³⁰⁴ IBÍDEM., «El soporte sonoro como obra de arte: propuestas creativas versadas en la plasticidad, poética y reciclado de los formatos de audio analógicos» pág. 481.

ocultar la fuente, o sea la similitud con objetos ya existentes y de los que se recoge (graba) el sonido.

Para Rosenberg, el tema era mucho más directo, para él, las fuerzas que no se pueden establecer científicamente también lo son desde el punto de vista filosófico; y ya que el arte se encuentra entre estos dos mundos, sus experiencias también carecen de comprobación y por tanto las llamamos virtuales³⁰⁵. Por esto, es la razón por la cual todas las teorías elaboradas alrededor del objeto virtual tendrán dos acercamientos; uno científico y otro filosófico, sin tocar el esoterismo. Para Rosenberg la virtualidad no se trata tampoco de una imitación, ya que las imitaciones son posturas exageradas de los símbolos invisibles que envuelven a la obra de arte al no lograr tener un equivalente a la naturaleza.

La posición de Rosenberg refuerza, o por lo menos, no contradice lo construido en torno a la virtualidad del arte sonoro. Si bien, se trata en inicio de un tema con un alto tinte científico debido al manejo de las ondas sonoras y a la psicología de la acústica, la falta de consenso sobre lo que es un sonido *no deseado* de uno *deseado*³⁰⁶ introduce en el arte sonoro una vena filosófica que lo aleja de ser un hecho natural.

Por ejemplo, cuando Rosenberg se refiere al mundo de la pintura, él es muy claro en diferenciar que la abstracción en un objeto de arte crea una diferencia entre el significado y el objeto en sí³⁰⁷

Para el caso del arte sonoro, tendríamos que ir más allá de lo propuesto por Rosenberg, debido a que la presencia de la fuente dentro del objeto sonoro, y la cuál siempre lo persigue, tendría que añadirse al objeto sonoro y a su significado; es decir, que para obtener una abstracción en una obra de arte sonoro, tanto el oyente como el artista, deberían tener la capacidad de diferenciar estos tres conceptos (fuente-objeto-significado).

Por otro lado, la virtualidad de un objeto sonoro debería ser finita y no infinita como en un objeto visual. La característica espacial que tiene el arte sonoro para solamente ser percibido a unos pocos metros lo convierte en algo altamente finito. Podemos contemplar las estrellas que están a millones de años luz de distancia, pero solo

³⁰⁵ ROSENBERG, Harold. *La Tradición de lo Nuevo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, pág. 59, "El arte no tiene equivalente en la naturaleza o la historia, (...) la obra de arte es un símbolo de lo invisible y no su imitación"

³⁰⁶ CHION, Michael. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2002.

³⁰⁷ ROSENBERG, Harold. *La Tradición de lo Nuevo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, pág. 59, "La abstracción fundamental del arte, aparta de la realidad todos los cuadros y lo que hay en ellos"

podemos escuchar y ubicar espacialmente los sonidos que se encuentran hasta unos cuantos cientos de metros de nosotros.

El espacio finito de un objeto virtual sonoro hace que el desprenderse de la fuente para acceder a su experiencia estética sea un obstáculo difícil de sortear. Por otro lado su carácter finito lo hará más semejante a lo que percibimos como real, debido a que podemos medir más fácilmente su campo de acción y sus consecuencias, por lo tanto podríamos ver que su materialidad estaría más cerca que su virtualidad. A este respecto, Rosenberg nos ayuda con un pensamiento acerca de las obras que están alejadas de nuestra percepción, "¿Acaso el hecho de que las obras de arte floten en su propia ilusión implica que no tienen relación con nuestra vida?".³⁰⁸

Así pues, gracias a los diferentes enfoques que posee el concepto de virtualidad podríamos concluir que la virtualización de una obra de arte sonoro dependería de su carácter figurativo, y que bajo ninguna circunstancia podríamos llamar virtual a algo que no podemos ver pero que por el contrario refleja nuestra realidad de una manera que solo la naturaleza puede hacer, recordemos como los sistemas de sonido 5.1 o 7.1 hacen que nuestro entorno se *hiper-realice*, algo que está al otro extremo de la virtualidad que puede tener un paisaje pictórico.

El arte y el medio en las revoluciones del siglo XX

Rosenberg es uno de los críticos que más se refiere a las ideologías políticas en sus escritos. Aunque aparentemente toma una postura neutral, le atrae la forma como su país, Estados Unidos, ha ido ganando cierto tipo de autoridad frente a otros países. Esto, sumado a que su origen judío lo hace respaldar incondicionalmente a lo que para muchos es el mejor aliado militar de Israel. Lejos de estar envuelto en una doctrina anti-comunista, sus comentarios dejan saber que para él, el capitalismo es el impulsador inequívoco de las artes a nivel mundial, sin este como mediador, para Rosenberg sería bien difícil que el arte hubiera alcanzado el nivel de creatividad e independencia que logró en el siglo XX.

A continuación compararemos varios de sus escritos, los cuales se refieren a los momentos de revolución y/o de cambio mental para confrontarlos con los conceptos que rodean al ambiente histórico que envolvió al arte sonoro durante su nacimiento.

³⁰⁸ IBÍDEM., *La Tradición de lo Nuevo*, pág. 56.

La revolución es algo que siempre ha acompañado al hombre y esta no solo trátalos momentos sociales en los cuales se dan cambios políticos; las revoluciones también pueden gestarse culturalmente y generar cambios dentro del arte. Las revolución en el arte no está en la voluntad de destruir algo, sino en la revelación de que algo *ya está destruido*³⁰⁹; por lo tanto los momentos de revolución en el arte pueden presentarse cronológicamente con posterioridad a las revoluciones políticas o sociales.

Rosenberg insiste que el papel del arte dentro de las revoluciones debe ser neutral, casi invisible; habiendo comprendido que el advenimiento del pensamiento artístico es posterior a la gesta de una revolución. Rosenberg considera innecesario la incursión del arte como un actor activo y revolucionario y para sustentar esta posición se apoya en los terribles ejemplos dejados tras la revolución bolchevique o las dictaduras fascistas en las primeras décadas del siglo XX en Europa. Para este tipo de regímenes, el nuevo arte siempre fue blanco de tensas miradas por parte de equipos de censura que lo único que veían en las nuevas formas del arte eran actos extremistas que podrían volverse hostiles en cualquier momento contra los sostenidos totalitarismos. Los censores artísticos sabían que una de las cualidades de cualquier tipo de arte era la protesta social, y que si los regímenes eran los blancos de las protestas sociales, serían ellos los que pasarían a estar en la mira de las nuevas artes.

Sin embargo, Rosenberg si se encuentra del lado de las revoluciones tecnológicas, y dice que en ellas se encuentra la materia prima perfecta para el inicio de revoluciones artísticas, aunque también dice que estas revoluciones deben ser acompañadas por la academia y es consciente que las revoluciones tecnológicas son de más rápida aplicación a un concepto artístico debido a la baja resistencia social que generan. En el siglo XIX ocurrieron muchos de los descubrimientos científicos más determinantes para nuestros días, pero solo fue hasta el siglo XX donde estos descubrimientos fueron socializados y por tanto, entraron en contacto directo con la sociedad. Para Rosenberg, la forma en la que el arte delata socialmente un avance tecnológico es muestra de su exitoso acoplamiento social. Y, en relación a las nuevas artes, aúpa a continuar la masificación de intervenciones a gran escala utilizando la tecnología.

Para el arte sonoro, la masificación de nuevas tecnologías permitió que este por fin estuviera conectado con un público del que se encontraba distanciado físicamente, aprovechando una de las cualidades del sonido, la *itinerancia* de su presencia, la cual podía tornar itinerantes las obras sonoras. La masificación de tecnologías como el acetato o la cinta magnética hacen que el medio del arte sonoro se convierta en algo material, y que esta cualidad material le permita ser reproducido, intercambiado, y

³⁰⁹ IBÍDEM., *La Tradición de lo Nuevo*, pág. 78.

modificado por cualquier persona en casi cualquier lugar. Lo único que ha mejorado con los años es el tipo de portabilidad del medio, pero en general, la *itinerancia* sonora ya era un hecho universal para la década de 1940.

En cuanto al uso que se da de las nuevas tecnologías, estas deben ser para el arte sonoro un medio más que un fin, este debe dejar atrás su afán por buscar mejoras técnicas a toda costa, ya que esto lo puede llevar a relacionarse irremediamente con la ingeniería más que con el arte. Recordemos que en muchos aspectos el arte ha venido siendo la mezcla de muchas corrientes históricas en un solo momento histórico y, como ya lo habíamos comentado anteriormente, suele ser la combinación de una mentalidad y un concepto post-moderno, con técnicas de fabricación o de producción pre-modernas y pre-industriales.

Lo que en últimas desearía Rosenberg para el artista de la segunda mitad del siglo XX, es que este se convirtiera en un revolucionario, poniéndose por encima de la decadencia general por su ideología y voluntad revolucionaria. Para Rosenberg la revolución no tiene que ver pues, con comunismo, socialismo, o fascismo, sino en la capacidad artística para sorprender y adelantarse a la historia con una obra de arte³¹⁰. Para bien de su propuesta, existieron muchos artistas que continuaron con este concepto, y que vieron en la revolución artística el próximo paso hacia el último de la historia.

Con la distancia que solo nos da el tiempo, podemos comentar que dicha revolución se convirtió en una guerra contra ellos mismos, el arte revolucionario y su crítica no pudieron escapar al ridículo; aunque en últimas, este ridículo y esta contradicción se convirtieron en terreno abonado para una nueva generación de artistas que fueron duros críticos sociales.

Tomando las palabras de Rosenberg, el artista sonoro fue a nuestro ojos un mal combatiente, debido a que su actitud fue muy fuerte pero muy fugaz, lo complejo de su discurso opacó lo que hubiera sido una de las revoluciones estéticas más importantes de nuestro tiempo; si los artistas sonoros hubieran actuado como revolucionarios, es decir, persiguiendo una causa, se hubieran encontrado con que su arte alrededor del sonido podría haber llegado a tener una real incidencia en las artes del siglo XX.

³¹⁰ IBÍDEM., *La Tradición de lo Nuevo*, pág. 81.

Cultura Popular

El concepto de cultura popular está atado a la nostalgia y, como habíamos comentado anteriormente, esta nostalgia es la raíz de toda una serie de acontecimientos de terminan en la valoración de un objeto como objeto artístico gracias a su alta carga emocional.

*El arte no puede ser enseñado en una escuela, pero deberíamos ser capaces de educar a los jóvenes para que pudieran ver*³¹¹. Oskar Kokoshka

La manera como la cultura popular se desarrolla en el medio sonoro, es relativamente nueva, y sus repercusiones solo pueden verse representadas hasta finales del siglo XX. De esta forma, para comienzos de siglo era muy difícil poder imaginar, o poder involucrar al arte sonoro dentro de la cultura popular. Así pues, podemos decir que, para la época en la que Rosenberg hablaba de la cultura popular, o del acercamiento desde la academia a esta, el sonido aún no estaba preparado para tomar parte activa.

Para Rosenberg, el concepto de cultura popular tenía que ver indiscutiblemente con el *Kitsch*. Para él, el imaginario colectivo de finales del siglo XIX y comienzos del XX era el caldo de cultivo para la autocompasión y la adoración de los elementos melancólicos. Además, Rosenberg veía en el kitsch algo opuesto al arte, más sin embargo, en la práctica, este hablada de que una oposición al kitsch nunca podría dar como resultado el arte, sino algo *aún más kitsch*.

La intervención del kitsch en el medio sonoro se dio en torno a la música. En los inicios del siglo XX se dieron las primeras apariciones de la música en ambientes no naturales por medio del fonógrafo y la capacidad de este artilugio para causar sentimientos nostálgicos era extremadamente alta.

Rosenberg fue aún más allá al referirse a la relación del arte con el kitsch, no solo dijo que eran opuestos irreconciliables, sino que era el arte el que llevaba un minucioso control de lo que podía ser kitsch o no. Llegó a decir, que el arte toma del kitsch una dosis pequeña en forma de vacuna, que de otra forma podría llegar a ser un veneno en dosis altas.

Hablando de la cultura popular, esta se relaciona con el kitsch indiscutiblemente, pero no necesariamente todo lo popular es kitsch. La era industrial produjo objetos que no provocaron ningún tipo de nostalgia o de cambio sustancial en las emociones de

³¹¹ ROSENBERG, Harold. *Art and other serious matters*. Chicago: TheUniversity of Chicago Press, 1985, pág. 144, "Art cannot be taught in a school, but We would be able to educate young people to see"

quienes interactuaban con ellos. Para Rosenberg el arte de las masas "es el producto de un talento creador al servicio de: 1. El arte que tiene reglas establecidas, y 2.El arte que tiene un público predecible, con efectos predecibles, y gratificaciones predecibles."³¹²

El arte sonoro, no puede ser kitsch, y la cultura popular tampoco rodea al arte sonoro, el papel que pudo haber desempeñado el arte sonoro lo tomó desde hace bastante tiempo la música. Aunque la universalización de la música se dio con la invención de los medios de grabación (como el fonógrafo); es decir, dio en el mismo momento en el que entró a escena el arte sonoro, la música lleva cautivando los sueños de los hombres por siglos. Si bien es cierto que era necesario contar con dinero y roce aristocrático para acceder a un concierto en un teatro, la música también ha sido popular desde hace mucho tiempo, lo cual crea un imaginario kitsch alrededor de ella, pero no necesariamente la hace kitsch.

La tradición

Este tema, es tratado por Rosenberg de una forma muy directa, haciendo alusión a lo que él llama *nuevo arte*³¹³. Para él el nuevo arte, en esta nueva etapa (post-modernismo) debería reevaluar la actitud que tiene el artista hacia la creación de obras maestras, ya que bajo su punto de vista, es necesario un cambio de valores para darle la bienvenida al nuevo arte, es decir, habla de un problema de coherencia donde se pretendía que el artista siguiera viviendo del botín del arte en manos de los aristócratas y en una búsqueda insaciable por la culminación de su carrera con una *obra maestra*³¹⁴. Rosenberg apelaba que era la falta de coherencia la que llevaba al artista a una carencia de libertad.

Haciendo un poco de contrapeso a las afirmaciones de Rosenberg podríamos decir que el concepto de libertad va más allá de servir o no servir a una clase pudiente o a un ideal conveniente para obtener beneficios, de hecho podríamos ver en el arte cierta contradicción, porque como ya lo hemos dicho antes, la falta de libertad como la conocemos hoy en día no fue impedimento para la creación de grandes obras

³¹² IBÍDEM., *La Tradición de lo Nuevo*, pág. 267.

³¹³ IBÍDEM., *Art and Other serious matters*, "Does new art need to be a continuation of the art that came before?"

³¹⁴ IBÍDEM., *Art and Other serious matters*, pág. 294, "Artists are lovers of freedom, but art there is an ambition that goes against freedom, the ideal of a masterpiece"

maestras en la edad antigua o en el renacimiento³¹⁵. De hecho, también podríamos agregar que la idea de arte es anterior al concepto de libertad, y ya desde el comienzo, el arte pareció no depender de ningún concepto para desarrollarse, incluso de uno al que se le ata mucho, como es la libertad.

Aunque las artes sonoras son un tipo de arte relativamente nuevo, la forma en la que el problema artístico es abordado no es nueva, por lo tanto el arte sonoro no comenzó desde ceros, de hecho comenzó como una respuesta a artistas experimentados que necesitaban de otro medio para construir un mensaje que por medio de los medios existentes ya no podía darse. Así pues, llamar *nuevo arte* al arte sonoro también podría dejarse en entre dicho porque ya nació como arte y ya eran artistas los que lo abordaban desde el año cero de su entrada a escena.

La idea de que en nombre de la libertad se pueden perseguir un sinnúmero de causas, no debería ser un caballo de batalla para las nuevas artes. De hecho la mayor parte del alimento político para alentar y garantizar una libertad artística ha provenido de la izquierda política, la cual obliga a los artistas a convivir con todo tipo de ambientes y a ser amantes de la diversidad con la que pretenden garantizarle al artista mejores obras resultado de una mayor creatividad. La libertad para el artista tiene que ver más con el desprendimiento del trabajo remunerado, ya que la búsqueda de sustento siempre ha evitado que el artista pueda concentrarse en su obra teniendo que recurrir a trabajos remunerados temporales o esporádicos. Si han habido avances sociales favorables al arte estos han sido la consideración del arte como algo que debe remunerarse a pesar de no verse materializado muy por encima de la idea de libertad como punto de partida.

Este ejemplo, puede verse reflejado fácilmente en la vida de Pierre Schaeffer, ingeniero radial, que contó con la suerte de verse trabajando para una estación de radio en Estrasburgo y luego para la radio y televisión francesa a una edad muy temprana, estacercanía con un trabajo rutinario con máquinas de edición y reproducción de audio, le dio la confianza y el impulso necesario para empezar su propio proyecto incorporando sus propias máquinas en su trabajo diario. Es conocido que, en un comienzo, la responsabilidad de Schaeffer no fue la de una producción artística sonora al 100%, de hecho cumplía con varias tareas, entre las cuales se encontraba la edición de fragmentos para retransmisión, presentación de programas musicales, elaboración de pistas para publicidad, etc.

³¹⁵ IBÍDEM., *Art and Other serious matters*, pág. 295, "The social situation of the artists has been irrelevant to the quality of his product".

Con Schaeffer podemos ver como la relación que tuvo con un trabajo que le aportaba mucho a sus conocimientos e ideales musicales le proporcionó las herramientas necesarias para empezar a componer. Esto demuestra que la libertad no es una premisa para el trabajo en las llamadas nuevas artes, ya que su rutinario trabajo le dio a Schaeffer la oportunidad de empezar a experimentar cortando cintas de audio, disminuyendo la velocidad de reproducción de los sonidos, aumentándola, yuxtaponiendo las pistas, etc.

Volviendo a Rosenberg, él veía una clara relación entre el desarrollo del concepto de libertad y el de consumo de masas, para él, esta relación era la que caracterizaba la nueva dinámica entre las artes y la sociedad. Para Rosenberg solo las élites podían llegar a corresponder con conceptos directamente ligados a la libertad en el arte, mientras que *la masa*, tendía a ser controlada por una efectiva comunicación socialmente diseñada³¹⁶.

La posición de Rosenberg en nada tenía que ver con su visión personal sobre la política, estaba claro que se trataba sobre todo de una crítica al sistema de comunicación dentro del arte. Para él era evidente que todos lo que sugerían o demandaban del arte un *uso* específico, tenían intereses de por medio. Medios de comunicación, grupos patriotas, militantes de minorías, eran algunos de los grupos que demandaban del arte su uso para un propósito claro. Poniéndonos totalmente de acuerdo con Rosenberg debemos continuar con su crítica a los movimientos de izquierda, que ya para su época se denominaban progresistas. Para ellos, era claro que la manipulación por medio de los medios, incluido el arte, era válida en pro de un mejoramiento social. Debemos entender que el contexto en el que se mueve Rosenberg es el de la Europa de los años 60's y 70's donde los partidos de izquierda comienzan a tener resultados importantes en elecciones regionales y nacionales a lo largo y ancho del continente. Sin embargo, desde esta tesis, la cual se escribe desde un país latinoamericano en la segunda década del siglo XXI, esta crítica sobre la utilización de todos los medios posibles como camino para el *bien común*, se revalida aún más.

Rosenberg se refirió duramente a los medios de comunicación, comparando su papel con el del arte siglos atrás y en pro de una pensamiento uniforme que contribuía al sentido de seguridad, sin embargo, destaca que los medios de comunicación actuales, no permiten al ciudadano común un acercamiento real con los conceptos de libre

³¹⁶ IBÍDEM, *Art and Other serious matters*, pág. 297. "In the free countries (but not in the modern dictatorships) there arises a conflict between elite and mass culture. *Elite* correspond to freely created, *mass* to control it".

expresión. El arte tiene un camino ya recorrido en donde ha preferido conceptos de realidad y verdad frente a otros de belleza y estandarización.

Es necesario destacar, refiriéndonos al arte sonoro, que no solo bajo la visión de Rosenberg sino bajo un paraguas mucho más amplio, este tiene todos los ingredientes para ser parte de un tipo de arte elitista. Esta fuerte afirmación la hacemos basándonos en hechos verificables, como la baja notoriedad del arte sonoro en medios de comunicación masivos, el alto nivel académico de sus propuestas, y lo costoso de los equipos con los que se realiza la grabación y edición para las creaciones sonoras. Además, uno de los más altos valores en la élites, el de exclusividad, es casi hermano de la creatividad y la innovación, valores contrarios a los de la imitación³¹⁷ un valor que es promovido intensamente por la publicidad y en general por los medios de comunicación.

Pasándonos un poco a términos más académicos, la verdadera discusión que se debería dar es la de la pertinencia de una categorización entre el modernismo y el postmodernismo dentro del arte, entre las nuevas artes y el arte sonoro. Al haber llegado al consenso de que el arte no puede ser utilizado con fines sociales, cualesquiera que estos sean, y que la vida del artista no depende exclusivamente en valores aparentemente universales como el de la libertad, podríamos formularnos la pertinencia de hacer estas preguntas en un contexto más limitado que solo se remita al siglo XX y a su división entre arte moderno y arte postmoderno.

La discusión o mejor, la diferencia entre arte moderno y arte posmoderno, es algo que coincide plenamente con el nacimiento de las artes sonoras y que puede ayudarnos a describir muchos de los acontecimientos ocurridos al arte sonoro. Para empezar podemos hacernos una simple pregunta, ¿cómo la evolución de un oficio, el de la edición de sonido, pudo pasar rápidamente a convertirse en un arte posmoderno por el simple hecho de utilizar tecnologías de punta?, nos hacemos esta pregunta, ya que la constante novedad tecnológica que rodeó durante todo el siglo XX al arte sonoro, le impidió relacionarse directamente con la modernidad, esta relación con la modernidad parecía ser el camino más sólido por el cual pudo haber caminado el arte sonoro, debido a que una falta de debate moderno pudo haber sido la que a la postre terminó por quitarle el sustento necesario para un futuro debate posmoderno.

Podríamos hacernos otra pregunta al respecto, ¿es necesario que el arte sonoro sea posmoderno? Y, aunque me gustaría personalmente responder negativamente a esta

³¹⁷ IBÍDEM., *Art and other serious matters*, pág. 304. "To stop choosing is to cease being an artist and to become an imitator of one's past"

pregunta, es un hecho que la difusión y la relación que ha tenido siempre el arte sonoro con las vanguardias lo vinculan irremediabilmente al arte posmoderno. El problema que tiene el arte sonoro al ser vinculado a un entorno posmoderno, es que su discurso es totalmente moderno, es desde la utilización de un nuevo medio que el artista sonoro pretende mejorar la variedad y el mundo del arte. Este aparente descuido del arte sonoro se debe a que nunca fue desde adentro que sus creadores decidieron que es y con qué se relaciona el arte sonoro; siempre fueron otros, desde afuera quienes decidían dónde debería estar el arte sonoro con relación a otras artes. Tal vez si preguntáramos a Rosenberg nos diría, como ya comentamos anteriormente, que el arte sonoro hace parte de las nuevas artes que van hacia lo primario y primitivo para fortalecer el arte, pero no precisamente son un tipo de arte que viene para quedarse.

Es curioso, que a pesar de que el arte sonoro es tremendamente artesanal, especialmente en la década de los años 60's, donde los trozos de cintas magnéticas debían ser cortados a mano y pegados a ojo, se le denomina como un tipo de arte totalmente posmoderno. El alto sistema de individualidad lo delata como un arte moderno, y su entorno totalmente rodeado de medios científicos reafirma esta condición.

Además, la falta de nostalgia vinculada al arte sonoro le permite ser itinerante, y la negación a las fuentes sonoras provoca que el arte sonoro sea uno de los mayores candidatos a convertirse en un arte internacionalizado. Como lo trataremos a continuación, los conceptos totalitarios y modernos de los primeros años del siglo XX podrían llegar a tener una mayor correspondencia con el arte sonoro que lo que se vino después con los fuertes discursos conceptuales y regionales provenientes de la posmodernidad.

Rosenberg era un férreo defensor de los ideales de su país, Estados Unidos, y dedicó gran parte de su obra escrita a tratar de desenmascarar a algunos de sus contemporáneos. La insistencia en la idea de comunidad por parte de Rosenberg, no es otra cosa que una crítica directa al comunismo y a la inferencia que se incrementaba por parte de este en la primera generación en paz de la Europa de la posguerra.

El arte sonoro pasó del futurismo al Avant-Garde en un solo salto, con lo que varios de los debates que debieron haberse dado en los años 1920's, 30's, y 40's acerca de la pertinencia del sonido dentro del arte, nunca se dieron. Es por esto que el discurso político toma por sorpresa a un arte que no había estado nunca expuesto a ninguna

inclusión de este tipo, debido a que simplemente el arte sonoro no había sido equiparado a otros tipos de arte, cosa que aún sigue sucediendo en la actualidad.

El arte fue un blanco de la política desde siempre, y al haber disminuido, temporalmente, las medidas de hecho y las tomas de poder en la Europa de la posguerra, la crítica social, y el camino que esta abría a la política para la generación de conciencia, pusieron al arte en la mira de todos los políticos y politólogos. El arte era una forma limpia y efectiva de acceder a una masa votante que solo acudía a sus experiencias y a sus sentidos para ejercer su derecho al voto y a la movilización. Pero, el arte sonoro era un tipo de arte que carecía de medios de divulgación y por lo tanto no tenía un espectro de influencia tan grande como la pintura o la música. Sin embargo, la alta permeabilidad política que se vino por causa de la guerra fría, hizo que hasta los artistas sonoros se vieran involucrados en ideas políticas.

Aunque no podemos afirmar que Rosenberg era un activo políticamente, si sabemos que sus pensamientos e influencias eran 100% estadounidenses, como casi todos los intelectuales de su época tenía contacto directo con otros intelectuales que habían tenido que emigrar a Estados Unidos debido a la persecución de la Alemania Nazi; además, su descendencia judía, lo hacía aún más sensible frente a situaciones que podían ver amenazada la paz tensa de la guerra fría y la finalización de las persecuciones contra su pueblo.

A pesar de los pensamientos pro-estadounidenses que podía generar Rosenberg, personalmente me encuentro bastante de acuerdo con él. Para nadie es un secreto que la libre expresión era un valor máspreciado al occidente que al oriente de la cortina de hierro, y aunque la libertad de expresión no es una garantía para la calidad artística, y en muchos casos ni siquiera una herramienta efectiva, es mejor no tener censura estatal que tenerla.

Esta tesis no entrará a evaluar que tanto se vio afectado o no el arte por la guerra, o por los partidos políticos de la segunda mitad del siglo XX, pero lo que sí es claro es que contrario a lo que muchos dicen, nos inclinaremos a pensar que el arte no es un generador de cambio, más bien en un testigo del cambio, algo que hace su idea más explícita, y el arte sonoro demuestra su pertenencia al arte cuando hace explícita la necesidad de un uso diferente para la tecnología y exhibe una contundente falta de atención para con el medio sonoro.

En cuanto a otra de las evidencias de un arte que refleja los cambios, Rosenberg nombra un enorme cambio que hubo culturalmente al interior del círculo del arte.

Para él era claro que el arte pasó de un gueto, un círculo casi auto aislado del mundo en sí mismo donde los artistas solo se relacionaban con otros artistas en el siglo XIX y comienzos del XX, a un mundo donde el arte tuvo que abrir forzosamente sus puertas al efectivo que entraba en forma de curadores, críticos, o grupos estatales. Es claro también, que frente a este cambio, el arte sonoro poseía un blindaje extra, el cual seguía siendo la dificultad para masificar sus medios de divulgación, aun en los años 60's o 70's era difícil contar con un medio de reproducción en casa (reproducción de sonido), y mucho más difícil era encontrar una editorial (en este caso una disquera) que se viera interesada por hacer lanzamientos de discos de arte sonoro.

Este cambio se vio fuertemente reforzado por el impulso que se le dieron a las escuelas profesionales de arte, porque como ya habíamos sugerido anteriormente, nos encontrábamos ante una de las primeras generaciones de artistas que habían sido entrenados por otros artistas que habían dejado de serlo para transmitir sus conocimientos y experiencias a título de profesión a jornada completa.

Por último, cabe resaltar que con la profesionalización del arte, la división del trabajo, y la guerra fría, el arte pasó a ser como cualquier otra profesión y por tanto adquirió un interés particular por los gobiernos para que esta contribuyera al desarrollo del país. Es por esto que de la mano del nacimiento de academias de arte también vimos el aumento de los entes reguladores del arte, las organizaciones de censura pasaron de pertenecer a asociaciones de vecinos y ciudadanos preocupados, a ser un asunto mediático de interés nacional, porque finalmente lo que se representa en el arte es la sociedad misma y ningún gobierno quería que su sociedad se viera caricaturizada ante la Unión Soviética y proyecto de internacionalización.

Recordemos que para Rosenberg, al igual que para muchos de sus compatriotas y contemporáneos, era necesario que el rumbo del nuevo arte, cualquiera que fuese, estuviera lo más alejado posible del arte Europeo que precedía las guerras mundiales, para ellos era claro que las vanguardias habían sido fructíferas, pero que en una época revuelta era necesario guiar al arte para que no volviera a caer en el realismo, donde los episodios de lucha de clases y las defensas patrióticas que ensalzaban el heroísmo, estaban a la orden del día. Para Rosenberg y otros promotores del arte estadounidense era momento de hacer un relevo y de canjear una hegemonía artística por otra que les pertenecía más y fuera más liviana.

Por la época en la que Rosenberg hace estos pronunciamientos, se está gestando una revolución sonora por el GRM de París a la cabeza de Pierre Schaeffer; así que para él y para otros de sus compatriotas y vecinos europeos asentados en Francia, era de

potencial importancia mantener una línea de fuego para el arte activo en Francia, los coqueteos de Nueva York hacia los artistas, incluidos los sonoros, fueron constantes, pero tal vez la ilusión de Schaeffer, Henri, y Stockhausen siempre estuvo a tono con el ideal de que Europa retomara la vanguardia en el arte, finalmente el arte desde la caída del imperio romano siempre se había gestado hegemónicamente en Europa y no parecía aun tiempo de ceder ese testigo ni a Estados Unidos ni a ninguna potencia emergente.

Viéndolo en retrospectiva, la posición de Schaeffer fue de gran importancia para el *soft power*³¹⁸ cultural europeo y específicamente francés, fue gracias a él, casi exclusivamente, que países tan distantes como Brasil o Japón comenzaron a generar obras y artistas sonoros con una referencia directa a Francia como gestora cultural mundial. Puede ser que en otras artes se haya producido una total hegemonía estadounidense en las artes, pero en el arte sonoro siempre hubo un contrapeso bastante importante al californiano John Cage movilizado y al neoyorkino Morton Feldman en los hombros del GRM de París.

Materializaciones en términos mínimos

*En el arte, las ideas son materializadas, y los materiales son manipulados como si fueran el significado mismo.*³¹⁹

La dificultad para diferenciar al arte sonoro de simples ruidos, está en la escasa claridad conceptual que de hecho existe para este tipo de nuevas artes. En el momento en el que el artista volvió a mínimos históricos en la complejidad de su ejecución y en su técnica para la elaboración de las obras de arte a comienzos del siglo XX, dejó despejado una amplia brecha para la especulación alrededor del objeto de arte. Anteriormente a esta transformación, originales o copias tenían una alta certeza

³¹⁸ LA, Mosi. «Soft Power e industrias culturales» *En procesador de palabras*, 2014. "El *soft power* es un concepto que nace en la década de los noventas y es acuñado en una primera fase por pensadores y analistas estadounidenses, como Joseph Nye. Este tipo de poder suave *soft* está abanderado en la aplicación de estrategias culturales que tienen como fin posicionar una idea de nación en un entorno internacional. Lo interesante de este tipo de estrategia es que relega la utilización de la fuerza o de la influencia directa, ya que se alimenta de organismos que también pueden estar por fuera del aparato estatal y por tanto pueden nacer de la sociedad civil."

³¹⁹ IBÍDEM., *The De-Definition of Art*, pág. 68, "In art, ideas are materialized, and materials are manipulates as if they were meanings themselves".

de pertenecer al mundo del arte, tanto los grandes maestros como sus pupilos producían obras artísticas que eran nombradas como tal sin lugar a dudas, lo único que quedaba sin resolver ante los ojos del espectador (o a sus oídos) era la calidad de las piezas comparadas con otras de un aparente nivel de ejecución.

Para las nuevas artes, todo lo que fue sugerido como materia prima se convirtió en una potencial obra de arte en sí misma, los lloriqueos de un niño, la fotografía de un animal doméstico, y hasta las pinceladas de un esquizofrénico no podían ser descalificados como arte. Tal vez, el arte en sí, se aprovechó de la llegada de los nuevos medios para hacerlos jugar con algo que a sus propios ojos podía ser riesgoso y, aunque importantes experimentos se llevaron a cabo con el pincel, muchos otros se llevaron en terrenos de la danza, la poesía, y el sonido.

Una posible consecuencia a esta tendencia de sectorizar lo nuevo del arte en el nuevo arte, es que a medida que los años fueron pasando la atención prestada a este tipo de innovaciones fue decayendo, mientras que la pintura y la escultura como artes tradicionales pudieron conservar algo de su valor nostálgico y por tanto algo de su valor en bruto.

Una de las conclusiones bastante controvertibles de Rosenberg se acerca al futuro del arte fue: "El arte puede que exista en el futuro como un tipo de filosofía por analogía".

Lo cierto es que las palabras de Rosenberg se asemejan más a lo que ocurre con el arte en presencia de la crítica y de la historia del arte, inevitablemente estas se encargan de que todo lo referente al arte trascienda y pueda ser explicado por la filosofía, entendiendo que la filosofía no es otra cosa que un tipo de lenguaje, una manera de relatar eventos y describir conceptos que tiene sus propios ritmos y vocabulario, y por medio de los cuales se puede llegar a explicar a profundidad valores de gran complejidad.

Sin embargo este fin, que predice Rosenberg para el arte, no es más que la desmaterialización de los medios artísticos para buscar de ellos su esencia, algo que correspondía a un ideal moderno o a las vanguardias si se quiere, y más específicamente al Dada. Podríamos decir que este ideal de Rosenberg es una interpretación muy coherente con su tiempo, a la cual hoy en día podríamos dar una respuesta negativa, porque el camino del arte no es un camino en línea recta, y los cambios que ha tenido nuestra sociedad en los últimos 50 años han sido tan grandes que el arte ha tenido que cambiar varias veces para adaptarse a ellos y poderlos representar de mejor manera.

Si miramos con detenimiento, tal vez exista un elemento del arte que corresponda exactamente con el concepto de *desmaterialización*, solo que este elemento es un objeto también, así que podríamos decir que si el arte llegó a desmaterializarse se ha vuelto a materializar en un libro. El libro de arte es una colección de imágenes a manera de sustituto que sirve la difundir ciertas piezas de arte, y que en el fondo puede que no brinde la misma satisfacción debido a su experiencia estética limitada. Sin embargo, este elemento, que aparentemente puede presentarse frío y descontextualizado, puede ser todo contrario, Rosenberg se refiere a este hito de la siguiente manera "Una pintura, ahora parece pertenecer a un libro, en vez de estar escondida en una esquina, colgada del techo, o enmarcada en la cúpula de una catedral"³²⁰.

Sin embargo, está feliz noticia para el arte pictórico, que ahora parecía multiplicarse y estar en millones de manos, no lo fue tan feliz para el arte sonoro. Las composiciones sonoras, que podían también ser grabadas, distribuidas y coleccionadas, aunque a un costo más alto, no podían alcanzar la cobertura universal del libro, y las características del medio hacían que no se pudiera oír (orejear) las piezas del arte sonoro de una forma más rápida. Así que al arte sonoro solo le quedó resignarse a lo que se pudiera hablar de él, volverse algo de lo que se habla pero que pocas veces se presenta a sí mismo.

En realidad lo que trajo el libro consigo, fue también la capacidad del hombre para aumentar su velocidad de apreciación de las piezas pictóricas, ya quedaban las largas contemplaciones para algo que llamara nuestra atención de forma contundente. Ahora el tiempo de apreciación de un cuadro disminuye drásticamente, la contemplación se da en segundos, no en minutos, y se puede tener a la mano cientos o miles de objetos de arte, listo para volver a ser observados cuando lo consideremos necesario.

Es innegable que la aparición del libro fue la manera en la que el arte intentó democratizarse, ahora más y más personas podían acceder a él, ahora el arte había cumplido el objetivo de trascender en la sociedad que lo había alimentado y exponer sus puntos de vista ilimitadamente. También podríamos decir que en el momento que se masificaron los libros de arte llevó a cabo uno de los pilares de la modernidad, volver al individuo el centro de todo esfuerzo y la razón de ser de cada cambio social.

Volviendo al arte sonoro, ¿podríamos comparar esta revolución, que en su día logró el libro de arte, con la se dio a la llegada de la cinta magnetofónica portátil *el cassette*? Esta pregunta es difícil de responder exclusivamente desde el arte sonoro, así que

³²⁰ IBÍDEM., *The Anxious Object*, pág. 198.

intentemos dividirla en dos para hablar primero sobre el uso del cassette como objeto de uso, más allá de como contenedor de objetos de arte.

Primero que todo, el casete llegó muy tarde con respecto a las primeras tecnologías de fijación de sonido. Al igual que los ordenadores, se llegó a pensar que el éxito de su desempeño estaba asociado con su gran capacidad y no a su portabilidad, así, la cinta magnetofónica permaneció por más de 50 años como la tecnología más confiable y de mayor uso para ingenieros y artistas sonoros. También podríamos intentar analizar la incidencia del tocadiscos o la vitrola, pero comparados con los libros, estos serían biblias de 100 kilos que nadie lleva a ningún lado, es decir, como si los hombres fueran hacia las mesas donde están los libros en vez de que los libros fueran a las manos del hombre.

Si nos damos cuenta, las comparaciones de una tecnología de uso tan simple como la de un libro contra un medio magnético como un cassette o un medio sólido como el acetato, son escandalosas y rayan en lo ridículo. Solamente hasta la invención del walkman (una forma portátil de reproducir un medio ya portátil como el cassette en los años 80's) el sonido alcanzó el mismo nivel de universalización que el libro, o por lo menos así sucedió en teoría. Pero, después de que este gran avance tecnológico se dio, el incremento de personas que conocían o se relacionaban con el arte sonoro no se incrementó drásticamente y así mismo el reconocimiento del arte sonoro como arte maduro tampoco se dio como se esperaba.

Teniendo presente los actuales procedimientos digitales de consumo e intercambio de audio, estos objetos y tecnologías se perciben con cierta nostalgia y remiten a una arqueología reciente, no obstante, totalmente funcional y vigente, aunque de uso minoritario. Los formatos analógicos de audio, fundamentalmente los discos de vinilo y las cintas magnéticas en formato compacto de cassette, terminaron por transformarse en signos culturales universalmente reconocidos y valorados, consecuencia de su uso generalizado durante décadas por varias generaciones.³²¹

Esta reflexión de Javier Ariza Pomareta, nos hace pensar un poco más sobre el nivel de madurez que podría llegar a tener el arte sonoro y si ese mismo nivel es compartido por los medios que guardan su mensaje. Estos, han ganado una gran relevancia, pero sobreponiéndonos a lo que en ellos se puede encontrar como experiencia, debemos intentar distinguir los objetos sonoros que dentro de ellos están

³²¹ IBÍDEM «El soporte sonoro como obra de arte: propuestas creativas versadas en la plasticidad, poética y reciclado de los formatos de audio analógicos», pág. 478.

contenidos, es decir, la relevancia que puedan llegar a tener estos con nuestra vida y con las experiencias que estos generan para nosotros, que no necesariamente están atados al arte sonoro. Greenberg hace una comparación similar decretando la crisis de la *pintura de caballete* como contenedor de las artes visuales, afirmando que este formato, creado para "crear ventanas dentro de un espacio cerrado", debe cambiar para servirle más al medio que contiene.

Aunque bien es cierto que estos medios que contienen al arte sonoro han pasado a ser parte de nuestra cultura material, su relevancia no se debe al arte sonoro, sino a las actividades que, cronológicamente, se desarrollaron con ellos, utilizándolos. Esto más bien, podría evidenciar la relevancia que estos pudieron llegar a tener dentro del diseño, como objetos de uso que tuvieron como fin la solución a un problema y la creación de una experiencia. ¿Qué experiencia está atada a un walkman?, ¿Qué experiencia está atada a un vinilo?, ¿Qué experiencia está atada a un CD? La respuesta a estas cuantas preguntas muy posiblemente no nos llevará al arte sonoro, sino que demostrará la presencia que estos medios *contenedores* han ejercido como agentes explícitos, pero que en ningún momento han hecho explícito lo que se encuentra grabado en ellos, que sigue estando implícito y sigue perteneciendo exclusivamente al arte.

Volviendo a la relación de los libros de arte con el arte, la relación del arte con la sociedad ha cambiado y, por consiguiente, el arte en su pasado y su presente. Así pues, el ejemplo del libro de arte nos da una idea de cómo el arte puede obtener ayudas mediáticas que ayuden a su difusión y no tergiversen en gran medida el significado de su contenido.

En cuanto a esta relación de conocimiento social con respecto al arte propuesta por Rosenberg, pudimos encontrar en uno de sus escritos una mención específica al arte sonoro, "Para la educación en arte sonoro es necesario argumentar nuestro conocimiento a través de los trabajos artísticos".³²²

Rosenberg se refiere al papel que tiene la educación, que materializándose en el libro de arte, por ejemplo, establece un atajo entre la sociedad y el artista. Así pues, si seguimos la línea de lo que Rosenberg propone como camino para el arte sonoro, la exposición de piezas sonoras ante una mayor cantidad de personas posible es la clave para que algunos de ellos se vean interesados y así el arte sonoro comience su camino pedagógico.

³²² IBÍDEM., *The Anxious Object*, pág. 199.

Ahora bien, hablar del objeto sonoro como un medio de educación para el arte sonoro nos lleva a hablar de la existencia temporal del arte sonoro. El amplio espectro temporal que tiene una obra de arte sonoro en su presentación en sociedad versus lo efímero de su medio, o mejor lo efímero de los materiales que contienen este medio, hacen que este tenga una difícil tarea. Primero que todo, hablando de la presentación en sociedad, una obra de arte sonoro requiere que el oyente deba acudir a escucharla en un momento específico, debido a que las obras sonoras tienen un diseño que forzosamente cuenta con un comienzo y un fin. Así, la experiencia sonora no será la misma si un oyente no escucha el preludio de una obra que fácilmente puede ser el que explica la obra en sí; sería como ocultar el lado izquierdo o derecho de un cuadro tras una puerta. Indudablemente podríamos sorprendernos algunas pinceladas, formas, y hasta podríamos llegar a entender parte de su contenido, pero sería muy difícil entrar comprender la totalidad del concepto y de los elementos que el artista propone para esta al no poder ver *la otra mitad*. La dificultad del arte sonoro está en que siempre parece estar oculto tras una puerta y debemos ser pacientes en la escucha para que aparezca en su verdadera magnitud frente a nosotros.

¿Movimiento o rama del arte?

Los movimientos, o al influencia social que estos puedan llegar a tener, no tocan en lo más mínimo a los artistas, estos siempre se separan de todo lo que pueda etiquetarlos y en general, si un artista se ve envuelto en un movimiento específico, su inclusión dentro de este movimiento y el rol que este jugó dentro de él no se verá sino hasta décadas después.

Dentro del arte sonoro el pertenecer a un movimiento artístico, además de ser un escenario muy remoto, era relativamente inútil para la historia del arte. Por lo general los movimientos analizan lo que existe dentro del arte, sus conceptos e ideas más predominantes, en el caso del arte sonoro nos encontraríamos con que a pesar de tener ideas y pensamientos en común, el resultado estético es totalmente distinto, al punto de ser decepcionante; no solo por la comparación de obras de arte sonoro entre sí, sino en el momento de comparar las obras sonoras con otras pictóricas dentro de un mismo movimiento.

Para el arte sonoro, es más válido a veces, un tipo de clasificación que tenga en cuenta los diferentes sistemas tecnológicos que fueron necesarios para la creación de una pieza, o la tecnología necesaria para difundirla o reproducirla. Utilizando este recurso,

es más fácil entrar a juzgar patrones dentro del arte sonoro, que puedan llegar a tener cierta similitud y por tanto podamos llamarlos a todos como parte de un movimiento.

A este respecto, sobre la inclusión de patrones tecnológicos dentro de una clasificación, Rosenberg favorecía la inclusión de elementos tecnológicos dentro del arte, ya que para él, serían estos los que *salvarían al arte* amalgamándose dentro de series tecnológicas determinadas; sin importar que para cada paso en el que se avanzara en cuanto al paquete tecnológico, este sería visto por todos como *el último paso* dentro de la realidad del arte³²³. Así que para basar una clasificación del arte de acuerdo a los medios tecnológicos debemos estar preparados para reevaluar constantemente los últimos pasos, y ser capaces de identificar grandes cambios en pequeños avances tecnológicos o por lo contrario ver aparentes saltos tecnológicos como encadenamientos conceptuales de la misma corriente.

Rosenberg nos da un par de claves para, según él, reconocer un movimiento artístico y por tanto abordar la apreciación del arte de una mejor manera. El crítico abordaba el problema de los movimientos identificando un momento muy específico, el momento donde el movimiento encuentra su fin, ya que mientras permanece vivo pueden haber dinámicas que no nos conducen a resultados concluyentes, así que los críticos y los mismos artistas carecen de norte para evaluar las obras o determinar las evoluciones dentro del trabajo artístico. "El movimiento terminado es el resumen total de sus procedimientos y de los efectos obtenidos por él".³²⁴

A este respecto podríamos poner en práctica las palabras de Rosenberg y hablar acerca del arte sonoro y su denominación, bien sea como un tipo de arte o como un movimiento dentro del arte.

Para el mismo Rosenberg, y para la mayoría de críticos de su época, el arte sonoro era un movimiento que buscaba el uso de un medio en estado primitivo, algo que a veces era asociado al Dada o al Fluxus, para un fin experimental, es decir, no siempre buscaba la creación de una pieza de arte como tal. Esta reflexión sobre los conceptos de Rosenberg y el comportamiento del arte sonoro, nos pueden dar luces sobre una posible teoría, la que dice que el arte sonoro nunca alcanzó el estatus de tipo de arte por el simple hecho de manejar un tipo de medio diferente al de la pintura o la escultura. De tomar por sentada esta teoría, el título de esta tesis no estaría entre signos de interrogación sino entre signos de admiración. (¡La Muerte del Arte Sonoro!)

³²³ IBÍDEM., *The Anxious Object*, pág. 246.

³²⁴ IBÍDEM., *The Anxious Object*, pág. 240, "The terminated movement is the sum total of its procedures and the effects obtained through them".

Sin embargo, también podríamos decir que la continua creación de obra sonora, que aún permanece hasta nuestros días, nos podría hacer ver que el arte sonoro jamás ha desaparecido, y que más que ser un movimiento ya merecería ser tratado como una rama diferente dentro del arte. Para contestar afirmativamente a esta teoría, tendríamos que superar con anterioridad una serie de dificultades en el proceso de catalogación dentro del arte sonoro, porque si es verdad que el arte sonoro es una rama del arte, deberíamos ser capaces de distinguir fácilmente los movimientos dentro de él.

La definición que nos brinda Rosenberg sobre los movimientos del arte, los compara a fenómenos colectivos comparables con el entusiasmo despertado por los seguidores de la religión, la política, la vida social, o la moda³²⁵. Así que de entrada, Rosenberg nos da una pista que nos permite alejarnos de una simple etiqueta y darle vida y trascendencia social a una división dentro del arte. No sabemos si el entusiasmo proviene de la posibilidad de compartir con más personas una misma idea y un determinado gusto sobre el arte o si viene de la sensación de libertad que produce el distanciarse de otras personas que tienen gustos e ideas diferentes. "Los movimientos dentro del arte son dinámicas dentro de las tendencias que han convertido al objeto de arte en un evento de arte"³²⁶.

Volviendo al arte sonoro, a mediados de los años 1940's y principios de 1950's era muy claro que el arte sonoro se dedicaba al manejo de conceptos en bruto sobre el sonido y que su postura neo-Dada le daba la claridad necesaria para ser ya considerado como un movimiento con visos de convertirse en una forma de arte diferente a futuro.

Sin embargo, y revisando la idea que tocamos hace tan solo unos momentos sobre la determinación de un movimiento a partir de su terminación, el momento final para el arte sonoro parece no haber llegado nunca. La falta de fecha de caducidad para el arte sonoro también está ligada a la falta de claridad sobre su ADN, nadie podía decretar muerto o terminado a un movimiento que continuamente se presentaba como *arte nuevo*. Así pues, la dificultad que tuvo el arte sonoro para determinarse a sí mismo como movimiento, vino de su alta longevidad.

La forma en la que muchos artistas continuaban auto proclamando una nueva revolución usando al arte sonoro como caballo de batalla, también afectó la

³²⁵ IBÍDEM., *The Anxious Object*, pág. 242, "As an event, and art movements is a phenomenon of collective psychology comparable to religious enthusiasm in politics, social life, or fashion"

³²⁶ IBÍDEM., *Art and Other serious matters*, pág. 13, "movement in art is thus and aspect of trend that has been converting the art object into an art event"

posibilidad de maduración conceptual porque, como un árbol, algo que muere naturalmente no puede hacerlo sin antes haber madurado y dado sus frutos. Así que los mismos problemas que planteamos como motivo de entrada para el inicio de este escrito aun nos persiguen y nos confirman cuales son los principales males del arte sonoro, y porqué podríamos estar decretando su muerte.

Después de 100 años, es imposible mantener al arte sonoro como un movimiento artístico. Cada cambio que se suscitó dentro de él fue replicado varias veces desde ceros, lo que siempre impidió una cronología lineal sobre los avances del arte sonoro. Por lo tanto, si pudiéramos ver al arte sonoro como un *híbrido* sería más sencillo asumir algunas discrepancias conceptuales que, desde las bases, tendríamos que hacer si lo analizáramos como movimiento, o como rama del arte. Aceptando su existencia híbrida, podríamos hacer dos análisis diferentes con herramientas diferentes y tal vez descubrir que en realidad son dos seres en un mismo cuerpo.

El arte sonoro puede estar viviendo y haber vivido etapas totalmente diferentes y desligadas al arte; se manifestaba con hiper-realismo en el momento histórico en el que lo que importaba era la abstracción del cubismo, carecía de matices políticos cuando en EEUU y Europa se vivía una guerra mundial, en general siempre es un poco difícil trazar dos líneas paralelas que comparen el arte sonoro con las artes visuales o la escultura.

Sin embargo, ya que dedicaremos un último capítulo dentro de esta tesis a una crítica personal sobre el arte sonoro y su denominación dentro del mundo del arte, continuaremos diseccionando esta teoría sobre su doble personalidad y su relación con el arte sonoro sin necesidad de definir aun al arte sonoro como híbrido, como tipo de arte o como movimiento dentro del arte.

Para finalizar con este aparte, y a manera muy personal en relación con los distintos movimientos artísticos del siglo XX, haber clasificado a los artistas en el momento en el que presentaban sus obras hubiera tenido como resultado una negación directa a un movimiento en particular. Cualquier artista sonoro hubiera dicho que su trabajo no estaba dentro de ningún movimiento autodenominándolo, con seguridad, como un trabajo totalmente nuevo.

El antes y el ahora

El momento histórico del nacimiento del arte sonoro lo sitúa en la segunda década del siglo XX, y debemos entender que el momento histórico que lo rodea tiene al futurismo, al expresionismo, al surrealismo, y al Dada como protagonistas del arte. El arte sonoro vivió por tanto, un contagio de los más fervientes deseos de cambiar el mundo a través del arte, porque debemos aceptar que el objetivo de los movimientos artísticos de esta época era la modificación de paradigmas, que a la larga terminaran por ayudar a un cambio social favorable a ciertos principios. Aunque esta idea es universal, Rosenberg la ataca afirmando que el arte no es un generador de cambio, sino un simple testigo del cambio, y como es posterior en cronología al cambio ya dado no puede pretender ser epicentro de él, el arte no puede cambiar un mundo que ha cambiado ya³²⁷.

Sin embargo, el ambiente de gueto, vivido por otros movimientos artísticos que le eran contemporáneos, no fue compartido por el arte sonoro. Mientras dentro de los círculos de arte pictórico se vivía una época de auto-segregación del mundo de los artistas, el arte sonoro estaba en un ejercicio totalmente contrario. Mientras en la pintura el artista se limitaba a hablar con otros artistas, agentes, coleccionistas, y críticos (aumentado el refinamiento de sus conceptos), los artistas sonoros simplificaban sus conceptos para que el medio del arte sonoro dejara de ser tan desconocido, tal vez este afán por universalizarse le quitó la oportunidad de madurar en un ambiente artístico más profesional. La comunidad artística había sido creada y el arte sonoro aparecía como un ser antisocial.

Sin embargo Rosenberg se apoyó alguna vez en Cone, un artista multifacético atraído por el sonido para hacer un par de comentarios acerca de los movimientos del arte relacionado por el sonido. Dentro de esta reflexión, Rosenberg hablaba de una atomización dentro del sonido como consecuencia del *noise*, al cual definía como un medio aún muy limitado, el cual a su vez tampoco había sido muy tenido en cuenta y por tanto no había sido interrumpido de la misma forma que otros sectores del arte, como el pictórico, habían sido interrumpidos durante toda la primera mitad del siglo XX. Sin embargo el mismo Cone decía que estas interrupciones eran las que a la postre ayudaban a promover de una forma más efectiva al arte sonoro, puesto que para él, el estatus del artista era definido por sus relaciones públicas.

³²⁷ IBÍDEM., *Art and other serious matters*, pág. 40, "Art, they say, is capable of mounting to limitless heights, providing it rids itself of the immature illusion, that art can change the world, as is the world hasn't been changed".

La denominación del arte sonoro como un arte moderno, contemporáneo con otros de la segunda década del siglo XX, no se da precisamente por el formato o el contenido de su obra, sino debido a que el arte sonoro se preocupada insistentemente en el derrumbamiento de las barreras entre el arte y la vida diaria, algo que a la postre iba acorde con cualquier impulso dejado por la revolución modernista. El sonido siempre fue abordado por los artistas como un trabajo natural, donde se tomaban elementos figurativos del sonido para recomponer una nueva realidad, más acorde con las preocupaciones sociales, lideradas con el miedo a la automatización o al dominio de las máquinas.

Después de la segunda guerra mundial, también estaremos de acuerdo con Rosenberg al afirmar que el arte sonoro adoptó la tendencia minimalista del constructivismo, pero lejos de sus objetivos sociales³²⁸. En este caso específico, se puede ver como la falta de conexión social del arte sonoro hace que navegue más fácil en un terreno sin un fin social determinado, y prueba de ello es la intensa producción de arte sonoro minimalista que se da en la década de 1960, un tipo de arte que no hacía del compromiso social su cometido principal o siquiera terciario.

Para finalizar hablaremos un poco de la forma en la que Rosenberg se refería al concepto de *vanguardia*, y de cómo este puede evaluarse dentro del arte sonoro. Esto lo hacemos, debido a que en varios apartes de esta tesis hemos insistido en la necesidad de atar el arte sonoro con el concepto de vanguardias, y es necesario obtener de Rosenberg un valor crítico para esta afirmación.

*Los valores en el arte hoy presuponen los valores generales de originalidad y de avance intelectual, se asume que esta combinación de factores da como resultado la existencia de una vanguardia.*³²⁹

Gracias a esta frase, que acuñó T.S Elliot, vemos como el arte sonoro se inserta con facilidad en el concepto de vanguardia, ya que la vanguardia no hace ningún tipo de crítica o juzgamiento, solo establece dos condiciones simples para su establecimiento. Estos valores, puede que estén presentes en casi todos los movimientos o tipos de arte que se generaron en la primera o segunda década del siglo XX, debido a que se les considera a todos como hijos e hijas de la modernidad. Doctrina dirigida por un

³²⁸ IBÍDEM., *Art and other serious matters*, pág. 58, "Minimalist paintings and structures reiterated the functional style of the constructivist, but without the social aims of that movement".

³²⁹ IBÍDEM., *The De-Definition of Art*, pág. 212, "Values in art today presuppose the general values of originality and intellectual advance; they assume the existence of a vanguard".

pensamiento de constante avance, el cual se alimentaba de la innovación. "El progreso es inherente al arte en la base del cumplimiento de sus propios objetivos."³³⁰

Rosenberg se refiere a que la noción de vanguardia se materializa como la personificación de un *adversario cultural* o de una *negación cultural*. Esto, porque para él no había lugar a dudas en que el periodo cubierto desde el prelude de la primera guerra mundial, hasta las primeras etapas del expresionismo abstracto en 1952 terminaron a la larga reflejando una situación desesperada de *venta* del arte, relacionada siempre con el vanguardismo. Por esto, la declaración de una vanguardia como una tendencia, que siempre buscaba la innovación y la superación de los valores culturales, puede entonces no quedarle ahora a la medida al arte sonoro. Y decimos esto, porque el arte sonoro siempre fue todo lo opuesto a un tipo de arte que pudiera ser vendido, y entonces tendríamos que calificarlo de *poco moderno*.

*Para eliminar la vanguardia, hubiera sido necesario negar la alienación, y para eliminar la alienación, se hubiera requerido de una metamorfosis radical dentro de nuestro sistema político y social.*³³¹

La impermanencia

*Al universalizar el concepto sobre la estética, el arte moderno ha destruido la barrera que una vez determinó lo que era bello y lo que era sublime.*³³²

La discusión alrededor de la estética en el arte sonoro nunca se ha dado en realidad, y podríamos subrayarla como uno de sus deberes pendientes. Siempre, los escritos que se refieren al arte sonoro toman a la fenomenología como referente y como único camino a seguir para definir la estética del arte sonoro, por esto todas las discusiones que se dan acerca de la estética en el arte sonoro tienden a ser científicas y a centrarse en el análisis de los fenómenos.

³³⁰ IBÍDEM., *The De-Definition of Art*, pág. 215, "Progress is inherent in art on the basis of its own past accomplishments".

³³¹ IBÍDEM., *The De-Definition of Art*, pág. 212, "To eliminate vanguard, it would be necessary to eliminate alienation, and to eliminate alienation would require a radical metamorphosis in our political and social system"

³³² IBÍDEM., *Art and other serious matters*, pág. 307, "By universalizing the concept of the aesthetic, modern art has destroyed the barrier that once marked off beauty and sublime".

Así pues, los comentarios favorables por parte de Rosenberg en cuanto a la valoración estética de los objetos en el arte contemporáneo, se queda muy corta cuando hablamos del arte sonoro. No sé si busca darnos otra luz acerca del camino *no contemporáneo* que ha caracterizado al arte sonoro, pero en definitiva nos demuestra una vez más que las definiciones y caracterizaciones del arte contemporáneo no siempre pueden ser tomadas en cuenta de la misma forma por parte del arte sonoro.

Por otro lado, los recursos en torno a la estética dentro del arte sonoro tienen que ver siempre con problemas musicales, lo cual se traduce en problemas de armonía, timbre, color, cadencia, etc. Pero nunca con problemas de experiencia estética, relación con el objeto, etc. Solo recientemente, los estudiosos de los sonidos electrónicos ha cedido un poco alrededor del concepto de belleza y han utilizado la estética para definir sus composiciones evaluando el impacto en la cultura material donde tienen su zona de influencia.

Esta relación estética que aún tiene el arte sonoro en común con la música es producto de la utilización compartida del medio sonoro, el cual tiene una clara definición estética con la música producto de siglos de relación directa. Así que si utilizamos la estética relacionada al sonido para lanzar juicios estéticos, estaremos apelando indudablemente al gusto musical para definir cualquier problema de arte sonoro. Rosenberg era claro que cualquier argumento era totalmente válido en el mundo del arte contemporáneo para legitimar juicios sobre el gusto³³³, sin embargo como hemos mencionado anteriormente, una relación desequilibrada entre el arte sonoro y el arte contemporáneo podría dar como resultado que no sea posible acomodar al arte sonoro dentro de las artes contemporáneas, ya que su sincronía temporal con los movimientos posmodernos no ha demostrado ser prenda de garantía de que el arte sonoro esté siguiendo este mismo camino.

Por otro lado podríamos terminar este aparte hablando de lo que perteneciendo a la experiencia estética permanece ahí, para nosotros y dentro de nosotros por más tiempo de lo previsto. "El trabajo de arte tiene una vida corta, pero el olor, su emanación persiste por 20 o 30 años más antes de disolverse y morir"³³⁴.

Si tomamos estas palabras de Duchamp como algo que no admite crítica, estaríamos determinando que el arte sonoro ha muerto y que ya no refuerza nuestras experiencias estéticas con su olor a *obra artística*. La longevidad del arte sonoro, basado

³³³ IBÍDEM., *Art and other serious matters*, pág. 310, "In eyes of contemporary art and modernist aesthetics, anything can legitimately appeal to taste".

³³⁴ IBÍDEM., *The Anxious Object*, pág. 89, "The work of art has a short life, but its smell or emanation persist for 20 to 30 years after is dissolves and the work die".

en la exploración de los sonidos puede que ya haya sucumbido a falta de un relevo, y todo lo relacionado con sus resultados hayan muerto con él. El medio que aparentemente es imperturbable (el inmaterial medio sonoro) no es ninguna garantía de que el arte sonoro no vaya a sucumbir al paso de los años.

2.4. Clement Greenberg

Vanguardias como paraguas para el arte sonoro

La importancia de Greenberg se dio por su propio peso, el de sus palabras. Al comienzo ajeno a los círculos culturales y de poder en Estados Unidos, sus escritos desde el *Partisan Review*, lo llevaron rápidamente a llevar la bandera del expresionismo abstracto y, por ende, el mensaje de cambio de toda una generación. Su rival en esta tarea, Harold Rosenberg, vio cómo su trono como crítico de arte era rápidamente puesto en peligro por este impetuoso y decidido escritor.

*No tardó en ser desbancado como gurú de este movimiento artístico por un crítico rival más técnico y menos politizado, Clement Greenberg (1909-1994), cuya interpretación personal, derivada del formalismo de Roger Fry y Clive Bell, se fijaba sobre todo en el carácter de unidad decorativa y bidimensional de estos cuadros, que no sólo renunciaban a la figuración o la narratividad literaria, sino también a evocar distintos planos espaciales (...)*³³⁵

Greenberg expone en su compendio de ensayos, hacia el final de su carrera, su punto de vista con respecto a lo que ocurrió en el arte durante la época de los años 1950's y 60's, especialmente en Norteamérica; muchos juicios, pero también muchos pensamientos genéricos sobre el arte y las disciplinas que los rodean afloraron en este compendio, tal vez debido a la distancia con la que el tiempo había ayudado a decantar algunas de sus apuestas en años anteriores. Uno de sus temas predilectos a tratar en esta serie de ensayos, tiene que ver con la estética, y con la necesidad que, según Greenberg, tiene la estética para no ser considerada como una rama de la filosofía, algo teórico; sino como una ciencia, algo práctico.

³³⁵ IBDEM, *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*, pág. 417.

Uno de los primeros ataques que hace Greenberg a este respecto, es la evaluación de la constante del rol dominante que tienen las artes visuales sobre otros tipos de arte. A este respecto, Greenberg es enfático en evidenciar que dicha posición de dominio hacía que las artes visuales absorbieran las funciones que debían ser llevadas a práctica por otras artes. Respecto a esto, podríamos discrepar o no la existencia de diferentes tipos de arte, pero es evidente, que lo que molesta a Greenberg a este respecto es la falta de claridad que tiene la estética frente a este problema.

La forma en la que Greenberg aborda este problema, evidenciando la necesidad de que otras artes se levanten y se subleven contra el predominio de las artes visuales no tiene que ver en realidad con una intención de eliminar las artes visuales; simplemente, Greenberg quiere hacer énfasis en la necesidad de apoyar las nacientes artes abstractas. Recordemos que, como habíamos tratado en anteriores apartes de esta tesis, las artes abstractas tienen una relación difícil con las artes sonoras ya que, si bien, las artes sonoras son contemporáneas de las artes abstractas y muchos de sus exponentes comparten academias y escuelas de pensamiento, las artes sonoras son un tipo de arte con un nacimiento y estructura tremendamente figurativo.

Greenberg también habla de la megalomanía que sufren algunas artes, al querer sobre-explotar su medio, intentando que el medio se convierta en una excusa para todo lo que acontece alrededor de este. Las sensaciones inmediatas, dice Greenberg, son los nuevos valores irreductibles que orbitan sobre de la experiencia estética. Así pues, en estas artes, donde el medio es lo más importante, todo tipo de expresiones son válidas si en la emisión de su mensaje estético incluyen al medio en cuestión.

Irremediablemente, las conclusiones resultantes de un sobre-exposición del medio, tienden a ser laxas en la evaluación estética de los objetos, debido a la importancia del medio en la descripción de una pieza como objeto de arte. Esto es, para el arte sonoro, una prueba irrefutable de su estrecha relación con este tipo de características derivadas de las vanguardias. El arte sonoro se califica a sí mismo como arte sonoro por la intervención mediática del sonido, de hecho, es uno de los artes más puristas, casi a la par de la música en su relación con el medio. Cuando piezas de arte sonoro tienen dentro de su puesta en escena elementos visuales o de performance, dejan de calificarse como arte sonoro casi de forma automática.

La obsesiva relación del arte sonoro con su medio, el sonido, viene desde su nombre, ya que en cualquier cultura este tipo de arte recibe esta misma denominación más allá de las traducciones. Por otro lado, su historia estuvo marcada desde un comienzo por la acusmática, que más que mostrar un camino hacia una experiencia más rica en lo

sonoro, bloqueó la presencia de lo visual más que simplemente atenuarla. Es natural, que si el arte sonoro quiere abrirse un espacio como un tipo de arte diferente y con una identidad exclusiva, todos aquellos momentos en los cuales el sonido esté expuesto de forma simultánea con estímulos visuales, la alta permeabilidad y cultura artística que envuelve al medio visual lo dejen en desventaja.

There is a common effort in each of the arts to expand the expressive resources of the medium, not in order to express ideas and notions, but to express with greater immediacy sensations.³³⁶

Greenberg es consciente del papel que varios músicos han jugado en la creación de alternativas sonoras para la música, de hecho, era muy cercano a Debussy, a quien admiraba por su manera de componer y de contraponerse a los cánones musicales tradicionales. Así podemos ver, como una propuesta que ya había madurado con el paso de los años, como lo es la migración de la música al ruido, experimentada por Debussy o por Satie, ya era un referente para pensadores como Greenberg. Este acercamiento, también nos deja ver el posible desconocimiento de propuestas más recientes, que por esa época tenía Greenberg acerca del arte sonoro.

Debussy tenía supremamente claro que esta migración que estaba haciendo la música hacia una *nueva música* a comienzos del siglo XX, se debía a un natural cambio de papeles; artes como la pintura, que habían sido por mucho tiempo figurativos, comenzaban su sólida consolidación como tendencia aglutinante. Así, de forma coherente con este tipo de pensamiento, Debussy propone que en el preciso momento en que la música deje de ser abstracta y se adhiera a representaciones del mundo, mucho más figurativas, esta se convertirá en una tendencia natural. Instrumentos que desde el renacimiento habían permanecido inmutables a los cambios, eran cuestionados en su existencia, o en otros casos menos radicales, en su modo tradicional de ejecución.

Para Greenberg, los aportes teóricos de Debussy eran de gran ayuda cuando intentaba definir una tendencia que, aunque no era importante dentro del mercado del arte, si lo era dentro del mundo teórico y creativo del arte. Esto era tremendamente evidente en personajes que, como Eric Satie, contaban con gran reconocimiento por su trabajo creativo, pero que en su momento histórico fueron de mayor actividad, fueron aislados de los círculos de arte, solo pudiendo sobrevivir solamente como mendigos o músicos populares.

³³⁶ GREENBERG, Clement. *The collected essays and criticism*. Vol. I. Chicago: The University of Chicago Press, Chicago, 1988, pág. 30.

*In the same way that impressionist painters were trying to get at the structure beneath the color, Debussy was trying to get at the sound underneath the note.*³³⁷

Para comienzos de siglo, este giro en las corrientes de influencia de la música, la posesionaron como primer referente, desplazando a la poesía. Sus características poco abstractas permitían que fuera valorado por su absoluta naturaleza y no por su *imperfecta imitación*, como diría el propio Greenberg. Este comienzo, de gran valor hacia el arte sonoro, era una consecuencia provocada por sus mentores, que siendo músicos reconocidos, podían soportar mejor el peso de la creación de un nuevo arte, un compromiso que podía ser asumido.

Con el paso del tiempo y del retiro de los músicos reconocidos de la escena del arte sonoro y con la entrada de la era de los ingenieros y artistas de otras ramas no musicales, el arte sonoro inició un proceso en donde, a pesar de haber incrementado tremendamente la calidad y variedad en sus composiciones, su esfera mediática se redujo en un porcentaje altísimo, que le evitó convertirse en un referente socialmente conocido.

Volviendo al momento histórico en el que las vanguardias estuvieron atraídas por el arte sonoro, ese momento, denominado como *nueva música*, vio como los artistas de todo tipo admiraban la manera en la que el sonido, al contar con un medio con un poder de evocación directa mucho más eficaz que los medios visuales, querían basarse en sus propios principios para imitarlo. Así, en este corto pero ferviente idilio, los artistas de las vanguardias comenzaron a ver en el arte sonoro una perfecta oportunidad para aprender a abstraer sus propias piezas artísticas. Sin embargo, a medida que pasaban los años, esa característica abstracta, más cercana a la música, fue reemplazada por una mucho más figurativa y directa, resultante del avance tecnológico hacia técnicas que grababan el sonido.

El poder de sugestión, casi automático, algo difícil de lograr en las artes visuales, fue lo que unió a la pintura con la música en la era de las vanguardias pero fue, su mismo cambio hacia posturas más tecnológicas y menos abstractas, lo que terminó alejándolo de lo que posiblemente hubiera sido su tiquete hacia posiciones más valorados para el arte y su teoría.

Algunos de los momentos que Greenberg describe como definitivos en la consolidación del arte abstracto, hablan del momento en el que los artistas

³³⁷ IBÍDEM., *The Collected Essays and Criticism*, Vol I, pág. 31.

entendieron que la abstracción en su estado más puro debía buscar una respuesta inmediata, casi fisiológica. La música o nueva música, era pues, la vía más cercana a una respuesta inmediata venida de un mensaje abstraído; pero también se hizo evidente, que esa respuesta inmediata traía como consecuencia que ciertos tipos de mensajes no podían ser condensados en la estructura musical limitada a un pentagrama, y que muchos de los recursos utilizados para impulsar a la música como arte poco tenían que ver con objetivos, que a pesar de ser abstractos, intentaban hacer una lectura social de mayor impacto, es decir, que la música era incapaz de contar una historia elaborada o de transmitir un concepto más allá de lo exclusivamente emocional.

Al fenómeno en el que las artes abstractas fueron tras los medios para clasificar el arte, Greenberg lo llamó *cacería*, y respecto a esta *cacería*, Greenberg se declaró en total oposición debido a la manera como los medios venían siendo aislados. Para Greenberg, esta *cacería* era una respuesta del entorno de la vanguardia que facilitaba la gestación de medios mucho más aislados, algo que se expendería hacia lo visual, sonoro, y escrito.

Antes esta revelación, relativa al medio, Greenberg propone una insistencia hacia la opacidad de ese medio, lo cual no es otra cosa que darle la oportunidad al objeto de arte para que sea apreciado en sí mismo. Para el arte sonoro, esta declaración tiene muchos matices; como primera conclusión, salta a la vista que es necesario que el arte sonoro vaya más allá de lo que es relativo exclusivamente al sonido, esto no tanto porque el arte sonoro deba dedicarse a manejar medios no sonoros, sino porque en ocasiones el arte sonoro necesita que una obra tenga un cierto nivel de expresión, ejecución y experiencia que vaya más allá de *algo* que utiliza al sonido como su medio.

Por otro lado, hablar de una opacidad del medio, puede entenderse como un condicionamiento que es innecesario cuando, precisamente, estamos intentado no clasificar al arte. Sin embargo, este tipo de caminos suelen estar llenos de incertidumbres, y la llegada del arte sonoro hacía un estadio *menos* dependiente del medio sonoro, será una realidad provocada única y exclusivamente por los artistas sonoros.

Además, desligar el medio de la obra de arte puede evitarnos discusiones de un tipo que poco tocan al arte sonoro; sobre estas conclusiones podemos recordar la forma como Mallarmé es citado por Greenberg en repetidas ocasiones, siempre destacando de él, la particular postura que tenía este frente al sonido. Para Mallarmé, el sonido, es decir el medio sonoro, es algo que existe y está ahí como un auxiliar para la poesía,

por lo tanto el centro de todo el arte que utilice al medio sonoro para dejar ver (oír) sus objetos sonoros debía ser la poesía por encima de la música o del arte sonoro.

*Mallarmé, en todo caso, fue el primero en basarse de forma consistente sobre una práctica poética sobre todas las cosas. El sonido, decía, es solo un auxiliar de la poesía, no el medio en sí mismo, porque, además de todo, la mayoría de la poesía ahora es leída, no recitada.*³³⁸

Es necesario recalcar que la relación de la poesía con su medio sonoro es definida por Greenberg como una demostración de que el medio sonoro siempre tiende a estructurar su comportamiento en pro de la construcción de una identidad formal. Al igual que la música, el sonido en la poesía necesita de varios parámetros explícitos y de normas casi matemáticas para obtener resultados satisfactorios para la experiencia estética. Al parecer, la no inclusión de comportamientos matemáticos o de estructuras definidas es la excepción y no la regla cuando se habla de sonido. Es por esto, que el arte sonoro, carente de estructuras definidas, siempre parece permanecer desapercibido y sin una clasificación que le permita hacer parte de un grupo artístico determinado. Finalmente, la poesía está regida por normas gramaticales y sonoras, que siguiendo los lineamientos de la música usa entonaciones y frecuencias muy bien definidas para obtener los resultados esperados.

Greenberg también destaca la gran diferencia que existe entre esta tendencia estructural, recorrida por la música y la poesía dentro del sonido; con los sencillos planteamientos experienciales pertenecientes a la escultura que, por ejemplo, permite al espectador del objeto de arte gastar la mayoría del tiempo de interacción con la obra del arte en la experiencia estética, esto se debe, a que en un corto tiempo todos los detalles, matices, o posibles cambios de una obra son descifrados por el ojo. La escultura, al no contar con una variable temporal, que si está presente en el sonido, permite a sus espectadores captar toda la experiencia estética en un solo segundo, haciendo que el tiempo que se sobreviene a esta experiencia se dedique al análisis del porqué de esa reacción y no en la búsqueda de la misma.

La relación directa que Greenberg establece esta lucha entre la obra de arte y su medio termina en derrota para el objeto de arte con la aparición de las vanguardias. Esta situación especial dentro de las vanguardias que buscaban nuevos medios de expresión terminaron en una condensación del medio, en una concentración de su

³³⁸ IBÍDEM., *The collected essays and criticism*, Volumen I, pág. 33, "Mallarmé, however, was the first to base a consistent practice of poetry upon it. Sound, he said, is only an auxiliary of poetry, not the medium itself; and besides, most poetry is now read, not recited".

poder experiencial; es por esto, que en el caso de la pintura, las líneas y el color, como canales obvios para la transmisión de la experiencia visual invaden casi todas las experiencias estéticas y la mayoría de los discursos relacionados con las artes visuales. Es tal vez, la relación que tuvo la pintura con la literatura en los años de nacimiento de las vanguardias, lo que hizo que las artes visuales se simplificaran alrededor de la línea en un acto que evoca directamente a la escritura, y por tanto de las experiencias estéticas provenientes del acto de escribir. Es así como la caligrafía o las artes tipográficas adquieren una gran importancia y por tanto se ponen como testigos de las palabras y edictos sociales en la era de las utopías.

La línea, es uno de los elementos más abstractos jamás utilizados por el hombre en toda su historia dentro del arte, casi siendo comparable con el descubrimiento del número cero. La línea, no estando presente de forma natural en el universo, es el elemento principal de la naturaleza en el universo del cerebro humano, cualquier cosa puede ser compuesta de líneas y las líneas pueden componer casi cualquier cosa. El color, es para Greenberg, una tercera línea que nace entre dos contornos lineales, así que dentro de él las sombras y los detalles se pueden volver innecesarios.

Para hablar de referentes similares en las artes sonoras, indudablemente debemos hablar de la música, ya que esta está basada en una serie de abstracciones de sonidos, que en la naturaleza, son imposibles de replicar. Es por esto, que la necesidad de establecer el papel dual del arte sonoro dentro de las variables lo definen profundamente; por un lado, su imposibilidad en sus inicios para ser abstraído le impiden pasar a alimentar el arte abstracto, y así pasa a un segundo plano dentro del movimiento, y como segunda medida, el resurgimiento del arte sonoro gracias a las artes electrónicas le permitió adquirir una apariencia abstracta que nunca logró tener en el pasado. Sonidos que no podían ser considerados como musicales, pasaron a un primer plano gracias a la vinculación de la abstracción en su método de creación y composición. Los juegos de frecuencias y alturas fueron entonces atribuidos más a la música electrónica, que dejó al arte sonoro sin un referente propio para crecer; en ese momento, se vivió la ruptura entre la música concreta y la música electrónica, pasando a ser la primera el arte sonoro futura, y la segunda a crear toda una revolución mediática acerca del uso de sonidos sintetizados en todo tipo de ambientes y actividades.

El arte abstracto

Los problemas inmediatos que tuvo que superar el arte abstracto según Greenberg tienen que ver con problemas perceptivos más que con problemas conceptuales. La abstracción estuvo ahí desde los estructuralistas, pero no es hasta los años 50's y 60's donde realmente se consolida como una tendencia real y coherente dentro de las artes visuales. Así pues, la pintura estuvo tratando por 40 o 50 años de librarse totalmente de la discusión del volumen y la superficie.

Es curioso como este tipo de fenómenos se han visto pasar de ida y vuelta en la historia del arte, y siempre que una sociedad se ve avocada a referirse a ellos su concepción acerca de su papel como sociedad se ve partida en dos. En el caso del paso de la pintura figurativa en el siglo XIX a vertientes mucho más concretas en el XX, estuvieron muchos movimientos involucrados en la misma, y cada uno de ellos agregó un ingrediente que a la final fue necesario para vencer el miedo a la *no representación*.

Antes de continuar podemos acudir al museólogo Castrillón Vizcarra, para reclamar, que la existencia de la abstracción no es de ninguna manera un acto que tuvo que tomar el hombre de forma forzosa. En una de sus lecturas, Castrillón insiste en que el nacimiento de la abstracción de la naturaleza fue primero figurativa antes de intelectual, y que este proceso puede incluso rastrearse en el paleolítico³³⁹. Con estas palabras se pone el dedo en la llaga, afirmando que lo que presenciamos con la venida de los movimientos modernos no es sino el dominio de un tipo de abstracción por encima de la otra, una de mayor inmediatez desde el resultado, como la figurativa, y otra mucho más interna desde el pensamiento, como la intelectual (ahora denominada como abstracta)

Para el arte sonoro, esta lucha o esta ruptura no se dio por motivos conceptuales, o filosóficos, sino más por motivos tecnológicos. El nacimiento de las interfaces visuales hace que el sonido tenga que tener ahora una apariencia definida y un lenguaje que vaya más allá de las abstracciones musicales ya existentes. Para cada uno de los actores involucrados en este camino, el sonido siempre fue un protagonista esquivo, así que cualquier adelanto tecnológico que permitiera tomar al sonido, capturarlo, y reproducirlo con una mayor nitidez y fidelidad similar a la fuente se convirtió en una obsesión. Se puede decir que la experiencia sonora que se derivaba de las primeras experiencias estéticas provenientes del arte sonoro en los años 30's,

³³⁹ CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso. «De abstracciones, informalismo y otras historias» Lima, 2002. www.urp.edu.pe/urp/modules/institutos/invest_mus/abstracciones.pdf

estaban fuertemente condicionadas por un método tecnológico específico, y que la brecha que existía entre la fuente y su representación tenía un margen tan amplio que daba pie para múltiples interpretaciones de sus oyentes.

Pierre Schaeffer, uno de los principales impulsores del arte sonoro como arte tecnológico, de hecho llegó a insinuar que la participación de la música dentro del arte sonoro debía ser desterrada. Esta participación, que quería llevar a todo sonido a un tipo de abstracción determinado, hizo que en un comienzo la interpretación de los sonidos en símbolos que podían ser leídos para realizar reinterpretaciones, estuviera a la orden del día. Siempre, en sus comienzos, cualquier tipo de interpretación de los sistemas de notación era llevada al arte sonoro para intentar estandarizarlo. Recordemos que en esos años el propósito de los artistas sonoras estaba en la creación de una nueva música que enriquecería la que ya existía y que a futuro los repertorios de música culta serían los que absorberían a la nueva música en una batalla jerárquica. Esa lucha, es la que lleva a intentar hacer que, un arte tremendamente figurativo, sea forzado a ser abstraído.

Greenberg, frente a estas decisiones en cuanto a la posibilidad de abstraer o no al arte, pone al arte bizantino como ejemplo; sobre él dice en repetidas ocasiones que es en su carácter interior dogmático donde recaía su importancia, subordinando todo lo exterior y explícito a un mero simbolismo. Por esto, la relación de la música con el arte sonoro siempre se ha tornado turbulenta; la música, hija de la matemática y la física, representa el dogmatismo existente frente a la interpretación de la belleza; mientras que el arte sonoro, preocupado solamente de sí mismo y no de las interpretaciones que otros pudieran haber llegado a hacer en torno a él, necesita de la experiencia para combatir los dogmatismos que le impiden ganar terreno. Por este motivo, es que tal vez la batalla que ganó la música frente al arte sonoro la llevó a cabo para la historia del arte, mientras que la mejor batalla del arte sonoro quedó en la mente de sus espectadores, que lo llegaron a conocer en una exposición.

Podríamos decir que la pintura y la música solo se diferencian en cuanto a la interpretación subjetiva que una puede hacer sobre el mundo, que la otra no puede. En la actualidad, este tipo de comparación aun es válida, porque la pintura prefirió seguir por un camino subjetivo que encuentra de mayor beneficio para la experiencia estética. Por el contrario la música no ha podido subjetivarse a sí misma, debido a que los valores estéticos con los que nació han impedido que alrededor de ellas se reproduzcan reinterpretaciones. Aunque, aparentemente, el arte sonoro nació como una reinterpretación de la música, los códigos musicales fueron demasiado estrictos para hacer que esta *nueva música* permaneciera y fuera asimilada. Por eso es que, tal vez,

cansados de imitar a la música y ser rechazados por sus sistemas de notación, los artistas sonoros emprendieron su propio camino, una decisión que les costaría cara al verse enfrentados aun mundo del arte demasiado ancho, alto, y complejo como para hacerle frente desde una esquina tan reducida.

Lo único que ha podido sobrepasar el arte sonoro a lo largo de toda su carrera frente a la música es su capacidad de asimilar sus propias derrotas. Siempre, en distintos escenarios históricos durante los pasados 100 años, el arte sonoro ha estado por debajo de la música en todo momento, y aunque siempre ha sido por situaciones algo diferentes, en cada una de ellas ha sido la amplia tradición de la música la que ha permitido que el arte sonoro tenga que seguir aguardando su consolidación.

Lo que viene para el arte sonoro en relación con su evolución, sea relativo a la abstracción o no, es algo imposible de conocer en la actualidad debido a que el arte, como ningún otro tipo de aspecto en la vida humana, es totalmente impredecible, debido a que su resultado depende directamente del quehacer de una artista, el cual es un individuo impredecible por naturaleza.³⁴⁰

Intuición y experiencia estética

Greenberg estaba muy en sintonía con las consideraciones de Arlene Croce para definir la importancia y el nivel de las experiencias estéticas. Para Croce, el conocimiento y la experiencia, pueden ser valores muy importantes en el momento de definir a esta última, pero estos no son suficientes sino se desarrollan alrededor de la intuición.³⁴¹

La intuición es una característica que para Greenberg daba un norte a todas las ideas que dentro de la mente del artista se generan. Esta, es la acumulación de experiencias y conocimiento, y gracias a ella podemos predecir consecuencias y prevenir inconvenientes. Las decisiones de los artistas en el proceso creativo, están tremendamente relacionadas con la intuición y su papel consejero, sin esta las decisiones de los artistas dependerían solo de dos factores, del azar, o de la corriente.

³⁴⁰ IBÍDEM., *The collected essays and criticism*, Vol. I, pág. 205, "Artists will do whatever they can get anyway with, and what they can get anyway with is not determined beforehand"

³⁴¹ GREENBERG, Clement. *Arrogant Purpose*. Vol. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. "Existence, experience, knowledge are unthinkable without intuition".

La intuición también jugó un importante papel en el nacimiento de las artes sonoras, debido a que todo el conocimiento acumulado alrededor de nuevas tecnologías de fijación de sonido, nunca habían sido relacionadas en ningún momento con un arte por fuera de la música. Estas decisiones, derivadas de la intuición, llevaron a los primeros artistas sonoros a iniciar un movimiento artístico donde antes no lo había, e hicieron que la evolución de las obras procurara guardar cierta coherencia con los adelantos tecnológicos que se iban produciendo.

La relación del crítico del arte con la intuición es importante, pero no tan definitiva como lo es para el artista. Esta puede ayudar a dirigir la atención del crítico hacia cierta obra o cierto trabajo en particular, pero el crítico no podrá hacer uso de ella para intentar hacer explícito el contenido de una obra. Si los críticos compartieran sus intuiciones con los que los leen o los siguen, se convertirían en una extensión del artista, haciendo que su papel social como relatores y comunicadores del arte quedara vacante, y probablemente sin ningún doliente. La intuición pues, no puede ser categorizada, como lo afirma Greenberg, como un elemento importante en la comunicación del arte, pero puede darle a los críticos muchas luces sobre, hacia donde dirigir sus comentarios, ya que el que un artista o una obra reciba la atención que merece depende en gran medida del trabajo, pero en gran medida también de los críticos que se anteceden al azar para dar un sentido explícito a lo que hace el artista.

*Nadie puede enseñarte o mostrarte como intuir.*³⁴²

La intuición es netamente perceptiva, se trata de tomar todo lo registrado por nuestras experiencias sensoriales que nos ayudan a escuchar, tocar, oler, gustar, y nos brinda conclusiones abstractas que no pueden ser descritas con palabras. Así pues, la inclusión de este tipo de conclusiones sensoriales por parte de un crítico puede tornarse inconveniente. Sin embargo, podríamos decir que una relación ideal dentro del arte podría darse si el artista pudiera transmitir el resultado de esa intuición de forma directa al sujeto que aprecia su obra, desafortunadamente la transmisión de esta información requiere la utilización de los mismos sentidos que le dieron vida para que esta llegue a buen término, debido a esto, la intuición entra en una sobrecarga sensorial que la lleva a mal entender su propio mensaje.

Sin embargo, Greenberg comprende, que para el caso específico de la intuición estética, que se lleva a cabo por medio de los sentidos, era necesario hacer una

³⁴² GREENBERG, Clement. *Homemade Esthetics*. Nueva York: Oxford University Press, 1999. "No one can teach you or show you how to intuit".

diferencia con lo que él llama *intuición ordinaria*. Estos dos caminos determinan porque la intuición es tan importante para la experiencia estética.

Greenberg resalta que la intuición estética comienza donde la intuición ordinaria termina, y que el papel informático, orientativo, y constante de la intuición ordinaria, rinde paso a la intuición estética para que sea esta la que detenga a los sentidos que piden un juicio de gusto o desagrado y planteen en ellos una duda que dé espacio al goce de la experiencia estética. Como el ser humano intenta dar siempre respuestas inmediatas a sus instintos, que no son otra cosa que una táctica que ha evolucionado en pro de la sobrevivencia, no es nada fácil acallar a la intuición ordinaria.

*La intuición estética nunca significa algo en particular pero siempre termina en sí misma, contienen todos sus valores en sí misma, y descansa su peso sobre sí misma.*³⁴³

Por esta razón, dice Greenberg, para que la intuición y subsecuente experiencia estética tenga lugar la intuición ordinaria debe llevarse a cabo. Esto podría explicar, porque para el arte sonoro es tan difícil llegar a una experiencia estética; el arte sonoro requiere de tiempo para que su objeto se muestre, haciendo que la intuición ordinaria se prorrogue más de lo debido. El arte sonoro requiere muchísimo tiempo para que la aprehensión de su medio sonoro se acalle dejándonos ver (oír) solamente su intención, previo a su intuición estética.

Por otro lado, el carácter continuo del sonido, que no permite alejarse de él a voluntad, sin terminar o pausar la experiencia, hace que la abstracción o el paso de un tipo de intuición a otra sea demasiado difícil. Aquí le damos la razón a John Cage, en el sentido de tener al silencio como el protagonista principal en el arte sonoro; recordemos que Cage era enfático en tomar al silencio como un componente sobre el cual se hacían ciertas modificaciones sonoras, pero que en el fondo era el sonido el principal protagonista del sonido.

Aunque no estamos afirmando que la intuición estética no puede darse, si estamos seguros, en la misma línea de Greenberg, de que la llegada a un tipo de experiencia que utilice la intuición no ordinaria, es demasiado difícil si no se supera la percepción sensorial básica. Así pues, en el arte sonoro se tendrían que trabajar variables interpretativas que le permitieran a los oyentes asimilar los resultados de su propia y única intuición ordinaria para que pudieran pasar a valorar las obras sonoras a través de su intuición estética.

³⁴³ IBÍDEM., *Homemade Esthetics*

Los límites para que uno u otro tipo de arte puedan ser intuitos estéticamente parecen no existir en realidad, así que lo único que podría definir a un medio de otro es su capacidad de impacto y su temporalidad para alcanzar un clímax estético. En manos de los curadores estaría entonces la respuesta sobre cómo afectar de una forma más directa la intuición del público en una exhibición; para los críticos en realidad se necesitaría transitar el mismo camino del público para después, intentar hacer explícito algo que en su naturaleza es demasiado personal y único como la intuición.

La crítica como canal más allá de la intuición

Además Greenberg en todo momento también recalca el papel de la crítica como canal de comunicación alternativo al arte por medio del cual todos los juzgamientos y comentarios deben ser concentrados. Para Greenberg esta posición de la crítica con respecto al arte es de un alto beneficio para ambas, objeto de arte y resultado crítico, porque sin la existencia de la crítica el objeto de arte puede dedicarse casi que exclusivamente a la experiencia estética sin necesidad de ser interrumpido o juzgado por críticas. Así, aunque no es explícito Greenberg insinúa un papel protector que puede llegar a tener el crítico sobre la obra de arte, algo totalmente opuesta a la idea que existe entre los artistas sobre el trabajo del crítico.

El papel que Greenberg da al crítico dentro del proceso del arte se trata de uno totalmente hermenéutico, haciendo que la utilización de la interpretación sea para el objeto del arte la razón de ser del crítico, y del entendimiento de sus interpretaciones la razón del ser del objeto de arte.

Esta labor interpretativa, casi social del crítico, es la que le da a este estudio una importancia mayor dentro del contexto social del arte sonoro. El arte sonoro como un tipo de arte que podría denominarse como *nuevo* ha carecido, incluso en la actualidad de este tipo de interpretaciones que, venidas del crítico, hacen que la obra pueda tener un referente común para diferentes espectadores (oyentes). Cada vez que un crítico de arte mira (escucha) al arte sonoro, es una oportunidad para este de crecer y de retroalimentarse socialmente; y ya que el arte sonoro es un resultado de un adelanto tecnológico que tiene que ver con la fijación del sonido, este antecedente tan humano proveniente de la tecnología, debe hacer que una de sus tareas principales esté siempre atada a una devolución social en términos de teoría artística y tecnológica.

Sobre lo moderno

Greenberg define la modernidad como algo que hace muchos años está entre nosotros, pero que si lo miramos desde el punto de vista del desarrollo de la humanidad, su tiempo se tornó sensiblemente corto. Para Greenberg la esencia de lo moderno sigue permaneciendo dentro de los cánones de la ilustración, aunque con una diferencia, la ilustración tendía a juzgar las cosas desde afuera, debido a que su nivel de penetración social era bastante pobre, mientras que la modernidad se dedica a criticarlo desde dentro puesto que la modernidad está, hoy en día, presente en todas y cada una de las acciones humanas.

El paraguas de la modernidad no incluyó a todas las artes por igual, se puede decir que la modernidad llegó pero permaneció paciente deambulando los terrenos aledaños del conocimiento, y cada rama del arte realizó su aproximación a la modernidad en el momento en el que lo creyó conveniente. Para las artes visuales, la entrada de la modernidad se dio de manera tardía, teniendo que esperar ayuda de la literatura para su aplicación práctica en un cuadro.

El arte sonoro es hijo legítimo de la modernidad, o más bien, de la revolución tecnológica venida de manos de la modernidad, permitió el nacimiento del fonógrafo (primer aparato capaz de reproducir sonidos fijados en una plancha circular de acetato), y con él de la idea de que era posible reproducir cuantas veces se quisiera un sonido. Pensemos por un momento que en tiempos anteriores a la modernidad el sonido era un bien esquivo para el ser humano, no podía ser contenido ni repetido por sí mismo, necesitaba siempre que el ejecutor produjera el sonido repetidas veces para contar con él en varias ocasiones.

Esta revolución invadió los terrenos del sonido que ya eran conocidos por el hombre antes de la modernidad, como la música y la poesía, estos fueron los primeros en recibir los beneficios de este tipo de tecnología. Para ver el nacimiento de artes que estuvieran directamente relacionadas con la tecnología de reproducir sonidos previamente fijados, tendríamos que esperar algunas décadas más.

Para definir la esencia de la modernidad, Greenberg acude a las acciones que lo definen, más que a las definiciones, por lo tanto la modernidad se describe como el momento en el que un método específico se utiliza para criticar un área dentro de la misma disciplina, es decir que la modernidad va en sincronía con la especialización de

los oficios, y la división del trabajo; por lo tanto tienen mucho que ver con la división que se precipitó en el arte con su aparición. Esta división venida con la modernidad, hizo que sus hijos, legítimos o no, estuvieran condenados de alguna forma a la reclusión en un solo medio, no tanto artístico sino social a la vez. Los artistas sonoros que se darían a conocer en la segunda mitad del siglo XX son artistas que se caracterizarían por un aislamiento sistemático.

La reclusión, producto de la división en el arte producto de la modernidad, impidió hasta cierto punto que los conceptos y las obras fueran expuestas y fueran puestas a discusión en círculos ajenos al arte sonoro. Algunos de ellos como Schaeffer o Stockhausen, harían de la idea de reclusión un alimento para la producción de sus obras, así pues, una gran cantidad de artistas sonoros serían considerados o recordados, además de por sus obras, por su *modus operandi*, más ligado a un científico que lidia con ratas de laboratorio que con un artista que discute y comparte las apreciaciones de sus obras de forma teórica.

Otro resultado del que habla Greenberg con respecto a la modernidad, dentro del quehacer artístico, es la determinación de los métodos para evaluar los efectos que las obras de arte producen sobre el público, sobre otros artistas, y sobre el arte en general. Esto se debe, a que la llamada división del trabajo, hace que cada arte se especialice a modo tal que sea imposible contar con metodologías o caminos similares para poder analizarlas, los anteriores métodos de crítica universal y valoración universal del arte le abrirían campo entonces a los análisis particulares de medios y ramas del arte en particular. Dentro de esta tendencia, tan común en todo el siglo XX, el arte sonoro contó con muchas desventajas teóricas que ya hemos resaltado anteriormente; la falta de especialistas en analizar su cronología y consistencia artística hace que permanezca oculto solamente para ser develado poco a poco por sus mismos artistas sin ningún tipo de intermediario.

Aunque en ocasiones las artes se agruparon en torno al medio que manejaban, en muchas ocasiones el arte se vio dividido más allá de dicho medio. Para el caso del arte sonoro, la división se dio en dos sentidos, con respecto a la influencia de otros sentidos o medios en el mismo, su nivel de permeabilidad, y en relación con su nivel de abstracción. Así, aunque parezca que sesgamos una discusión alrededor del arte, es importante resaltar que el ser o no arte sonoro acusmático (que aísla otros sentidos) si definirá la relación futura del público con la obra y en últimas el grado de experiencia estética al que llegará la obra en base a la propuesta del artista.

En este sentido, en el de la división del arte sonoro, incluso en varios subgrupos, demuestra porque el fenómeno de autocrítica aparece, más que como un aporte al entendimiento del arte sonoro, como una defensa frente a sus posibles detractores.

*La labor de la autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo por otras artes.*³⁴⁴

La historia acerca de este tipo de fragmentación en el arte tiene que ver con una búsqueda de la pureza, que comenzando por el medio, pretendía dar a todo tipo de arte una noción de transparencia y honestidad que podía ser o no parte de su carácter. El arte sonoro, como hijo de la modernidad, recorrió atentamente todos los caminos que estaban relacionados con los postulados modernos, así pues, este proceso de fragmentación se vivió por el arte sonoro como un acto natural que no cuestionaba en ningún momento su razón de ser como arte, sino que buscaba estructurarse por sí mismo con una estructura y explicación propias.

La manera como los primeros artistas sonoros se dedicaron a documentar su trabajo y conceptos acerca del arte sonoro fue un acercamiento muy importante que estuvo ligado a una pedagogía que se quería incluir dentro de las obras para que estas fueran rápidamente comprendidas. Sin embargo, la obsesión que desarrollaron los historiadores y escritores sobre arte sonoro respecto a su justificación social, por fuera de las vanguardias, terminaron con una mala relación de los artistas, puesto que para el arte sonoro la confrontación de las obras sonoras y la generación de crítica al rededor de ellas pasó a ser alto totalmente secundario; lo importante fue, entonces, el desarrollo de teorías que describieran y le dieran estatus al arte sonoro como un arte independiente. Por esto, podríamos decir, que su afán de protagonismo hacia afuera, le impidió ser mucho más reflexivo hacia adentro.

Greenberg afirmaba que el camino para llegar a la llamada *pureza* artística debía seguir un camino de autocrítica que llevara a la "autodefinición", según este precepto, la manera como un nuevo tipo de arte podría sobresalir de entre otros se debe a su único proceso que autodefine sus métodos y conclusiones. Sin embargo, Greenberg es poco claro en la definición de los métodos que delinearían la manera en la que este arte fragmentado se relacionaría entre sí. Es claro, que la propuesta del arte sonoro, sobre todo en los años 40's y 50's está en una muy estrecha sintonía con todo lo que se propone alrededor del arte como fenómeno autodefinido.

³⁴⁴ GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ed. Siruela, 2006, pág. 112.

Así, como un hijo de la modernidad, en todo sentido, el arte sonoro sigue su camino de autodefinición más allá de lo que los pensadores modernos habían presupuestado. Tal vez, sus fuertes bases modernas hicieron que el arte sonoro no pudiera sobrepasar los ataques a la modernidad que vendrían en años posteriores. El arte sonoro había nacido para quedarse, eso era claro, pero la manera como gestaría esta su forma de relacionarse con otras artes y de cómo otras personas, críticos, ajenos a él iban a querer definirlo o describirlo, fue algo que el arte sonoro no llegó a anticipar de una manera metódica. Independientemente de las fragmentaciones que veamos hoy en día en el arte, el arte sonoro aparece aun aislado cuando está en su estado más puro, y solo relacionándose con otras artes, cercanas a las artes interpretativas, es donde podemos ver al arte sonoro como un actor posmoderno.

Realismo e ilusión

El arte realista era para Greenberg un tipo de arte que cubría el medio, y procuraba usar el arte para ocultar el arte mismo³⁴⁵. Así que por definición la llegada de lo moderno haría que el arte fuera utilizado para llamar la atención sobre el arte, lo que llamamos el arte mismo. Así pues, el arte sonoro, hijo de la modernidad había nacido para justificarse a sí mismo, y su realismo no era más que una cuestión de método y medio que lo ligaba a las artes figurativas.

Como habíamos mencionado anteriormente, el nacimiento moderno del arte sonoro lo encasilla con una serie de movimientos abstractos, que manejan el medio en estado puro, huyendo de los medios moldeados ya existentes. Sin embargo, con el pasar de los años, este carácter realista del arte sonoro lo hace convertirse en un reaccionario del arte abstracto y hace evidente la necesidad que dentro del arte sonoro se geste por sí solo un movimiento abstracto hacia el sonido, ajeno a la música.

Greenberg, era enfático en afirmar que una gran cantidad de carga experiencial relativa al arte, era adjudicada de forma casi automática a las artes visuales, dejando sin capacidad de crecimiento experiencial a ciertos tipos de artes no visuales, como el arte sonoro. De esta forma, el arte sonoro comenzó su camino hacia la simplificación de sus mensajes procurando intervenir con ilusión cada espacio que iba tomando, así fue como el silencio se convirtió en el mayor aliado del arte sonoro, y este le dio la oportunidad de simplificar todo lo que el sonido no podía.

³⁴⁵ IBÍDEM., *La pintura moderna y otros ensayos*, pág. 112.

Más allá de la lógica científica con la cual quisieron, y aun pretender, describir al arte sonoro, el poder de abstracción oculto en el silencio, le permite al arte sonoro ser propuesto como un tipo de arte que puede ser incluso más abstracto que la música misma. La ilusión y el realismo inmerso en el sonido hacen parte de nuestra vida cotidiana y de nuestros pensamientos más irreales. Al respecto, Greenberg nos deja saber que vio con buenos ojos como los grandes maestros de su época creaban mundos irreales más allá del realismo visual.

Este realismo, más allá de la representación perfecta de la realidad, es un ingrediente que es usado con gran habilidad por el arte sonoro; solamente utilizando un bloqueo de los estímulos visuales, los artistas sonoros podían crear nuevos mundos y paisajes acoplados a nuevas necesidades estéticas. Así es como la acústica irrumpe en los años 60's como la gran aliada de este tipo de iniciativas que buscan en el arte sonoro una manera de potenciarlo, generando en él un tipo de medio *puro* que permitan experiencias reales, más allá de la realidad percibida por nuestros ojos.

Ejemplo de estas realidades, son las iniciativas, también hijas de la tecnología, que permitían, gracias a micrófonos tecnológicamente más sensibles, realizar una realidad aumentada o modificada de las realidades que vivimos a diario. Los paisajistas sonoros, son estos artistas, que tomando una realidad existente crean ilusiones donde el ser humano es un simple espectador de un entorno rico en acontecimientos y objetos sonoros ocultos por la capacidad que tiene nuestro sistema de audición para hacernos evadir y ocultar sonidos que existen físicamente pero que no son percibidos por su falta de importancia en el contexto.

Anteriormente, en la definición física del sonido, habíamos visto como una gran cantidad de atributos habían sido ligados al sentido del oído, y uno de ellos era remarcado como de gran importancia para nuestra supervivencia. Ante la imposibilidad de cerrar nuestros oídos, como si cerramos nuestros ojos, nuestro sistema auditivo ha evolucionado lo suficiente como para ser capaz de mantenerse alerta en todo momento, sin dejan de funcionar un solo segundo, pero dándonos la oportunidad de descansar. Este descanso, gracias al cual podemos dormir, o concentrarnos en una lectura; se debe a la jerarquización que en el cerebro se hace a los sonidos presentes en el ambiente.

Cuando un sonido pierde su importancia para nuestra seguridad, nuestro cerebro comienza a ignorarlo, y de esta forma, el cerebro se concentra en otros sonidos que provienen de otras fuentes y sobre los cuales no hemos establecido un juicio aun.

Gracias a esta propiedad, los paisajistas sonoros, pueden tomar registros de nuestro día a día sonoro, plasmándolo en una grabación, en la que siempre seremos sorprendidos por realidades que, aunque se encuentren entre nosotros, permanecen ocultas gracias a la discriminación que hace nuestro cerebro en pro de nuestra cordura.

El paisaje es un retrato histórico, el cual se puede dar a través de distintos métodos, por ejemplo, dentro de la pintura, existen los paisajistas coloristas, los paisajistas dibujantes, los imaginativos, etc. Sin embargo, lo más importante, y lo que nos puede ayudar a describir un paisaje es su nivel de idealización o de realidad. Por esto, dentro de los paisajes sonoros, este mismo juego de imitación o de construcción de una nueva realidad también salta a la vista por su relación histórica con nuestro presente y nuestra sociedad.

La creación de ilusiones a partir del sonido, no solo es parte del paisaje sonoro, también, muchas obras han decidido utilizar al arte sonoro como un medio mediante el cual pueden recrear experiencias casi reales sin necesidad de una preparación muy cuidadosa y con preparativos muy escasos. Por eso, es curioso, que la mayor fuente de riqueza real del arte sonoro, sea a la vez su mayor recurso para la ilusión, enseñándonos una vez más que el sonido tiene un comportamiento diferente en cuanto a nuestra experiencia estética y en la manera como se fijan nuestros deseos e ilusiones en un medio.

Ciencia y arte moderno

¿Cómo separar a la ciencia, madre de la modernidad; del arte sonoro, hijo de la modernidad? La respuesta a esta difícil pregunta no debería ser formulada, puesto que el arte sonoro es la demostración de cómo la ciencia dio vida a un tipo del arte, que sin su justificación científica, no puede explicar parte de su quehacer estético.

A través de este trabajo monográfico, se ha intentado atacar el aspecto científico del arte sonoro, argumentando, que este es un impedimento para la evolución de sus conceptos artísticos. La entrada del arte sonoro a la escena artística en el siglo XX demostró como un tipo de arte nacido de un artilugio creado por el hombre, puede sobrevivir más allá de su justificación científica, haciendo de él algo que puede ser rodeado en un momento tan difícil como su nacimiento como arte, pero que posteriormente se puede alejar para buscar caminos totalmente ajenos a la ciencia.

*Solo el método científico reclama, o puede reclamar, que una situación se resuelva exactamente en los mismos términos que se ha presentado.*³⁴⁶

Esta afirmación de Greenberg sobre el método científico, no cubre totalmente la relación que existe entre la ciencia y el arte sonoro. La definición de un método nunca fue parte del desarrollo del arte sonoro, como sí lo fue el análisis de los fenómenos, desde la ciencia y desde la fenomenología. Al recorrer esta frase podemos ver que el arte sonoro, aunque tiene su nacimiento en la ciencia, no necesariamente utiliza todas y cada una de sus herramientas para intentar trascender como arte.

Por esto, nuestras palabras contradicen a las de Greenberg, enfatizando, que no siempre la generación o la modificación de un tipo de arte nacido de un adelanto científico, de la modernidad misma, deba continuar correspondiendo en sus métodos de comprobación en la misma línea de la ciencia; así pues, el hecho histórico, venido de la modernidad, como lo es la aparición, o mejor, de la convergencia de la ciencia y el arte puede estarse dando dentro del arte sonoro, pero que no necesariamente esta pueda verse representada en la comprobación de un método científico.

Este afán científico, que hemos criticado desde la introducción misma de esta tesis, es el que, a nuestro parecer, le ha impedido al arte sonoro moverse más naturalmente sobre el terreno de la crítica o de la filosofía del arte. Si un arte, como el arte sonoro continua teniendo una dependencia y una justificación, casi enfermiza, en base a la descripción de las afectaciones físicas sobre el hombre, y en términos de mediciones en Hercios o Decibeles, el acercamiento de él desde la experiencia estética como objeto de arte se torna cada vez más como la excepción y no como la regla. La forma en la que una y otra vez a lo largo de décadas el arte sonoro ha intentado justificar sus teorías alrededor de la ciencia, le ha dado a los artistas un enorme poder y conocimiento científico que los ha alejado y aislado su público, que en la mayoría de los casos no tiene acceso a este conocimiento y tampoco cuenta con el interés necesario para adquirirlo.

Como opinión personal, además de la dificultad que presenta el arte sonoro para poner al servicio del arte, su particular experiencia estética; la recurrente relación que se le achaca con su nacimiento tecnológico le impide ser visto y ser experimentado por un público, que con tantas prevenciones, se centra más en la incomprensión que a priori le genera el arte sonoro. Así pues, valdría más la pena que el método científico, que ya ha cumplido su papel pedagógico, fuera desterrado temporalmente del entorno del arte sonoro, para que este se pudiera presentar a su público sin necesidad de una

³⁴⁶ IBÍDEM., *La Pintura moderna y otros ensayos*, pág. 118.

antesala ligada a la ciencia que lo único que hace es que su aislamiento se prorrogue indefinidamente.

Motivaciones modernas

Los objetivos inmediatos de los artistas modernos eran, y continúan siendo, antes que nada personales, del mismo modo que la verdad y los logros de sus obras son también, antes que nada, personales.³⁴⁷

Si hacemos un análisis de los diferentes tipos de compositores y creadores sonoros que han pasado a lo largo de estos 100 años, encontraremos que sus discursos son variados, su formación es diversa, y sus intereses son diferentes. Desde Russolo, que buscaba la creación de una nueva música que evidenciara la presencia de las máquinas, Schaeffer que quería crear una nueva teoría científica y fenomenológica al rededor del arte sonoro, Cage que quería incluir al sonido como parte de una experiencia estética basada en el silencio, o Stockhausen que buscó siempre una nueva abstracción no musical del sonido guiado por la virtualidad de la electrónica; el arte sonoro ha representado tantas corrientes, como la modernidad misma.

Por otro lado, si analizamos las obras de uno y otro artista sonoro, estas pueden parecernos algo similares en su experiencia estética debido a una limitación del medio, a la alta influencia de los adelantos tecnológicos en la creación sonora, o a nuestro poco conocimiento a fondo sobre el sonido; pero esto no nos excusa de aceptar que las motivaciones que tuvieron la mayoría de los artistas sonoros no son coincidentes ni en sus conceptos, ni en sus influencias.

Aceptando que las motivaciones son diferentes, en el artista sonoro se hace evidente un problema recurrente, las limitantes. Greenberg habla de las limitantes como condiciones dadas por la experiencia humana que tienen un principio y un fin, pero que por su procedencia humana, también, no pueden ser resueltas más allá de lo creado por el hombre. Estas limitantes, derivadas de la modernidad y de su relación científica con el fenómeno físico del sonido, impiden al arte sonoro entrar a formar parte de la realidad artística en las mismas condiciones de la pintura, la escultura, o la música. La constante justificación en lo científico, hace imposible que el público se

³⁴⁷ IBÍDEM., *La Pintura moderna y otros ensayos*, pág. 120.

refiera al objeto sonoro solo en términos estéticos. Esto es una característica que aun hoy en día permanece.

La manera en la cual el arte sonoro busca en la ciencia su justificación, ha sido tal vez el camino equivocado para su consolidación. Y es que el arte sonoro, ha sido tratado, y se siente a sí mismo como un arte secundario y poco reconocido. Es por eso que, tal vez, con una insistente recurrencia en el discurso científico busca tener la posición que no ha podido ganar con su arte por sí mismo. Así, mucha de la motivación que complementaba las obras y los artistas del arte sonoro, giraron en torno a la búsqueda de un mejor posicionamiento de su quehacer y de su papel como artistas, la falta de trascendencia de sus obras, se convirtió tal vez en una frustración que los abocó a una desesperada auto justificación.

Pero quiero también repetir que el arte moderno no ofrece demostraciones teóricas. Puede decirse que más bien transforma posibilidades teóricas en posibilidades empíricas y, al hacerlo, pone a prueba las demás teóricas.³⁴⁸

Greenberg propone como ejemplo de la superación de las demostraciones teóricas a la pintura moderna. El, sostiene, que la pintura moderna al haber insistido en la abstracción de su sistema de representación ha logrado enfocarse en la experiencia estética y olvidándose de siglos sobre la teoría de la forma y el color. Para Greenberg, tipos de artes como el arte sonoro agonizan a causa del retiro de su propuesta artística del nicho de la experiencia estética. Solo una mayor confianza de los artistas sonoros con respecto a su medio, les puede evitar el auto justificación que hace languidecer sus posibilidades como arte experiencial.

Aunque hemos visto, que Greenberg afirma que las dolencias y carencias del arte sonoro tienen que ver con un mal común en la modernidad, devenido de las demostraciones teóricas, en nuestro concepto es, la falta de crítica y de teoría al rededor del objeto de arte sonoro, lo que no le ha permitido al arte sonoro saltar hacia otro estado del arte, mucho más cercano con nuevas propuestas, que sobre justificaciones y reiteraciones sobre las bases. La justificación nunca ha sido un problema para el arte, así que deberíamos pensar que el arte sonoro requiere de esa justificación porque tal vez, aun no se siente parte del arte; si esto llegara a ser así, el arte sonoro estaría completamente condenado a ser una disciplina técnica ligada a una sorpresa directa sobre los sentidos, más relacionado con disciplinas como el diseño o la publicidad.

³⁴⁸ IBÍDEM., *La Pintura moderna y otros ensayos*, pág. 120.

Aunque Greenberg no menciona a la falta de crítica como un detonante, si hace un énfasis sobre la falta de calidad crítica, sobre esto afirma que la crítica, y en general lo escrito al rededor del arte tiene que ver más con el periodismo que con la crítica o la historia del arte.³⁴⁹ Esto, que puede sonar como un aliciente, un problema común para varios tipos de arte, en mi concepto es una evidencia más de las carencias del arte sonoro con respecto a la relación de trascendencia que no ha sabido entablar con su público y con la sociedad en general. El arte sonoro, ni siquiera ha logrado atraer al periodismo logrando que se despierte aunque sea un interés mediático sobre lo que se realiza en torno a él; los únicos comentarios y reseñas tienen que ver al problema de la novedad del medio sonoro, este, es una y otra vez el ingrediente que una y otra vez persigue al arte sonoro, su carácter novedoso. Si algo es relevante solamente por su novedad, está condenado a no evolucionar, y si por la novedad, los artistas son capaces de seguir produciendo piezas originales sin ninguna otra razón o motivación, la novedad seguirá siendo el principal problema de la percepción que tiene la sociedad sobre el arte sonoro.

*Cada vez se espera un tipo de arte tan diferente como el anterior, y tan libre de las reglas de la práctica y el gusto, que todo el mundo, este bien o mal informado, puede dar su opinión sobre el asunto.*³⁵⁰

La esperanza ante este tipo de perspectivas, relacionadas con el nacimiento de un nuevo tipo de arte, hace que la frustración sea la que se apodere del espíritu de cambio que podría reinar en entornos como este. Al parecer, según Greenberg, el ser humano se ocupa en su proceso de supervivencia, de escoger lo que para él pueda ser continuo y legible, algo con lo que pueda establecer los cánones necesarios para ajustar al gusto y la tradición dentro de ellos.

Por lo tanto, la originalidad, que ha sido buscada artificialmente por el arte sonoro, no podría ser más ajena a los intereses de nuestro tiempo, puesto que su actitud de novedad eterna le impide ser un momento o un concepto que pueda permitir la continuidad. Según Greenberg, el valor de la continuidad es uno de los valores necesarios para el desarrollo del arte y de su justificación en sí misma. Así pues, la lectura que pueda llegar a hacerse sobre la sociedad, que a todas leguas es continua, se ve interrumpida por un tipo de arte que no acepta su papel en la historia y que pretende irrumpir constantemente en nuestras teorías acerca del arte hasta que sea finalmente aceptada como igual.

³⁴⁹ IBÍDEM., *La Pintura Moderna*, pág. 120.

³⁵⁰ IBÍDEM., *La Pintura Moderna*, pág. 121.

Greenberg, también se refiere al problema temporal que existe en la concepción del arte moderno, según su visión, la necesidad de justificarse en el pasado se pierde para el arte moderno, por lo que sus referentes de calidad cambian, permitiéndole llegar a nuevos límites sin llegar a hacer comparaciones que afecten su crecimiento. Por otro lado, el arte sonoro, aunque si parte de ceros con la modernidad, es un tipo de arte que por su juventud, si necesita constantemente estar revisando sus referentes y sus avances. Sin embargo, en la práctica, los que deberían estar encargados de hacer esta revisión hacia el pasado son los historiadores y los críticos de arte, ausentes casi por completo del ecosistema del arte sonoro.

La falta de revisionismo, propio de las artes modernas, tiene como base una gran cantidad de material que, producido por siglos, es negado en la época moderna para llegar a la abstracción; sin embargo, aunque el arte sonoro acompañe al arte moderno en esta falta de mirada hacia el pasado lo deja sin sustento, debido a que el arte sonoro no se niega contra nada en realidad, puesto que su tipo de medio, sonoro y fijado en un objeto portátil, no había sido manejado por el arte anteriormente. Y por otro lado, no puede decirse que la negación que tuvo de sí misma la música tradicional para llegar al arte sonoro sea suficiente para atarlo a la música perpetuamente; más bien, la música estuvo en un momento muy oportuno, para poder utilizar al arte sonoro como una marca límite para los propios alcances musicales en la modernidad.

No hay que olvidar, que las artes visuales y la música tuvieron un modo de coexistencia que les permitió intercambiar lenguajes en el momento que el propio de cada arte pudo ser insuficiente para describir distintas características que al parecer, desde la estética, pueden sonar salidas de contexto o de medio. Caso ejemplar de esta convivencia, en la cual, el pasado de cada tipo de arte es tomado como sustento teórico para el otro, son palabras como cálido, coloreado, bocetado, entre otras; que hacen parte del lenguaje de las artes visuales para describir situaciones precisas, y que pasan a ser de dominio de la música en ese mismo trato: cálido, coloreado, bocetado, para describir sonidos que están ligados más que a una característica, con una descripción estética de su vivencia. Cálido, es simplemente una descripción resultado de la percepción de un color para la pintura, pero para el caso del sonido, cálido tiene una connotación casi que sentimental, en la cual, una secuencia de sonido, no una solo, me hace evocar experiencias placenteras y suaves.

De igual manera que con ejemplo recientemente citado, el ritmo, presente en las composiciones musicales, y que se refiere a una serie de sonidos que tienen una secuencia determinada, para a ser de dominio de la pintura, para evidenciar la

presencia de varios patrones que pueden repetirse y generar una sensación de coherencia entre partes no iguales.

Vanguardia y Kitsch

La modernidad trajo consigo el desmonte de muchos sistemas antiquísimos y de su conjunto de símbolos y referencias. Según Greenberg, durante este proceso de desmantelamiento, existieron vacíos dejados por el arte que fueron invadidos por otro tipo de actores, no necesariamente artísticos. En el momento en el que se cuestionó la presencia de elementos tradicionales en las artes visuales, la primera misión a cumplir fue el ataque y agravio a todas aquellas tradiciones pictóricas o estéticas que estuvieran relacionadas con la tradición. La figura, el realismo, la religión, y el naturalismo, se convirtieron por ese entonces en disciplinas perseguidas y llamadas a formar parte de un grueso grupo de artes que de aquí en adelante estarían más relacionados con los oficios que con el papel protagonista del arte como cronista social.

Después de este ataque, Greenberg nos habla de la entrada de valores nuevos, que, fueron más o menos entendidos según la cultura o el nivel de asimilación del arte abstracto. Durante este proceso, que se dio a lo largo de un par de décadas, el arte abstracto demoró en cautivar a la sociedad en su conjunto, por lo que perdió la punta, la primera fila en la conquista de la supremacía estética que gobernaría el siglo XX después de las guerras. Este paso, que Greenberg define *de la vanguardia a la bohemia* hizo que toda la cultura pictórica abstraccionista pasara a manos de los artistas y sus círculos de influencia, pero que en una proporción mayor, nunca tuviera a la sociedad general, a la bohemia como su nicho y sistema vital permanente.

Fue tal vez ese abandono de la burguesía el que le dio al arte moderno, la capacidad de trascender los valores tradicionales e instalarse en un rincón poco interesado en la política o la economía, pero muy interesado en el desarrollo de una política de ataques hacia el corazón de la sociedad que conocemos. Este proceso es llamado por Greenberg como *alejandrísta* puesto que pretendió en todo momento reemplazar los antecedentes culturales particulares de cada sociedad para imponer valores universales basados en la pureza, la simpleza, y el concepto.

*Burgueses, vosotros sois por naturaleza amigos de las artes, porque sois los unos ricos, los otros sabios.*³⁵¹

Este tipo de pensamiento *alejandrísta*, fue el que invadió al arte sonoro, en el momento en el que era denominado como *nueva música* por sus pioneros; este afán por reemplazar la música tradicional imponiendo estructuras como el dodecafonismo y la acusmática, es una prueba de la gran versatilidad invasiva que tuvo la *nueva música*, este pensamiento universalista, no encontró eco en la sociedad general, a la cual llamaremos sociedad burguesa o sociedad de consumo, puesto a que los puntos de contacto se habían perdido hace tiempo con respecto a la realidad de la propuesta de la nueva música. Seguidamente, la falta de penetración de la música abstracta o *nueva música* se unió con una efectiva pérdida de valores de la música tradicional.

Fue entonces, cuando el abandono de la música tradicional dejó un vacío, provocado en parte por los ataques de la *nueva música*, pero que por afinidad política y económica, no fue llenado por la *nueva música* de cuerpo presente. Aquí es, donde el kitsch hace su entrada, y es aquí donde una de las oportunidades más grandes que tuvo el arte sonoro para convertirse en un referente social y lograr la trascendencia que tanto había buscado, se pierde por su falta de comunicación efectiva con una sociedad de consumo a la que poco le importaron los valores creados por este tipo de arte dentro de su círculo bohemio.

Este proceso de aislamiento en los llamados círculos bohemios se dio en parte por una constante beligerancia contra los sistemas imperantes en la sociedad. Allí, donde el arte intentó dejar de ser un lector social a ser un protagonista de cambio, es donde se produce una frustración que tuvo como consecuencia el aislamiento de un sistema que no era compartido por artistas y poetas. Por ello, al negarse a la sociedad que los rechazaba, y de la que no podían seguir siendo testigos silenciosos, tuvieron que recluirse en un sistema, que por su conveniencia, resultó ser un caldo de cultivo para todo tipo de iniciativas artísticas que buscaban tener al artista como centro de un universo, y a los coleccionistas, curadores, y críticos, como satélites que les mantendrían informados de lo que ocurría a kilómetros de distancia. Entendiendo la distancia como una metáfora que nos permite medir la lejanía ideológica con una cultura en decadencia.

Aquí, en este punto, cuando los círculos se cierran, y la necesidad del artista deja de estar atada a las mismas necesidades sociales de sus compañeros de especie, es donde *el arte por el arte* hace su aparición. En ese momento, más que en otro punto histórico

³⁵¹ IBÍDEM., *Baudelaire y la crítica de arte*, pág. 21.

anterior, los artistas se revelaban ante la sociedad que debían atestiguar, y deciden tomar a los temas y contenidos como partes inútiles ligadas a referentes tradicionales que en nada iban a mejorar su relación con la sociedad.

Esta cómoda posición, desde los círculos burgueses, fue, en parte, un tipo de relación similar a la que tuvieron los artistas sonoros a mediados del siglo XX. Estos, una mezcla de científicos y músicos, decidieron dejar de producir piezas musicales tradicionales, abandonando tal vez años de práctica incesante, para acudir a su instinto y crear desde el cero absoluto. Además la aparición de las nuevas tecnologías para la fijación del sonido, estaban aun sin explorar, y era necesario que toda una generación de artistas se dedicara entonces a hacer una exhaustiva investigación sobre los cientos o miles de maneras que existían para utilizar esta serie de nuevos recursos.

En esa búsqueda de lo absoluto, fue como la vanguardia llegó al arte 'abstracto' o 'no objetivo'.³⁵²

Fiel ejemplo, de la manera como los artistas abstractos estaban buscando evadir la accidentalidad en sus obras intentando justificar cada elemento presente en ellas, fue la forma como el arte sonoro, a través de sus pioneros, que en esta tesis hemos llamado auto-biógrafos, intentaron establecer una gran cantidad de teorías que justificaran su accionar en contra de la música tradicional y la estructuración de un protocolo para la *nueva música*, que no era otra cosa que un intento de universalización sonora, en donde la abstracción producida durante siglos por los lineamientos de Pitágoras, iba a dar cabida a una música sin notas, donde los sonidos naturales, y otros que habían invadido el entorno natural del hombre producto de la tecnología, iban a llegar para quedarse y prosperar.

Por otro lado, la creación de estos círculos bohemios, poco se conectó con la academia, por esto, los nuevos artistas, que querían aprender acerca de las nuevas técnicas, presentes en el arte sonoro, debían esperar a convertirse por sí mismos en artistas experimentales. De hecho, la gran mayoría de los artistas sonoros fueron parte de un conglomerado experimental, que buscaba *el arte por el arte*. Este comportamiento también podría justificar la reticencia de este grupo de *rebeldes* musicales a la medición o a la aceptación de un protocolo que era común hasta ese momento para todo tipo de arte y que reposaba en la crítica de arte.

Tal vez, esta negación a protocolos ya establecidos en torno a la descripción y al juicio estético, fue lo que impidió la visualización del arte sonoro, que apoyado por una falta

³⁵² IBÍDEM., *La pintura moderna y otros ensayos*, pág. 24.

de interés académico ahondó su apatía comercial, para terminar siendo parte infaltable y perpetua de los círculos bohemios.

Continuando con esta descripción histórica que nos da Greenberg acerca de la vanguardia, llega un momento, en donde, el ecosistema de sobrevivencia de las artes abstractas se instala en el único nicho que puede dejarlas vivir, aun negándose a su inclusión dentro de la sociedad. Es la gente rica y cultivada, la que pone al servicio de los artistas abstractos una red segura donde el pago por el acceso a sus obras está medianamente garantizado.

En este instante, cuando la vanguardia prefería los círculos ilustrados, y llevaba hacia allí todo su potencial creativo, el resto de la sociedad, la mayoría, se había quedado con el sin sabor de no haber tenido acceso a esta cantidad tan impresionantes de nuevas ideas, que a la postre estarían llamadas a cambiar el mundo. Los *no ricos* también necesitaban un cambio estético que le diera un viraje al arte representativo y figurativo, agregándole tal vez algún valor moderno. Recordemos que las artes son solo uno de los capítulos que la modernidad tenía previsto para la vida del hombre, el grueso de la población ya había comenzado a experimentar la modernidad, con sus nuevas formas de gobierno, nuevas libertades, y el acceso a tecnologías que mejoraban su vida en el día a día.

Greenberg llama a esta situación, la retaguardia, aquello que al no estar en la vanguardia, pasa, en su concepto, a estar en la parte menos interesante y menos relevante para el mundo del arte. A esta *retaguardia* la conocemos hoy en día como kitsch. El kitsch no es un tipo de arte autoproclamado, es un conjunto de prácticas *no deseadas* para los artistas en la vanguardia, una manera de categorizar todo lo que no es deseado. El kitsch nace como una respuesta a la rápida industrialización en Europa y Norteamérica, y deja como legado el deseo de una, también rápida, alfabetización. En términos artísticos, el kitsch había llegado para intentar llevar al grueso de la población una versión, una traducción del movimiento abstracto que fuera digerible en términos comerciales.

Para Greenberg es claro que el nacimiento del kitsch se da principalmente por la ruptura que el aislamiento en los círculos bohemios provocó en el mundo comercial del arte. Antiguos colaboradores del arte, ahora no parecían estar tan satisfechos con las nuevas tendencias ni las posturas radicales de los artistas. Ahora bien, dentro de todos estos cambios ¿qué ocurre con los artistas sonoros?

Al parecer este movimiento poco afectó al arte sonoro en su comportamiento y entorno. Tal vez movimientos como el Fluxus tomaron al arte sonoro como bandera de muchos de sus postulados, en especial con John Cage. La manera como el arte sonoro, conocido entonces como *nueva música* se da por sustracción de materia; al no existir un movimiento musical abstracto lo suficientemente fuerte, los postulados del Fluxus que buscan el afianzamiento de una nueva corriente de pensamiento que aparte los intereses en un piezas con un comienzo, un fin, o una razón se ser. Este tipo de entorno fue muy favorable para la experimentación sonora, ya que el público que seguía a Fluxus estaba preparado para ser sorprendido, y por qué no decirlo, para superar posibles decepciones estéticas.

Otro de los factores que intervino en la aparición del kitsch pudo haber ayudado a ese auge que a mediados del siglo XX tuvo el arte sonoro. Greenberg explica muy claramente la muerte de una necesidad de culturizar a las masas por medio del arte. Finalmente, después de siglos, el grueso de la población había logrado acceder a la educación, y por tanto podían leer y escribir; así pues, algo que en otro momento pudo haber aparecido como algo mágico, ahora era algo común. Es así, como formas de expresión que evitan las explicaciones y la escritura como método para llegar a su público, se ponen a la orden del día. Dentro de estos nuevos medios, el arte sonoro accede a un público ávido de nuevas experiencias.

Es así, como un arte naciente, sin un fin claro, más allá que la utilización de un medio único para llevar su mensaje estético, se convierte en uno de los más populares en instalaciones y proyectos artísticos. Sin embargo es necesario decir que la manera como el arte sonoro llegó a ser apetecido se debió a su actitud honesta frente a su momento histórico; el arte sonoro no se justificaba, porque dentro de él no existían justificaciones claras para su accionar, y no se preocupaba por la transmisión de un mensaje estético porque este se encontraba en periodo de experimentación por lo que sus métodos aun no eran coherentes con sus fines.

Saber leer y escribir ya no servía para distinguir las inclinaciones culturales de un individuo, porque había dejado de ser el índice exclusivo de los gustos refinados.³⁵³

Greenberg era tajante en afirmar que la clase trabajadora y campesina que había logrado cierta movilidad social y una posibilidad clara para alfabetizarse, carecía de acceso al ocio y al confort, y por tanto no tenía acceso al arte. Recordemos que palabras como *turista* o *visitante*, eran exclusivas de la clase dominante, por lo que una

³⁵³ IBÍDEM., *La pintura moderna y otros ensayos*, pág. 30.

persona con un perfil obrero o campesino no tenía ningún tipo de interés en visitar un museo.

Estas duras palabras de Greenberg, evidencian el momento de ruptura que vivió el arte en esa época, nos dan a entender la manera como las propuestas artísticas que se presentaban en los museos y galerías no eran necesariamente los más aceptados o los más apoyados socialmente, por el contrario, los espacios del arte aun eran sitios exclusivos para personas con extensos conocimientos artísticos y una alta capacidad económica. Y es precisamente en este círculo, y en este momento histórico cuando el arte sonoro hace algunas de sus apariciones más recordadas. No todas las personas están preparadas para esperar pacientemente 5 o 10 minutos para percibir algún tipo de experiencia sonora, ni no todas las personas estaban listas para comprender el valor del sonido sin la música, o sin una razón melódica para su existencia.

Las recién llegadas masas urbanas reclamaron a la sociedad un tipo de cultura adecuada a su propia necesidad.³⁵⁴

Si nos atáramos estrictamente a la definición del kitsch como un tipo de arte que nació gracias a la industrialización, y que utiliza sus medios para fabricar de modo mecánico todo lo que la cultura y el arte tradicionales tardan siglos en crear, el arte sonoro tendría que haber sido parte del kitsch y no del movimiento Avant-garde. Los medios físicos utilizados por los artistas sonoros para dar a conocer su material, son de procedencia industrial, y todo su canal de comercialización también pertenece a un nicho totalmente masivo, donde los reproductores sonoros son aceptados mayoritariamente por la sociedad como un bien de consumo, ya vital.

Pero fue, seguramente, su carácter novedoso y su nacimiento en el seno de músicos rebeldes, los factores que al final lo posicionaron en un sitio que no era precisamente su nicho natural. ¿Qué hubiera sido del arte sonoro, si este hubiera buscado en el kitsch un nicho más acorde a su mensaje tecnológico? ¿Qué hubiera pasado si, desde un comienzo, las personas se hubieran acostumbrado a escuchar arte sonoro en los nuevos medios creados para la difusión sonora?

Las anteriores son preguntas que desnudan lo que pudieron haber sido importantes puntos de inflexión para la historia del arte sonoro. Cambios en momentos tan importantes y decisivos le hubieran dado una mayor proyección social al arte sonoro, acercando más a la crítica y a la sociedad en general hacía sus preceptos. Sin embargo, el camino recorrido por este, ya es ampliamente conocido en este estudio; la relación

³⁵⁴ IBÍDEM., *La pintura moderna y otros ensayos*, pág. 32.

que entabló en un comienzo con las vanguardias fue ampliamente benéfica, pero a la larga esta falta de conceptos y de principios, nunca reforzados durante su periodo vanguardista, le impidieron reacomodarse en el mundo del arte una vez la novedad basada en la abstracción pasó a un segundo plano.

El arte sonoro, quedó pues estancado y sin dientes para poder defenderse por sí mismo; mientras otro tipo de artes acudieron a un resurgimiento de su faceta realista, natural y justificada; el arte sonoro se quedó deambulando en la sinrazón de todo un movimiento que jamás salió a su rescate. De ahí en adelante el arte sonoro viviría como actor secundario en happenings, instalaciones, y piezas audiovisuales; el arte sonoro tal vez murió con las vanguardias, y lo que queda de él es un símbolo a la novedad y un paradigma sobre algo que no fue explotado hasta su máxima capacidad como medio artístico y estético.

Por otra parte, el kitsch, gracias a su idea incluyente en la misma corriente del comercio mundial, llevó todos y cada uno de sus conceptos a los rincones más apartados del globo; como consecuencia de esto en algunas naciones, aun hoy en día, los rezagos del arte kitsch tienen un nivel de reconocimiento muchísimo mayor al que tienen la gran mayoría de las vanguardias. Aquí, en la periferia de los mapas de cartografía, donde la modernidad no hizo una entrada para todos o por lo menos para la mayoría de la sociedad, las corrientes del arte corrieron a tres tiempos; una clase muy privilegiada alcanza a recibir los vientos de las vanguardias y su idea de exclusividad anti mediática, por otro lado una también pequeña clase media alfabetizada recibe al arte kitsch en brazos, y una gran cantidad de la población que aún seguía sin conocer los avances de la modernidad, inmersa en la pobreza siguió considerando las formas de arte tradicionales como válidas. Es por esto, que en países menos desarrollados el núcleo de la cultura tradicional se encuentra en el seno de las familias y los grupos sociales que no tuvieron acceso a la modernidad.

Por esto, no es ninguna novedad, que incluso hoy en día, cuando se habla de arte sonoro, este no figura en ninguna de las políticas sociales relacionadas con el arte. Aun hoy existe un mayoritario desinterés y desconocimiento del papel del arte sonoro en el arte actual; sus características estéticas más relevantes parecen estar irremediabilmente relacionadas con ideas académicas y hasta elitistas.

*Todos los valores son valores humanos, valores relativos, por lo tanto, lo mismo en el arte que en todo lo demás.*³⁵⁵

³⁵⁵ IBÍDEM., *La pintura moderna*, pág. 34.

Esta discusión sobre la sociedad y su división en capas, pobres y ricos, educados y analfabetas, nos hace descubrir que, muy a pesar de los valores humanos y sociales modernos, las capas sociales altas, han llegado más o menos a un acuerdo general sobre lo que es arte *bueno* y arte *malo*. Lastimosamente, los lineamientos, y las vías mediante las cuales este tipo de acuerdos fueron establecidos no hacen parte ni de esta tesis, ni tampoco estamos en capacidad de entrar a analizarlos de forma coherente y exhaustiva.

En apartes anteriores de esta tesis hemos hecho énfasis en la manera como el arte sonoro pudo desarrollarse gracias a personajes, que con algún nivel económico importante, pertenecían a una minoría que tenía acceso a los últimos desarrollos tecnológicos, y a la tecnología para adquirirlos. No es una novedad reseñar, como Luigi Russolo contaba con medios suficientes para subsidiar sus propias instalaciones sonoras. Sin embargo, con la llegada de las guerras mundiales en Europa, y una rápida industrialización en este continente, los estados empezaron a contar con entidades fuertes y con una capacidad económica suficiente para subsidiar proyectos.

El arte sonoro, como un proyecto altamente extensivo en capital de inversión debido a la compra de costosos equipos de grabación, edición, y reproducción de sonido, no estaba al alcance del grueso de la población, pero ya para mediados del siglo XX, sus principales exponentes contaban con la ayuda estatal, o podían buscar en las empresas de radio y difusión del estado una manera para permanecer actualizados tecnológicamente y para experimentar libremente.

Así pues, a mediados del siglo XX, el arte sonoro se establece de forma muy marcada en Francia, Alemania, e Inglaterra, países que con su desarrollo económico después de la guerra, le habían apostado al desarrollo de entidades culturales de alto nivel. Es notorio también, que en otras latitudes, países que contaban con un buen nivel económico para tal época fueron los que a la postre también pudieron desarrollar el arte sonoro. Economías que habían crecido durante las guerras europeas como Canadá, Australia, Argentina, o Uruguay, se convirtieron en polos alternativos para el desarrollo del arte sonoro, fuera de Europa.

*Siempre ha habido, a un lado, la minoría de los poderosos, y en consecuencia, cultivados; y en el otro, la gran masa de los pobres y explotados, y en consecuencia, ignorantes*³⁵⁶

³⁵⁶ IBÍDEM., *La pintura moderna y otros ensayos*, pág. 37.

Antes de continuar, y haciendo referencia a esta frase de Greenberg, podríamos encadenar su pensamientos con los de Charles Baudelaire. Baudelaire era un duro crítico social, y entre muchas de sus críticas llegó a insinuar con respecto a la modernidad: "Vosotros sois la mayoría, en número e inteligencia, sabios los unos, los otros propietarios; llegará un día radiante en que los sabios sean propietarios y los propietarios sabios. Entonces vuestro poder será completo y nadie protestará contra él"³⁵⁷

La realidad que enmarca Baudelaire, se refiere a la eterna discusión sobre quién debe poseer la última palabra sobre el arte y sobre quien debería influir positivamente sobre sus resultados. Dentro de la modernidad, esta pregunta será planteada en distintos escenarios, teniendo siempre una respuesta afirmativa hacia la democracia, sin embargo, la misma pregunta no fue nunca resuelta claramente desde el arte. Sin mencionar, que para el arte sonoro la pregunta tiene aún mucha actualidad, debido a que su aislamiento ha causado una especie de grupo externo, donde las condiciones entre sabios y propietarios se dan en la forma planteada por Baudelaire.

Continuando con Greenberg, y respecto al problema moderno, también nombra la necesidad de ser *original* que aparece como una condición para el artista. Es evidente, que a pesar de tener unos ideales tan liberales que intentaron minimizar en el arte los conceptos que lo ataban a una idea central o a una conclusión, el arte se convirtió en esclavo del cambio y de la novedad. Mientras que en épocas anteriores, como la edad media o el renacimiento, el artista era contratado para trabajar sobre un tema, ya fuera religioso o monárquico, en la modernidad, el artista tenía una libertad que le permitía trabajar todo tipos de temas, pero en la medida que surgían más artistas y los temas iban siendo tratados por uno y otro artista, se hacía cada vez más necesaria la originalidad para sobresalir del montón.

Para el arte sonoro, esta etapa, ligada a la originalidad, es su cicatriz más visible, heredada de su relación con las vanguardias. Para el arte sonoro, la originalidad pasó de ser una liberación a una condena; en muchas ocasiones lo que el público vio (escuchó) o percibió, no fue *el sonido en sí mismo* sino la novedad de tener al sonido ante sus oídos presentado de una manera distinta *no musical*. Este hecho ocurra aun en la actualidad, y es una demostración de cómo la participación del arte sonoro en las vanguardias marcó su crecimiento, dándole un inicio demasiado rápido, para un arte que tendría que haberse entendido y asimilado a sí mismo.

³⁵⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire y la crítica del arte*. Managua: Ed. Nueva Nicaragua, 1986, pág.19.

Alguien podría afirmar que esta misma situación la vivieron la fotografía y el cine, artes también devenidas de un artefacto creado por la modernidad. Pero a diferencia del sonido, ni la fotografía, ni el cine, tenían un espacio vital compartido, como si lo tenía el arte sonoro con la música. Las relaciones más cercanas que podrían llegar a tener la fotografía, se limitaban a las pinturas híper-realistas³⁵⁸, que además de ser escasas, producían imágenes ya tratados por el cerebro del artista, en cuanto a sus colores. Mientras que la fotografía transmitía realidades directamente desde la visión del artista, sin tener que ser ni procesadas por el cerebro, ni interpretadas por su talento artístico.

Esta falta de *pasado* del cine y la fotografía, tal vez le dieron la cualidad de no tener que depender de la originalidad; puesto a que su medio y su forma de expresión ya eran suficientemente originales.

Aunque la tecnología desarrollada para fijar los sonidos no era nueva, la percepción que tenemos del sonido no depende del arte sonoro; cuando escuchamos un sonido, incluso cuando escuchamos una pieza de arte sonoro, nos puede ser difícil determinar que esta es un sonido grabado, emitido en tiempo real, del mundo natural, o del mundo artificial; mientras que, las características de la fotografía y el cine, tienen un sello distintivo que rápidamente le permite al sujeto identificar de donde proviene sin necesidad de tener que compararlo con la realidad o con un cuadro para comprobar su origen.

Por otro lado, el arte sonoro manejaba un medio que era poco tratado por otras disciplinas además de la música, el medio sonoro, de esta forma, el medio fue convirtiéndose poco a poco como un ámbito privado sobre el cual el artista justificaba su profesión. Esto quiere decir que el manejo del medio sonoro era visto con mucho celo por parte de los artistas sonoros, y por lo tanto la actitud pedagógica hacia otros que quisieran aprender de él, era la excepción y no la regla.

En términos generales, las palabras de Greenberg hacia el kitsch, más que mostrarnos la coherencia o no con el pensamiento del arte sonoro, nos demuestran algunos de los errores estratégicos que tuvo el arte sonoro en el encuentro con ciertas corrientes, en este caso de su encuentro con el kitsch. Desafortunadamente esta sería de sorpresas venidas de transformaciones del arte que reclamaron al arte sonoro como participante, nunca lo aceptaron como protagonista, y por tanto el arte sonoro siempre tuvo la característica de pasar con más pena que gloria por la historia del arte del siglo XX.

³⁵⁸ IBÍDEM., «Pintura y Fotografía, El diálogo entre dos lenguajes», pág. 3.

Con lo anterior no queremos decir que el arte sonoro sea un aborto histórico o artístico, sino simplemente queremos dejar en claro que las malas decisiones en cuanto a la escogencia de su nicho de crecimiento o medio ambiente artístico, no le permitieron desarrollarse de manera robusta y estructurada, algo que hubiera sido de gran ayuda para superar las dificultades que vendrían después del auge de las vanguardias, cuando las artes volvieron, en su mayoría, a nichos de mercado y nichos académicos ya conocidos.

El arte sonoro es un ejemplo, de cómo en 100 años se puede pasar desapercibido, y de cómo sus características más importantes, marcadas por un medio muy poderoso, pueden hacer que toda la coherencia artística, y toda la calidad interpretativa o de ejecución queden como una simple incidencia dentro de experiencias estéticas marcadas por la *novedad* y por el *descubrimiento*. El mensaje que deja Greenberg es bastante más fuerte, él insiste en culpar a la sociedad del arte por haber permitido el surgimiento de tendencias y comportamientos que sistemáticamente dieron al traste con el principio básico de la modernidad; y es que él afirma, que todo lo que viene para el arte como consecuencia negativa de la modernidad, como su aislamiento, es única y exclusivamente culpa de los actores relacionados con el arte. ¿Cómo puede ser posible que la modernidad brinde la oportunidad para que nuevos tipos de arte surjan brindando la oportunidad de que otros amplíen su nicho social, para que simplemente el arte y los artistas le den la espalda y decidan recluirse en un nicho aislado y excluyente?

El avant-garde permaneció unido a la sociedad burguesa precisamente porque necesitaba de su dinero.³⁵⁹

La necesidad de los viejos maestros

Si vamos a discutir la necesidad que tiene el arte para seguir o no con los viejos maestros deberemos indagar la necesidad que pueden llegar a tener estos con el deseo de continuidad. En un entorno aparentemente cambiante, Greenberg nombra a disciplinas artísticas como la literatura, donde al parecer siempre ha existido una línea continua que nos habla de los momentos lúcidos de la creación, es decir, la idea de modernidad y posmodernidad han aparecido, en criterio de Greenberg, más ligadas a un tipo de relatos específicos dentro de los escritos que como algo que pueda ser

³⁵⁹ IBÍDEM., *The collected essays and criticism*, pág. 7, "The avant-garde remained attached to bourgeois society because it needed its money".

rastreado como un cambio de tendencia o de forma de escritura. Tal vez, el carácter de la literatura, basada en relatos pasados, hizo que su actitud frente a nuevos tipos de pensamiento fuera el de la asimilación y no el de la lucha. Esto podría haber favorecido su continuidad como relato totalitario, sin haber creado fracturas visibles en las líneas literarias, más no de pensamiento.

Al parecer, desde el impresionismo, Europa comenzó su propia historia pictórica totalmente alejada de los maestros que la precedieron. De esta forma, países como Estados Unidos, tuvieron la capacidad de entrar en escena sin una desventaja de tradición tan amplia. Sin embargo, este proceso fue, en otras regiones del mundo, un catalizador para la separación con las ideas de occidente; como nos dice Greenberg, la modernidad había llegado para quedarse, pero sus valores no eran compartidos aun ni política, ni socialmente en todas las regiones del planeta; es por esto que cualquier tipo de avance en Estados Unidos y Europa con respecto al arte moderno, era asimilado de forma muy lenta por otras culturas y regiones.

Una prueba de esta desconexión con otras regiones del mundo por parte de Europa y Estados Unidos, se vio en la manera como las culturas asiáticas, consideradas por ese entonces como bárbaras, siguieron siendo una fuerte fuente de inspiración para artistas occidentales; sin embargo, fue evidente la manera como las costumbres, la cultura y las artes orientales fueron asimiladas por occidente en valores y expresiones totalmente distintas a las originales. Seguir a los maestros orientales, era para occidente, una ruta no deseada, debido a que todos sus valores se ajustaban a fuentes de tipo filosófico con una complejidad demasiado alta para ser tomadas a la ligera. Consecuencia de esta aventura, las múltiples interpretaciones de arte Chino, Japonés, Árabe, Mesoamericano, etc.; fueron tomadas por París y Nueva York en fragmentos muy pequeños que no siempre se correspondían a valores reales dentro de las culturas de origen.

Hoy en día, es evidente ver, como estas primeras interpretaciones del Tao, Zen, Budismo, etc.; fueron interpretadas aleatoriamente por los artistas occidentales, que solo vieron en ellas una vía de escape para conseguir la tan anhelada originalidad. Ellos, los artistas en occidente, se excusaron afirmando que sus interpretaciones de las culturas a las que habían querido emular artísticamente las habían estudiado desde la interacción con sus experiencias estéticas, más no desde los valores artísticos de los objetos. Todo esto, fue muestra de una gran soberbia, que antes que rendir tributo a las culturas que alimentaron estos pensamientos, fueron objetivos útiles para obtener un punto de atracción que le brindara a las nuevas obras una mejor visualización ante su público y ante la prensa.

Podríamos afirmar, que el arte sonoro en este caso se encontraba del lado de las llamadas *culturas bárbaras* debido a que su estructura conceptual y manejo del medio eran algo desconocido para las artes tradicionales. Así pues, al igual que ocurrió con las culturas asiáticas, y de medio oriente, su valores fueron tomados aleatoriamente por artistas que, simulando un interés real, tomaron del arte sonoro solo lo que estaba en su medio y que iba a ayudarles a cautivar de una forma más eficaz a su público.

Esta comparación, entre la forma como los artistas en Estados Unidos y Europa tomaron de conceptos, no abstraídos ideas para desarrollar su propio arte, hace evidente que el arte, si necesita de referentes, si necesita del pasado; lo que ocurrió en este caso, es que el arte abstracto, toma referentes que se encuentren alejados de su pasado inmediato para simular una ruptura completa, finalmente, como el las caídas de los imperios, el enemigo más próximo es el enemigo más grande, y en base a este pensamiento, corrientes conceptuales que están en una aparente oposición pueden formar acuerdos siempre y cuando la distancia geográfica o temporal que los separe sea lo suficientemente grande para olvidar sus diferencias.

La definición de los métodos utilizados por la modernidad o la posmodernidad tienen, en el criterio de Greenberg, una alta carga de *provincialismo*; es decir, son altamente intolerantes con lo que el entorno tiene que ofrecerles, haciendo que se generen dentro de ellos procesos autocríticos, que más que reportar acontecimientos al interior del movimiento, sirven como guardia pretoriana para defender los postulados que desde el interior del movimiento salgan a la luz. Esta tendencia sería puramente anecdótica, si su posición de supremacía sobre otras artes no la hubiera alentado para cambiar su táctica defensiva por otra ofensiva, que tenía como blanco todo aquello que no fuera abstracto o no figurativo.

La anterior circunstancia descrita, supera, en opinión de Greenberg, el calificativo de provincial, para convertirse en uno de los más grandes atajos que se han dado en la historia para favorecer un tipo de arte en particular, este en particular creado y desarrollado casi enteramente en Estados Unidos.

Teníamos una actitud provinciana frente al arte de otras civilizaciones o culturas, hoy en día nuestros mejores jóvenes talentos corren peligro de volverse también provincianos.³⁶⁰

³⁶⁰ GREENBERG, Clement. *Arrogant Purpose*. Vol. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, pág. 250, "We were provincial in our attitude toward the art of other civilizations or cultures, today, our best young talents run the danger of becoming provincial as well (...)"

Volviendo al tema de la relación del nuevo arte con los maestros, es evidente, que el arte sonoro sufrió ataques del provincialismo, pero también los causó. Si, hemos dicho que, como parte de todo aquello que no se comprende, el arte sonoro fue utilizado útilmente por algunos artistas modernos, también es cierto que muchos de sus postulados y ejecuciones discriminaban y maltrataban a otras miradas del arte. Para la muestra, recordemos la turbia relación que desarrolló el arte sonoro con la música, y prueba de ello, es que a pesar de los grandes maestros que dio la música para el conjunto de la cultura occidental, ninguno de ellos es tomado como referente en los principales compendios o creaciones del arte sonoro; es más, las citas que se hacen de Mozart, o Beethoven siempre se hacen en un ambiente burlón, en donde la música tradicional siempre es comparado con algo tan refinado que ya no puede pertenecer a los valores occidentales de la modernidad.

Además, el arte sonoro también tiene un agravante, y es que sus ataques no siempre se dirigían hacia la música sino hacia todo lo nuevo que se proponía desde el arte sonoro. En sus comienzos, su carácter futurista, le dio al arte sonoro un aire de esperanza como arte venidero, sin embargo las guerras mundiales impidieron que este se desarrollara con normalidad, ya en los años 40's y 50's y retomando los postulados acusmáticos, de aislamiento de la fuente sonora realizado por los griegos, el arte sonoro se hizo impenetrable. Cualquier propuesta que involucrara el uso de otros sentidos a parte del sentido del oído era visto como una desviación innecesaria; además, su carácter artesano, derivado de los procesos de recortado y pegado con cintas magnetofónicas, hizo que la adaptación a medios electrónicos se hiciera lenta y tortuosa; hasta tal punto que en determinado punto se hizo una separación conceptual entre arte sonoro, arte electro-acústico y arte electrónico.

Consecuencia de este acto de intolerancia, el arte sonoro fue más allá de la especialización determinada por sus orígenes modernos, y lo hizo, haciendo que el uso de su medio sonoro determinara diferencias irreconciliables profundizando su especialización.

Ya hablando en términos estrictamente atados al arte sonoro, los referentes como Cage, Russolo y Schaeffer, han ganado un gran respeto por parte de nuevos artistas sonoros, no tanto por la calidad artística de sus piezas, o por la profundización de su experiencia estética, sino por lo que, para el arte sonoro, dejaron como remanente y soporte teórico. Sin entrar a evaluar la calidad de los textos o la imparcialidad de los mismos, es evidente que los *maestros* del arte sonoro son recordados más por sus conceptos que por sus obras. Este fenómeno, del cual el arte sonoro ha hecho parte activa, demuestra una baja capacidad productiva, y segundo, un alto nivel de

especialización. Esto último puede demostrarse fácilmente, puesto que las críticas que se lanzan desde adentro del arte sonoro siempre suelen ser disuadidas por su falta de contexto, consecuencia de una alta dosis de especialización presente en los comentarios.

La nueva escultura

Greenberg habla sobre un concepto, que aunque no hace honor a su nombre, si nos permite apreciar algo que es evidente, la relación del público posmoderno con experiencias estéticas cada vez más directas y efectivas es una constante que ha venido invadiendo varios estadios del arte, perjudicando la asimilación de propuestas más reflexivas y de menor impacto directo.

Es este pulso entre los diferentes tipos de medios por conquistar la atención del público mediante su mensaje estético, es el medio sonoro el que lleva, de momento, todas las de perder. Ante la inmediatez de las nuevas necesidades, los medios sonoros de experiencia a través del arte quedan atrás por su necesidad natural de la utilización de la variable temporal. Aun, con la ayuda de la abstracción, que intentó darle al arte sonoro un sistema de notación que le permitiera abstraer sus conceptos, el arte sonoro siguió necesitando segundos, y hasta minutos para poder sumergir a su público dentro de su experiencia estética.

Ni siquiera su estrecha relación cultural con la música, permitió que la aprehensión psicológica hacia piezas de 2 o 3 minutos, fruto de la música popular, pudiera reducir la ansiedad de los oyentes que, como dice Greenberg, necesitan cada vez de experiencias estéticas más completas en un tiempo cada vez menor. Esta inmediatez, fruto tal vez de la posmodernidad, y de la era digital, ha hecho que el arte sonoro allá perdido aún más terreno frente a otros tipos de arte. Esto sin mencionar la dificultad para transmitir archivos de audio, que generalmente requieren una cantidad de recursos físicos muchos mayores a la transmisión de fotos o imágenes.

Sin hacer un revisionismo sobre tendencias demasiado actuales, que no son el centro de esta tesis, la cada vez mayor velocidad, en la que el arte debe transmitir sus mensajes hace que la posibilidad de tener experiencias estéticas de larga duración pase a ser un lujo, para nuestra cultura actual. Si el tiempo es el mayor bien para nuestra sociedad, el de más alto costo, nuevamente, el arte sonoro está inclinándose hacia segmentos sociales privilegiados grupos que pueden hacer uso del tiempo de una

forma más eficiente y más inteligente, pero que nuevamente, no son los grupos sociales predominantes socialmente.

Greenberg habla incluso, de la tendencia hacia la creación de experiencias estéticas reducidas, las cuales son el resultado de una reducción de expresión del medio a mínimos antes no conocidos. Sin embargo, estas reducciones del medio conllevan en ocasiones a la negación del medio que las contiene, ¿Qué sería del sonido, si no contara con tiempo para manifestarse?, ¿podría seguir llamándose sonido?

Solamente reduciéndose hasta el significado que para ellos significa 'virtualidad' como arte, hacia la esencia literal de su medio, y solamente evadiendo lo más posible las referencias explícitas del sentimiento concreto, hacia una experiencia irreductible en la cual nuestra sensibilidad encontrará su certeza fundamental. ³⁶¹

Una vez más esta carrera en búsqueda de la simplificación, hace que aparezcan nuevamente conceptos ligados a la pureza y a la novedad. Parece que fuera inevitable que un arte como el arte sonoro pudiera seguir sobreviviendo en un ambiente tan hostil, que reclama de él hasta un cambio de medio para poder seguir coexistiendo con otros tipos de arte. Sin embargo, todo este afán por la simplificación y la pureza del medio, no ha sido una política ni una tarea fácil para otros medios, aparentemente mejor preparados como los medios visuales, haciendo que todos los intentos por haber buscado un elemento puro dentro de cada medio no haya dejado de ser una simple aproximación.

Tal vez, en el momento en el que cese esta persecución, el arte pueda tomarse un respiro, y aceptar al arte sonoro como parte de la posmodernidad. Sin embargo, tal y como se ve el panorama en la actualidad, las palabras de Greenberg han ido convirtiéndose en profecías cumplidas que, con el paso del tiempo, no hacen sino confirmar una teoría que más que artística, es social; la idea de que nuestra sociedad es cada vez más especializada, más veloz, y más fugas en sus gustos y pensamientos.

³⁶¹ *IBÍDEM., Arrogant purpose, pág. 314, "Only by reducing themselves to the means by which they attain virtuality as art, to the literal essence of their medium, and only avoiding as much as possible explicit reference of concretely felt, irreducible experience in which our sensibility finds its fundamental certainty".*

Hacia un nuevo Laocoon

La tesis de Greenberg con la cual pretende atacar el arte moderno, es la concepción de que sus fines o su legado, en nada están conectados con una realidad social, sino todo lo contrario, las evade. Por esto invoca la figura de Laocoon, para demostrar que los críticos de arte, que como él, han denunciado una falta de interés de los artistas en temas sociales, se encuentran luchando contra un imposible; y más aún arañan en un árido terreno, en el cual predomina la celeridad de la transmisión de la experiencia, por encima de la reflexión.

Greenberg, también se refiere, a lo que a su parecer es el nacimiento de un prototipo de arte, que sin manejar un medio concreto tiene como premisa la inmediatez. Este rol dominante, convierte al arte en prototipo de una misma idea, y por tanto hace que se pierdan facetas interpretativas hacia la realidad social. Para Greenberg, es fundamental que el artista cumpla su labor de testigo social, y aunque no se le pida nunca que influya o promueva cambios sociales, si se encomienda que detalle con su óptica particular problemas sociales que solo pueden ser debatidos con la ayuda del arte.

La idea de dominación, no solo habla de relevancia, sino de un concepto en el que un arte dominante comienza a invadir los espacios de otras artes para subyugarlos y hasta robar su capacidad interpretativa, invadiendo sus medios de difusión y por tanto sus esencias. Aunque está por verse si en este caso las palabras de Greenberg también se convertirán en una profecía cumplida, lo que es claro es que la interpretación del momento histórico, a comienzos y finales del siglo XX, es bastante acertada a la realidad, una realidad que tenía al arte visual abstracto como referente para todo tipo de intento artístico, y que, como lo dijo Greenberg, invadió otros artes, solo con la intención de obtener de su medio un mayor protagonismo para sí mismo. Prueba de ello, es la manera como las artes sonoras, fueron cortejadas por distintos pintores abstractos como complemento para su creación, haciendo que mientras creaban una pintura, las artes sonoras estuvieran como telón de fondo a modo de inspiración.

Si nos referimos al arte sonoro en particular, no podemos culpar a las artes visuales de su falta de protagonismo, sino que por el contrario debemos ver en su falta de iniciativa la causa principal de su falta de trascendencia. La música, supo esperar el momento, en el que la abstracción rechazó, como era natural, la idea del arte sonoro, para volver a tomar su posición de dominio. Incluso, nos atreveríamos a decir, que todo lo ocurrido dentro del arte sonoro, culmina con una inclusión de sus conceptos y teorías como legado de la música. Esta contradicción, tiene sentido para la música, debido a que reclama como suyo el momento en el que el arte sonoro, guiado por

músicos, intentó crear una *nueva música*. Este nombre que recibió el arte sonoro por un largo tiempo tal vez lo condena a esta subordinación, que además viene a ser complementada con la aparición de la música electrónica, que a pesar de haber nacido gracias al arte sonoro, decidió encaminar la mayoría de sus trabajos hacia una abstracción que la llevó directo hacia el reencuentro con los valores musicales. Además la música electrónica, habiendo ya visto la forma en la que el arte sonoro había fallado en su afán de encontrar novedad sin recurrir a la abstracción, decidió tal vez seguir su propio camino y encontrar en la notación musical y en la teoría musical una ayuda y no más un enemigo a vencer.

Sensaciones musicales

Greenberg fue siempre muy consciente del valor que tenía la música para explicar los procesos de abstracción de la pintura. Debussy, era para Greenberg un ejemplo claro de la intervención de una estructura clara de representación para la obtención de valores determinados en la experiencia estética. Esta comparación le da a Greenberg la fortaleza para llegar a proponer una estructura dentro de la pintura abstracta, que es su campo de acción inmediato, en la cual, una estructura bien fundamentada podría dar como resultado colores, formas, y dimensiones preconcebidas, que fueran capaces de generar experiencias estéticas controladas. Y es que Greenberg, siempre estuvo maravillado por la esencia interpretativa de la música, en la cual con pocos elementos, nacidos de la abstracción, se podía llegar a recrear una experiencia estética con un nivel de complejidad supremamente levado.

Esta relación que establece Greenberg con la música, también llegó a entablarla con el arte sonoro, ya que este como *nueva música* llegó a prometer una síntesis aún más compacta de los métodos de abstracción y una relación con el medio más pura y evidente. Así, la fascinación que llegó a despertar Greenberg por la nueva música lo llevó a proponer muchos de sus conceptos y terminología para la descripción y el desarrollo de la pintura abstracta.

Aparte de lo que estaba pasando al interior de la música, la música como un arte en sí mismo, comenzó en ese tiempo a ocupar posiciones importantes en relación con otras artes. Esto, debido a que su naturaleza 'absoluta', su 'lejanía' de la

*imitación, y su caso completa absorción del medio (...) hacen que la música se haya convertido en un reemplazo para la poesía sin parangón dentro del arte.*³⁶²

Collage

Tal vez, una de las formas que podríamos adherir a las teorías de Greenberg sin necesidad de descartar al arte sonoro por su incapacidad de abstracción, es remitiéndonos a su habilidad para replicar la técnica del collage. Al igual que en las artes visuales, la aplicación del collage dentro del arte sonoro toma algo que ya existe valiéndose solo de su resultado estético para componer algo totalmente nuevo intentando generar una historia que conecte o desconecta las diferentes partes.

Las bondades que tiene comparar al arte sonoro con el collage, es que se puede entender su naturaleza fragmentada, y sus ciclos creativos. El arte sonoro, con excepción tal vez del cine, es uno de los artes donde lo que se realiza, se hace para ser reproducido millones de veces obteniendo siempre el mismo resultado estético, al contrario que en la música, dentro del arte sonoro, no existe interpretación de las piezas, en las cuales puede haber variaciones morfológicas del sonido. De lo único que debe cuidarse el arte sonoro es de tener una distribución adecuada de los recursos de reproducción para generar el impacto acústico deseado.

Sin embargo, este calificativo que puede atar al arte sonoro al collage, es algo que no aplica en todas las manifestaciones nacidas del arte sonoro. Ejemplo de ello son los nuevos aparatos tecnológicos que permiten borrar las huellas de pegado de este collage, por lo que la estética que caracteriza la superposición de sonidos previamente grabados da cabida a una nueva estética más continua.

En conclusión, las virtudes que ofrece el collage es el perfecto ejemplo para observar la forma como el arte sonoro puede utilizar sus cualidades únicas para generar experiencias sonoras más ricas, y no tan ligadas a los conceptos musicales. Si nos dedicáramos a generar nuevas opciones para el arte sonoro, tendríamos que ceder su establecimiento como arte puro, pero la penetración que tendría en otros tipos de círculos estéticos sería de gran valor para nuestro quehacer como promotores del arte.

³⁶² IBÍDEM., *The collected essays and criticism*, pág. 31, "Aside from what was going on inside music, music as an art itself began at this time to occupy a very important position in relation to the other arts. Because of its *absolute* nature, its *remoteness* from imitation, it's almost complete absorption of its medium (...) music had come to replace poetry as the paragon art"

La crisis de la pintura de caballete

Greenberg se refirió en varios de sus escritos a una crisis que había tenido la pintura a finales del siglo XIX, debido a que su método de exhibición como retablo, colgado de una pared, se estaba quedando corto para los nuevos y diferentes objetivos que se venían con la llegada a de la modernidad al arte.

La pintura que cuelga de una pared es un ícono único de la pintura occidental, es la condensación de la cultura sobre el arte y la pertenencia de una pintura a un dueño que puede hacer transacciones con ella como letra de cambio, antiguamente, antes de que el arte pasara de las iglesias a las salas de los nuevos ricos; las pinturas en su mayoría pertenecían a un sitio y no podían ser separadas de él, y así por medio de la pintura sobre muros y techos, los artistas hacían del espacio en su conjunto una obra de arte. Por tal motivo, valorar piezas como La Capilla Sixtina es tan compleja, debido a que siempre tiene que verse la obra en sus detalles, en su conjunto y en su relación con el edificio donde se encuentra pintada.

Por el contrario, la pintura de caballete, cambia los espacios, haciendo que los marcos de los cuadros simulen ventanas a través de las cuales el habitante de un espacio puede considerar lo que está pintado como algo que es ajeno a la casa, y según sea el caso, imaginarlo fuera de ella. A este concepto, Greenberg lo llama *recortar paredes*, y es un concepto válido para analizar varias variaciones o características que rodearon este tipo de cambio de medio conductor en la pintura.

El caso de la crisis de la pintura de caballete nos sirve para varias cosas en nuestro estudio; primero, para evaluar la forma en la que el medio que contiene la obra de arte puede afectar la experiencia estética del mismo, y la segunda, para evidenciar que este tipo de medio físico tiene que ser coherente con las propuestas que para la pieza de arte prepara el artista. Ya entrando en el análisis comparativo de lo que es el medio físico para el arte sonoro podríamos decir que este ha tenido 4 medios principales a lo largo de su historia, el acetato, la cinta magnetofónica, el cassette, y el formato mp3.

La diferencia entre cada uno de ellos difiere en varios aspectos. Por ejemplo, la portabilidad se manifiesta en el acetato pero luego se pierde con la cinta magnetofónica, que prometía una mayor calidad a cambio de una portabilidad menos versátil; el mp3, es un formato que puede ser almacenado en diferentes medios físicos que ayudan a que los medios que almacenan los datos sean iguales a los que almacenan el sonido; por último podríamos destacar al cassette como la adaptación de un gran avance en calidad del sonido en un formato absolutamente portátil.

También podríamos decir que, efectivamente cada medio físico en el cual se ha contenido el sonido, ha desarrollado un lenguaje propio entre artistas y público. Siendo los más sofisticados, los más afines al arte, tanto por su alta calidad como por mantener un medio que tenga un carácter ajeno a la vida cotidiana. Por ejemplo el cassette, debido a su gran versatilidad, fue absorbido en la vida diaria hasta tal punto que se convirtió en un objeto indispensable; cabe decir que cuando este tipo de objetos pasan de mano en mano, estos pierden su valor y la experiencia estética no es apreciada de la misma forma. Por eso, al parecer el uso de la cinta magnetofónica como medio físico para el almacenamiento de sonido coincide con la época de mayor auge del arte sonoro, debido a que para ver las obras, el público debía dirigirse hacia el taller del artista donde este podía poner a funcionar su maquinaria, teniendo la oportunidad de crear alrededor de esta la posibilidad de brindar una experiencia medida, que en muchos casos se decantó por la acústica.

La posibilidad entonces, de que el medio sea el que revolucione la experiencia está a la orden del día, tanto para el arte abstracto, como para el arte sonoro, solo debemos tener en cuenta, que la coherencia que tenga este medio, o el mejoramiento de las desventajas del medio natural, serán las claves para alcanzar una experiencia estética que aprecie a su medio físico, pero que se pueda concentrar casi que totalmente en el mejoramiento de su experiencia estética.

2.5. Jorge Romero Brest

El salto de la historia del arte a la filosofía del arte

Para Romero Brest, la presencia de un historiador del arte en un entorno crítico era un punto común con otros de sus colegas, y así lo fue durante toda su vida académica. Sin embargo, con casi 70 años, decidió cambiar su propia visión sobre el arte acercándolo más a la filosofía, haciendo de su última década de existencia una de las más sinceras y fructíferas. Para Romero Brest, un académico, que también invadió e hizo parte activa en la crítica del arte y para el cual la academia y los debates sobre las bases del arte nunca fueron aburridos; se afirmó siempre sobre posturas muy simples sobre el arte, supo darle un significado coherente a cada palabra que utilizaba, porque ante todo, odiaba la ambigüedad o el abuso de los términos utilizados para referirse al arte.

Romero Brest, argentino por nacimiento y también por convicción, libró una de las más difíciles batallas a favor del arte en una región del mundo donde hablar de este no era visto como una actividad demasiado productiva. El, como ningún otro, tenía las ideas muy organizadas en su cabeza, y diferenciaba muy bien la historia de la crítica y la crítica de la descripción. Su importancia para esta tesis, la da la forma en la que plasmó ideas complejas en frases simples y flexibles, su trabajo como historiador, crítico, y filósofo, garantizan la credibilidad necesaria para que bajo sus conclusiones analicemos la relación del arte sonoro con otros tipos de arte. Aunque, al igual que muchos otros importantes críticos, Romero Brest nunca se refirió directamente al arte sonoro, si estableció y catalogó diferentes categorías artísticas, haciendo de su extenso análisis del arte una carta de navegación lo suficientemente completa para no perder nuestro norte.

Romero Brest, tiene espíritu de filósofo antes que de crítico, las comparaciones artísticas entre estilos específicos del arte no eran su fuerte, él guio a la sociedad de críticos desde París, y llevó a muchos críticos a cuestionarse sobre los principios básicos del arte, sus críticas eran muy valoradas, y sus profundos razonamientos sobre el presente y el futuro del arte son los que hacen valioso su pensamiento para este y otros análisis. Gracias a Romero Brest estaremos un paso más cerca de lograr confrontar al arte sonoro, darle un valor, y un rol a su experiencia dentro del mundo del arte.

¿Qué es arte y qué no lo es?

Una definición muy dicente de lo que para Romero Brest era el arte, tiene que ver más con la ejecución del arte que con su fuente o sus resultados, para Romero Brest, *el arte es lo que hacen los artistas*. Gracias a esta interpretación, tan simple, pero tan diferente a la vez, podemos cuestionar la necesidad de clasificar el arte.

Al no intentar clasificar al arte, podemos dar por sentado que este no es un cúmulo de cualidades dadas a cosas que creemos merecen ser catalogadas como arte. En cambio, le entregamos al artista, al creador de la manifestación artística, el derecho a clasificar para sí mismo y para la sociedad lo que él considera que es arte o no. Al analizar esta actitud hacia el arte propuesta por Romero Brest, inmediatamente nos transportamos hacia aquel momento donde el arte sonoro quiso separarse de la música, pero no dejaba de caer una y otra vez en clasificaciones que lo llevan a una sin conceptual.

Una división que para nuestros oídos era implícita, pero que al llevarla a las palabras y al análisis hacía agua.

Ante la recurrente pregunta de ¿qué es arte sonoro y qué lo diferencia de la música?, la manera de ver el problema por parte de Romero Brest es muy útil, muy simple, y muy enfática; si nos antepone análisis sobre las piezas para determinar su origen, sea sonoro o musical, podríamos preguntarle al autor sobre esta consideración sin más y no determinarlo nosotros.

En otras palabras, lo que hacemos día a día con las definiciones del arte sonoro, es intentar atraerlo hacia la razón y hacia la verdad, pero olvidamos que el arte sonoro es arte, y que como tal no necesita de busca ni la razón ni la verdad para ser definido. Sin embargo, Romero Brest es muy claro a este respecto, él consideraba, como muchos otros, que el *mundo* del arte no debería ser considerado como un *reino* aparte³⁶³ particular y ajeno al mundo, era necesario crear para este un lugar en este mundo, sin que tuviera que estar apegado a las mismas reglas científicas.

Esa clasificación especial dentro de nuestro mundo, fue definida como Romero Brest como un cúmulo de situaciones naturales hechas por el hombre, algo que aparentemente es contradictorio, pero que en el fondo no se trata de otra cosa que de un punto medio que fue creado para poder lidiar con dos realidades que aparentemente son irreconciliables. De esta forma, si nos dirigimos a esta zona en nuestro mundo, donde se encuentra el arte bajo sus propias reglas, podríamos encontrar inútiles todos los esfuerzos previos que han sido propiciados por artistas sonoros para explicar al arte sonoro a través de la explicación de los fenómenos naturales. Finalmente, la ciencia, y el análisis de los fenómenos solo pueden ayudarnos a entender de forma científica el sonido, pero la ciencia solo explica parte de la relación que se establece entre una pieza de arte sonoro y su oyente en el momento de la experiencia estética.

Acerca de esta inmaterialidad de la experiencia estética, Romero Brest, se refiere al *hogar* del arte, ese sitio donde, aparentemente, siempre podríamos ir a buscarlo en todo momento; él dice, que este hogar simplemente no existe, dice que el arte reside en *algo* una experiencia, una relación que se desprende de las cosas, pero que su presencia debe ser notada por un oyente, debe ser advertida por alguien para que esta adquiera un sentido y un significado. Por lo tanto Romero Brest, esta insinuándonos,

³⁶³ ROMERO BREST, Jorge. *Pensamiento en Curso*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1996. "Cuando dicen: el mundo del arte, no es así porque de ser así debería ser considerado como un reino particular en el mundo".

con estas opiniones, que el arte sonoro no existe por sí mismo como una manifestación física, y que todos los intentos de ciertos autores para demostrar su existencia mediante el uso de evidencia científica no hacen más que advertir su inexistencia para la ciencia.

Con lo anterior, no estamos afirmando que el arte sonoro simplemente no exista, estamos solo recorriendo algunos de los caminos que nos pueden llevar hacia él, y por lo tanto nos puedan hacer descubrir el sentido de su existencia y la intensificación de esta³⁶⁴. Así que Romero Brest podría estar susurrándonos que el arte sonoro, como muchos otros tipos de manifestación artística intensifica su presencia en igual proporción que su oyente la hace evidente.

Aunque la definición sobre arte que se nos ofrece lo pone en un territorio brumoso, Romero Brest deja clara la forma en la que pretende que el arte pueda existir, "el arte es el modo que dispone el hombre para existir en lo imaginario". El arte no es un *algo* es lo que representa para el hombre y lo que para el hombre es, a través del arte el hombre puede olvidarse por un minuto del tiempo, del pasado, del presente, y ponerlo todo al servicio de su imaginación.

Aunque el arte sonoro trate con un tipo de objeto artístico que es aparentemente virtual, ya intentamos evidenciar anteriormente que no lo es, este necesita manifestarse también hacia el oyente para existir, pero ¿dónde o cuándo su manifestación lo hace diferente a la que pueda existir en la música? Por esto, sería controvertible afirmar que la manifestación del arte sonoro se aleja totalmente de la música, pero tendría igual resultado el decir que se acerca mucho a ella. Así, llegaría el momento de preguntarnos ¿en qué se diferencia una experiencia estética sonora de una experiencia estética musical?

*Entonces, lo único que podemos hallar entre tantas maneras de manifestarse el arte, es el ejercicio de la imaginación, no para reproducir lo que ya existe, sino para crear lo que no existe.*³⁶⁵

El arte describe todos los tipos de relaciones que establece el hombre con el hombre, el hombre con su entorno natural, y con las cosas fabricadas por él mismo. Pero esta relación establece un vínculo aún más fuerte si se trata de una manifestación que no

³⁶⁴ IBÍDEM., *Pensamiento en Curso*, pág. 44, "Todos los caminos del arte, conducen a lo mismo en definitiva, a descubrir el sentido de la existencia por la intensificación de la misma".

³⁶⁵ IBÍDEM., *Pensamiento en Curso*, pág. 48.

existía con anterioridad, o que cada vez que se manifiesta lo hace de una forma totalmente diferente, una experiencia que transforma y objeta la vida humana.

Ante esta figura de tan alta trascendencia dada por Romero Brest, el arte sonoro resalta por su gran afinidad con esta postura. El arte sonoro siempre se ha alejado de la música, pero tal vez lo que más la diferencia de ella es la novedad y la extrañeza con la que se manifiesta al oyente, esto le daría una alta calificación en la escala artística. Romero Brest, además propone dos tipos de cualidades principales que deber ser cumplidas por la manifestación artística, cualquiera que esta sea, *Si es extraña es nueva, pero si es extraña y nueva es verdadera.*³⁶⁶

La anterior afirmación no responde plenamente a nuestra pregunta sobre la diferencia entre la manifestación de la música y la manifestación del arte sonoro, pero por lo menos se hace claro que la manifestación del arte sonoro tiene un alto valor agregado en cuanto a lo que según Romero Brest define y delimita al arte. Ya que lo único que podemos hallar para el arte sonoro en relación a otras diferentes manifestaciones dentro del arte, es la imaginación y su ejercicio, no tanto para recrear lo que ya existe, sino para crear aquello que no existe.

Artes presentativas y representativas

Las artes o mejor, los diferentes tipos de arte existentes, para Romero Brest, están contenidas en dos grandes categorías, las artes *representativas*, y las artes *presentativas*. Para determinar a qué tipo pertenece cada una de las manifestaciones artísticas, es necesario analizar dentro de ellas el tipo de espacio en el que se desarrollan, si este es un espacio real o irreal.

Como hemos visto anteriormente, la definición de arte para Romero Brest está dada más en la manifestación que en el objeto de arte en sí, por lo tanto la materia de la que están hechas pasa a un segundo plano, pero la experiencia y el entorno en el cual se desarrollan se torna en algo de gran importancia. Además Romero Brest define también entra a clasificar estos momentos como vivos o inertes, cada uno de estos corresponderá con uno de iguales características en el espacio. Así que para cada presente real, existirá un espacio real; y para cada presente inerte habrá un espacio inerte.

³⁶⁶IBÍDEM., *Pensamiento en Curso*, pág. 49.

Aunque más adelante haremos una crítica hacia esta forma de definir los espacios del arte (puesto que esta definición solo incluye los espacios y objetos evidentemente materiales), entremos a definirlos de la misma forma que lo hizo Romero Brest:

Artes Presentativas: Existen en un presente vivo y por ello se manifiestan y vigorizan en la acción, desarrollándose en espacios reales; estas son artes como la mímica, la danza, y el teatro.

Artes Representativas: Existen en un presente inerte desde el punto de vista material, y que se vigorizan en espacios irreales por medio de: las palabras (literatura), imágenes (pintura), signos (música), imágenes que se vuelven signos (cine), y signos que se vuelven imágenes (arquitectura).

Después de ver esta definición de los dos espacios propuestos por Romero Brest para la definición del arte, no podemos hacer otra cosa que quejarnos por la forma en la que se quiere entrar a definir el arte. Este viene a ser definido ahora de una forma que puede llegar a ser arbitraria, no podríamos estar más en desacuerdo con esta definición, aunque la forma en la que se plantea la relación entre presentación y representación parece un recurso muy audaz.

Iniciaremos esta crítica desde un campo neutral que en un comienzo no involucre al arte sonoro. Para Romero Brest, la materialidad o inmaterialidad del arte solo define aparentemente a los objetos desde su exclusiva presencia visual, y no tiene en cuenta ni la relación de este con el sujeto, ni la experiencia estética gestada en la relación de los dos. Así pues se pone en entre dicho la importancia o la relación de un tipo de arte con el sujeto desde lo sensorial y no desde lo reflexivo. ¿Cuál sería entonces la relación de un ciego con la danza o con la arquitectura?, ¿no se gestaría este arte desde un espacio real debido a que este no es visible?

Pasando al plano auditivo, no necesariamente desde el arte sonoro, sino desde la música, Romero Brest se refiere a las notas como simples signos que por sí mismos no tienen ningún valor y que necesitan de un ejecutor y un espacio real para aparecer y ser parte de una experiencia estética. Así pues, siguiendo la definición del espacio musical, el espacio que ocupa la música para Romero Brest, podemos ver que en cuanto al arte sonoro hay una gran diferencia en la manera como el signo interviene en la constitución del objeto. En el arte sonoro, el arte no parte desde el signo, que se transforma en experiencia auditiva por medio de un intérprete, es el sonido en sí mismo el que intenta volverse signo para tener una relación más allá de lo auditivo con otro sujeto. Porque sí, el arte sonoro difícilmente podría llegar a ser tenido en

cuenta por otro sujeto si este no es antes codificado como un signo, puede ser por la relación ya establecida por el sujeto con la música alrededor del signo, o puede ser que el signo eleva su valor en el momento de la experiencia estética.

Así que en la definición de los espacios del arte de Romero Brest, no encontramos un lugar específico para el arte sonoro, el de un sonido que se vuelve un signo. Tal vez, en el mayor cuestionamiento que podríamos hacerle a Romero Brest en cuanto a la relación que tiene el arte con el sujeto, es la necesidad de relacionarlo en un espacio físico, y como habíamos dicho antes, entrar a relacionar lo físico con lo que directamente aparece ante nosotros. Para entrar a definir al arte representativo y al arte presentativo por su presencia evidente de manera más completa tendríamos que definir espacios relacionados no solo con lo visual, sino con lo auditivo. Entre otras cosas, el oído define de mejor manera nuestra relación con el espacio, y no requiere de condiciones especiales como si lo requiere la vista al necesitar de luz para hacer una definición precisa.

Y es que este tema referente a los espacios nos lleva a criticar nuevamente, la inclusión del sonido como un componente virtual, simplemente porque no se puede ver, como si la existencia de las cosas solo se diera por su presencia visual. Sería interesante complementar la definición de Romero Brest en cuanto a la clasificación del arte, ya que si se insiste en seguirla, esta debería incluir al sonido.

Para esta tesis, es evidente que problemas de este tipo alimentan el interés de exponer la teoría y crítica sobre el arte sonoro, ya que el sonido es un actor que cuestiona constantemente los valores de arte, debido a que toda la crítica y la teoría del arte se ha construido sobre los fundamentos de la teoría del color y los principios de las artes visuales; y aunque han habido ciertos adjetivos que se han incorporado a las artes visuales desde la música como el ritmo o la cadencia, la relación que presentan las artes sonoras con las artes visuales es totalmente diferente tanto en su significado como en su aplicación.

La estética

Para Romero Brest, la estética está directamente ligada con la creatividad humana, y no como un resultado sensorial provocado por una experiencia. Para él, la creatividad nace desde el artista, y es gracias a él que es percibida en la obra de arte creada por él.

Por otro lado, en el mismo discurso, Romero Brest define al arte simplemente como una actividad particular y sobre todo operativa; con esto, se enfatiza que la actividad artística no es lo que importa para la obra de arte sino el artista y lo que nace de su creatividad que lo hace estético y pertenecer a una experiencia. Por lo tanto, arte y estética no pueden denominarse como sinónimos, ya que para Romero Brest, "lo estético es intransitivo y lo artístico transitivo".³⁶⁷

Es claro que nuestro autor hace un puente directo entre la creatividad y la estética, mientras que define al arte como la materialización de este acto imaginativo. Para el arte sonoro, esta definición tiene mucho valor en sí misma, puesto que el objeto sonoro encuentra así un hogar seguro en la creatividad del artista, dejando de ser parte de un medio sonoro que cada vez se le hace más esquivo y fugaz. La inclusión de la estética como un regalo de la creatividad, hace que el arte sonoro no necesite justificarse desde su medio, y por lo tanto no deba hacerlo desde la música como su representante más conocido para la sociedad. "No son las obras de arte las que trascienden, es el hombre quien trasciende por medio de ellas"³⁶⁸, al trascender gracias a su creatividad.

Estas definiciones que ofrece Romero Brest, nos hacen pensar en el arte como la voluntad que adquiere el hombre para dar testimonio de algo, mientras que la estética se coloca al otro lado, definiéndola como algo que hace que el hombre trascienda; de esta forma, la estética es algo más que el resultado del arte, es en realidad el proceso de transformación que necesita el hombre para trascender, así, de no ser por la estética, el arte pasaría como una pág. de una revista, que documenta, y es testigo de la historia del hombre, pero que no lo inspira ni cambia su vida. Algo que si hace la experiencia estética.

Sin embargo, no sería justo, en este punto, despreciar al arte, ya que su producto, la obra de arte, actuaría para el hombre, no como un objeto de admiración, sino como un verbo, algo que puede cambiar su significado de acuerdo a lo que se vea adherido. Así, el problema de la estética se vuelve un problema de conjugación, de intervención con el sujeto. Esta relación tan dinámica es la que tal vez se pueda estar gestando diariamente en el arte sonoro, el sujeto es el que decide hacer trascender o no su experiencia estética con el arte sonoro. En otras palabras, la mesa estaría ya servida, en opinión de Romero Brest, para que el arte sonoro impusiera su concepto estético por delante del mundo de los objetos, visuales o no.

³⁶⁷ IBÍDEM., *Pensamiento en Curso*, pág. 59.

³⁶⁸ IBÍDEM., *Pensamiento en Curso*, pág. 59.

Historiadores y productos historiográficos

Romero Brest, a pesar de ser él mismo un historiador del arte, es profundamente crítico con su oficio, no en vano, en el final de sus días, él cambió su oficio como historiador del arte, refugiándose en la filosofía y la estética para darle un sentido al arte.

Esta crítica sobre los historiadores, no se debe a asuntos de fondo en sus críticas, o a una contravención en hechos puntuales sobre tal o cual artista, el verdadero problema que veía Romero Brest en la crítica de arte, era la intensa fijación de los críticos del arte en los detalles, en las minucias de la obra; al parecer para Romero Brest, los críticos habían perdido la capacidad de ver la piezas del arte de modo general, en un contexto, y se habían dedicado a concentrarse en unos pocos ejemplos y a aprender cada pequeño detalle sobre obras escogidas, habían aprendido a especializarse.

Esta especialización era, para Romero Brest, algo sumamente negativo porque hacía que, según él, la obra de arte fuera vista como una cosa y no como lo que realmente significaba en la vivencia de su experiencia estética. Al considerar a la obra de arte como una cosa, se impulsaba a detallarla, más no a experimentarla. Romero Brest hace un reclamo claro a lo que para él pasa en el arte, ¿Son siempre objetos las obras de arte?

El efecto que ejercía la aparición de los libros de arte, algo que autores como Rosenberg consideraron como algo positivo porque se acercaba a la humanidad hacia la universalización y democratización del arte, era para Romero Brest algo negativo. Según él, la preparación de los libros de arte se hacía con la intención de presentar las obras como un producto que debía impactar por su estética visual, lo cual hacía que la obra de arte se convirtiera nuevamente en una cosa, Romero Brest asegura que los libros de arte utilizan, por ejemplo, el mismo tipo de tipografía y presentación para diferentes tipos de obra de arte, lo que privilegia unas obras por encima de otras, evidenciando su falencia como medio de propagación del arte. Además también deja claro que los libros de arte crean una sobrevalorada expectativa sobre el contenido visual de las obras de arte, para él los editores se dedicaban a editar las obras de arte para que, gracias a sus colores y formas, fueran de mayor ligereza para el público, de esta forma, en realidad se estaba creando una copia de la obra de arte que solo llegaba a ser una cosa sobre la cual no se podía llevar a cabo una experiencia estética, fin último del arte.

Esta posición que aparentemente se antoja muy radical, es tremendamente coherente para la presentación del arte sonoro ante su público. El arte sonoro es muy difícil de democratizarse o de masificarse, debido a que, a pesar de la gran variedad de recursos que existen hoy en día para reproducir el sonido, sonidos que son en muchos casos idénticos a los que contienen las obras originales, carecen del mismo impacto estético en el momento en el que son reproducidos. Recordemos que Romero Brest, ya nos había dejado claro, que casi la totalidad de la experiencia estética recaía en la transmisión total del concepto estético del artista al oyente, por este motivo, al contar con medios de reproducción del arte que dejan ver (oír) la obra sonora sin ningún tipo de contexto o presencia del artista, se pierde calidad en la experiencia estética.

Aunque parezca que las palabras de Romero Brest son un tanto radicales, rechazando los medios de difusión del arte en pro de una mejor calidad en la experiencia estética. Puede que lleve algo de razón, por lo menos en cuanto al arte sonoro se trata. El arte sonoro, que gira la producción de sus obras en torno al medio sonoro, es un claro ejemplo de cómo la masificación de su contenido no ha significado un aumento considerable en la cantidad o en la cantidad de las obras producidas. Así que, puede que la idea de Romero Brest, donde señala al artista y no a la obra como la causante de la experiencia estética, lleve algo de razón también.

Revolución y cultura

Primero que todo, Romero Brest acepta que él, como muchos otros, llegó tarde a la revolución del arte; él imagina con una acentuada nostalgia que todo lo que el arte modificó estructuralmente, lo hizo al terminar el siglo XIX y al iniciar el XX. Sin embargo, también crítica la duración que tuvieron estas revoluciones del arte a lo largo de la historia, haciendo notar como las vanguardias, y otros tipos de *nuevo* arte como el arte sonoro, habían disfrutado de un periodo de gestación demasiado corto para llegar a considerarlas como artes maduras. Con esto, llega a catalogar a estas revoluciones artísticas como falsas revoluciones, consecuencia y prueba a la vez de su corto periodo de vigencia.

Además, considera que, pasada la mitad del siglo XX, la humanidad está presenciando la caída de su cultura, o por lo menos la pérdida de fuerza de la cultura que se considera dominante en el mundo, y con la cual diferentes países y nacionalidades comparten sus valores culturales en la actualidad. Esta caída se compara, para Romero Brest, con la caída de la cultura Romana, Medieval, o Helénica.

Estas dos ideas que presenta Romero Brest como reveladoras para las artes en general, para el arte sonoro pueden no ser tan impactantes, pero sí muy coherentes con lo que ha vivido el arte sonoro a lo largo de las décadas. Las artes visuales, de la mano de la masificación de los libros de arte, y del aumento del valor de las obras gracias a la cultura popular, han tenido un sostenido incremento de su importancia para el grueso de la cultura material. Por otro lado, las artes sonoras son un claro ejemplo de la degradación que existe en el arte, y de la falta de crecimiento que existe en el arte, cuando este se gesta a escondidas o bajo la sombra de la masificación o democratización del arte.

*Pues una cosa tremenda nos pasa, estamos alimentándonos a diario de algo que ya no es vigente, de algo que fue puro pero que ya no es, que está cayendo, que está muerto.*³⁶⁹

Así pues, es claro que para Romero Brest, vivimos en un momento en el que el arte se encuentra en crisis, una crisis que según sus palabras, no tiene un final visible o previsible. "Cada uno hace lo imposible por salvarse, pero como esa salvación intenta ser personal, inevitablemente fracasa, pues en el plano personal no hay salvación posible"³⁷⁰. Con estas afirmaciones, es claro que Romero Brest no ve en las vanguardias una salida a largo plazo para las artes, y que en cambio si ve que todos los conceptos que sobre ellas se fundamenta todo un movimiento, tiende a fragmentarse aún más, en diferentes tipos de disciplinas nuevas, que antes que buscar el avance del arte necesitan general algún tipo de experiencia estética novedosa que los mantenga vigentes en primera línea para el público.

Es esta incapacidad del *nuevo arte* para sorprender o mejor, para permanecer dentro de la sociedad, Romero Brest la llama *trascendencia*; según él, la falta de interés de los

³⁶⁹IBÍDEM., *Pensamiento en Curso*, pág. 166.

³⁷⁰IBÍDEM., *Pensamiento en Curso*, pág. 168.

artistas en el tipo de legado o en el tipo de aporte social de sus obras para con la sociedad, las condena, según él, al olvido y a la impertinencia, características que a la final le impiden trascender, es decir, les impiden a las obras sobrevivir a las décadas para influenciar a su público o a otros creadores de forma productiva para el arte.

A pesar de que Romero Brest, también ha considerado al artista como un testigo cultural y nada más, él también ha dicho que el papel del artista en la experiencia estética es definitivo, y que no puede ceder totalmente la responsabilidad al objeto de arte, algo que para él es una *cosa*. Para Romero Brest, el artista necesita ser más explícito que nunca para lograr que su obra logre la trascendencia que merece, y que la sociedad agradece. Esto es para el arte sonoro un llamado directo, ya que según las palabras de Romero Brest, la obra de arte sonora, si es definitivamente una obra sin trascendencia, y sin experiencia; algo que se refleja en la falta de comunicación que existe entre los artistas sonoros y su público, y que muestra el bajo impacto cultural que han tenido las obras de arte sonoro sobre las demás ramas del arte o sobre la sociedad en su conjunto.

Con el saber de las cosas no se puede crear; en otras palabras, para crear es necesario que ese saber sea explícito, más rico; esa capacidad de llama trascendencia.³⁷¹

Arte y tecnología

La gran diferencia de la cultura actual con la cultura anterior es el reemplazo de la mano.

Martin Heidegger, 1925

La intervención de la tecnología en las obras hechas por el hombre se ha extendido hacia casi todo lo producido por este, y el arte no podía ser la excepción a esta tendencia. El arte, desde siempre, tuvo una relación muy cercana con los oficios del hombre, con lo que este producía con sus propias manos; las tallas, la alfarería, y la pintura, siempre estuvieron ligadas a los quehaceres humanos y a lo que este

³⁷¹ IBÍDEM., *Pensamiento en Curso*, pág. 176.

comprendía en aquellos momentos como arte, su legado fue el testimonio de una cosmogonía demasiado alejada de los libros de historia.

Para Romero Brest, esta relación entre lo producido por la mano del hombre, y lo producido mecánicamente es demasiado lejana como para tenerla cobijada en la misma categoría, arte. Para él, la producción de piezas mecánicas le quitan al arte la facultad de ser único, y de pertenecer a un grupo de expresiones individuales, si la máquina hacía el papel de la mano en la producción de las obras, o testimonios artísticos, se perdería parte de la conexión del observador con el artista, y por tanto se perdería una gran parte de la experiencia estética.

En la actualidad, todo lo que usamos, fue confeccionado por una máquina, en otras palabras, la expresión individual se pierde, debido a que la máquina brinda un tipo de característica grupal en su contenido estético, algo que ya no pertenece a las manos de un artista, sino que es parte de un trozo de humanidad. A pesar de esto, nos referimos al hecho de que la pieza producida por una máquina pasa a ser colectiva, Romero Brest insiste en que esta pierde más de lo que gana, pierde individualidad, calidad estética, y deja de ser única para volverse una pieza utilitaria, claramente definida por un valor industrial y una reproducción ilimitada.

Habría que definir también si la calidad de la reproducción de esta pieza intervendría en esta desacreditación que hacemos a las piezas industriales, porque no es lo mismo que una máquina produzca una *imitación* de algo fabricado por el hombre, a si la máquina elabora algo que "nunca pudo llegar a ser producido por el hombre".

Dentro de esta última categoría, nos referimos a la de los objetos o piezas que han visto la luz gracias a la tecnología, y que, tal vez, nunca hubieran podido ver la luz solo con la intervención de la mano del hombre. En esta categoría podríamos incluir al arte sonoro, ya que sin la intervención de la tecnología, los sonidos jamás podrían haber llegado a ser capturados y reconfigurados para producir una pieza de arte; de esta manera, el sonido ha podido ser moldeado, modificado por la mano del hombre a través de la tecnología.

Siguiendo con esta idea, que nos lleva a pensar que la mano del hombre, si interviene en la configuración de una pieza de arte a pesar de la tecnología, es bueno recordar, que no todos los tipos de tecnología son excluyentes al intelecto o talento humanos para la producción en tiempo real. A esto nos referimos con la particularidad que tiene cierto tipo de tecnologías para que, manipulado a través de un ordenador, o de un tablero de control, la mano del hombre alcance un tipo de precisión que supera todas sus habilidades y expectativas. ¿Qué decir entonces de las esculturas apiñadas en dimensiones de milésimas de milímetro por un microscopio que le da a la mano y ojo humanos la capacidad que multiplicar por miles su destreza natural?

Nuevamente, poniéndonos en los zapatos de Romero Brest, a lo que él podía estarse refiriendo es al papel, que por esa época, estaba desempeñando la tecnología en la producción en serie, es decir, no necesariamente estaríamos hablando de la existencia o no del arte sino del diseño, más específicamente del diseño industrial. Pero si nos fijamos detalladamente en los escritos de Romero Brest podríamos fijarnos, que el tratamiento que le da este a la tecnología, no necesariamente se refiere a un conjunto de técnicas; él se refiere a la tecnología como algo más abstracto, algo que determina una manera diferente de ver el mundo, algo que desvela la existencia de un mundo metafísico³⁷², en que el principal objetivo o ganancia es la comprensión de todo lo que nos rodea.

En este sentido metafísico, donde la ayuda para la comprensión de diversos factores desconocidos por el hombre se hace necesaria, es donde la idea de arte sonoro tiene una mejor cabida y por tanto sus consecuencias pueden ser mejor valoradas. Gracias al arte sonoro, el mundo del arte, y en general el mundo del hombre ha reconocido y retomado la importancia del sentido del oído. Y es que la tecnología, más que reconocer el mundo a través de la metafísica, nos puede ayudar a controlarla, convirtiéndola en ciencia, y en arte. Solamente con la ayuda de la tecnología, la metafísica puede dar un paso adelante sin suplantarse a la creatividad, colocándose a su servicio.

Ya como un pensamiento muy personal, para él era inevitable plantearse como las sociedades más desarrolladas; Estados Unidos, Japón, o el norte de Europa, vivían atrapados por una masa humana, un ser colectivo, que no tenía otro motivo para

³⁷² IBÍDEM., *Pensamiento en Curso*, pág. 181.

reunirse en torno a una ciudad más que por la tecnología. Romero Brest decía que lo que motivaba a esta masa a permanecer unida y a crear una sociedad alrededor de esta idea, era la fuerza que en ellos producía la tecnología, la energía humana (no la mente humana). Lo que busca la tecnología era la priorización y la eficiencia de los recursos, recursos que siempre vemos en forma de petróleo, gas, electricidad, pero que en su forma más abundante en una ciudad, sin duda, lo encontraremos en forma de recurso humano. La manera como la tecnología ha hecho más eficiente la relación del ser humano con su entorno le ha permitido llegar al arte, porque el arte es una síntesis de ese cúmulo de experiencias sociales que se pueden dar también en una ciudad; sin la tecnología hubiera sido muy difícil sintetizar la presencia del hombre y el impacto de este en su ambiente, y por tanto hubiera sido muy difícil llegar a pensar en una síntesis de las fuerzas que lo impulsan, fuerzas son perceptibles, y que no son perceptibles por los sentidos.

Para finalizar esta reflexión que hace Romero Brest sobre la tecnología, nos concentraremos en la diferencia que este establece entre las *cosas viejas* y las que no lo son. Romero Brest es categórico, y con algo de humor se refiere al impacto que ha tenido la tecnología sobre la idea que nos formamos acerca de las cosas. "La tecnología hace que todas las cosas viejas parezcan aún más viejas".³⁷³ Para el arte sonoro, la apariencia estética final de una pieza, está relacionada estrechamente con el tipo de tecnología utilizada para su creación; ya hemos discutido ampliamente como la aparición de diferentes tipos de tecnologías en el arte sonoro, no solo cambiaron su estética, sino también su proceso creativo, y por tanto su experiencia estética. No es posible hacer una comparación directa entre la labor manual que se hacía con tijeras y pegante para la edición de cintas magnetofónicas a mediados del siglo XX, con la edición en tiempo real del contenido no físico, del sino en sí mismo (como se realiza hoy en día).

En relación al papel que tiene la tecnología como factor de definición de una pieza y su apariencia, es necesario hablar de una *huella tecnológica* que se deja en las piezas de arte sonoro, tanto en su contenedor físico (en forma de disco, cassette, o CD), como en su contenido y masa sonora. La huella tecnológica, es la que paradójicamente nos está indicando la presencia del hombre en la elaboración de una pieza, sin ella sería muy difícil identificar las condiciones en las que fue creada, y en general, parte de la experiencia estética se perdería (porque la alta calidad sonora no necesariamente es directamente proporcional a la calidad estética).

³⁷³ IBÍDEM., *Pensamiento en Curso*, pág. 188.

Lo que podría estar pasando últimamente con la incorporación de tipos de tecnología que dejan una huella tecnológica menos detectable, es que la experiencia estética ya no pueda incluir dentro de sus actores a los aparatos tecnológicos que ayudan a configurarla y a darle una cronología rastreable. Lo anterior, no va en detrimento de la pieza de arte sonoro, pero hace que su experiencia estética tenga que verse concentrada en lo que se percibe en un 100%, y si esta percepción no corresponde a lo que el artista quiso manifestar por medio de ella, el arte sonoro pasaría a volverse ruido (más o menos armónico), sin mayor experiencia estética.

El valor de la obra de arte

El valor de un objeto de arte, está dado en primera instancia por su relación con nuestra historia, muy seguramente, un objeto que no tenga relación con algún rasgo de nuestra supervivencia, o nuestra cultura no podrá llegar a ser valorado. Romero Brest, a este respecto, reúne a los objetos en dos grandes grupos para poder evaluar su valor: aquellos que han sido creados por la naturaleza (sin la presencia del hombre), y aquellos que han sido directamente creados por el hombre (incorporándolos a la naturaleza). Si queremos establecer un valor para estos dos tipos de objetos, será necesario que analicemos la falta de sentido de los primeros, y el sentido altamente trascendente de los segundos.

No se trata de establecer una lucha entre la naturaleza y las cosas creadas por el hombre, pero en términos de objeto de arte es necesario establecer una diferencia que nos permita darles algún valor, valor que finalmente le será de utilidad al hombre, no a la naturaleza.

*Son dos mundos, naturaleza y cultura, los que se oponen y se implican al mismo tiempo.*³⁷⁴

La existencia de un objeto en la naturaleza no tiene ningún fin, simplemente está ahí, su objetivo no es afectar a nadie ni despertar emociones o afectos; más allá de su sobrevivencia no tiene un valor relativo. Los objetos de arte, según lo menciona Romera Brest en varios de sus escritos, no tienen una posición neutral, penetran en el hombre y definen su existencia; sin embargo, están alejados de las

³⁷⁴ ROMERO BREST, Jorge. *¿Qué es una obra de arte?* Buenos Aires: Emecé Ediciones, 1992, pág. 9.

ciencias del hombre, del estudio de los fenómenos que podemos comprobar (científicos), y de los que no comprendemos (metafísicos).

Romero Brest nos advierte que son los sentidos los que efectivamente nos acercan a los objetos en general, permitiéndonos notar su presencia, pero que la manera como ellos van a trascender en nuestras vidas es a través del espíritu, que en últimas es el que nos proporciona el goce estético. Esta afirmación, que va tan de la mano con la metafísica, hace que cada vez que nos empeñemos en explicar la experiencia estética, utilicemos salidas que nos conducen lejos del fenómeno, y más cerca de la reflexión personal. Aunque puede ser válida la explicación de este tipo de fenómenos utilizando la metafísica, personalmente considero exagerado proponerla como alternativa para desenmarañar este tipo de problemas del objeto. Creo que es perfectamente posible explicar la experiencia estética sin tener que recurrir al espíritu humano, porque por más atribuciones que podamos darle, es algo con lo que no se puede debatir, solo se puede estar de acuerdo o en desacuerdo con su existencia.

Sin embargo, sería demasiado fuerte afirmar que Romero Brest utiliza postulados metafísicos de manera directa, es justo hacer la salvedad que él sugiere cierto tipo de caminos con una libertad suficiente que deja ver al lector su posición. Por ejemplo, en el caso comparativo de la obra de arte dentro de la experiencia humana, este se limita a decir que la única comparación que es posible hacer entre las dos, es el de hacer una comparación de su mensaje como una metáfora, de esta forma según Romero Brest "la obra de arte es metafórica, como metafórica es la existencia humana, está en permanente transporte desde el mundo finito del conocimiento definitivamente adquirido hacia el mundo infinito que se pretende conocer y se escapa".³⁷⁵

Volviendo al valor del objeto natural frente al objeto del arte, podríamos tocar el tema de la inmanencia, la justificación en sí mismo, el tipo de justificación que le damos a un árbol para encontrarse en el mundo natural, por ejemplo. Si citamos este y otros ejemplos de cómo diversos tipos de objetos naturales sostienen y utilizan la inmanencia, ¿deberíamos usar este término para tratar de definir al objeto sonoro? Sin temor a equivocarme, creo que es posible utilizar este tipo de justificación, ya que, por lo menos para algunos pensadores del arte sonoro, esta es la forma en la que el sonido debe ser visto para no tropezarse en su camino con la música, el ruido, o el *muzak*.

³⁷⁵ IBÍDEM., *¿Qué es la obra de arte?*, pág. 11.

Romero Brest traza una clara posición, afirmando que la obra de arte obedece siempre a una instancia superior que la hace legítima y le da sentido. Si hablamos en estos términos del objeto sonoro, podemos encontrar que su parecido con el objeto natural es también muy cercano. Así pues, si pudiéramos darle un sitio al objeto sonoro, tendría que ser en medio del objeto natural y el objeto de arte, puesto a que su justificación es inmanente, pero siempre requiere de la experiencia estética para ser comprendido desde su conexión con el artista; es decir, podemos entenderlo como objeto natural, pero aun así, sigue teniendo características que lo hacen tener una experiencia estética que es deseable conocer.

¿Puede sobrevivir el objeto sonoro siendo un objeto natural? Claro que sí, finalmente este tipo de definición y comportamiento social era el deseado por muchos artistas sonoros, especialmente los acusmáticos. Lo que era claro para ellos es que este hábitat del objeto sonoro, dentro de un mundo que no se materializa ante nosotros, le da unas calidades al objeto sonoro que lo hacen alejarse a la vez del mundo natural. Si se quiere, se podría afirmar que el comportamiento de un objeto sonoro se parece más al que tiene un objeto natural que no está en nuestro entorno, y el cual solo podemos disfrutar sin conocerlo, podría compartir mucho de su comportamiento y entendimiento con objetos que se encuentran lejos de la superficie de nuestro planeta, como estrellas o asteroides. Finalmente estos nos ofrecen, desde la tierra, la opción de conocerlos en uno solo de sus sentidos, y no dejan de llenarnos de experiencias estéticas a pesar del limitado conocimiento que tenemos de ellos.

También podríamos preguntarnos si el objeto sonoro podría ser un objeto de arte sin más. Ante esta alternativa, podríamos sugerir, que el objeto puede ser un perfecto ejemplo de cómo el ser humano se encuentra aún en una búsqueda de valores absolutos, es decir, en búsqueda de la verdad. Pero ¿cómo puede el objeto sonoro, un objeto que está entre lo metafísico, y lo científico acercarse a ser algo comprobable como un fenómeno? tal vez, no sea necesario comprobar en el objeto sonoro su cercanía con una verdad en particular, tal vez solamente sea necesario evidenciar el ansia que siempre tuvo este por encontrar la verdad. A veces, como en el caso del arte sonoro, lo más importante es el camino que se traza el hombre para alcanzar una meta. Para el arte sonoro, su historia, y la historia de su arte, se nos muestra cómo una temprana jerarquización o una temprana clasificación de este, como un apéndice de la música, no le ha permitido hacer que su característica inmanente sea la que se imponga, tal vez, por su nacimiento dentro de la música, esté condenado a justificarse con ella, o por lo menos en sus mismos términos.

Por otro lado, podemos hacer una llamado a la calma, y ser conscientes que cualesquiera que sean los valores que deben intervenir en la catalogación de un objeto de arte sonoro, estos muy seguramente se traten de valores pasajeros, puesto a que el carácter de objeto del hombre, hace que el arte sonoro sea parcial y pasajero como lo es el paso y el pensamiento del hombre sobre el mundo.

*Las obras de arte, como todas las de la cultura humana, son documentos que el hombre va dejando en esa lucha por el logro de valores absolutos.*³⁷⁶

El valor de cada obra sería irremediamente relativo al momento en el que fue concebida o creada, por lo tanto, su valor no podría ser ni universal ni eterno; lo que podría tener un valor el día de hoy, pudo no haberlo tenido ayer, y podrá no tenerlo mañana. Debido a esto, es necesario no evaluar el valor definitivo del objeto sonoro como objeto de arte, sino poder llegar a evaluarlo a través del tiempo y describirlo usando a la historia del arte y a la crítica del arte como camino para intentar darle un valor universal, así sea transitorio.

*Las obras de arte, como todas las de la cultura humana, son documentos que el hombre va dejando en esa lucha por el logro de valores absolutos.*³⁷⁷

Otro aspecto relativo al valor de la obra, está claramente atado a la posesión de la misma, en muchas ocasiones, es el autor, el artista en persona, el que toma crédito por la obra de arte haciendo que el valor que la obra de arte se traspase desde el objeto hasta la persona del artista. Así, cuando se evalúan cierto tipo de objetos de arte que tienen una presencia tan marcada en la personalidad del artista, la obra llega a evaluarse dentro de su carrera artística, dentro de su legado y cronología. Es así como el valor no se le da a la obra de arte, sino al artista, y la obra puede llegar a perder su valor individual.

Casos como este dentro del arte sonoro también son frecuentes debido a que en sus inicios los artistas utilizaron el arte sonoro teniendo más al medio como fin, y tendían a atar un discurso beligerante sobre un conjunto de obras realizadas en una línea de tiempo muy específica. Por ejemplo, la carrera de John Cage dentro del arte sonoro está marcada por su personalidad, no se puede en tener la obra 4'33"" por fuera de la intervención del artista y de su carrera creativa. La obra en sí pierde totalmente su valor lejos del artista.

³⁷⁶ IBÍDEM., *¿Qué es la obra de arte?*, pág. 15.

³⁷⁷ IBÍDEM., *¿Qué es la obra de arte?*, pág. 16.

Por otro lado, la pérdida del valor dentro del objeto de arte, hace que sus valores deban ser evaluados de otra manera en persona del artista. En el caso de Cage, dejaríamos de evaluar la pieza de arte o la experiencia estética sonora que hay en ella, para pasar a evaluar la coherencia de las *palabras* de Cage, debido a que la obra será entendida desde su discurso, que se acerca más a lo literario o a lo verbal, algo totalmente ajeno al valor de un objeto de arte.

Sin embargo, la limitante que existe para la asignación de valor al objeto de arte cuando pasa de la materialidad del objeto de arte a la persona del artista puede estar ya quitándole valor durante esta acción. Por lo tanto, al tener que cambiar sus variables, el objeto de arte estaría admitiendo una limitación espacial, algo que lo estaría alejando del concepto de valor. Pero por otra parte, su valor no desaparece, sino que acepta su correspondencia y su relación circunstancial con su entorno.

*Toda obra de arte, por valiosa que parezca, tiene una nota de provisionalidad circunstancial.*³⁷⁸

Recordemos que en todo momento Romero Brest habla de una mayor valía o mejor calidad del arte cuando hay una mejor o más profunda encarnación simbólica de este con relación a la realidad que la rodea. Por lo tanto, cualquier acto de reflejo que tenga el arte frente a la persona del artista o frente a la sociedad en general, será algo que no incrementará el valor del objeto de arte, sino que por el contrario podría restarle valor como símbolo.

Valoración de las obras de arte

Valorar no es dar valor a algo que por sí no lo tenía, es reconocer un valor evidente en el objeto.

Ortega y Gasset

³⁷⁸ IBÍDEM., *¿Qué es la obra de arte?*, pág. 20.

Comenzamos este apartado con una frase de José Ortega y Gasset, debido a que Romero Brest utilizaba su pensamiento continuamente para definir objetos con un perfil más que todo metafísico. La idea de valor, no puede ser dada, según él, por la conclusión de un análisis dado alrededor de la ciencia y la razón; solamente desde el terreno metafísico el valor alcanzaría su verdadera dimensión, dejando que la parte emocional subjetiva guíe su análisis.

Estos tipos de análisis, que utilizan la subjetividad, son favorables al arte sonoro puesto que la construcción colectiva, subjetiva, y social alrededor del arte, los hacen difícil de medir con la vara del discurso científico. Si comprendemos que la crítica de arte requiere en un primer acercamiento la descripción del objeto de arte, veremos que es muy difícil que se llegue a una descripción satisfactoria si no se le permite intervenir a la subjetividad.

Al ser el valor, algo que está atado más al nombramiento que al descubrimiento de una característica en el objeto de arte, podemos comprender que la trascendencia del valor se convierte en algo que no se dará por sí misma, sino que dependerá de quién le dé este reconocimiento. Para todos es muy claro que la asignación y la fuerza de un valor aumenta o disminuye dependiendo del sujeto o colectivo que la haga manifiesta, así pues para obtener una idea de la trascendencia del valor sería más útil fijarse en la procedencia del juicio que en la calidad del mismo (a veces solo son necesarias dos malas palabras de un crítico importante, que 100 discursos favorables hechos por desconocidos). Para el arte sonoro, esta tendencia a generar valores por medio de la inclusión de personajes reconocidos es en arte, ha sido desastrosa, la falta de conocimiento profundo por parte de los críticos del arte sobre el arte sonoro y sobre la problemática sonora, hace que sus juicios no sean malos ni buenos, por lo tanto no son susceptibles de ser comprendidos como un valor.

La falta de asignación o estimación del valor de una pieza de arte sonoro, es la primera consecuencia palpable de la falta de crítica a su alrededor, ya que además de una gran cantidad de conclusiones abstractas sobre la ausencia de crítica, la ausencia de valor hace que el arte sonoro sea casi invisible (inaudible) para la mayoría de sus posibles sujetos.

El problema consiste en comprobar la capacidad del hombre para emitir un juicio, afirmativo o negativo, sobre una obra de arte, de tal manera que no valga solamente para el que lo emite o en un momento histórico dado.³⁷⁹

³⁷⁹ IBÍDEM, *¿Qué es una obra de arte?*, pág. 188.

Además de Ortega y Gasset, Romero Brest se cuenta entre los seguidores de Benedetto Croce. Por esto, no duda en seguir también la postura metafísica de Croce frente a la belleza. Croce fue tajante al proponer que el crítico de arte no puede ser ni una persona de ciencia, ni un filósofo; para él, el crítico de arte debe tener una triple condición de: erudito, hombre de gusto, e historiador. A Romero Brest le sobraban experiencia y preparación académica, y siempre estuvo interesado en los problemas de la estética.

Específicamente, sobre la elaboración de los juicios de valor y la pasión con la que el crítico debe elaborar estos postulados, Romero Brest proponía al hombre, más que al científico para sus juicios; para él, era necesario que en todos y cada uno de los juicios elaborados por un crítico de arte el hombre estuviera siempre al frente del científico. Como dato curioso, Romero Brest conoció esta faceta y esta revelación en la última década de su vida, y dejó de lado la historia del arte, para dedicarse a tiempo completo al estudio crítico y a hallar en la filosofía un sustento fuerte para que el hombre del que él hablaba, no saliera a exponer sus puntos de vista sin ningún tipo de defensa.

Caracterización, clasificación, jerarquización

El principal problema propuesto por Romero Brest, es el problema derivado de la individualización de la cultura moderna. Si antes habíamos visto como Rosenberg se refería al problema de la clasificación como algo que provenía de la creación de la *división del trabajo*, Romero Brest no va muy lejos, y también acusa a la especialización del arte en pequeñas ramas, como la culpable principal de la restricción de los medios expresivos. No olvidemos, que ante el surgimiento de nuevos tipos de arte, la primera reacción de los pensadores de arte y del círculo artístico en general era el de no considerarlos arte.

El mismo Romero Brest, se declara culpable de esta tendencia clasificadora, y confiesa que en una de las primeras exhibiciones a las que asistió a París para observar piezas en una galería creadas por artistas vanguardistas, tuvo que salir corriendo y vociferando. A pesar de esto, también nos confiesa, que es el tiempo el que nos puede servir como aliado para que este nuevo tipo de ideas aniden en la cabeza de los espectadores, finalmente el cambio de paradigma no tiene reverso, y lo que se consiga en una primera impresión dejará al espectador con ganas de más.

Sobre esta misma época, la de las *vanguardias*, el arte ha tenido que defenderse constantemente, la aparición de nuevas artes como: el cine, la fotografía, o el arte sonoro, revolucionaron los principios que habían sido definidos para el arte y puestos al servicio de la educación por las academias de arte. ¿Cómo se puede enseñar algo que ya ha cambiado? Finalmente la redefinición de lo que se enseñaba en las academias de arte terminó por cuestionar nuestra idea sobre ¿qué es un artista? y ¿qué es lo que hace?

Recordemos que sobre esta última pregunta, existió un momento en la historia que es conveniente volver a traer sobre la discusión. En el momento en el que apareció la fotografía, por ejemplo, se cuestionó la capacidad, o mejor, la pertinencia del artista en un mundo que ya no dependía de sus interpretaciones para llegar a reproducir la realidad. Sin embargo, la diferencia se puede poner en términos mecánicos, en los cuales precisamente dicha interpretación no sea necesaria. "La fotografía, como bien ha señalado Ronald Barthes, repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente".³⁸⁰

Romero Brest nos indica, que el camino seguido por las academias de arte, y en general por los círculos del arte en general, fue la utilización de la abstracción como herramienta común para definir todo lo que se venía como *nuevo arte*, de esta forma no era necesario abrir una nueva rama del arte para cada *nuevo arte* que iba surgiendo en el camino. La aparición del arte sonoro, por ejemplo fue, para muchos vanguardistas y muy seguramente para el propio Romero Brest, la aparición de una abstracción relacionada con la música.

Por lo dicho anteriormente, podríamos comenzar a atar cabos entre los diferentes actores del arte sonoro y pensadores prominentes como Romero Brest. Es claro que lo que los primeros artistas sonoros buscaban el nacimiento de una nueva música, que no requiriera de la armonía, el ritmo, o el color provenientes de la música tradicional, pero también es claro que para otros artistas, para los críticos, y para los historiadores del arte, la aparición del arte sonoro también era vista como el advenimiento de un nuevo tipo de música. ¿Por qué habrían de pensar los críticos e historiadores más allá de lo que ya se establecía por los pioneros en arte sonoro? Si ni siquiera los artistas sonoros se declaraban alejados de la música, ¿cómo era posible entonces que por iniciativa propia los historiadores determinaran el nacimiento de un nuevo arte?

³⁸⁰ ARIZA POMARETA, Javier. «Soundscape as a time capsule: A creative project based on the sounds of the first train station of Cuenca» *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 2015: Número 27., pág. 101.

Así pues, esta nueva división del arte en varias disciplinas no favoreció al arte sonoro, tal vez porque sus pioneros no fueron lo suficientemente claros en cuanto a los alcances que podrían llegar a tener este arte más allá de la música. Al fin y al cabo, todas las definiciones acerca del arte: idealista, materialista, objetivista, subjetivista, entre otras³⁸¹, eran clasificaciones que provenían de sistemas de ideas, estudios que por lo general no incluían al arte sonoro en ninguna de sus referencias debido a que el arte sonoro es, ante todo, un arte experimental y de carácter técnico, al que se llega de la mano de los conocedores del sonido, y no de los especialistas en estética.

Retomando la clasificación de la obra de arte frente al *valor* que esta puede llegar a tener, para Romera Brest solo existía una barrera que separaba a la obra de arte de otros objetos sin el mismo valor. "Si la obra de arte fuese más que un objeto real-sensible, sería clasificable como los objetos naturales; pero, ella es portadora de valor"³⁸². Así pues en esta definición, según su valor solo se podría clasificar a los objetos como *reales-sensibles* y *objetos con valor*.

Aunque ya conocemos que Romero Brest se basaba en lo que el artista era capaz de producir como obra de arte y no en el objeto de arte en sí, también es necesario destacar que su cercanía con Newman lo llevó a considerar válido su sistema para categorización del arte:

Artes Plásticas:

Son medios representativos. Son materiales y objetivos

Artes Habladas:

Poesía, cuyo medio es la palabra

Artes Musicales:

Tiene como medios de representación los sonidos y ritmos y cuyo efecto es un conjunto rítmico-musical.

Artes Dramáticas:

Tiene como medios a los movimientos rítmicos y como efecto a un conjunto de impresiones visuales-estéticas

³⁸¹ IBÍDEM., *¿Qué es una obra de arte?*, pág. 136.

³⁸² IBÍDEM., *¿Qué es una obra de arte?*, pág. 137.

Al recorrer esta categorización propuesta por Newman, nos podemos dar cuenta de la verdadera dificultad que existe para categorizar y clasificar las artes; tal pareciera que a cada época le corresponde un tipo de categorización diferente, y que lo que parece válido en una época, parecería no serlo tanto en otra. Además, en lo que respecta al manejo de las artes sonoras, aquí citadas como artes musicales, es evidente que para Newman es un requisito indispensable contar con ritmo para obtener sonido; esto, aunque parezca una banalidad, es una prueba del alcance que llegaron a tener los críticos con respecto al arte sonoro, simplemente resumían todo lo referente al sonido con experiencias musicales, y a la música la describían como sonido con ritmo.

Pero por otro lado, Romero Brest nos da una luz con respecto al posible camino para la categorización del arte sonoro, él asegura, que es posible llegar a un encuentro de caminos entre la arquitectura y el sonido, respecto a que ambos partes de materias brutas indefinidas, como el espacio y el sonido, y ambos recorrían caminos matemáticos o caminos artísticos para producir sus objetos. Además los ata también en términos de experiencia, al relatar la manera como para llegar a experimentar la arquitectura, también era necesario dejar de pensar en los principios físicos que hicieron posible su materialización. Nosotros, por nuestra parte, podríamos agregar que la relación entre la experiencia estética entre ambas artes podría llegar a ser muy similar, puesto que requiere de un mayor tiempo y análisis que con la obra pictórica.

Volviendo al origen de la clasificación del arte, Romero Brest propone realizar una revisión al arte como objeto; viéndolo ya desde esta perspectiva, él nos insta a recordar cómo durante todo el siglo XIX, la presencia de la máquina, cambió por completo el desarrollo de la actividad del artesano, y del artista por defecto. Para él, este fue un momento definitivo, en donde, primero, se separó la actividad artística de la actividad artesanal, y segundo, se decidió que la experiencia estética pertenecía exclusivamente al objeto de arte; estableciendo un rigor psicológico aunque no estético. Esta afirmación es coherente con la forma en la que Romero Brest se refiere siempre a la experiencia estética como algo extra objetual y que depende exclusivamente del artista.

Para el arte sonoro, la intervención de la máquina en la producción de sus objetos de arte, no puede desligarse tan fácilmente de la labor del artista. A diferencia de otros tipos de arte, la aparición del oficio de artista sonoro no surgió previamente a la aparición de la máquina, surgió gracias a la máquina, a la posibilidad de fijar sonidos en un medio físico. Si bien es cierto que han existido experimentos y ensayos en años recientes, que pretenden quitarle al arte sonoro su característica tecnológica

intentando llevar sus objetos a una experiencia acústica, también es cierto que estos no han conducido a consolidar ningún tipo de corriente dentro del arte sonoro.

Suponiendo que pudiéramos comparar los objetos que han nacido de oficios artesanales y se han convertido en arte con otros que, como el arte sonoro, han nacido como arte desde el comienzo; estaríamos por concluir que sí es posible que la razón, la decisión última que define que es arte de lo que no es provenga única y exclusivamente del juicio estético. Esto nos llevaría a pensar que lo que llamamos obra de arte pudiera estar pasando por dos etapas distintas, una que nos lleva a identificarla como obra de arte de forma individual, y otra que, desde la sociedad en consenso, nos sugiera considerar a cierto objeto como una obra de arte. Aunque esta definición nos pudiera traer algunos problemas, vamos a intentar llevarla al plano sonoro para aplicarla directamente al tema que nos interesa.

Si el objeto de arte sonoro siempre ha tenido problemas para ser ubicado dentro de una u otra categoría artística, y si su objeto sonoro a veces es calificado como música y otras veces como ruido, estamos en definitiva ante un problema de definición que depende casi exclusivamente de lo que el sujeto, en este caso el oyente, pueda concluir sobre él. Si a priori le proponemos a nuestro sujeto que debe considerar al objeto de arte sonoro como objeto artístico, puede que estemos ejerciendo demasiada influencia sobre nuestro él para que considere positivamente nuestros deseos como algo que el realmente puede llegar a experimentar. Además, ¿qué tanto podría la preclasificación de un objeto de arte influir sobre la manera como el sujeto interactúa con él?, estaríamos corrigiendo el problema de la *ansiedad* tal y como lo proponía Rosenberg, pero tal vez, estaríamos yendo demasiado lejos.

¿Qué tan necesaria se hace la introducción a la obra de arte, si este arte es sonoro?, ¿Cómo podríamos evaluar la verdadera experiencia estética del objeto de arte sonoro?, y si la experiencia que buscamos, quisiéramos desligarla del objeto, así como nos lo propone Romero Brest, ¿hasta qué punto podríamos considerar que la experiencia sonora propuesta por el artista se corresponde con la realidad del objeto sonoro?

Esta seguidilla de cuestionamientos que acabamos de hacer, nos llevan a pensar de una forma mucho más detenida, que nuestro cuestionamiento sobre la verdadera intervención de la psicología humana en la obra de arte, incluyendo la de arte sonoro, afecta de forma definitiva la manera como pretendamos calificar todas y cada una de sus categorías. De seguir insistiendo en la imposición de un listado de características que puedan llegar a compartir ciertos tipos de arte, estaríamos por entrar a la inclusión de los rasgos obvios de cada objeto. Esta inmersión en el mundo *de lo*

aparente y lo obvio es tremendamente peligrosa cuando se trata de clasificar a un tipo de arte que ha tenido muy poca difusión, y que a la fecha sigue contando con muy pocos seguidores. Recordemos que lo obvio muchas veces viene de lo que se ha tejido en sociedad, pero que no siempre corresponde a la realidad, realidad que en caso del arte, preferimos definirla como la experiencia que desarrolla el artista, y que en últimas es lo que pretende que el público pueda reconocer en parcial o totalmente en su obra.

Expresión, experiencia, y representación

A pesar de que Romero Brest basa muchas de sus ideas relativas a la experiencia en un concepto que, según él, es a priori a la conciencia humana y pertenece a nuestro espíritu, algo que no apoyamos y que no vamos a debatir, contiene reflexiones muy interesantes, que no solo explican la relación de la experiencia con las ideas artísticas, sino que entra a evaluar su relación con la forma en las que estas se expresan y se representan.

Primero que todo, Romero Brest nos alerta sobre lo que debe ser representado o no, el mundo material, del que muchas veces hemos hablado en esta tesis, no debe ser el único que debe ser representado en el arte. Lo importante, según Romero Brest, es la capacidad que tenga el artista para comprender y sintetizar la calidad del sentimiento que quiere ser representado, para luego hacer un arduo trabajo artístico que nos lleve a un nivel de expresión muy alto. Es decir, es tan importante el sentimiento base que inspira la obra de arte, que la capacidad que existe en el artista para expresarlo, reinterpretando su lenguaje.

Al cambiar al medio sonoro, nos encontramos frente a un problema enorme, debido a que en primera instancia, el sonido no pertenece al mundo que conocemos tradicionalmente como material. Sin embargo, después de comprender que el medio utilizado por el arte sonoro no lo excluye del mundo material, entraremos a sintetizar un sentimiento en un sonido; por lo general, la música está cargada de este tipo de caminos paralelos entre los sentimientos y las composiciones; esta desarrollada empatía entre la música y los sentimientos, puede causarnos a su vez cierto nivel de confusión, puesto que la tarea de separación del arte sonoro con la música se hará cada vez más difícil.

Aunque ya hemos tratado el tema de la separación de las artes, y hemos concluido que es algo que puede no ser totalmente necesario, también sigue latente la

conclusión social de acercar todo lo referente al sonido con la música. Por esto, el que la música facilite el camino al arte sonoro en una mejor y más directa representación de un sentimiento, no necesariamente debe ser vista como algo de gran beneficio. Ahora bien, habiendo aislado al arte sonoro, y a la utilización de sonidos que evitan los parámetros musicales dentro de sus límites, podríamos decir que, aun sin la ayuda de la música, el sonido en sí mismo es un excelente canal de representación de las emociones. Recordemos que ya lo había dicho Schaeffer: "el sonido es una construcción cultural", y como tal debe sus valores a valores *casi* absolutos, definidos por una sociedad para la cual el sonido representa un camino recorrido por muchos siglos.

La preocupación de Romero Brest es finalmente la trivialización de los valores relativos al arte en representaciones pictóricas documentadas por la historia del arte que no ofrecen ningún tipo de garantía ni en su calidad, ni en su profundidad. Para él, la importancia de la historia del arte y la importancia de la relación que tiene esta con la clasificación de las obras, reside en la capacidad del arte para ejercer como un sismógrafo social, ejerciendo un papel de representante del espíritu humano. Por lo tanto, la importancia que se le dan a ciertas obras en relación a su alta calidad o capacidad de sorpresa pasa a un segundo plano haciendo que se privilegie como protagonista a ese registro social que nos permite identificarnos como sociedad.

Retomando las palabras con las cuales abrimos este apartado, la importancia que tiene para Romero Brest la existencia de las ideas a priori claramente ligadas a la metafísica, nos permiten darnos cuenta del nivel de trascendencia que para él tienen dichas ideas. Siguiendo en la misma línea, recordemos que para Platón, el sonido siempre mantuvo un papel importante dentro de la teoría de las ideas, y por tanto podemos afirmar que también Romero Brest tuvo que tenerlas en un lugar privilegiado en el momento de acercarse a ellas.

La sociedad actual, alejada del mundo de las ideas, insiste en la importancia de la experiencia para el desarrollo de un vínculo o de un pensamiento. La efectividad que tiene este tipo de pensamiento está plenamente comprobada, sin embargo, este aun no satisface preguntas de tipo metafísico que constantemente invaden varios campos de estudio, especialmente el arte y la filosofía. Dice Romero Brest: "El hombre no se presenta como una *tabla rasa* como creía Locke en el momento de llevar a cabo una experiencia, sino ante todo lleva a cabo una estructura de conocimientos conservamos por la memoria".³⁸³

³⁸³ ROMERO BREST Jorge. *¿Qué es el Arte Abstracto?*, Buenos Aires: Editorial Columba, 1962, pág. 15.

Dentro de los postulados en los que se basa Romero Brest para hablar de la representación de la realidad llevada a cabo por el artista, él admite un tipo de relación conflictiva, debido a que en la actualidad, el mundo de la realidad admitida o *mundo científico* se encuentra representado en ocasiones por el artista dentro de un *mundo metafísico*. Esto quiere decir que lo que en la antigüedad partía de una postura metafísica para reforzarse dentro del arte, ahora parte de una realidad objetiva para contradecirse en el arte. Esta puede ser, sin lugar a dudas la principal conclusión de porqué, actualmente, la relación del arte con la realidad social parece verse revelarse ante nuestros ojos como supremamente contradictoria y beligerante.

La relación de la realidad con el arte sonoro parece no tener la suficiente carga metafísica requerida para hablar de ella como una contradicción, sin embargo lo planteado por Romero Brest como una lucha entre lo subjetivo y lo objetivo se mantiene, quizás porque al igual que en otro tipo de artes, la importancia que se le da al dominio de los sentimientos sobre el dominio de la razón, ejerce un gran peso en la balanza al momento de equilibrarlas. A este fenómeno en el cual, una certeza logra un equilibrio al equipararse en sí misma con la metafísica se le llama *cristalización cultural*. Según Romero Brest, podemos encontrar rezagos de este tipo de dinámica en la forma como en la posmodernidad se agrega una gran cantidad de contenido metafísico sobre sentimientos reales ligados a la guerra y al abandono.

Para entretejer un tipo de equilibrio, o de cristalización cultural en relación al arte sonoro, tendríamos que entrar a evaluar la cantidad y la calidad de los ingredientes subjetivos y objetivos relativos al sonido. Para un medio, como el sonido, que se encuentra en un espectro material que no es palpable, el concepto de realidad existe, pero siempre está para ser comprobado por la vista. Si en algún momento, nuestro sentido de alerta, estrechamente atado al sonido, nos indica peligro a nuestras espaldas, el sonido nos da la señal de alerta, pero esta comprobación de la realidad siempre va a estar apoyada por el ojo, quién hallará las causas que produjeron el sonido en cuestión, e intentará realizar una teoría o secuencia de eventos que tengan como fin el hallazgo de la fuente para despejar posibles relaciones atadas al peligro.

Si estamos diciendo, que la relación del sonido depende de la visión para atarse a la realidad, estamos diciendo que el sonido puede que se encuentre en un plano intermedio, a medio camino entre la objetividad y la subjetividad. De ser así, ¿cuál sería el camino para hallar una cristalización cultural alrededor del arte sonoro? La respuesta a esta pregunta puede estar en la raíz de la ecuación propuesta por Romero Brest (a un estímulo subjetivo, una representación objetiva y viceversa), es así, como para el arte sonoro podríamos proponer una respuesta que, como su medio, fuera

mixto; es decir, alentar un entendimiento del arte sonoro desde su carácter subjetivo y objetivo.

La representación para el arte sonoro, siempre parece haber sido una cuestión de manejo del medio, y por lo tanto la tecnología es la que con sus diferentes avances nos permite adquirir una mayor capacidad de hacerlo es la que en últimas se encarga de la tarea de representación. Por lo tanto, y al haberse basado casi toda la tecnología de reproducción y manipulación sonora en programas matemáticos, hallamos que en la matemática reposa gran parte de la capacidad de representación del arte sonoro. Si habíamos citado a Harold Rosenberg cuando relacionábamos al arte con los oficios y de cómo estos oficios en el arte se habían vuelto obsoletos, debemos volver a hacer este mismo tipo de relación en relación al arte sonoro, ya que recientemente la representación del sonido puede comenzar a escoger cierto tipo de sistema de reproducción o manipulación sonora, de acuerdo con la calidad estética que se desee representar, antes, en los años 60's el arte sonoro dependía directamente de la tecnología para evolucionar.

Respecto a este tipo de representación, Romero Brest era claro en afirmar que la calidad de la representación, es decir el producto final, casi siempre era generada después de un momento de conflicto que enfrentaba los medios de los que se disponía, de lo que en realidad se quería expresar. Es muy evidente que para el caso del arte sonoro, la relación de los programas de ordenador con el resultado final están estrechamente ligados. Así, la relación representativa del concepto sonoro, los medios sonoros, y el resultado sonoro, están demasiado subyugados entre sí como para que el resultado estético de un objeto sonoro sea fiel a la idea original del artista.

Una pregunta que era muy relevante en el tiempo de Romero Brest se planteaba desde el problema de la representación de lo subjetivo, en las maneras de representación en las que el objeto de arte encontraba su camino. Pero, si este era subjetivo, el camino no conducía necesariamente hacia otro sitio. Por esto, la idea previa del artista como una decisión, para representar algo subjetivo o no, encontró un gran apoyo en las vanguardias. Sin embargo, como habíamos comentado anteriormente, la relación que el arte sonoro tenía con las vanguardias fue una relación casi que cronológica más que conceptual o mediática; es importante recalcar que por este motivo, las mismas intenciones que se buscaban en las vanguardias para la representación subjetiva no necesariamente eran las mismas que se perseguían para el arte sonoro.

Las bases sobre las cuales Romero Brest se apoyaba para hacer una crítica hacia la representación de la subjetividad, siempre lo llevaban a una reflexión sociológica que no tenía cabida más allá de la psicología, sin embargo, Romero Brest siempre se oponía a este tipo de relaciones directas entre la psiquis del hombre y su comportamiento, porque recordemos que para él siempre fue mucho más atractiva la metafísica como principio y fin de todas las interacciones humanas. "Qué está pasando en el alma del hombre y no del artista, porque no quiero que piense en la autonomía de este, que como bien decía Klee, es nada más que un intermediario".³⁸⁴

Romero Brest también destaca la importancia de las relaciones entre los objetos de arte por encima de los objetos mismo, según él, calidades como la originalidad pasan a un segundo plano cuando existe una relación conceptual con otros objetos o sujetos que pueda ser de mayor importancia. Si se mira al arte sonoro dentro de este contexto, podemos obtener una doble lectura, con objetos sonoros que son valorados por el sonido en sí mismo, y por otro lado con puestas en escena donde el objeto pasa a un segundo plano sustituyendo su importancia en pro de una mayor trascendencia del concepto sonoro.

Expresión abstracta

La relación que para Romero Brest existe entre el sujeto y la obra de arte abstracta es mucho más ideal que la que existió entre el arte y su público en años y siglos atrás. Es la consolidación del arte como testigo social, y la entrada de lo *no figurativo* a escena permite que muchos artistas que estaban lejos de lograr ejecuciones magistrales puedan tener mejores lecturas de la sociedad y por tanto un *mejor arte*.

En esta relación, mejorada, del arte con su público, la situación de un sujeto aislado en relación con el objeto de arte ya no es relevante por sí misma, ahora, con la llegada de la abstracción, el mismo objeto de arte puede ser interpretado por más de una persona a la vez, alcanzando universalidades jamás antes vistas. Los artistas ahora, según Romero Brest, están inmersos en una meta que envuelve lo emocional y el estilo en un solo proceso interpretativo, ahora el artista debe buscar siempre la interpretación a priori a su obra, es decir, su objeto de arte debe ser capaz de anticiparse a la experiencia estética, y debe causar todo tipo de emociones desde estadios tempranos en la apreciación de una obra.

³⁸⁴IBÍDEM., *Qué es el Arte Abstracto?*, pág. 31.

Aunque seguiremos hablando de esta relación de la abstracción con los estadios ideales del arte para Romero Brest, somos conscientes de que la relación de lo abstracto con el arte sonoro es contradictoria desde todo punto de vista, recordemos que en apartados anteriores dentro de esta tesis, hemos visto como una de las diferencias más marcadas que podríamos llegar a hacer entre la música y el arte sonoro es, precisamente, la poca capacidad de abstracción que tiene el arte sonoro frente a la música, siendo la música un arte idealmente abstracto y el arte sonoro un arte idealmente figurativo.

Para llegar a respuestas abstractas en torno al arte, hay que llegar primero a un consenso social, ya que la manera como se mide una abstracción bien llevada a cabo, se hace evaluando como esta puede llegar a ser más o menos universal. Para el caso del arte sonoro existe un inconveniente por superar de mayor importancia que para la pintura, para el arte sonoro es muy difícil alcanzar un consenso debido a la falta de material para hacer comparaciones entre obras que puedan llegar a parecer similares.

Otra gran diferencia que puede estar presente en la abstracción de los objetos de arte entre el arte sonoro y las artes visuales está en la alta capacidad que tienen las artes visuales para invadir diversos tipos de medios en el momento de difundir su idea o concepto. Un cuadro puede ser fotografiado, dibujado, copiado, y redistribuido millones de veces sin cambiar o bajar mucho su capacidad experiencial. En cambio, el arte sonoro necesita de condiciones especiales para que su experiencia estética tenga el reconocimiento debido, problemas como la intensidad sonora (el volumen) es, por dar un ejemplo, uno de los más evidentes y más grandes problemas que tiene el arte sonoro en su exposición pública.

Supongamos que una pieza de arte sonoro, en la que se pretenda que el sujeto tenga una relación íntima con el objeto sonoro sale de una relación de 1 a 1 a una sala de exhibición para tener una relación de 1 a 1000, en la que un objeto sonoro se verá involucrado con más de 1000 sujetos que van a escucharla, supongamos que se trata de una pieza de dos minutos, ¿cuánto tardarían esas 1000 personas en escuchar la pieza sonora en una relación de 1 a 1? La respuesta puede ser exagerada, y es así como para este tipo de circunstancias, bastantes comunes, se decide por tener experiencias de 1 objeto frente a 1000 oyentes, por cuestiones de tiempo. Ahora bien, pensemos por un momento en la dificultad que existirá para darles a esos 1000 oyentes el mismo tipo de intensidad sonora (volumen) que por la ubicación de cada uno de ellos frente a la fuente, debe ser diferente. Así que tendremos 1000 objetos sonoros diferentes, porque al variar la intensidad sonora con la que cada oyente la percibe, la obra sonora no puede, en ningún momento ser la misma para todos. Es

como si para una obra pictórica cambiaran constantemente los colores o la saturación de los mismos para todos y cada uno de los sujetos que interactuaran con ella.

Pasando a otro estado de la abstracción, Romero Brest señala que una de las metas de toda abstracción es el poder librarse de las ataduras al espacio-tiempo, para convertirse, según él, en un objeto inmaterial, siendo este el resumen de todas las intenciones abstraccioncitas. Ante esto podemos retomar discusiones anteriores que hemos tenido frente a los objetos inmateriales, estableciendo que su campo de acción se encuentra en un sitio bastante lejano para los terrenos naturales del arte sonoro. Si libráramos de la variable temporal al arte sonoro estaríamos eliminando su presencia, ya que si los segundos no corren, el sonido no puede darse, o si por otro lado modificáramos drásticamente la velocidad de reproducción de una pieza, esta cambiaría de forma y por tanto la experiencia para el oyente sería abismalmente distinta. Así pues, este tipo de modificaciones espacio-temporales, no pueden darse dentro del arte sonoro de manera tan natural como si pueden hacerlo dentro de las artes visuales, por ejemplo. El perseguir la inmaterialidad del objeto sonoro es un imposible, ya que es un tipo de objeto que se mueve en un medio, el sonoro, que depende de variables muy específicas para existir.

Romero Brest trata el tema de la abstracción del arte sonoro y, aunque lo hace con timidez, se refiere a la aparición de los *concretos* como la forma en la que se puede llegar a una desmaterialización del objeto en condiciones que permitan a la experiencia fundarse en algo lejos de lo material. Esta relación de los concretos con el arte sonoro se da en la música concreta de Pierre Schaeffer, por supuesto, y en los artistas que utilizaron la poesía concreta como una forma de acercarse al medio sonoro desde un concepto previamente elaborado desde lo literario. Así pues, el único tipo de comportamiento abstracto que puede llegar a devenir de una pieza concreta es el que venga a posteriori, ya que en la reinterpretación de una obra concreta estaría su único camino posible para encontrarse con lo concreto, es decir con lo híper-figurativo.

Dirá usted que se los acusa con frecuencia de ser intelectuales, cometiendo el mismo error que cuando se los acusa de ser insensibles. La diferencia reside en que el esfuerzo no se ejerce sobre las cosas visibles sino sobre el espacio y el movimiento.³⁸⁵

Romero Brest concluye relacionando al espacio y al movimiento (representación del tiempo) como las salidas que tiene el objeto inmaterial para abstraerse, pero como hemos analizado anteriormente este tipo de relación no beneficia al arte sonoro y no

³⁸⁵ IBÍDEM., *Qué es el Arte Abstracto?*, pág. 58.

le permite abstraerse, entonces, ¿qué vías tiene el arte sonoro para abstraerse?, indudablemente debemos recurrir a la música, la forma sonora abstracta por excelencia, para poder encontrar una variable posible para abstraer al arte sonoro, es por medio, entonces, de su representación y de sus sistemas, que el arte sonoro va a poder abstraerse, por lo tanto la capacidad menor o mayor que pueda llegar a tener un objeto sonoro dependerá de su capacidad para cambiar de medio y plasmarse sobre un papel, tornándose visible. Así pues, la abstracción del arte sonoro es una consecuencia de su expansión hacia otros medios, y gracias a esto podríamos atrevernos a concluir que la capacidad de abstracción de un objeto dependerá proporcionalmente de la versatilidad que este contenga; es por esto, que las artes visuales pueden requerir de la eliminación de algunos medios de expresión, mientras que el arte sonoro necesitaría de una adición.

La anterior conclusión nos puede llevar a formularnos una pregunta que podría llegar a ser pertinente si pudiéramos ejemplarizarla en muchos casos a la vez ¿es la capacidad de abstracción dueña de una fórmula específica que simplifica los medios atando a la obra de arte en un terreno en el que su maniobrabilidad puede ser cercana a cero? ¿Es la abstracción la capacidad para migrar una obra de arte de un medio a otro, considerando el material abstraído como lo resultante de esta migración de medios, lo que queda después de este cambio?

Si estas preguntas llegaran a tener respuestas positivas, estaríamos ante la respuesta del porqué el arte ha decidido tomar, casi que naturalmente, el camino de la abstracción como ruta lógica para su evolución; y en consecuencia, podríamos dejar de cuestionarnos sobre la pertinencia de la obra de arte figurativa en nuestros días y, con esto, de paso podríamos llegar a entrever porque el arte sonoro tuvo y sigue teniendo tantos problemas para adaptarse a las artes contemporáneas. Tal vez su incapacidad para migrar de medio lo esté condenando a no poderse expresarse de manera abstracta y en consecuencia a no enriquecer su contenido, su expresión, y su experiencia.

La ciencia de la belleza

*La estética no se ocupa solamente de la obra de arte, sino del problema total de la creación, es decir, todo cuanto se opone a la actividad racional cognoscitiva del hombre.*³⁸⁶

La relación de Romero Brest con la filosofía le impide tener una mirada directa sobre las obras de arte, y en consecuencia, de hablar del arte en términos artísticos. Él prefiere, tratar el tema de la estética de una forma global, y muy apegado a sus convicciones, también prefiere justificarlo desde un punto de vista metafísico. La caracterización de un valor absoluto dado por el espíritu será su justificación y obsesión con respecto al problema de la estética.

Si bien, hemos afirmado que Romero Brest, en ningún momento se aleja de la idea metafísica del arte, si es necesario hacer la salvedad, que ante este problema, le fue imposible hacer una justificación absoluta a partir del espíritu, por el contrario, para Romero Brest, existe una clara división en torno al nivel de entendimiento del problema estético. El dividía a la estética en:

- *Estética Metafísica* (de la cual dijo que se llega a ella por especulación).
- *Estética Racional* (que es resultado de un análisis causa-efecto)
- *Estética Empírica* (que es la que resuelve las relaciones de experiencias entre sujetos)
- *Estética Axiológica* (que analiza las relaciones entre las obras de arte, valores)

Esta separación que aparenta ser un punto de quiebre entre la teoría metafísica del mismo Romero Brest, es una evidencia de la necesidad de tener un análisis por separado, que aunque puede estar cobijado por una misma idea que nombra a la estética como ciencia de la belleza, le permita a la estética estar relacionada con la sociología, la psicología, y hasta con el desarrollo científico, entre otras. Por esto, y consiente de esta necesidad, Romero Brest nombra en sus obras contantemente la relación que su teoría estética puede llegar a tener con la obra de Max Scheller, Tillich, Nohl, Coellen, Dvorak, etc.

La forma en la que Romero Brest ata de forma muy hábil a la estética con la sociología, se evidencia en la forma en la que él no se atreve a darle un valor a una obra de arte más allá de su impacto social, por lo que todo lo que tenga valor en ella

³⁸⁶ IBÍDEM., *¿Qué es la obra de arte?*

será parte de la estética, y todas las relaciones y repercusiones que tenga la misma fuera del mundo metafísico serán responsabilidad de la sociología. La sociología del arte indaga en las finalidades mediatas e inmediatas de toda obra.

La relación de este concepto de estética planteado por Romero Brest es muy compatible con lo que le ocurre a la obra de arte sonora. Para esta, existe una relación muy íntima con lo que Romero Brest llama el alma del hombre, el sonido es uno de los sentidos que producen una mayor nivel de afectación en los recuerdos y pensamientos del hombre, si lo observáramos desde la existencia de Dios, la conciencia y la forma como se expresa este consejo se hace utilizando el sentido del oído, escuchamos nuestros propios pensamientos así físicamente el sonido no haya trascendido físicamente. Todos los ritos que, dentro del cristianismo, generan una comunión de fieles en torno a Dios, se gestan gracias a la palabra. Esta estrecha relación hace, que dentro de lo metafísico la presencia del sonido sea amplia y profunda a la vez.

Por otro lado, la relación del sonido con su entorno, y la relación específica que tiene la obra de arte sonora con sus escuchas harán parte de un análisis sociológico, donde la cultura, las costumbres, y hasta la educación del oyente jugará un importante papel para obtener una respuesta contundente al problema de la estética. Así, podríamos afirmar que los autores de las teorías del arte sonoro han estado equivocados, desde este punto de vista, puesto que han establecido juicios de valor a experiencias netamente sociales del objeto con sus oyentes; por lo general ellos han mezclado las repercusiones físicas del sonido y la relación de este con la psiquis del hombre en un conjunto de teorías que abarcan la estética desde un punto de vista netamente sociológico.

Podríamos concluir que la pertinencia o no de la estética dentro del problema del arte sonoro no está en cuestión, sino la forma en la que esta debe ser tomada en cuenta; no es posible realizar un juicio estético basado en valores demasiado racionales o que tienen más que ver con un problema social de interacción que con la evaluación de su entorno metafísico más global.

El gusto y la moda

Para Romero Brest, el problema de la moda o del gusto era uno de los que mejor evidenciaba una de las más grandes contradicciones humanas "la preocupación con cosas que aparentemente no tienen un porqué". No solo para él, sino para muchos otros pensadores, su relación con el problema del gusto, eran abordados más allá de lo que el hombre podía entender, para él era común que cualquier relación que se establecía en el mundo real siempre se daba en términos de su existencia y su realidad. Este punto de vista positivo sobre el mundo era el que Romero Brest quería evadir, para concentrarse no tanto en el juicio de una obra de arte, sino en el porqué de este juicio.

La relación que tiene el arte sonoro con el problema del gusto es un tipo de relación directa, como existe en todas a las artes, sin un desarrollo agudo del sentido del gusto, el arte sonoro se trataría única y exclusivamente en un tipo de arte que se encargaría de dar mensajes. Como hemos recalcado antes, la fidelidad sonora no es, ni mucho menos, una de las finalidades del arte sonoro, tampoco lo es la entrega de un mensaje utilizando el medio sonoro. Para el arte sonoro es de vital importancia la experiencia por encima de todo y la experiencia entorno a la relación estética se plasma como uno de sus más trascendentales objetivos.

Si definimos la diferencia de la ciencia y el arte, en un campo de batalla entre el cómo y el porqué, podríamos ver que en terreno del arte sonoro se escucharía el sonido de fuertes cañones en ambos costados de esta batalla. La relación planteada desde un comienzo, por lo primeros artistas sonoros, entre la música y el arte sonoro, hace que, desde su nacimiento, todos los pensamientos relativos al arte sonoro sonaban más o menos musicales. De hecho, como lo tratamos en la primera parte de esta tesis, relativa a la historia y primeras teorías del arte sonoro, la utilización de lo abstracto y de los valores matemáticos era la primera tarea relacionada al arte sonoro que forzosamente tuvo que enfrentarse a ellas debido a su a priori relación con la música.

La utilización del arte sonoro como la antítesis estética de la música fue durante mucho tiempo la razón de ser del arte sonoro, todos los esfuerzos que hicieron los músicos modernos, en últimas los creadores del arte sonoro, estuvieron encaminados a enriquecer la música por medio de un tipo de estética que venía de una fuente totalmente distinta. Esta vocación de exploración, buscaba nuevas texturas, nuevos sonidos, nuevas formas rítmicas. Así pues, si relacionamos la necesidad que tuvieron estos primeros artistas sonoros por encontrar un nuevo tipo de música, podríamos decir que su principal objetivo en esos momentos fue la transformación del arte

sonoro en un nuevo tipo de estética, es decir, un nuevo tipo de comunicación metafísica.

Desde los músicos seriales que buscaban en la *multifonía* un camino para encontrarse con nuevos sonidos, todos y cada uno de los creadores sonoros entendían el problema del arte sonoro como un problema metafísico, y por esto, para intentar explicar la forma en la que el sonido se manifestaba en nuestras vidas, tuvieron que darle un sustento ontológico lo bastante fuerte como para poder soportar el peso de una crítica metafísica que rozaba con una teoría filosófica más que con la creación artística. Es por esto, que los primeros pensadores de arte sonoro, parecen tomarse la tarea del sonido muy en serio, y casi sin excepción buscan constantemente una justificación metafísica para cualquier relación que establezca el hombre con el sonido.

Romero Brest establece de entrada una gran diferencia entre el gusto y el deseo, habla del gusto como un tipo de sentimiento que es poco trascendente y mucho más honesto, puesto que lleva una menor cantidad de ingredientes, y los existentes pueden medirse mejor. Nuestra relación con el gusto, dice Romero Brest, está dada sin prejuicios, y sin un patrón determinado. Sin embargo, aunque le dan un papel aparentemente fácil de ejecutar, este tipo de visión sobre el gusto, lo hace depender casi que exclusivamente de un tipo de relación metafísica entre el ser y el objeto de arte; por esto, se habla que, aunque no se trata de una relación muy profunda, sus mecanismos no pueden ser fácilmente descritos por nosotros. De hecho, llega hasta tal punto este tipo de descripción metafísica, que se dice que el gusto es una forma en la que el hombre *aparece* siendo gracias a esto que el hombre se hace notar en este mundo.

Ahora bien, si comparamos este tipo de relación que tiene el gusto con el ser, casi metafísica, con el carácter de "construcción cultural" que le habíamos dado previamente al sonido, nos encontramos ante dos caminos muy distintos que están relacionados con la estética sonora. Para Romero Brest, toda relación que vaya más allá de lo metafísico, o sea, más allá de la estética, debe ser evaluada desde la sociología del arte. Así pues, deberíamos hacer una ardua tarea, al intentar separar del arte sonoro lo que es metafísico de lo que no lo es.

*Ser carente de gusto es mortal, es la confesión de una impotencia para vivir.*³⁸⁷

³⁸⁷ IBÍDEM., *pensamiento en curso*, pág. 151.

Para Romero Brest, como podemos ver, es aún más importante el problema del gusto, que el problema de la estética, porque para él son dos cosas diferentes y, aunque el camino del gusto sea aún más corto que el de la estética, presenta una mayor gama de condiciones que están por analizar. Por este motivo es que aunque se trate de un campo comparativamente más pequeño, la cantidad de visiones sociales que pueden intervenir en el análisis del gusto lo hacen tener un atractivo y una riqueza especial. De hecho, para Romero Brest el gusto llega a ser un indicador social, un indicador que evidencia la existencia de un grado mayor o menor de creatividad.

Ahora bien, entrando a analizar este tipo de conceptos en relación con el arte sonoro, se podría decir que en primera instancia, esos primeros artistas sonoros, efectivamente, podían haber buscado en la estética y en la metafísica las respuestas que necesitaban para un problema de gusto que está aquejándolos. Ellos eran conscientes que lo que los estaba llevando al arte sonoro era una necesidad física, la de buscar nuevas texturas y fronteras para la música, y no una necesidad intelectual. Sin embargo, tal vez por timidez, o tal vez por encontrarse en un territorio totalmente nuevo para muchos de ellos, vieron la oportunidad de justificar este nuevo tipo de arte a través de la estética y no a través del gusto, gusto que los había llevado en un comienzo a esta exploración.

Algo que gusta, es algo que es percibido, algo con lo que entablo una relación y por tanto puedo establecer un juicio personal con respecto a él, sin embargo, si hablamos del arte sonoro, este tipo de juicios pueden ser un tanto escasos, no por una incapacidad en el arte sonoro o en el sonido como medio, sino en una muy baja apreciación del objeto sonoro, una muy bajo contacto con el objeto sonoro dentro de una experiencia estética.

El anterior aparte nos permite abrirnos a una segunda idea en torno a este bajo contacto del arte sonoro con respecto al gusto. Según Romero Brest algo que, después de gustar, pase a estar analizado en las consecuencias de este gusto, se podría llamar como gusto objetivizado, o como lo llamaría Romero Brest, moda. La moda es un producto social, que al igual que el sonido ha desarrollado ciertos códigos a través de las generaciones como una construcción sólida, el significado de nuestros gustos se ve simplificado y objetivizado en la moda. Ahora bien, si nos preguntemos porque el arte sonoro nunca estuvo *de moda* podríamos responder que nunca alcanzó una objetivación del gusto sobre el que ella podría existir y ya hemos recalado que el gusto que podría llegar a tener o no el arte sonoro era consecuencia de su exposición mediática dentro del sonido.

Recopilando las experiencias en torno al arte sonoro, los que lo siguen, tienen, indudablemente, un gusto muy desarrollado para el medio sonoro, sin embargo, este tipo de gusto ha sido madurado por medio de una alta exposición, algo que no es el común denominador en nuestra sociedad actual. En la actualidad, como siempre diferente a otro tipo de épocas, el hombre está decididamente expuesto a un mundo totalmente visual, por lo tanto las oportunidades para tener experiencias sonoras son muy pocas o de muy baja calidad.

Volviendo al tema de las consecuencias del gusto, Romero Brest afirma que un mismo gusto puede definir diferentes modas y que, observándolas detenidamente, se podría ver como las ideas viajan gracias al gusto para conformar ideologías que se convierten en modas. Para el arte sonoro, podríamos proponer que la forma en la que el arte sonoro se transformó en ideología, fue a través de las ideas, pero estas ideas no fueron transformadas en gusto en ningún momento, fueron directamente abstraídas y llevadas de esa misma forma desde la mente del artista sonoro hasta la conformación de toda una ideología a través de ellas, podríamos decir entonces, que se trataron de ideas sordas y mudas, ideas que fueron teorizadas pero que nunca pudieron formar parte del gusto de nadie para convertirse en moda.

La moda es un testigo que puede dar fe de la no intervención del arte sonoro dentro del fenómeno social del consumo masivo, ya que si la definición de una moda como tendencia inconsistente, supra individual, efímera, y sujeta al cambio, lo alejan en cada uno de sus postulados del arte sonoro; ya que precisamente esta descripción contiene todo lo que le ha hecho falta al arte sonoro para trascender socialmente. A partir de estas afirmaciones podríamos hacer ciertas sugerencias a los artistas sonoros para que intentaran involucrarse más dentro del tejido social, para así, hacer de sus obras objetos que puedan ser apreciados, puedan leerse en ellos ideas, y puedan estas ideas conformar tendencias a futuro. De la interacción del objeto sonoro con todo tipo de oyentes es que podremos, por fin, tener conceptos más sólidos acerca del arte sonoro.

Romero Brest hace una analogía directa entre el refrán popular que llama a preocuparse por el gusto: *Sobre gustos y colores no se disputa*, pero muy acertadamente, quiere darle la vuelta a este paradigma social para decir: "Sobre ninguna cosa se disputa más que sobre gustos y colores". Esta directa oposición a un paradigma social consolidado permite que podamos ver la importancia de la exposición de los objetos de arte ante todo tipo de público en la mayor de tiempo y espacios posible, es finalmente ese roce social lo que permitiría a los objetos sonoros evolucionar, ser inconsistentes, y en general cometer errores que den paso a nuevas tendencias y

nuevas modas alrededor de ellos. El objeto sonoro necesita ser más auténtico y elocuente.

La timidez puede ser una característica muy marcada que hace parte de los objetos sonoros, su imposibilidad para estar en un espacio de forma *callada* o mejor, de estar ahí para cuando el público desee vivir su experiencia y no al contrario, hace que estos tengan que lanzarse al encuentro del espectador sin haber sido llamados. Al haber hecho hincapié en esta característica tan particular de los objetos del arte sonoro, al definirla como *tímida*, no estamos afirmando que estos no sean capaces de salir al encuentro del oyente, estamos diciendo que simplemente, este carácter espontáneo no ha hecho parte del arte sonoro ni en sus comienzos, ni ahora. Siempre que alguien se refiere al arte sonoro lo hace con un halo de misterio, y los calificativos giran en torno a su concepto innovador debido a su medio, pero pocas veces escuchamos un juicio, o por lo menos una descripción que haga visible al objeto sonoro.

En línea con Romero Brest, podríamos decir que en torno al arte sonoro, sus ideas no pudieron madurar por falta de debate, y en torno a ellas se generó una ideología, que al contrario de las ideas, carece de debate y se la toma como una premisa definitiva. El señalamiento del arte sonoro como una ideología pueden explicar el porqué todos sus escritores pioneros quisieron sentar las sólidas bases de un gran edificio. Es como si para hacer un edificio de dos plantas de hubiera hecho una excavación para uno de 25, el arte sonoro está sobre fundamentado a tal punto que pasó directamente de idea a ideología.

Revolución del gusto

En torno al arte en general, a comienzos del siglo XX se gestaron lo que en este momento denominamos como vanguardias, ya hemos reseñado exhaustivamente como dichas vanguardias pasaron a ser parte del arte, sin tal vez haber transformado sensiblemente. Para Romero Brest estas revoluciones, que también dieron inicio al arte sonoro, están vacías en su interior; él nos invita a recórrelas una a una para percatarnos de forma directa la manera como las vanguardias han sido reabsorbidas por el tarde. Tarde o temprano, según Romero Brest, todas las vanguardias y los presumibles cambios que estas produjeron serían absorbidas nuevamente por un concepto de arte total. Para Romero Brest, estamos en un momento cultural de

innegable declive, al final de una civilización; son estas palabras nos invita, no a ser pesimistas, sino a ser más humildes con lo que es producto del arte en la actualidad.

*Pues una cosa tremenda nos pasa, estamos alimentándonos a diario de algo que ya no es vigente, de algo que ya no es, que está cayendo, que está muerto.*³⁸⁸

Ejemplo de este colapso de los rezagos de las vanguardias, está la intención de todos los productos de las vanguardias por intentar salvarse. Esta separación del arte en múltiples artes, producto de la división del trabajo, también llevada a cabo durante el siglo XX, provoca ahora una ruptura definitiva entre diferentes áreas del arte que también, inevitablemente, intentan salvarse entre ellas. Aparentemente de la misma forma en la que vieron la luz, a la sombra de otro arte consolidado, así serán reabsorbidas después de décadas de intentos. Para el arte sonoro, esta afirmación casi profética de Romero Brest, se puede ver parcialmente cumplida en las palabras de Pierre Schaeffer, el cual, en el ocaso de su vida, tras más de 40 años intentando dar a conocer al arte sonoro, e intentando hacer prosperar este tipo de arte por fuera de la música, aceptó que separarla de esta era un despropósito, y que aceptaba con tristeza que había desperdiciado su vida.

*Cada uno hace lo imposible por salvarse, pero como esa salvación intenta ser personal, inevitablemente fracasa, pues en el plano personal no hay salvación posible.*³⁸⁹

Finalmente, Romero Brest nos da una mano para poder resumir esta masacre contra las artes que nacieron con las vanguardias, él justifica su posición beligerante en torno a idea de la trascendencia, o mejor dicho entorno a la no trascendencia que rodean algunas de las artes nacidas de la vanguardia. Para Romero Brest, el saber no necesariamente es un sinónimo de crear, y por lo tanto, muchos de los conceptos y las ideas que se generaron en torno a las vanguardias, como el arte sonoro, no supieron ejecutar estas ideas para poder hacer explícito algo que sobre el papel podría ser arte. Podríamos concluir que en el camino que lleva a las ideas hacia la materialización en objetos de arte, los artistas jugaron a ser filósofos, un tipo de trabajo nunca antes realizado por ellos, haciendo que las obras no fueran testigos de la sociedad, lo cual es característico en el arte, sino que por el contrario se hizo que las obras fueran meros espejos de las ideas y conceptos del artista sin más.

³⁸⁸ IBÍDEM., *pensamiento en curso*, pág. 168.

³⁸⁹ IBÍDEM., *pensamiento en curso*, pág. 172.

Formas representativas

El concepto de forma representativa fue desarrollado por Romero Brest para referirse al arte, en especial visual, que atravesando una nueva fase de interpretación en manos del artista, adquiere una nueva vida, una significación totalmente original.

Pierre Schaeffer, ya lo había hecho durante años, tomar grabaciones o trozos de grabaciones sacadas del paisaje sonoro natural, modificarlas sutilmente resaltando características sonoras que para nosotros podían haberse mantenido ocultas. Sin embargo, a lo que se refiere Romero Brest es al tipo de interpretación que no requiere ningún tipo de modificación. De ser así, podríamos tomar a los artistas acusmáticos como los principales creadores de obras de arte reinterpretado, puesto que en muchas ocasiones, negando la posibilidad de utilizar el sentido de la vista, las piezas sonoras pueden adquirir una nueva dimensión, también, con el simple hecho de hablar acerca de acusmática poco antes de la presentación de cierto tipo de objetos sonoros, estos pueden aparecer ante nuestros oídos de una forma completamente nueva. La explicación o la vivencia acusmática en definitiva pueden generar un tipo de reinterpretación gracias a su discurso, más que a una reinterpretación de un artista específico.

Tal vez, si siguiéramos el ejemplo de los artistas acusmáticos, haciendo una previa explicación o introducción a lo que significa la escucha apartada del medio visual, entenderíamos un poco mejor la forma en la que el arte sonoro debería desenvolverse si pretende ser entendido y trascender. En anteriores capítulos dentro de esta tesis, hemos visto como la falta de trascendencia, derivada por la falta de exposición mediática, la falta de crítica, y la no inserción en ningún tipo de moda, le han impedido al arte sonoro trascender y por tanto cumplir con su deber artístico como testigo social.

Ahora bien, si permitimos que el artista entre a reinterpretar la obra, pero a la vez le permitamos hacerle pequeñas modificaciones, volveríamos a hablar del artista sonoro y de Pierre Schaeffer como uno de los pioneros en este tipo de procedimientos. En sus comienzos el arte sonoro contó con una limitación técnica, que lo hacía trabajar sobre obras musicales, o grabaciones caseras que podían ser modificadas, pero el sonido deseado en si no podía ser creado de la nada, necesitaba la utilización de otro sonido base para modificarlo y al cabo de un tipo obtener un sonido más o menos parecido al que el artista tenía en mente. Por lo general era algún sonido particular, ya existente, el que llegaba al artista de improviso y este intentaba modificarlo. Así pues,

el artista sonoro en sus inicios era un experto en reinterpretación, aunque no podía crear sonidos de la nada, se valía de su biblioteca sonora para alcanzar sonidos que podían ser interesantes.

Se dice pues, que la etapa en la que los artistas sonoros dejaron de hacer arte sonoro reinterpretado nació con la invención de los sonidos artificiales, electrónicos; los cuales podían ser programados a priori en su intensidad, complejidad, y duración, para luego nacer. Hay que ser sensatos e insistir que aunque la creación de sonidos de la nada es algo posible, la mayoría de los artistas sonoros se valen de una biblioteca sonora ya existente para obtener los sonidos que quieren; es así, como ahora toman sonidos electrónicos para modificarlos igual que hacían antes con los sonidos grabados en cintas magnéticas.

Categorías formales en la historia del arte

La imaginación y la fantasía, también eran para Romero Brest unas de las más poderosas e infaltables herramientas utilizadas por el artista para crear, sin embargo al igual que otros muchos autores, insiste en la necesidad de que estas herramientas se materialicen y puedan trascender en el mundo material. Es así como Romero Brest habla de la incapacidad humana para crear en el aire, según él, lo que no se representa y toma forma física no puede trascender y por tanto no puede ser llamado obra de arte.

Al igual que en la discusión sobre lo virtual en el arte, al arte sonoro se le suele poner la etiqueta de virtual, es decir, de no material, en ese capítulo, se llegó a la conclusión de que el arte sonoro efectivamente es un arte inmaterial, pero que sea inmaterial no quiere decir que sea virtual. Recordemos que la forma en la que se manifiesta el arte sonoro es a través de un medio muy invasivo, como es el sonido. Menospreciar la influencia de este medio en nuestras vidas sería como decir que nuestras manos no tienen ninguna utilidad. Por esto, más allá del medio visual, podemos decir que el sonido es un tipo de medio que contamina muchísimo más a su público, e incluso, este tipo de carácter invasivo es uno de sus principales problemas, debido a que el oyente no puede decidir en qué momento su experiencia estética con los objetos sonoros debe empezar.

La trascendencia en la psiquis humana sería pues la mejor manera de evaluar el nivel de afectación de una obra de arte y no su nivel de materialización. Finalmente, podríamos decir también, que estamos completamente saturados de impulsos visuales, y que percibir el arte dentro de esta invasión es cada vez más una ardua tarea de discriminación. Los dispositivos móviles nos han dado recientemente la oportunidad de estar a solas con objetos visuales que anteriormente solo podíamos encontrar en un galería, y de igual manera los objetos sonoros también se han vuelto portables dentro de estos dispositivos. Es ese sentido podríamos concluir que no todo lo que se materializa afecta al ser humano, y no todo lo que lo afecta debe ser material.

Romero Brest hace alusión a la fenomenología, dice que esta es la puerta para analizar los procesos que se dan alrededor de la obra de arte como metáfora. Para Romero Brest, son las teorías de Husserl las que nos pueden dar una luz acerca de como la obra de arte llega a tener un significado y un nivel de impacto sobre la manera como se percibe una obra de arte. Teniendo en cuenta la cercana relación que tiene la obra de arte sonora con la fenomenología, podríamos afirmar que la importancia de esta dentro del arte sonoro es aún mayor que la que puede existir en otro tipo de arte. Contrario a las teorías de Romero Brest, el arte sonoro dice no depender en lo más mínimo de cualquier tipo de interpretación metafísica; al ser el arte sonoro un hijo de las vanguardias, su nacimiento se produce en un momento donde se dan por sentadas las teorías realistas del siglo XIX que hablan sobre la muerte de Dios, además, el arte sonoro nace en un periodo previo a los años 70's en donde se llegó a cuestionar la no existencia de un ser que dé sentido a las teorías metafísicas, en conclusión, el arte sonoro como fiel hijo de su época intenta sustentarse casi que exclusivamente en las teorías científicas que, como la fenomenología, pretende darle una explicación a todos fenómenos naturales por medio de la ciencia dándoles una explicación racional.

Romero Brest nos recuerda que a través del tiempo, la imitación o la mimesis de lo natural fue la forma más efectiva para comunicar la imagen de un objeto, y por tanto poder reflexionar sobre él. La alegoría fue la manera en la que el arte se relacionaba de forma más tradicional con el ser humano. Después vino la metáfora, y ahora la reflexión no necesariamente tiene que venir de un objeto, puede venir de algo inmaterial, algo que el público pueda interpretar introspectivamente. Así pues, el arte sonoro es una etapa intermedia en todo este proceso, ya que aunque su objeto es inmaterial, tiene una apariencia constante que no puede ser modificada durante la interacción con el mismo más allá de las variables de percepción que pueden darse en un tipo de arte que pertenece casi a la instalación.

Recalcamos esta posición, ya que recorreremos brevemente los diferentes cambios que han ocurrido en la historia de los objetos de arte, bien sea por motivos técnicos, o por motivos culturales.

Romero Brest es claro al resaltar que, en sus comienzos, la creación artística no tenía el conocimiento técnico para replicar ninguna de las impresiones del hombre acerca del mundo, toda producción natural no podía ser reproducida, la mera observación y la acumulación de datos eran los recursos con los que contaba el hombre para acercarse a la naturaleza y obtener de ella los recursos necesarios para el arte. Cuando este se atrevió a intentar replicarla, sus obras fueron observadas por primera vez como una creación natural, es decir, no se juzgaba su procedencia, se contemplaban si darles un uso determinado. Siguiendo esta tendencia, el arte sonoro también fue uno de los perjudicados en estos primeros intentos del hombre por dar a conocer sus observaciones, el sonido es algo que siempre le fue esquivo al hombre, es por esto que la utilización de sonidos naturales dentro de las obras de arte tuvo que esperar tanto, hasta la invención del fonógrafo era imposible para el hombre capturar los sonidos para reproducirlos nuevamente en un futuro.

Si hablamos de clasicismo, como la época en la cual la imagen natural adquiere un orden y un género similar al de la naturaleza, para el arte sonoro deberíamos hablar de era digital, que permitía eliminar el residuo creado por acetatos y cintas en una grabación para poder escuchar el sonido en un escenario ideal. Por esto, es solamente hasta después de haber alcanzado esta etapa cuando los artistas se atreven a hacer abstracciones y reinterpretaciones de los modelos naturales.

Para el arte sonoro, el proceso de abstracción se dio incluso con anterioridad a la invención de los medios digitales de fijación sonora; esto se debe a que la meta que tenía el artista no era la de alcanzar una perfección en el sonido, sino que este, como hijo de las vanguardias, estaba más preocupado del lenguaje y su contenido. ¿Cómo pretendíamos que los primeros artistas sonoros obtuvieran sobresalientes abstracciones si aún no manejaban la técnica que les permitía fijar el sonido para estabilizarlo en una imagen clara?, ¿no estamos acaso pidiendo al arte sonoro llegar a unos límites incluso mayores a los que este podría llegar al ser un arte secundario a mediados del siglo XX?

Respecto a las etapas que ha tenido el arte a lo largo de la historia, Romero Brest también ha incluido en su lista al momento en el que el arte deja de serlo y se le llama decoración. Según Romero Brest, y en la misma línea de muchos pensadores, mientras el arte se encarga de interpretar los medios por los cuales viaja un mensaje,

utilizando lenguajes que pueden no ser directos, el diseño se encarga de que los mensajes sean lo más directo posibles y que el impacto de los mismos genere un cambio en el comportamiento de las personas. Es por esto, que el diseño se encarga de lo que con evidencia se trata sobre los objetos fabricados por el hombre, es una manera en la cual el hombre puede juzgar y controlar ciertos detalles y sensaciones que con el arte no podría llegar a controlar.

La relación que tiene el arte y el diseño, es la misma relación que puede llegar a tener el arte sonoro con el *muzak*. Aunque, en esta tesis, poco o casi nada hemos hablado del *muzak* podríamos resumir que se denomina *muzak* a toda cortina sonora utilizada para generar un ambiente y una experiencia deseada en un espacio concreto. Un ejemplo claro de la intervención del muzak en nuestra vida cotidiana, es la manera como el sonido es empleado como cortina dentro de centros comerciales o tiendas especializadas; su uso indiscriminado va desde supermercados hasta tiendas de ropa y el efecto que se busca con su utilización es muy variado, va desde la fidelización a la marca, hasta el confort o la prisa mientras se compra. Esta utilización directa del sonido para producir un tipo de impulso directo puede ser la misma que diferencia a la decoración del arte.

Cada vez que nos dirigimos a un sitio y este tiene un nivel decorativo que llama nuestra atención podemos describirlo con lujo de detalles, nos guste o no, debido a que todo está al alcance de nuestros sentidos, por el contrario el arte, y por supuesto el arte sonoro, tiene la limitación de que no puede ser descrito de igual forma por todos, ya que aunque todos lo perciben de la misma forma, la conclusión a la que llegarán será más difícil de sacar, debido a que habrán muchas cosas en la obra de arte que no son explícitas en la misma.

Una obra pintada o esculpida es decorativa cuando carece de independencia expresiva porque está sujeta a la arquitectura que la contiene.³⁹⁰

Con la frase que acabamos de reseñar, notamos como para Romero Brest, lo que contiene a la obra de arte es de vital importancia para cualquier valoración que se pueda hacer sobre el arte, para nosotros es muy diferente la trascendencia que pueda llegar a tener una obra dependiendo del medio desde donde esta se manifieste. Anteriormente habíamos visto como Romero Brest se refería a la situación del marco y de la pintura de caballete para concluir la forma como el hombre pretende romper con las paredes para, utilizando una pintura, poder mirar hacia afuera dentro de una habitación.

³⁹⁰ IBÍDEM., *¿Qué es una obra de arte?*, pág. 124.

Por tener un tipo de contenedor que también es inmaterial, y no nos referimos al medio físico en el que está fijado el sonido, el arte sonoro tiene una ventaja o desventaja para ser localizado dentro del espacio. Es común ver como el cálculo de un espacio determinado se hace utilizando la vista y el oído por igual, de hecho nuestros oídos necesitan que podamos dirigir nuestro rostro de frente a la fuente en el momento de la emisión sonora para lograr identificar desde donde viene el sonido. Así, imaginar que el sonido está contenido por un número finito de metros dentro de un espacio, es algo que está lejano de ser algo factible de ser calculado sin la combinación de la vista y el oído.

Por otro lado, la necesidad que vio Romero Brest en la creación de los marcos de los cuadros como una manera de crear ventanas que le permitirán a las personas ver soñar por fuera de cuatro paredes, es una necesidad que no es necesario suplir en el caso del oído, de hecho, la necesidad que puede tener una obra sonora para permitir soñar a sus oyentes, es de hecho la limitación de un medio, más no la expansión del mismo. Para poder disfrutar de una experiencia más profunda, que es el sentido que se les da a las obras gráficas enmarcadas, el arte sonoro puede basarse en la acústica, de esta forma se puede llegar a bloquear la vista para que el sonido construya los espacios físicos que ya no pueden ser definidos por los ojos.

La creación de un espacio nuevo, físico, es una de las características más destacables del arte sonoro, todo lo que se encuentra a nuestro alrededor es susceptible de ser modificado en sus dimensiones si prescindimos de la vista y nos dedicamos a experimentarlo con nuestros oídos. De hecho, una de las entradas más comunes que hacen cierto tipo de artistas al arte sonoro es por medio de juegos en los cuales se pretende confundir y enajenar al oyente de lo que pudo haber conocido del espacio con anterioridad. Finalmente, esta construcción llevada a cabo por nuestros ojos, no es otra cosa que una conclusión sensorial a la que se ha llegado a través del tiempo, el mundo como lo conocemos está constituido en nuestra mente en una gran medida por el sentido de la vista, que ha configurado este mundo natural para nosotros a través del reflejo de la luz solar en los objetos que nos rodean. Para saber cómo es el mundo configurado a través de los oídos, deberíamos preguntarle a un ciego de nacimiento para descubrir que su mundo es casi igual de exacto al mundo visible.

En conclusión el tipo de espacios en los que se enmarca una obra para ser exhibida no pueden ser determinados por lo que estamos acostumbrados a ver,

como salas, pasillos, habitaciones, recibidores, etc. Los espacios que enmarcan una obra para el arte sonoro deben estar determinados, en condiciones diferentes a las que percibimos con la vista, un espacio ideal para la exposición de arte sonoro debe darle una alta fidelidad a los sonidos que queremos presentar, y así como las paredes aíslan los museos para que podamos vivir una experiencia estética con las pinturas, el arte sonoro requiere de barreras acústicas que mejoren la fidelidad del espacio para que la obra sonora pueda sobresalir.

La inmaterialidad y Los Concretos

Las posiciones de *los concretos* y de los artistas sonoros se entrelazan por el rechazo al objeto físico y a la supremacía de la visión. Ambos se concentran más en el concepto de espacio; y en general, en una idea mucho más científicos y fenomenológicos que artística. Los concretos, en la pintura, utilizan la pintura de figuras geométricas para producir efectos que desvinculan al objeto de su fuente, al igual que los artistas sonoros.

La inmaterialidad por otro lado, es definida como una condición más que por una situación de sustracción de materia por Romero Brest, para él, lo que distingue una experiencia inmaterial es la relación del espectador con el espacio y el tiempo, si estas dos condiciones se cumplen, por lo menos, el objeto de arte podrá llamarse a sí mismo inmaterial y no tanto virtual.

Recordemos que una de las condiciones que hace abstracto el arte sonoro, es el traspaso de su *materialidad* del estado sonoro al estado gráfico, esto se debe a que en el momento en el que deseemos congelar su estado temporal simplemente "no sonará"; el sonido está íntimamente ligado a una variable temporal que le permite existir y el espacio no es más que un testigo de este recorrido temporal, es por esto que podemos ubicar un objeto sonoro en una grabación segundo por segundo en un espacio determinado. Así pues, la variable que más marca la relación de un objeto sonoro con una abstracción es la existencia de un componente de otro medio pero nunca puede dejar de existir el tiempo para que el sonido se reproduzca.

Algunos, podrían afirmar que, debido a que el sonido se desenvuelve exclusivamente en espacios donde existe aire, y no en el vacío, el espacio puede ser una condición para que el sonido pueda ejecutarse o no. A este respecto, no podemos dar un respuesta ni positiva, ni negativa, en definitiva, el sonido no puede, bajo ninguna

circunstancia ser contenido en un espacio, este siempre intentará superar las barreras físicas; además su condición invisible hace que cualquier fuga de sonido en un recinto sea prácticamente imposible de solventar. En resumen, podemos reafirmar que las variables que condicionan la abstracción dentro del arte sonoro no son las mismas que aplican a objetos de arte en el mundo visual.

Ahora bien, Romero Brest opta por poner de ejemplo para este tipo de casos a los artistas concretos; de ellos se puede decir que, al igual que los artistas sonoros, deben imaginar cosas que no existen, objetos que no se pueden congelar y contemplar; recordemos que la composición sonora es un ejercicio abstracto en el que el compositor toma decisiones con respecto al objeto sonoro basado en recuerdos o en intenciones, pero nunca en realidades concretas. Sin embargo, también podría controvertirse un poco este punto de vista, debido a que los artistas sonoros pioneros utilizaban, exclusivamente, trozos de grabaciones de otros sonidos para crear los suyos propios. Este ejemplo, aunque es muy claro, puede no representar ampliamente al arte sonoro, al ser el arte sonoro un arte relativamente nuevo, la manera como se representan los objetos sonoros pasó por un periodo de maduración natural que los llevó de ser objetos *prestados* y modificados, a ser lo que recientemente se conocen como objetos sonoros *artificiales*.

Aunque el arte sonoro y la música electrónica se encuentren en sitios aparentemente distantes, en los que el arte sonoro es una representación figurativa del sonido, y la música electrónica sea una abstracción melódica; la variedad de sonidos aportados por la música electrónica le abrió el camino al arte sonoro para ampliar sus oportunidades creativas. Para nadie es un secreto que las oportunidades comerciales que tuvo la música electrónica le permitieron desarrollarse con una mayor velocidad, pero esto, en vez de ser una carga para el arte sonoro debe seguir siendo aprovechado para la ampliación de un catálogo universal sonoro.

Lo anteriormente dicho nos llevaría inevitablemente a afirmar que el catálogo sonoro es infinito, ya que lo que se ha explorado hasta ahora son los primeros pasos en el conocimiento de esta ciencia; por lo tanto su faceta artística esta también por ser explotada, sonidos por encima o por debajo de nuestro espectro auditivo pueden ser también tenidos en cuenta para la maduración de nuestra percepción sobre el universo sonoro, y cosas que jamás han podido ser abstraídas o testificadas, pueden utilizar al arte sonoro como una vía para encontrar su plenitud dentro de un objeto de arte.

Ante el problema de la *pintura de caballete*, tocado por Romero Brest en varios de sus escritos, es claro que él toma partido por los concretos por encima de otros tipos de

corrientes artísticas. Afirma que, gracias a los concretos, el arte puede liberarse del cuadro, y que gracias a sus infinitas posibilidades traídas directamente de la imaginación del artista, nuevas representaciones no necesitarán estar en un formato determinado para ser consideradas arte o para ser aceptadas dentro de los espacios naturales donde el hombre lleva a cabo su vida cotidiana. Así pues, el arte sonoro, por medio de su propio movimiento concreto le ha dado salida a todas estas ideas, aunque por el momento sus demostraciones beligerantes hayan sido demasiado tímidas para ser comentadas, lo que a su vez le ha impedido trascender dentro de este buen hábito.

Ellos tienen fe en que esas fuerzas organizarán el mundo suprimiendo los motivos que determinan la fragilidad de épocas pasadas (...) se abroquelan dentro de sí mismos y ensayan una temática nueva que los expresa al mismo tiempo que a todos los que sienten y piensan como ellos.³⁹¹

Disyuntiva actual

Para esta parte utilizaremos diversos tipos de conceptos que utilizaba Romero Brest para definir el problema de la actualidad del arte y de cómo esta afectaba de una forma directa la cultura del hombre. En varios de sus escritos, Romero Brest resalta la forma como el arte se ha venido dividiendo, pero también nos dice que esta división no es nueva y que desde hace siglos esta ha marcado la manera en las que el hombre se relaciona con los objetos de Arte.

Pero la verdad es que, aunque los diferentes géneros ensayísticos (...) siguen siendo caminos entrecruzados, en nuestra época de progresiva especialización resulta cada vez más difícil, para autores y lectores, mantener el amplio concepto de crítica de arte que propugnaron tan eminentes figuras del siglo pasado.³⁹²

Para no darle más preámbulo, la idea de Romero Brest se refiere a la división que existe en el arte desde que ha existido un comprador para el arte. Sin lugar a dudas, cuando el arte se concentra en una minoría que lo adquiere, este debe dividirse y especializarse.

³⁹¹ IBÍDEM., *¿Qué es el arte abstracto?*, pág. 52.

³⁹² IBÍDEM., *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*, pág. 14.

En el renacimiento, las obras de arte podían ser solo adquiridas por las familias ricas que utilizaban los objetos de arte para ensalzar su poder, imitando lo que las épocas pasadas habían hecho los miembros de la iglesia, que eran también los más ricos. En épocas más recientes, este hábito se ha hecho común en el arte, y por tanto solo algunos pueden adquirir los objetos de arte, por lo general a un precio muy alto. Para hablar de una situación mucho más actual Romero Brest habla de un momento en el que la revolución industrial pasa a ser partícipe de los movimientos del arte; para nadie es un secreto, que una revolución de tal magnitud difícilmente podría no haber afectado al arte. Lo que deriva de esta revolución, es nada más y nada menos que la posibilidad de llevar el arte a cada rincón de la sociedad, debido a que, ahora, las máquinas se encargarían de replicar lo creado por el artista y, quitando el altísimo costo de su mano de obra, la pieza de arte se convertiría en algo masivo.

La pregunta que nos formula Romero Brest con respecto a este tema, tiene que ver con la necesidad o no de cambiar el nombre a esta masificación del arte consecuencia del cambio del modelo productivo. Para muchos, incluido Harold Rosenberg, la necesidad que tiene el artista por hacer una inmersión entre los medios productivos de las piezas, tomando parte activa, evidencia la inseguridad que la pieza de arte expresa cuando el artista no la acompaña. Para seguir con las ideas de Rosenberg, se podría decir que el artista ha terminado por convertirse en un ejecutor de un oficio, que utiliza técnicas anticuadas para el desarrollo de las piezas de arte. Es necesario recalcar esta necesidad del artista por dejar marcas visibles en su obra, debido a que la originalidad y el valor del arte, parece haberse volcado sobre la destreza manual, que ha tenido como resultado la relación del objeto de arte con las máquinas.

Al ser el arte sonoro un tipo de arte inminentemente tecnológico, nacido de una invención que logró fijar el sonido en un medio físico, el artista sonoro se caracteriza por tener un radical acercamiento a los medios tecnológicos o por el contrario, un profundo desprecio hacia ellos. Sin embargo cabe resaltar que viene a ser más común el artista sonoro que acepta los medios tecnológicos como la forma más natural de hacer evolucionar, un tipo de arte que se presentó al mundo a través de las máquinas. Haciendo memoria, podemos recordar a Luigi Russolo, para quién el arte sonoro era una revelación tecnológica, que permitiría, al igual que en otras ramas, permitir escuchar a las máquinas, nuevos protagonistas de las ciudades por esos días.

Esta relación tecnológica con el arte, es la que ata permanentemente al arte sonoro con el cine y la fotografía debido a que los tres son hijos de invenciones tecnológicas. Viendo como estos dos tipos de arte han evolucionado, nos podemos hacer una idea de cómo el arte sonoro ha evolucionado también. Sin embargo, también podemos ver

como el medio visual ha impulsado, o mejor, catapultado al cine y a la fotografía, hasta un punto que no podemos compararlos con el arte sonoro sin sentir cierta nostalgia.

Retomando un poco la influencia general que legó a tener la tecnología sobre las artes, podríamos decir que está siempre quiso satisfacer sus necesidades básicas, físicas, a toda costa. Por esto, dentro de la producción artística que estuvo ligada a la producción en masa siempre encontraremos objetos de diseño, más que objetos de arte.

El objeto de diseño se diferencia del objeto de uso por tener un uso específico, es decir, satisface de una forma más directa las necesidades físicas del hombre; sin embargo la combinación del diseño con la obra de arte, hace que otro tipo de necesidades, las *vitales* comiencen también a ser tenidas en cuenta por el objeto de diseño. Y, aunque no hay que confundir al diseño con el arte, esta combinación le permitió al objeto de diseño desempeñarse como un primer encuentro de la sociedad de masas con el objeto de arte. Hasta el punto que, muchos de los contactos venideros de la sociedad con el arte, hubieran sido imposibles de llevar a cabo sin el diseño como primer actor.

Siguiendo con esta idea, podríamos especular alrededor de una falta de diseño en el objeto sonoro, ya que por lo general, la compañía muy cercana de la música siempre estuvo dispuesta a suplir esta necesidad que en otras ramas del arte fue ejecutada por el diseño. Sin embargo también debemos aceptar, que si bien no es la calidad ni la cantidad de diseño que hubiésemos imaginado, el *musaké* cumplió con parte de la labor del sonido para mejorar por medio de sus objetos un aspecto de la vida física del hombre. Aunque, en el caso del *musaké*, este fue utilizado constantemente como un conductor mental, más que como un consuelo físico. Recordemos que, al igual que el arte, el diseño solo es un testigo social, y como tal no se le puede reprochar el tener un papel que pueda ser visto como represivo o alienante.

El pasado

Romero Brest resalta que las épocas pasadas perseguían de forma más decidida a la lógica y la razón. Para nadie es un secreto, que en el renacimiento, por ejemplo, algunos artistas llevaron el mundo de la razón a un estadio difícil de igualar, las

representaciones musicales o pictóricas alcanzaron en el renacimiento europeo una calidad sin parangón.

Van a sacar conclusiones erróneas de lo que voy a agregar, pero lo agregaré igualmente, los artistas del renacimiento no alcanzaron todas las posibilidades del arte, por ese predominio de la razón y la lógica.³⁹³

El arte en el pasado según Romero Brest, es decididamente una invitación a pensar qué sonora de tal o cual manera, pero en definitiva no puede ayudarnos a resolver por qué o el para qué. La razón solo puede llegar hasta cierto punto en la manera como vemos al mundo, y las conclusiones científicas solo pueden mostrarnos parte del camino, el resto de ese camino, debemos imaginarlo por nosotros mismos debido a que el arte no lo explica, o simplemente, debido a que no entendemos aun la explicación que nos da la ciencia a este respecto. Para efectos prácticos, y desconociendo la respuesta a la anterior pregunta, el arte en el pasado seguía a la ciencia, pero no la complementaba.

Si traspasamos este caso específico de la definición del pasado al arte sonoro, nos encontraremos que el proceso vivido por el arte sonoro hasta casi finales del siglo XX, fue totalmente renacentista; ya que, se buscaba explicar a través de él todo lo relacionado con el fenómeno sonoro, pero pocas veces se utilizaba al sonido como un objeto de arte *no tecnológico*. Esta tendencia, aunque pueda parecer algo paranoica, es una ruta normal recorrida por el objeto de arte, y fue recorrida de la misma forma por el objeto de arte visual; recordemos que sin los periodos renacentistas o modernos, el entendimiento de la imagen, el símbolo, y la figura, no hubiera podido llegar a ser tan claro. Y aunque suene a una excusa, el arte sonoro debía pasar por la misma situación para poder entender de forma racional los fenómenos que se llevan a cabo dentro de él.

Podríamos afirmar que en el momento donde, por fin, los problemas de la razón que conciernen al arte son resueltos, viene un momento de utilizar la *no razón* para explicar lo que no se puede explicar, es por esto, tal vez, que el arte sonoro hasta ahora está intentando justificarse a sí mismo sin tener que justificarse por intermedio de la física o de las teorías acústicas. El pasado nos puede dar una luz acerca de que tan lejos puede estar el presente del arte en general con respecto al arte sonoro, por esto, si nos situamos en una posición que pretenda juzgar al arte sonoro, nos encontraremos ante

³⁹³ IBÍDEM., *Pensamiento en curso*, pág. 87.

la imposibilidad de obtener una respuesta no racional, y por tanto nunca obtendremos una respuesta lejos de lo *no artístico*.

Por último debemos recordar que lo que llamamos *arte representativo* fue el arte, el único arte que pudo llevarse a cabo por el hombre hasta bien entrado el siglo XX. Así pues, sería injusto no darle la oportunidad al arte sonoro, que como arte figurativo, hasta ahora está descubriendo otras formas de evidenciar su presencia ante un público que solo parece estar interesado por figuras y conceptos abstractos. Romero Brest nos habla de un momento de espera, una espera que tiene que darse tanto del lado del creador como del lado del que contempla la obra de arte, este acto de espera es el que fortifica toda estructura mental y la prepara para el siguiente paso del arte. Tal vez cuando hablemos del pasado del arte, nos refiramos al presente del arte sonoro, así que debemos confiar que esto que ha tomado más de lo esperado, tenga un resultado que resuelva muchas de nuestras necesidades vitales, aportando algo que tal vez sea inconmensurable para nuestra cultura porque el arte no es un sistema de comunicación sino una forma de comunión³⁹⁴.

El presente

*Nuestro arte actual ha dejado de ser representativo, ignora el código y no ejerce ningún juego dialéctico.*³⁹⁵

Al respecto del arte en el presente, que para el tiempo que Romero Brest dio a conocer sus escritos estaríamos hablando de los años 1960's o 70's, se vivía, en su opinión, una etapa de despojamiento de la obra, se pretendía liberar al arte, desencadenarlo, purificándolo, como si se tratara de un santo que alguna vez probó el pecado, como si se tratara de algo que debía estar *limpio*.

Ese deseo social de *limpieza* del arte era un producto de la contracultura, que para los años 60's y 70's estaba en su apogeo. La contracultura, que vino desde Estados Unidos, tenía como objetivo el distanciamiento físico e ideológico de todos los valores contenidos por la sociedad desde hace milenios pero que desde los años 60's parecían verse demasiado caducos, demasiado anacrónicos. La contracultura, a

³⁹⁴ IBÍDEM., *Pensamiento en curso*, pág. 90.

³⁹⁵ IBÍDEM., *Pensamiento en curso*, pág. 91.

diferencia de la posmodernidad, no es una teoría en sí misma, simplemente fue una reacción espontánea que no buscaba su trascendencia en valores o anti valores, sino que solamente buscaba levantar una voz de protesta social. Es por esto que al analizar los textos de Romero Brest al respecto de sus ideas sobre presente o futuro, siempre veremos un pequeño rastro de la contracultura, o más bien, del impacto que notaron ciertos académicos sobre la sociedad de ese entonces.

Romero Brest se opone firmemente a la tendencia que propone liberar a la sociedad de todo tipo de presión vital, como las ideas, los sentimientos, y las pasiones. La tendencia que existía por *liberar* hacía que el arte, aparentemente, se quedara sin fundamentos ni justificaciones; más que un testigo histórico en los 70's se veía al arte como un catalizador social, y por lo tanto se esperaba de él, lo que nunca se le había pedido anteriormente, que dejara de ser un testigo para volverse una herramienta. Ahora, décadas después de esta arremetida contracultural, sabemos muy bien que tanto las utopías de los 60's como las utopías rotas de los 70's tuvieron un nivel de presión, ideas, y sentimientos, similares a los que se habían vivido en cualquier momento histórico, por lo que dicha *limpieza* y *renacer* del arte nunca llegó a darse.

El arte sonoro, como espectador de la contracultura, hizo poco caso a los llamados sanadores de los intelectuales de la época, en realidad el problema técnico y los juegos mentales eran para los artistas sonoros, todavía demasiado importantes para dejarse de lado. Solo John Cage y sus teorías sobre el silencio, fue capaz de responder a ese momento histórico con algo de *pureza*. Puede ser que esta conexión conceptual que existió por parte de Cage con su momento histórico, sea lo que al final terminó catapultándolo, hasta el punto que es, incluso en la actualidad, el más reconocido de los artistas sonoros, y sin importar que tanto haya trabajado con otros tipos de artes, su trabajo sobre el silencio y la experiencia estética del mismo nunca tendrán más contradictores que adeptos, evidenciando su gran coherencia social.

2.6. ¿La muerte del Arte Sonoro? · Autopsia Crítica

La inmaterialidad del Arte sonoro como 'commodity' le ha quitado espacio visible, ya que este no ha podido ver incrementado su valor, y por lo tanto despertar interés.³⁹⁶

³⁹⁶ LA, Mosi, «How to curate sound art» Ponencia, 艺术展览与策划研究, Shanghai University, 2012.

Sin tener la intención de colocar una sentencia a 100 años de artes sonoro, es necesario hacer varias anotaciones sobre los diferentes conceptos que de una forma u otra han marcado el camino del desarrollo del arte sonoro. Al referirnos a la crítica, nos inclinaremos más por el esfuerzo realizado para reconciliar pensamientos sobre el arte con particulares intuiciones que pudieran llegar a tenerse con respecto a este. Muchos vieron este tipo de reconciliación en el arte abstracto, pero hay otros que ven el cambio de medio artístico como la oportunidad ideal para llegar a un estado de reconciliación mucho más elevado.

Al hacer cualquier tipo de crítica debemos recordar que el crítico debe ser un camaleón, capaz de responder espontáneamente al cambiante medio ambiente artístico. Esto nos permitirá hacer un par de reproches como amantes del arte sonoro que no está plenamente satisfechos con su desempeño, pero por otro lado también permitirá su análisis y comparación a algunas de las vanguardias más influyentes del siglo XX.³⁹⁷

¿Hacia el diseño sonoro y la ingeniería de sonido?

*We can no longer draw lines of division between text-sound and landscape-base art. In the future it might therefore be better if we referred ourselves as 'sonic designers' or 'sonic engineers', rather than composers. (...)*³⁹⁸

Trevor Wishart

Incluimos lo que podría llegar a ser un avance, dentro de las posibles causas de la muerte del arte sonoro, ya que la especialización del sonido en diferentes oficios ha hecho que el papel del compositor sea cada vez más difuso.

La existencia de un especialista en la escucha sonora, relacionada más con los equipos de reproducción sonora, con altavoces y consolas, y con los decibeles, poco tiene que ver con el oficio del creador sonoro, que en la actualidad trabaja casi desde un laboratorio que contiene todo tipo de herramientas dentro de su ordenador. Es así como el artista sonoro se ha vuelto casi un renegado, un rebelde que realiza ambas tareas y que tiende a estar inmerso en ambos mundos para hacer sobrevivir su arte.

³⁹⁷ KUSPIT, Donald. *Clement Greenberg, Art Critic*. Londres: University of Wisconsin Press, 1980, pág. 50.

³⁹⁸ IBÍDEM., *On Sonic Art*.

Fue sorprendente la forma en la que el sonido invadió nuestro diario vivir en los últimos cincuenta años, si hace un siglo era necesario asistir de cuerpo presente para escuchar una orquesta, en la actualidad el sonido viaja con nosotros y podemos almacenarlo para siempre en cualquier momento. Esta facilidad es la que ha hecho que el sonido deje de ser *mágico*, y que ya no sea un bien de alto valor agregado para convertirse en un objeto casi residual del cual se abusa en muchos casos.

Ya desde el nacimiento del *muszak* en los años 1960's, el cual promovía la utilización del sonido como cortina de ambientación sonora en todo tipo de espacios, el papel del compositor de arte sonoro ha estado amenazado. La gran cantidad de personas especializadas en el oficio técnico del sonido hacía peligrar en ese entonces el monopolio que tenían unos pocos sobre este medio. La situación se torna aún más compleja, cuando en el mundo de la pintura, por el contrario, este tipo de cambio tecnológico no se ha dado, de hecho no ha realizado ningún cambio tecnológico a sus herramientas en siglos.

Es ahí, en la dependencia generada del arte sonoro en sus herramientas, donde el arte sonoro se ha tecnificado, y donde al igual que en muchos otros tipos de arte, se ha dado una separación de roles que lo lleva a que se multipliquen los factores que intervienen en la realización de una obra sonora. Al igual que en otras artes, los primeros artistas intervenían en todo el proceso creativo y productivo, sin embargo, también siguiendo el camino de otras artes, el artista sonoro se vuelve más un creador conectado más con el porqué y el para qué de su idea que con el cómo, relacionado con la puesta en marcha de la misma.

Si el artista sonoro, ya no es un especialista en sonido, si el artista ha sido reemplazado por un ingeniero de sonido o por diseñadores sonoros, ¿ha dejado entonces este de ser artista sonoro?, ¿deberíamos llamarlo mejor artista sin más?, recordemos que muchos de los llamados artistas sonoros han coqueteado con la música o con la pintura abstracta, por lo tanto este tipo de relación entre el arte y el medio no es nueva para el arte sonoro. El arte sonoro entonces se ha convertido más en un medio para llevar a cabo ideas artísticas, y por tanto ya no necesita estar dividido o alejado de otros tipos de arte.

Algunos, como Boulez, marcan una fuerte división entre los que lideran y los que ejecutan las obras sonoras. "The split in conception between what are seen as primary and secondary aspect of sound organization, leads to a split between composer and performer".³⁹⁹ Dicha propuesta de división puede evidenciar como el

³⁹⁹ NATTIEZ, Jean-Jaques. *Pierre Boulez: textos compilados*. Barcelona: Ediciones Gedisa, 1984.

oficio sonoro ya no es necesariamente un conocimiento necesario para crear piezas de arte sonoro. Sin embargo son más numerosos los creadores sonoros que se inclinan a definir la interpretación como una disciplina semi-intuitiva, donde conserva una gran importancia la educación musical del ejecutante, quien permanece de cierta forma por fuera de la responsabilidad intelectual.

Por otro lado, también podríamos atrevernos a decir que el nuevo objetivo de los artistas sonoros no es la creación de piezas, sino la confección de un diseño *a-priori* a la experiencia sonora, algo que aleje la mente del oyente de los temas prácticos del sonido como fin. Es decir, que el compositor tiende a ser *más o mejor* compositor entre más alejado esté de los temas técnicos de la escucha en el momento en que es presentada a un público. La composición es más como un documento que evidencia la metodología del compositor y se convierte también en una prueba para un caso particular en el que esta quiera ser discutida. Esto se convierte en algo sumamente importante en el momento en el que la metodología se vuelve un documento de estudio en sí mismo, y la obra sonora pasa a un segundo plano.

La forma en la que el arte sonoro se ha venido mezclando con otras disciplinas artísticas, sumado a la forma en la que muchos artistas lo han relacionado con la rama audio-visual, ha hecho que hoy en día podamos desligarlo definitivamente de la música, pero que por otro lado sea imposible observarlo apartado de otros tipos de artes.

En conclusión la técnica ha hecho el trabajo sucio y ha separado a artistas de ejecutores, para el arte sonoro puede haber llegado el momento de dejar de escribir su camino en soledad, y le puede haber llegado el momento de hablar de la utilización del sonido en el arte, y no del arte sonoro como fin de un proceso creativo.

En Estado de Inocencia

*What we cannot talk about we cannot know, only which we can talk about it is
real (...)*⁴⁰⁰

Un *estado inocente* es el que puede definir mejor al arte sonoro. Este, a través de los años, ha podido defenderse bastante poco frente a las fuerzas desmedidas

⁴⁰⁰ IBÍDEM, *On Sonic Art*, pág. 41.

provenientes de los círculos del arte. Críticos, catedráticos, y artistas en general han ignorado al arte sonoro al verlo y hacerlo invisible. El arte sonoro es y sigue siendo, para muchos, algo tan incomprensible que es imposible hablar sobre él.

Los compositores o artistas sonoros en general apelan al silencio, a un desinterés odioso por lo que se pueda pensar de su arte y de su forma de vida. Estos hacen énfasis que sobre el arte sonoro no se debe hablar, sino se debe escuchar. Lastimosamente, para el mundo del arte, y particularmente para el mundo en el que vivimos, lo que no se ve no existe, y el arte sonoro además no satisfacer a nuestro sentido de la vista, tampoco ha producido piezas intelectuales que puedan ayudarlo a no naufragar dentro de sus propios halagos.

Hablando de su teoría, el arte sonoro entra a escena cuando se va perdiendo la necesidad perceptiva del arte para darle una importancia más amplia al concepto, más allá de los sentidos. La desintegración de su aura, de su concepto, de la asociación con la memoria involuntaria es lo que en últimas se presenta a nosotros como objeto de la percepción.

¿Dónde está la profundidad de una crítica?

La crítica tiene dos claros pasos sobre los cuales sentar sus bases, la descripción y el juicio, es decir, lo empírico y lo evaluativo. Dentro de estas dos, es difícil determinar cuál de las dos y hasta que profundidad se deba llevar una descripción o un juicio. Para el tema sonoro, específicamente, los intentos de crítica se han centrado en una descripción exhaustiva, pero la crítica ha quedado relegada, así que vamos a reflexionar sobre esta falta de juicio.

Como lo discutimos en el anterior capítulo, el proceso del juicio comienza con una apreciación y termina en una socialización; sin embargo, antes de que se pueda dar esta socialización de forma efectiva, el socializador, así que el crítico debe haber realizado una apreciación sonora, pero además de esto debe poder describir a sus lectores claramente de que se trata el fenómeno sonoro, o el arte sonoro.

La dificultad está en la clara diferencia de lenguajes que existe entre la visión y el oído dirán algunos, que al ser sentidos diferentes, causan una mala comunicación y por tanto problemas para entenderse claramente entre sí, pero por otro lado, otros pondrán la relación de la literatura con las artes visuales, como un ejemplo de cómo

lenguajes tan diferentes como el de la literatura y la pintura, pueden llegar a entenderse y a comulgar del mismo plato, sin ningún problema, sino al contrario, alimentándose positiva y mutuamente.

Pero analizándolo desde un punto de vista objetivo, la idea literaria puede comunicarse verbalmente de forma elocuente, y si es requerido, el lenguaje escrito es una perfecta herramienta para comunicar ideas complejas. Por otro lado, el sonido, que antes ni siquiera era capaz de ser compartido, a pesar de los adelantos tecnológicos, siempre requiere de un medio físico y de una interfaz para ser interpretado por un lector o un oyente. Eso sin mencionar, que las ideas complejas en el sonido no pueden ser compartidas ni remotamente, debido a que su núcleo se centra en la experiencia y no en la particularidad.

Por ejemplo, es posible, que en esta tesis sobre arte sonoro, la única referencia sonora que exista sea un CD que contenga algunas de las piezas a las que se ha hecho referencia en este trabajo, pero existe una grandísima posibilidad de que ninguno de los que lean esta tesis escuche dicho CD. La inmediatez de las interfaces gráficas se ponen de manifiesto en este tipo de situaciones específicas, el estímulo del sonido es algo que debe ser iniciado, y que por las características del oído, es altamente invasivo. Por el contrario, podemos dejar una pintura colgada de una pared, y existe la posibilidad de que el espectador que pase al lado de la misma decida en qué momento quiere vivir su experiencia estética, postergarla, o dilatarla a placer; mientras que con el sonido, es necesario que el oyente se acerque al misterio, y después de hacer ajustes en la intensidad o volumen del sonido, decida esperar hasta que momento debe recibir la experiencia en sus oídos.

Por otro lado, los medios que comunican el arte, y en especial el arte sonoro, se preocupan más de actualizar que de sensibilizar. Existen numerosas revistas electrónicas que se dedican a la actualidad del arte sonoro, pero estas dan por hecho que el posible oyente ya ha sido sensibilizado. En definitiva la experiencia estética sonora parece ser un camino lineal, en donde sino se cumplen todos los pasos, esta puede perecer en el aburrimiento o en la ansiedad.

Para esta reflexión se nos queda corta la afirmación de Venturi⁴⁰¹: *La idea universal de Arte es la condición esencial para el juicio artístico*, y digo que se nos queda corta porque está visto (oído) que el juicio artístico requiere un proceso, y que la esencia de este solo puede apreciarse en plenitud durante la experiencia sonora. Parece ser pues, que

⁴⁰¹ VENTURI, Lionello. *History of art criticism*. Nueva York: E.P. Dutton, 1936, "Universal idea of Art is the essential condition of artistic judgment"

la idea de arte sonoro no es una idea universal en sí, puesto a que el sonido es una construcción cultural y como tal no es susceptible de ser universalizada efectivamente.

¿Crítica o Antropología?

Description at its best is anthropological. ⁴⁰²

Retomando lo concluido en anteriores apartes de esta tesis, estableceremos una definición para la tarea *descriptiva* como la primera, y preferida por los críticos contemporáneos, en donde el objeto de arte es analizado para ser descrito más no para ser juzgado.

Viendo cómo la descripción se convierte en una herramienta de uso bastante versátil para el crítico, puesto que no lo expone a controversias, entenderemos el porqué algunos de los involucrados con la teoría del arte y/o interesados en la estética, están en constantes discusiones que aseveran que el crítico no debe ser la persona que directamente esté para realizar una descripción de los momentos y de la obra de arte en sí. Realizan este cuestionamiento, puesto que consideran, que la formación del crítico de arte y su relación intensa con el artista no le permiten ver las verdaderas implicaciones sociales que tiene su obra dentro de una sociedad que cada vez más es objeto de estudio por parte de los antropólogos.

El estudio descriptivo, o la historiografía, se preocupan por brindar un panorama general sobre los diferentes hechos que ambientan una situación en particular sin llegar a emitir juicios o teorías que vinculen a diferentes actores, así sea obvio vincularlos a la luz de los acontecimientos. Este tipo de método ha llegado a ser muy popular en nuestros días, debido a que, en la actualidad, la heterogeneidad de las tendencias sociales es tan grande, que es difícil emitir un juicio en el que alguien o algo no se vean afectados negativamente. Además podríamos incluir, que estamos en la época de los abogados, y de los jueces, donde cualquier malinterpretación puede ser vista como un acto discriminatorio o intencioso que puede desembocar en cárcel o reprimendas mayores.

Como estandarte de este tipo de descripciones, podemos incluir la figura de Foucault, que acerca en su obra diferentes tipos de temática en un extenso catálogo de escritos,

⁴⁰² KUSPIT, Donald. *Clement Greenberg, Art Critic*. Londres: University of Wisconsin Press, 1980, pág.54.

por lo que queda indiscutiblemente la sensación de que, por medio de este método descriptivo, es factible afectar casi cualquier área del saber, siempre que se cuente con la paciencia y el rigor para perseguir una historia.

El tipo de descripción antropológica, nos pone a todos en una mejor posición que la que tendríamos en medio de un juicio místico o moralista para poder interceder o intuir la intencionalidad de un trabajo artístico, pero la descripción antropológica solo puede lograrse si se deriva de una reflexión dialéctica, ya que sin esta no se podrían discutir el efecto de una obra de arte en otros sub-productos culturales, ni la influencia que podrían llegar a ejercer para cambiar o mejorar su posición dentro del mundo del arte.

El ejercicio descriptivo dentro del arte sonoro se encuentra en una constante lucha con la fenomenología, así que existe una pugna, entre los analistas de los fenómenos físicos, y los analistas de los fenómenos humanos, insistimos pues, que solo es a partir del análisis de la experiencia estética que podemos ver como estos dos mundos se juntan para parir la obra de arte. Y ya que la obra de arte sonora necesita irremediablemente de la fenomenología para ser apreciada, la inclusión de la antropología en la lectura del arte sonoro sería a todas luces insuficiente. Tal vez, la antropología, para el caso específico del arte sonoro, se deba preocupar más por la descripción de las consecuencias provocadas por el arte sonoro en su entorno social más cercano.

Así pues la distinción entre crítica y antropología, por lo menos para el arte sonoro, es muy clara. La antropología analiza la relación de la puesta en marcha de una obra de arte con su entorno social, y por otro lado la crítica establece un juicio que es necesario para decantar la idea estética de la pieza. La fenomenología nos brindará las conclusiones necesarias para poder evaluar una pieza desde lo físico hasta lo musical.

¿Crítica tradicional o crítica contemporánea para al arte sonoro?

Hoy en día, el lenguaje de la crítica, al igual que tantas cosas del mundo posmoderno, ha sufrido también las consecuencias de la globalización, convirtiéndose en una lengua franca de referencias cruzadas que abarcan la literatura y la lingüística, la filosofía y la historia, el arte y la política, y así

*sucesivamente, adentrando al lector en una aventura vertiginosa y peligrosamente virtual, donde todo parece posible, permitido y por hacer.*⁴⁰³

Tomando en cuenta algunas reflexiones realizadas por diversos críticos de arte, se podría entrar a dividir a la crítica de arte en dos grandes grupos, la crítica tradicional, la de Winckelmann, centrada en el juicio y la búsqueda de la belleza o de la verdad, y la crítica contemporánea encarnada en filósofos como Foucault, la cual utiliza la historiografía y el proceso descriptivo para realizar su tarea. Muchos podrían ver esto como una línea recta, estábamos en la crítica del juicio, y ahora pasamos a una mucho más libre efectuada a través de la descripción, pero esta idea tal vez no sea suficientemente incluyente para evaluar al arte sonoro.

Debido a que el arte sonoro, es un tipo de arte relativamente nuevo, si se le compara con otras artes como la pintura o la música, este carece de la madurez necesaria para decir que su etapa crítica debe ser dejada a un lado. De hecho, la crítica contemporánea nace como contraposición a la crítica tradicional, es decir, debe su nacimiento a la existencia y saturación de la idea de *juicio* en el arte⁴⁰⁴. Pero en el arte sonoro, este tipo de saturación aún no se ha dado en una medida suficiente, como para que la crítica descriptiva tenga suficiente potencia o suficiente eco. Además, por su característica descriptiva, intentando comunicar lo más legible y de la forma más fiel posible la idea de objeto sonoro, esta descripción no puede alcanzar un nivel necesario para que sea calificada de *crítica descriptiva*, sino solo una *descripción a secas*.

Además, este tipo de crítica descriptiva requiere un alto grado de detalles particulares, que para el caso sonoro serían una minuciosa descripción del objeto sonoro. Por lo tanto, nuevamente vemos que el criticismo descriptivo no se ajusta al arte sonoro, debido a que en él, la evaluación de los eventos particulares ya tiene un regente, la fenomenología, y que para cualquier otro tipo de descripción, nos debemos remitir a la experiencia sonora, algo mucho más *macro* en donde la particularidad pierde sentido alguno⁴⁰⁵.

De cualquier modo, en el amplio mundo del arte, son muy pocos los críticos contemporáneos empíricos o descriptivos, que sostienen una de tendencia idealista en

⁴⁰³ MALLETT, Brian J. «La crítica del arte latinoamericano y la crítica del arte en América Latina: El dado cargado» Revista *Historia Crítica*, Departamento de Historia, Universidad de los Andes, Núm. 133, Bogotá, 1996.

⁴⁰⁴ GREENBERG, Clement. *Homemade Esthetics*. Nueva York: Oxford University Press, 1999. "Geared to particular detail, description not only ignores idea, but forbids them about over-interpretation"

⁴⁰⁵ IBÍDEM., *Homemade Esthetics*.

sus juicios; esto puede ser debido a un sentimiento de vulnerabilidad que les impide arriesgarse en este terreno. Actualmente, en el arte sonoro, solo Karl Heinz Stockhausen ha permanecido firme emitiendo juicios a obras contemporáneas de arte sonoro que otros han preferido evitar, o que realizan desde el anonimato, cuando no optan simplemente por la *no crítica*, que suele ser descripciones insulsas sin conclusiones contundentes.

La descripción es alabada en el mundo del arte contemporáneo por su capacidad de ahondar en lo que es obvio, y por lo tanto abolir el sentido fantástico, que puede tener una obra de arte. Esta falta de sentido fantástico, es vista en el arte sonoro como un exceso de trabajo sobre los fenómenos o exceso fenomenológico. La falta de sentido *crítico-descriptivo* en el arte sonoro, hace que su mensaje y su *modus operandi* permanezcan oculto para muchos, pero insistimos que a este respecto, el problema del medio es un problema compartido con la música.

Muchos acudirían entonces a una crítica empírica, que no requiere un alto conocimiento para su realización, pero entonces nos encontraríamos parados en el cruce de dos caminos; el primero, nos guiaría hacia una experiencia estética *pobre* por falta de una sensibilización o apreciación sonora; y una segunda, que establecería un juicio o mejor, una descripción, de acontecimientos que serían mejor explicados desde la fenomenología. Así que no vendría al caso hablar de una crítica empírica que favorecería el conocimiento del objeto de estudio en un primer acercamiento, simple y sencillamente ayudado por una debilidad de método y un objetivo poco definido.

¿El artista sonoro en contra de su crítico?

Dicen los críticos: No solo en el arte sonoro, pero en otros tipos de artes, el artista es hoy, y ha sido por años, no es nada más que un *niño malcriado*, que como decía Baudelaire, "Tiene demasiados honores, demasiado dinero que ha sido conseguido a costa de mentes carentes de alma y de educación".⁴⁰⁶Y esta dura afirmación tiene eco en el arte sonoro y en sus artistas que más que caprichosos han sido obstinados en su idea de mantenerlo aislado como algo que no debe ser discutido ni criticado.

⁴⁰⁶ BAUDELAIRE, Charles. *In the Mirror of Art: The Salon of 1859*. Nueva York: Ed. Jonathan Mayne, 1956, pág. 277, "The artist is nothing but a spoiled child. How many honors, how much money has been showered upon men without soul and without education".

Responden los artistas: La crítica de hoy tiende a imponernos un método de pensamiento el cuál puede llegar a convertirse en una venda más, el crítico está preocupado de descifrar la particularidad, "(...) quiere llevar la particularidad del arte a su propio campo de juego, la literatura, esto hace que se pierda la mirada sobre lo que nos importa en realidad, la pieza de arte".⁴⁰⁷ La constante batalla de los críticos en campos literarios es bien conocida, el que el arte sonoro necesite de sus descripciones y juicios no implica que los críticos no vean en realidad al arte sonoro como un tipo de arte que requiera de su intervención.

Los artistas en todo momento ven la figura del crítico como algo que está llamado a dominarlos con su poder dogmático, que está cargado de autoridad incluso por encima de lo estrictamente académico. Los artistas sonoros, quieren tener la última palabra alrededor del objeto sonoro y del arte sonoro en sí. Es este pensamiento tan fuerte, el que hace que el arte sonoro esté todavía tan aislado en términos comerciales, debido al bajo interés de los artistas en promoverlo. Pero esa libertad clamada por los artistas, lejos de la autoridad crítica, se vuelve hacia ellos en el momento en el que la autoridad es la que les puede dar las herramientas para trascender, hacer explícito su pensamiento y socializar su obra.

Por un lado, el artista se queja del totalitarismo del crítico, pero cuando no quiere compartir su obra o no se interesa por la crítica, está cerrándole la puerta a la posibilidad de compartir lo que hace, piensa, y ejecuta con devoción.

Los argumentos con los cuales el crítico niega la intervención del artista se dejan ver cuándo el crítico se planta frente a él para tomar su rol, así que al final el artista termina siendo juez y parte, ejecutor y crítico de sus propias creaciones. El artista siempre afirmará que su cercanía con el arte es infinitamente superior a la que pueda tener un crítico, y que su experiencia haciendo obras artísticas le da la voz líder para decidir lo que es *buen arte* de lo que no lo es. Agrega siempre que el trabajo artístico, habla por sí solo, hablando con una enorme vanidad, una vanidad que se deja ver su cara más Narcisa.

Sin embargo, la réplica de un crítico, siempre tiene que atacar esta actitud vanidosa con una sobredosis de respuestas a preguntas que nadie ha hecho. Se podría decir entonces que en este primer round de lucha de egos, el amor propio se encarga de dar

⁴⁰⁷ GAUGUIN, Paul, "Preoccupied with what concerns in particularly, its own field literature it will lose sight of what concern to us"

las primeras opiniones acerca de la producción artística. "El amor propio siempre fallará en sus objetivos, cualesquiera que estos sean"⁴⁰⁸.

Sin embargo, podría ser que en el arte sonoro la crítica más grande fuera el silencio. Parece que la idea de un mundo del arte donde no se requiera más que la experiencia sonora para explicar una pieza de arte, no les satisface en lo más mínimo. Así que tal vez los artistas sonoros estén cayendo en una espiral descendente, en donde a la vez que están rechazando la crítica, se están rechazando a ellos mismos.

Remitiéndonos de nuevo a Baudelaire, él tiene un comentario a este respecto: "el merecimiento del filósofo y del poeta para hacer crítica es superior al del artista"⁴⁰⁹ Esta frase nos confirma afirmaciones de parte y parte, la primera a favor de los críticos, en donde se destaca constantemente la superioridad intelectual del crítico, que además de entender la obra cómo la entendería el artista, también debe entenderla como parte del público, debido a que es con ellos que quiere llegar a tener un diálogo.

Si comparamos la relación tormentosa entre arte y crítica, que según Kuspit⁴¹⁰, existió a lo largo de la historia, podríamos llegar a deducir que ha existido siempre una lucha, en la que el medio por el cual el arte busca comunicarse ha cambiado siempre a lo largo de la historia, por ejemplo, en el arte medieval la imagen era ilustrativa, y la palabra no tenía mucho significado, durante el renacimiento la imagen adquiere una paridad con la palabra, y durante el humanismo, la palabra adquiere ventaja sobre la imagen. Esta historia de la imagen, y de su relación difícil con el medio, hace que podamos deducir que el sonido no siempre tendrá la misma relación la crítica, o que el sonido siempre estará en una posición desventajosa alimentada por su medio.

El sonido ha nacido en la modernidad, o mejor dicho, el arte sonoro y la facultad que desarrolló el hombre para domarlo y condensarlo en una pieza física; cinta magnetofónica, cassette, vinilo, etc. Con la entrada de la posmodernidad, la forma como el sonido ha sido adoptado en diversas piezas de arte, da testimonio de su versatilidad, pero aún estamos lejos de afirmar que su presencia sea superior a la que tenía hace 100 años, puesto que otro tipo de artes también han crecido gracias a la más amplio espectro conceptual del arte contemporáneo.

⁴⁰⁸ IBÍDEM., *The Critic is Artist*, pág. 83.

⁴⁰⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire y la crítica del arte*. Managua: Ed. Nueva Nicaragua, 1986.

⁴¹⁰ IBÍDEM., *The Critic is Artist*, pág. 84.

Para ahondar un poco más al respecto del arte sonoro y su relación con la crítica, tendremos que acortar nuestro análisis, a los periodos del arte donde ha estado presente el arte sonoro, es decir, comenzaremos a analizar su relación con la crítica desde la modernidad, era del nacimiento del arte sonoro como disciplina artística.

En la modernidad, las palabras podían hacer un juicio al contenido de una imagen, pero solo esta podía ver a través de ella misma, creando un punto ideal, es decir, "una imagen habla más que mil palabras". Pero en contra de esta aseveración, encontramos a personajes como Charles Baudelaire, que intentó siempre poner el intelecto del crítico o la riqueza de la literatura, por encima de la obra de arte, a la cuál veía como un producto iconoclasta que debía ser sacudido para descubrir su verdadero valor⁴¹¹.

Tal vez podríamos llegar a decir que Baudelaire hubiera degustado mucho más del análisis sonoro, ya que no existe juicio alguno de valor que deba ser atacado, pero si una amplia gama de teoría fenomenológica que detrás de él. Se podría alegar entre tanto, que el arte sonoro es un arte que debió estructurarse conceptualmente en exceso antes de salir a la luz; una prueba de esto es que no existen compositores de arte sonoro que no fueran estudiosos de las leyes de la física o de los fenómenos del arte. A este respecto podríamos hacer una comparación, que aunque no deja de ser odiosa, nos puede dar varias luces a este respecto, pero: ¿cuántos de los más famosos pintores contemporáneos tuvieron una carrera académica o literaria, incluso mayor a la que construyeron solo con la creación de sus obras?

La respuesta a esta pregunta nos lleva de nuevo a Cage, Schaeffer, Bayle, entre otros, de los más renombrados artistas sonoros, que son, en muchos casos, conocidos más por la inclusión y construcción de teorías artísticas, que por sus obras como tal. Y es que en este instante, podríamos arriesgarnos con otra pregunta; ¿es acaso el compositor de arte sonoro un crítico que no deja lugar a otro tipo de juicios?

No vamos a contestar esta pregunta, ha habido artistas, dentro de la misma época que marcó el nacimiento del arte sonoro, que alegaron en contra de la necesidad de los críticos, o por lo menos de la posición que debían ocupar frente a la experiencia estética.

Por ejemplo Gauguin, un artista que fue duramente tratado por la crítica y por los círculos de arte durante su etapa más prolífica, llegó a decir: "La emoción está primero,

⁴¹¹ IBÍDEM., *The Salon of 1859: In the mirror of Art.*

el entendimiento está después"⁴¹². Esta afirmación llegó a ser vista en su momento como banal, pero lo que hay detrás de esta frase pretendía no sustituir a las emociones por ideas, y ponerse *a salvo* de la crítica.

Esta actitud por la que optó Gauguin, se pudo ver también de forma directa en la mayoría de los artistas sonoros. Desde un comienzo, y partiendo de una posición de poco prestigio, los artistas sonoros siempre intentaron crear sus propios espacios lejos de los círculos artísticos convencionales, y llegaron a hacer esto, no porque creyeran que su tipo de arte debería estar desconectado de todo lo que se hubiese hecho hasta la fecha, sino que la falta de contacto directo con este tipo de círculos les proveía de una protección necesaria para seguir su camino de la forma en la que ellos querían. Al estar alejados de la crítica, podían desarrollar nuevas ideas sin el temor de que estas fueran a ser derrumbadas sin haber madurado lo suficiente.

Esta estrategia, que favoreció muchas veces la poca afluencia de comentarios negativos con relación al arte sonoro, también cortó la comunicación entre el arte sonoro y la crítica; Esta visto, gracias al ejemplo del arte sonoro, que cuando se corta la conexión con la crítica, esta se corta para bien o para mal, no es posible hacer que la crítica se enfoque en algo en específico (en lo favorable), no es posible direccionarla hacia lo que los artistas quieren resaltar, un crítico siempre profundizará donde desee profundizar y hará oídos sordos a artistas que quieran parcializar sus opiniones.

Por otro lado, existe una relación que para el arte sonoro tampoco fue muy prolija, esta es la que puede llegar a tener un crítico, pero ya no directamente con el artista y su obra, sino a través de su público. Por lo general, un artista puede apelar a su público en un momento donde la crítica le es negativa, o en un momento donde quiere llamar la atención sobre un punto no tratado por la crítica, pero en el arte sonoro el público es casi que inexistente, las personas que se preocupan por el arte sonoro, por lo general tienen algo que ver con él, es decir son artistas sonoros, ingenieros de sonido, o investigadores en nuevos medios.

El caso que acabamos de señalar, el de la falta de público que pueda interceder de forma constructiva entre el artista sonoro y la crítica, es una de las características más reveladoras sobre el arte sonoro y su efecto mediático. Finalmente si alguien se interesa por algo, es porque lo encuentra interesante, desafiante, o novedoso, pero al parecer la forma en la que el público se conecta con el arte sonoro es por alguna referencia directa de alguien que está inmerso en el arte sonoro. Además es común el

⁴¹² KUSPIT, Donald. «Fiction and Phenomenology» *International Phenomenological Society*, Vol. 29, Núm.1, 1968, pág. 16-23

alegato de que si el oyente no podía identificar una obra de arte sonoro, y diferenciarla de cualquier tipo de música, siempre era culpa del público y nunca de la obra; lo cual evidencia otro problema para el arte sonoro, la falta de personas preparadas y motivadas para hacer curaduría sobre obras sonoras.

Por lo general, un artista que explica una obra sonora, puede hablar de sus orígenes y su intención, pero al contrario de lo que pasa en las artes visuales, este tipo de irrupciones o comentarios suelen hacerse durante la apreciación de la obra, por no decir, muy cerca del momento de la experiencia estética. Para el arte sonoro, este tipo de táctica, de motivación si se quiere llamar, no puede darse al mismo tiempo que se hace la apreciación sonora, puesto a que la explicación del artista interrumpiría la experiencia sonora en general.

Algunos artistas, para este fin, han apelado a la utilización de elementos gráficos, que de una u otra forma puedan llegar a explicar un poco la intencionalidad del artista dentro de la obra de arte sonoro. El público en general siempre quiere compartir ese momento de inspiración que guía al artista a crear una pieza sonora, pero este momento no suele distinguirse claramente de momentos comunes que hayan sido experimentados por el mismo público. Por lo general la posición del artista frente a esto es la de medir lo que está poniendo a disposición del público, la obra de arte, como algo que solo puede entenderse desde sus vivencias personales, algo que la experiencia estética no puede contener sin abordarlas en su totalidad.

Para el artista sonoro, y no sonoro, su idea es *ideológica* más que intelectual, entendiendo por ideológica al tipo de inocencia que hace que el artista sea atractivo de forma automática. Este atractivo debe ser algo en lo que interviene la historia y la teoría como tal, más que la historia del arte y la teoría del arte específicamente. De esta forma se hace responsable a la sociedad del arte y no al contrario.

A este respecto, el crítico ve lo concreto de la generalidad de la idea, por lo cual le es muy difícil para él apreciarla como algo universal, es decir, el artista nunca puede esperar que el crítico evalúe sus vivencias, puesto que muy seguramente estas no dejarán de ser una generalidad. Es por esto que las vidas trágicas o especialmente peculiares, tienen un atractivo especial para la crítica, por lo visto esta visión particular deja al artista sonoro desprovisto de un interés por cierto tipo de crítica. Los artistas sonoros suelen tener vidas bastante académicas, alejadas de privaciones y también de los riesgos a los que son expuestos otro tipo de artistas, como los músicos o los pintores. No se pueden tener costosos equipos de grabación y de edición si vives en la calle o en una posada.

Oscar Wilde resume muy bien el resultado que en muchas ocasiones se obtienen por parte de la crítica de arte: "La crítica no reconoce ningún tipo de posición clara al final (...) crea una serena filosofía *tibia* que solo habla de alcanzar la verdad por su propio valor trascendente"⁴¹³. Congeniando con esta afirmación, debemos decir que en el arte sonoro las críticas por lo general llegan a un territorio aún más *tibio*. Por lo general los críticos no entienden al arte sonoro de forma previa, por lo tanto sus primeros acercamientos están cargados de dudas y de ansiedad y, lastimosamente, los artistas sonoros no hacen una labor pedagógica suficiente para que estos críticos lleguen a tener un sustento y conocimiento necesario para su crítica. La falta de interés por parte de los artistas sonoros por favorecer el trabajo de la crítica de deriva en un ocultamiento de la información, tanto de sus fuentes como de sus fines.

Dentro de la relación de los artistas sonoros con los críticos, es común ver una constante sobre-explicación de los factores técnicos o de los puntos de inspiración de la obra, pero es poco común que el artista adquiera una explicación de su proceso creativo. Baudelaire era claro a este respecto, afirmando que el artista debía ser lo suficientemente audaz como para desligar estilo e imaginación. Esto lo decimos, porque los puntos de inspiración del arte sonoro, son muy comunes, puesto que estos suelen ser muy reflexivos con el sonido mismo, sin embargo las vías utilizadas, los caminos recorridos por la imaginación son muy variados.

Respecto al estilo, dentro del arte sonoro, como habíamos mencionado anteriormente, este depende mucho, y con recurrencia, de los tipos de equipos utilizados para la edición y reproducción de sonido. El uso de software similar para la edición de sonido, hace que sus accesorios y ayudas de edición sean aplicados de la misma forma en varios tipos de obra, quitándole un poco de la autenticidad que pueda tener la idea o inspiración. Si el artista sonoro fuera mucho menos misterioso al hablar de sus métodos creativos, sería mucho más fácil para el curador entrar a analizar cómo su intención está conectada con la experiencia estética. Y no es que los artistas sonoros suelen ser reacios a develar este proceso, lo que sucede es que la complejidad de los mismos los hacen estar dentro de una caja negra de la que poco se puede conocer. Es decir, que podemos ver el ingrediente claramente, el sonido, pero después de un tiempo solo podemos ver su resultado final: los objetos sonoros; por lo tanto podríamos relacionar esto como la forma en la que se vende un café en un Starbucks, sabemos que es café, sabemos que fue obtenido por un gramo de café, pero no es

⁴¹³ IBÍDEM., The Critic as Artist. "First step is to realize his own impressions is very much to the point (...) criticism recognizing no position as final, crates a serene philosophy of temper which loves truth for its own transcendent sake"

posible preguntar al barista en el momento de la venta sobre cómo fue procesado este café, hace parte de lo que significa la marca y el producto como tal.

Otros podrían afirmar que es un deber del artista explicar claramente las consecuencias que tienen su proceso creativo, e incluso llevarlos a que tengan que justificarlo; pero desafortunadamente, no es el artista el que deba ser llamado a explicar este tipo de ideas complejas, estas conclusiones pueden ir más allá de la objetualidad de la obra. Es necesaria pues, la intervención de un curador y un crítico para descontextualizar y des objetivar la obra de arte. Así que por esto, tal vez, debamos conformarnos con contemplar la intención y el resultado de la obra, tal vez engalanándola con un poco de su catarsis.

La falta de ojo (oído) crítico en el arte sonoro

*Cada pensador encuentra su propia verdad dentro del criticismo.*⁴¹⁴

Adorno

La conclusión recurrente frente a la crítica y al arte sonoro, es que este siempre está en una permanente exploración y diálogo interno, mientras que la crítica, se dedica, no solo en el arte sonoro sino en otro tipo de artes, a la búsqueda de la verdad.

Esta búsqueda de la verdad, puede sonar como un objetivo un tanto idílico e ingenuo, si se quiere, pero es desde un acercamiento hacia lo que conocemos como patrimonio efímero⁴¹⁵, que podremos llegar a desarrollar un instinto de preservación en cuanto a todo lo que logremos a manera de crítica sobre el arte sonoro. Finalmente lo que llamamos patrimonio será lo que dejemos como legado a las generaciones futuras, y esto será en últimas lo que ellos conozcan como *verdad*.

Aunque lo artistas sonoros buscaron con sus escritos, que aquí denominamos como *autobiográficos*, la revelación del advenimiento de una nueva música, por lo general, el artista sonoro no ha buscado la verdad, solo ha intentado caminar sobre los límites de lo conocido, para conocer la verdadera capacidad de su arte.

⁴¹⁴ IBÍDEM, Idea.

⁴¹⁵ ARIZA POMARETA, Javier. «Soundscape as a time capsule: A creative project based on the sounds of the first train station of Cuenca» Revista Arte, Individuo y Sociedad, 2015: Número 27, Resumen.

Y es que la forma como los auto-críticos de arte sonoro conformaron sus escritos críticos, se parece más a una compilación de profecías mezclada con un libro de demostraciones matemáticas. Es decir, se generan afirmaciones ligadas a la futurología de la música, para luego comenzar con una serie de hipótesis que rondan lo científico, acerca del efecto físico del sonido sobre la fisiología y la psiquis del oyente. Estas comprobaciones científicas que son cercanas a la fenomenología, no buscaban la verdad, solo evidenciaban realidades físicas ya comprobadas que también llegaban a tener cabida dentro del arte sonoro.

La búsqueda de la verdad por parte de la crítica en el arte sonoro, suele ser desconcertante, puesto a que la falta de comprobación o de teoremas acerca de las hipótesis planteadas también suelen ser el pan de cada día. ¿Cómo puede comprobarse una hipótesis que no está fundada sobre hechos comprobados sino en meras especulaciones?; Y digo que esta búsqueda por parte del crítico puede llegar a ser desconcertante, puesto a que el arte sonoro, en apariencia, parecería más cercano a la verdad por su relación con el sonido, que es en sí un efecto comprobable mediante la física o la matemática.

Ninguna de las críticas que se le han hecho al arte sonoro buscan la verdad del arte sonoro, porque de ser así, dichas críticas deberían estar llenas de fuerzas capaces de destruirlo también, si fuera necesario. Pero es evidente, que ningún crítico tiene este tipo de actitud frente al arte sonoro, la actitud del crítico es tremendamente comprensiva, y descriptiva, digna de algo que se mira a lo lejos y a través de un grueso vidrio desde donde se esconden muchos detalles necesarios para ver los objetos, tal cual son.

Muchos tipos de expectativas creadas al respecto de la crítica, vienen de preconceptos asumidos frente a los críticos y su oficio, podríamos atrevernos a enumerar los más recurrentes:

1. Asumir que el crítico es un pensador. Si un crítico es un pensador, su poder crítico no podría estar guiado por la obra de arte en sí, sino por sus propios deseos. Es bien sabido que un buen crítico debe tener criterio, pero debe alejar sus propias teorías u opiniones para no interferir con la experiencia estética derivada del arte. Dentro del arte sonoro, es común que los críticos sean los pensadores, los artistas en sí mismos, pero ya vemos que esto no hace sino enredar aún más la relación que tiene el crítico con el público.

2. *Vive solamente de argumentos convincentes:* Este es un preconcepto totalmente utópico, basado en un *goodwill* demasiado pretencioso acerca de los críticos de arte, el crítico al igual que el artista, puede cambiar rápidamente sus inclinaciones hacia determinada tendencia o hacia determinado objetivo artístico. Los tratados y manifiestos autobiográficos del arte sonoro no son más que la prueba de que las pretensiones para con un escrito o tendencia pueden ser totalitarias; estos primeros compendios escritos por Russolo, Schaeffer, o Cage, no son más que la prueba de que en cualquier momento una idea innovadora puede querer imponerse sobre las demás. La pretensión de ser llamado a derribar un paradigma puede hacer que los críticos utilicen argumentos que pueden ser convincentes pero que no son confiables.

3. *Busca en la crítica un camino hacia su propia verdad:* Este es un preconcepto que para el arte en general, puede sonar exagerado, pero como con respecto al arte sonoro, la relación entre los críticos y los artistas es tan cerrada (puesto que se tratan de la misma persona) que una verdad puede ser establecida por un artista, expuesta por el mismo artista, y criticada favorablemente por él mismo. Así que, antes que refutar esta afirmación, diremos que este preconcepto es real para el mundo del arte sonoro.

Otro tipo de preconcepto, pero esta vez en la relación de la obra de arte, es la sociedad misma, es el que podemos observar si hacemos un diagnóstico general en la historia del arte. Primero, el arte aparece ante nuestros ojos como anárquico, anti-dogmático, y carente de relación con sistemas ya establecidos. Una vez, la sociedad lo reconoce, y se ve en sí misma representada constantemente, la crítica, ayudada por la sociedad, comienza a cambiar su relación con estas piezas de arte, haciéndolas menos anárquicas y menos dogmáticas, para por último catalogarlas y reemplazarlas por una nueva tendencia.

Esta muy debatible opinión, puede ser llevada al terreno del arte sonoro para reforzarse o desintegrarse por completo. En el caso del objeto de arte sonoro, este no es reconocido, como hemos sugerido anteriormente, por un medio social, por lo tanto, su evaluación nunca llega a ser realizada, y su archivo como tendencia, *ya superada*, nunca se lleva a cabo. Seguidamente, podríamos establecer una hipótesis en la que encontraríamos respuesta a uno de nuestros diagnósticos anteriores, afirmando que la repetición o la reincidencia de obras similares dentro del arte sonoro, se debe al bajo conocimiento que tiene el artista sonoro promedio, con respecto a otros trabajos sonoros realizados con anterioridad.

Por lo general, en la práctica, la crítica de arte se encuentra usualmente al comienzo de la etapa final del ciclo del arte, en este momento es cuando todos los sistemas y

alarmas se encienden para lo que será la etapa del *gusto* por una pieza artística en particular. Es en este punto donde el arte sonoro parece no tener esa válvula de escape que le permita decantar sus ideas y pensamientos, pasando directamente al juicio por parte de un oyente que no se encuentra preparado o sensibilizado para rodearse de su experiencia estética.

Algunos como Greenberg⁴¹⁶, afirman que este tipo de mecanismos de contrapeso, donde la crítica nace, sólo se dan en momentos donde el arte es considerado como significativo, y es necesario (vale la pena) realizar una crítica. A este tipo de arte que genera respuestas en la crítica, se le llama *high art*. Así que podríamos decir que el arte sonoro, no es *high art*.

Aunque nunca se ha establecido un escalafón para los diferentes tipos de obra artística y a todos se les intenta tratar con mucha consideración (teniendo en cuenta que muchas de las grandes obras o artistas han sido criticadas generalmente en sus comienzos con críticas negativas que posteriormente han sido calificadas como erradas), es obvio que existen ciertas obras artísticas que cumplen de forma más vehemente y directa con rasgos de un tipo de obra con un alto estándar, o *high art*.

Personalmente, puedo inferir en este punto, y decir que *el high art*, no nace para luego enfrentarse por primera vez a una crítica, es decir, por lo general su constante exposición a la crítica lo ha fortalecido previamente y ha mejorado sus posibilidades de trascendencia, haciéndolas más explícitas y universales. Estos valores universales, de los cuales carece el arte sonoro, contradicen a su materia prima, el sonido, el cuál es un medio universal por excelencia.

La posición crítica hacia el *high art* es por lo general una parte orgánica del desarrollo del arte en sí, del cual se puede decir que se rescata casi siempre su parte más valiosa, la que reivindica el espíritu del que fue creado. Esté espíritu, sin embargo, solo puede salir a la luz si el crítico lo toma de la mano, ya que el público como tal no cuenta con las herramientas para levantarlo y darlo a conocer. Una posición que haga contrapeso al *high art* no hace otra cosa que preservar el espíritu crítico dentro de él, reconciliándolo con el mundo al que pudo haberse opuesto generalmente.

Este principio, de contrapeso, por lo general es absorbido por el *high art*, incorporándolo a él, integrándolo como parte de su torrente estético; este principio puede ser explicado fácilmente por medio de la máxima de revolución permanente:

⁴¹⁶ GREENBERG, Clement. *Homemade Esthetics*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.

"la revolución permanente es auto-contradictoria." ⁴¹⁷ Así pues, cualquier intervención externa, cualquier oposición, siempre debe terminar decantándose e integrándose al discurso, si este es lo suficientemente fuerte. Si bien es cierto que de las revoluciones y del espíritu de la oposición humana nacen las corrientes como el arte sonoro, es claro que estas deben decantarse en algún momento, porque la historia del arte es capaz de contextualizar los hechos que derivan en un acontecimiento, pero sería incapaz de hacer un seguimiento infinito al arte sonoro, si este no demuestra interés alguno desde la crítica o desde la sociedad.

En referencia al arte sonoro, este principio de auto-contradicción, no puede verse reflejado dinámicamente, puesto a que el arte sonoro no cuenta con contrapesos que evidencien la incorporación en el discurso de críticas negativas. Y volviendo a Trotsky, el *permanente estado de revolución* del arte sonoro lo desgasta y lo hace a un lado para la historia del arte; ¿cómo ubicar temporalmente un tipo de arte que siempre se autodenomina como *nuevo*?, ¿cómo tomar en serio los manifiestos que decretan siempre a sus obras como los más *novedosos puntos de partida*?

Esta falencia, esta falta de crítica y de sentido crítico en el arte sonoro se debe a su falta de conciencia, y no a su falta de exposición. Es posible que pudiéramos llevar al arte sonoro a un estado de sobre-exposición, si tuviéramos los medios para hacerlo. Pero al final, incluso, bajo este estado de sobre-exposición, el arte sonoro seguiría teniendo el mismo estado crítico, aunque eso sí, mejorando sus posibilidades de socialización.

Aquí es necesario cuestionar el *thelos* del arte sonoro. ¿Es este revolucionario?, ¿contraparte de algo más?, ¿ataca algún nicho social en específico? En general, todos los cuestionamientos que nos hacemos frente a otros tipos de artes, deben serle cuestionados al arte sonoro. Si este cuestionamiento no se realiza a cabalidad, estaríamos hablando de una falta de reconocimiento social, que no es ninguna novedad a estas alturas, pero que desvelaría un desinterés social que lo condenaría a ser una especie de *rebelde sin causa*, un tipo no deseado de arte egocéntrico y egoísta.

El arte debería, si es que tiene algún deber, reconciliar los más violentos contrastes, encontrar puntos en común con todo tipo de temas, algo que no ha sido alcanzado, ni por la religión, ni por la filosofía. Es en este punto, es donde podemos preguntarnos si el arte sonoro estaría preparado para realizar este tipo de reconciliación, a sabiendas que su lucha unilateral contra la música no ha hecho

⁴¹⁷ TROTSKY, León. *The permanent revolution*. Delhi: Aakarbooks, 2005, pág. 157-158, "Permanent revolution is self-contradictory"

otra cosa que escalarse a través de los años. (Aunque por otro lado, la música, si alcanzaría esta meta de reconciliación, debido a que en ningún momento ha atacado directamente al arte sonoro, aunque tal vez su único ataque sea omitirlo).

Crítica desmaterializada

Podríamos invitar al arte a desmaterializarse, como afirman muchos que será el mundo del arte en un futuro. Esta invitación, hace que el arte sonoro aparezca como un sujeto relevante, con más de 100 años de experiencia en la *desmaterialización*. Pero, en realidad ¿qué es la desmaterialización para el arte sonoro?, ¿es la pérdida física de materia que no podemos ver o tocar?, o va más allá y ¿pretende la no existencia de los objetos artísticos que puedan compartir este mundo con nosotros?

Este no es el momento, ni el espacio para responder a preguntas tan complejas para el mundo de las artes, pero lo que si podemos entrar a analizar es como la crítica del arte sonoro se puede ver afectada por este llamado a la desmaterialización.

Primero hablaremos de dos posibles salidas que tiene el objeto de arte para perder su presencia material, la primera es la desmaterialización, que lleva al objeto al ser percibido como algo que está con nosotros pero que no podemos afectar, y por otro lado está la virtualización del objeto sonoro, que hace que el objeto nos acompañe pero se mantenga en otro espacio físico.

Ambos escenarios han sido recorridos por el arte sonoro, específicamente el espacio virtual ha sido bastante explorado por la acústica. Recordemos que la acústica lleva al objeto sonoro a desprenderse de su origen, o fuente sonora, es decir, escuchamos su sonido, pero desconocemos que es lo que lo causa. Gracias a la acústica, como oyentes, podemos tener una experiencia estética con un objeto sonoro basándonos en su sonido en sí mismo, ya que cualquier referencia física se ha perdido.

Sin embargo, dentro de este proceso de virtualización del objeto sonoro, el sonido puede recuperar su materialidad gracias a las fuertes características evocativas que tiene el sonido. El sonido siempre ha sido invisible, por tanto nos hemos acostumbrado a escuchar cierto tipo de señales sonoras que aparecen en nuestro diario vivir y que hacen parte del paisaje sonoro que nos rodea, dichas señales son, en ocasiones, lo suficientemente claras como para hacernos correr, gritar, o reír.

Imaginemos que cruzamos una calle, estamos viendo el otro lado de la calle, pero de repente recibimos un insistente y prolongado pitido que proviene de un coche; no es necesario que volteemos a ver directamente al coche para saber que nos encontramos en algún tipo de peligro y que debemos retirarnos de ahí lo más rápido posible.

Otro buen ejemplo de las capacidades evocativas del sonido, es la cualidad que tiene este para hacernos revivir o recordar momentos específicos en nuestra memoria es el sonido de la voz de nuestra madre o de nuestros familiares, los cuales pueden llevarnos a miles de kilómetros y hacernos vivir una experiencia vivida hace años con muy poco material sonoro de por medio.

La *no* materialidad del arte es la fuente de muchas experiencias artísticas que están relacionadas o no con el sonido. Esta característica *no* material puede hacer que nuestra experiencia en sí, se convierta en virtual, es decir, no es el sonido el que es virtual, sino es todo lo contenido dentro de una experiencia, incluidos nosotros mismos los que nos percibimos dentro de la virtualidad. Podemos entrar a una sala de cine, y sentir como el sonido nos envuelve y nos lleva otro sitio que puede estar rodeado de montañas, al aire libre o bajo el mar.

Aquí, la curaduría sonora tiene una tarea extremadamente difícil, debe definir la pertinencia de la experiencia, y debe evaluar el tipo de inmaterialidad del objeto sonoro, decir si es virtual o si es *no* material. Llegar a este tipo de conclusiones es extremadamente difícil si no se ha estado envuelto dentro de su experiencia estética. Por lo tanto, estaríamos hablando de que la obra de arte sonora podría existir a parte de su intencionalidad, y que la intencionalidad podría existir independientemente como arte.

Este doble escenario en el que puede existir una pieza de arte sonoro, hace que sea más sencillo entrar a evaluar sus objetos sonoros y a vivir la experiencia estética sin temor a poder describirla dentro de lo que ya conocemos. Esto lo digo, porque existen muchas obras de arte sonoro que ocultan su intencionalidad, y por lo tanto no podemos asociarlas, de la misma forma en la que lo hacemos en otro tipo de artes, como la pintura. Este tipo de asociación puede ayudarnos a darle a la pieza de arte un tiempo y un lugar.

Finalmente será el curador el que defina qué tipo de experiencia o hasta qué punto se pretende *virtualizar* a los oyentes dentro de una exposición, aunque no se puede medir o dosificar la experiencia, en las manos del curador existen ciertos aspectos que pueden ser controlados para mejorar lo que ya hemos llamado la apreciación. Así que

hablar por unos minutos sobre la pieza, retirando sobre ella mucho del *peso comunicativo* que pueda llegar a tener, nos ayudará a que se bajen los niveles de ansiedad y por tanto se pueda llegar a una experiencia estética sonora, más allá de lo virtual o de lo no material.

Ahora bien, si nos referimos a la descripción y al juicio que puede llegar a establecer un crítico de arte con respecto a la virtualidad o inmaterialidad de una pieza, encontraríamos que necesitamos contar con cierto discurso o cierta conexión entre la intencionalidad de la pieza y su virtualidad. El arte debe perder su intención y su consecuencia para volverse primordialmente un fenómeno y una experiencia (primordial en el arte sonoro), así que la evaluación de su intención debe pasar a otro tipo de análisis o no llevarse a cabo, puesto a que la virtualidad del objeto sonoro nos obliga a respetarla y a no intentar fijarla a una fuente o intención física.

Si el crítico se basa en una descripción, prefiriendo hacer esto antes que realizar un juicio, este mismo crítico debe experimentar un proceso de apreciación que le permita tener los elementos para describir al sonido en sí mismo, a su fenómeno, y no a su intencionalidad. Esto puede ser, para la mayoría de los críticos, una petición bastante excesiva, porque por lo general existe para los críticos un camino más simple para la descripción de una obra, y es el de la comparación. Comparando la obra de arte con otro tipo de obras en su contexto, o con situaciones literarias que puedan ser fácilmente referenciadas, el crítico puede ir guiando a su público haciendo que este contextualice un pensamiento que de otra forma sería totalmente abstracto e indescifrable.

Es el crítico de arte, el único que puede hacer que una obra de arte sonora puede ser conocida sin necesidad de ser experimentada, sin embargo, si no existe ningún tipo de proceso de aproximación o de *apreciación sonora* por parte del crítico, estaríamos ante una simple descripción que este podría llegar a hacer de los fenómenos, pero dónde los objetos sonoros y parte de la experiencia estética, que puede llegar a ser comunicada, permanecería oculta a la crítica.

El juicio que podría llegar a hacer el crítico, dependería de su relación con diferentes tipos de experiencias sonoras vividas previamente, por lo que una aproximación o una apreciación no serían suficiente para este caso. Para que exista una crítica que pueda juzgar los elementos, el crítico debe hacer una comparación entre la experiencia sonora, los objetos sonoros contenidos en ella, y los medios utilizados para llegar a dicha experiencia. De esta forma, y conociendo estos tres elementos, el crítico podría comenzar a atar las obras con su intencionalidad.

Recordemos que una vez expuesta la obra de arte, es solo el público quien entrará a evaluar la experiencia, pasando por encima de la intencionalidad, los medios, la crítica, o los objetos contenidos; citando a Schiller "No importa cuánto intente el artista hacer que el público se vea envuelto con su obra de arte, esta, en el momento de su exhibición, no será más que un objeto de juego".⁴¹⁸

Así que el papel de la crítica no puede pretender reemplazar la apreciación o la experiencia estética sonora, esta ayudaría al arte sonoro a cumplir una labor casi pedagógica, en la cual, sin importar si habla bien o mal de él, puede simplemente *hablar sobre él*. Además, sería deseable que el papel de la crítica fuera este, debido a que el objeto en su virtualidad necesita deshacerse de su cultura, de su dogmatización, y de su huella histórica, necesidades que son materiales y que hacen que un objeto sea llamado *material*.

Para terminar, podríamos decir que la desconexión social que sufre el objeto de arte sonoro lo hace inmune a cierto tipo de sugerencias para ser llevadas a cabo por la crítica, entre las que podemos encontrar las múltiples voces, entre ellas las de Benjamin, en las que se pide que el espíritu crítico esté impulsado por el espíritu de protesta, poniendo como ejemplo a tendencias como el Avant-garde⁴¹⁹. Este tipo de revoluciones o de protestas no pertenecen, de momento, al arte sonoro y, la desconexión social provocada por su falta de crítica y falta de respuestas sociales, hacen aún más difícil que pueda evaluarse su intencionalidad. Por lo tanto, la virtualidad del arte sonoro o la apreciación *no material* del mismo, tienen condiciones más favorables para que la crítica comience a realizar una labor exploratoria y pedagógica. Y si bien es cierto, que en lo personal estoy en desacuerdo con involucrar al arte o darle un uso específico dentro de la sociedad, es necesario que compartan ciertos valores para que por lo menos puedan convivir en un mismo mundo.

*Hoy en día, la salud del espíritu crítico es más importante que la salud del arte, o mejor aún, hoy en día, el espíritu crítico es responsable de la salud del arte.*⁴²⁰

⁴¹⁸ SCHILLER, Friederich. *On the aesthetic education of man*. New Haven: Yale University Press, 1954. "No matter how much the artist intend the public to become involves with their work, it becomes as exhibited no more than a playful object"

⁴¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A lyricpoet in the era of high capitalism*. Londres, 1973, pág.172.

⁴²⁰ DEWEY, John. *Art as experience*. London: G. Allen & Unwin, 1934. "Today the health of the critical spirit is more important than the health of art, or rather, is today responsible for the health of art".

Los coleccionistas

Desde que el artista es artista, su forma de vida y su creatividad siempre ha tenido la necesidad de ser alimentada por un mecenas. No es necesario recordar la importancia de los mismos para permitir darles a los artistas el ambiente necesario para que la creatividad no se vea truncada por los problemas de los mortales.

Instituciones o particulares se encargaron a lo largo de muchos años de darle un valor elevado al arte, coleccionándolo e intercambiándolo como un bien de lujo. Sin embargo, fuera de la esfera de las artes visuales, otros tipos de arte son difíciles de fijar sobre un medio que sea intercambiable, y por lo tanto coleccionable. Es así como la fijación de piezas *únicas* no es posible, y por lo tanto carece de un valor económico comparable a un original de pintura o fotografía.

En cuanto a la música, dichas fijaciones en medios de reproducción fueron igualmente complejas, y es por eso que las obras de artistas ampliamente reconocidas, fueron compiladas en catálogos, para que el conjunto de toda una experiencia y/o de todo un concepto artístico pudieran ser coleccionados en su conjunto. Hablando de los artistas sonoros, estos no reciben un ingreso directo suficientemente para sobrevivir por la vía de las colecciones, el artista sonoro debe estar en un proceso permanente de interpretaciones en conciertos, exposiciones, y encuentros artísticos para generar los ingresos y la expectativa necesaria para mantenerse en el medio artístico.

Si hablamos de coleccionistas, debemos prepararnos para hablar al mismo tiempo de los críticos de arte, ya que estos son los que alimentan las paredes y vitrinas de sus principales clientes, los coleccionistas, con piezas que ellos mismos desearían tener. En el coleccionista se ve el alma de un crítico que desea ser parte de la historia del objeto de arte. Cuando un crítico escribe sobre un artista no está haciendo otra cosa que intentar hacer parte de la obra, y de su medio de inspiración. Recordemos que rara vez los críticos de arte han sido grandes artistas, su virtud ha estado más ligada a la literatura y a la escritura que a la conceptualización de algo artístico. De todas formas, el papel que jugaron los coleccionistas y críticos de arte durante casi todo el siglo XX provee al arte contemporáneo de una sobre exposición que lo desnuda y lo desfragmenta. Nunca más la obra estará solo en boca de una pequeña élite, los críticos y los medios de comunicación que los financian se han encargado de hacer una difusión del arte a todo nivel, haciendo que la opinión que podamos hacernos de un artista en particular dependa de un crítico que haya visto su obra y en el cual nos hemos apoyado para formarnos una idea básica.

El arte ya no solo depende de ser mecenas para adquirir su valor, necesita de los críticos para subir sus precios de venta, y de los coleccionistas para alcanzar la inmortalidad de una obra. Y a este respecto, el arte sonoro se ha encatrado en una posición de franca desventaja, debido a que recibe poca exposición en los medios debido a los escasos críticos de arte que se interesan por él, lo que termina en un bajísimo volumen de coleccionistas interesados por piezas de arte sonoro.

Con respecto a la idea que coleccionistas y críticos se pudieron estar formando sobre los artistas sonoros, Donald Kuspit hace un acertado acercamiento de la relación que tiene el arte sonoro con la fotografía (otro tipo de arte que se subasta a cifras muchísimo menores que la pintura). Kuspit afirma *que* "solo los fotógrafos pueden soportar ser realísticamente *literales* de ignorar la *unidad decorativa*"⁴²¹, dicha afirmación nos pone en contexto una situación compartida con el arte sonoro, un problema de *unidad* y de cómo esta se logra a través del análisis o la casualidad.

Ante este problema de la unidad y la casualidad el arte sonoro tiene diferentes acercamientos. En el registro de paisaje sonoro natural, por ejemplo, la literalidad con la cual se hacen los registros sonoros es pasmosa, básicamente se hacen *fotocopias* de los sonidos que el artista capta en la naturaleza. Y, por otro lado, otros ejercicios sonoros como los palíndromos vocales⁴²² son ejecutados por el artista sonoro con mucha cautela y precisión, requiriendo que el registro de los mismos no resulte, en la mayoría de los casos, fruto de una toma sonora limpia, sino que esta requiera de una edición minuciosa y preconcebida.

Para Greenberg, por ejemplo, el problema de la perfección final de una pieza, se remite exclusivamente al uso de la unidad y la diversidad, y no tanto al resultado en sí mismo. Así que siguiéndolo, se podrían colocar a dos tipos de fijación sonora, como el paisaje sonoro y la manipulación de la voz humana, debido a que ambos pueden lograr una unidad conceptual y de medio, a pesar de haber venido de fuentes totalmente diferentes.

En palabras del mismo Greenberg, dicha unidad, la cual se ve en piezas tan diferentes dentro del arte sonoro, no deja de ser para muchos el fin último del arte. Citando a Greenberg: "El arte puede reflejar la diversidad de la vida, así como la vida puede reflejar la unidad del arte".

⁴²¹ IBÍDEM, *The critic is artist, The intentionally Art*, pág.102.

⁴²² R.A.E: Palíndromo: del griego *palin dromein*, volver a ir hacia atrás; es una palabra, número o frase que se lee igual hacia adelante que hacia atrás. RAE.org

Curadores y arte sonoro

Tradicionalmente el curador ha sido relacionado a los museos de arte, como la persona que maneja archivos y prepara las comunicaciones para los asistentes. En todo caso, a finales del siglo XX el rol del curador cambió, ya que no solo se encarga de manejar la escena artística o las instituciones tradicionales sino que ahora tiene una tarea mucho menos presencial, más fluctuante, donde se le permite al curador contribuir y participar del acto creativo al desarrollar relaciones más amplias que lo conectan con los sistemas de diseminación y por tanto lo conectan con un público más amplio.

Con respecto al arte sonoro, el rol y la función del curado ha sido adaptada al *modus operandi* y a las prácticas creativas específicas de los artistas sonoros, las artes interactivas, y el diseño. Hay que hacer énfasis que los nuevos medios artísticos no son similares a los que se veían de los años 1960 hacia atrás, y por tanto, evaluar una obra de arte sonoro de la misma forma en la que se evaluaban las piezas pictóricas sería tanto un error, casi una irresponsabilidad. De la labor del curador en la comunicación del legado del arte sonoro ha dependido en gran medida su bajo impacto en el mundo artístico, ya que los curadores de arte sonoro suelen ser los artistas en sí mismos, lo que nos lleva a un fenómeno que ha sido llamado la auto-curaduría.⁴²³ Esta propuesta, intenta que más que dar un resultado, los curadores guíen a los oyentes hacia una escucha *reducida* (atenta), que no es otra cosa que la confirmación y materialización de los postulados hechos en los años 60's por Pierre Scheffer.

Otro punto de inflexión interesante, es la forma como los curadores acumulan o clasifican los resultados de sus hallazgos y juicios, dicha información viene en diferentes formatos y es imposible de archivar o difundir utilizando los métodos tradicionales con editores de libros o revistas. Por lo tanto, la validez de los cambios en las formas de manejo de la información se hace muy evidente, haciendo que los curadores de *nuevas artes* tengan carta blanca para asociarse con un sinnúmero de actores del arte, y por lo tanto, puedan intervenir de manera más directa con los artistas, porque comunicar obras de este tipo, es uno de los pasos de la obra en sí misma. ¿Cómo promocionar una exhibición de arte sonoro sin tener ningún abrebocas o sin apelar a algún sentido por medio del cual el oyente pueda sentirse seducido?

⁴²³ CHATTOPADHYAY, Budhaditya. *Subject-oriented Sound Art. The Curious Case of Auto-Curating*, Londres: ISCS - International Sound Art Curating Conference Series, LEA, University of London, 2014. "If listening is fundamentally subjective, then what is the point of making art"

En la última década, han emergido nuevas e interesantes metodologías para hacer curaduría sobre el arte sonoro. Estas metodologías están estrictamente ligadas al uso creativo de las tecnologías digitales y de las técnicas de ordenadores que han hecho de sí mismos elementos mucho más presenciales y tangibles.⁴²⁴ Específicamente, la interactividad del arte y el diseño son los que más ofrecen un potencial prometedor al dejar a la audiencia interactuar con los objetos sonoros a través de métodos de diseño experiencial.

Podríamos tomar los conceptos de Lyotard cuando habla de *Los Inmateriales*, el mundo inmaterial, el cual se ha aliado con el arte y la tecnología, ofreciéndose como un termómetro que mide el acceso de las masas a la tecnología y que sirve en cada presentación como un espacio experimental para el intercambio de ideas dando nuevos límites a las barreras interdisciplinarias. El arte sonoro hace parte del arte inmaterial y no importa cuánto tiempo se ha estado desarrollando así mismo, siempre estará en un mundo aparte, muy lejos de la pintura o la escultura.

Antes de entrar a definir qué es un curador de arte sonoro y cuáles son las características que lo hacen diferente de otros tipos de curadores de arte, debemos tener en cuenta que su definición no puede ser demasiado amplia, porque el rol del curador es el de alguien que históricamente ha estado relacionado directamente con la confección de las definiciones del arte. Por esto, al ser demasiado amplios y poco concretos con la definición del curador de arte sonoro, estaremos siendo muy laxos con la definición del arte sonoro en sí.

Los nuevos medios artísticos, entre los cuales todavía se cuenta al arte sonoro, nos dan la oportunidad de repensar la práctica del curador. Hasta el momento, los curadores le han dado rienda suelta a la retórica de la posmodernidad, y por lo tanto ha enfrentado la responsabilidad de adquirir, cuidar y exponer los objetos de arte que van hallando; haciendo que su relación con los coleccionistas sea mucho más estrecha, que los roles se entretrejan, y que los artistas estén más preparados para los desarrollos y la evolución de su oficio a futuro.

Teniendo en cuenta esta pequeña visualización del panorama, no podemos pedir a los curadores de arte sonoro un rol similar a sus colegas en la pintura o la escultura, debemos aceptar que sus roles sean más amplios y que la manera de hacer juicios sobre las obras de arte no recurran al mismo sustrato literario que cubrió y transmitió

⁴²⁴ JACKSON, Mark. *The tape experiments*. Londres: ISCS - International Sound Art Curating Conference Series, University of London, 2014.

el surgimiento de las vanguardias. En el oficio de curador está en últimas el desarrollo de un tipo de arte, la vigencia que este tiene, y su relación con el *mundo real*, por esta razón, deberíamos hacer algunas preguntas directas a los curadores de arte sonoro sobre el porqué de su falta de reconocimiento fuera de los campus y academias.

Contradicciones

Al decretar la muerte del arte sonoro, es posible que estemos pasando por alto ciertos momentos donde el pulso de este moribundo tendió a elevarse a tal punto que hubiera sido posible que saliera de la sala de cuidados intensivos.

Uno de estos momentos, se vio llegados los años 60's, donde algunas posturas un tanto radicales que envolvían a la música, salieron adelante, y sus precursores recibieron grandes honores y reconocimientos. Para nadie es un secreto que corrientes artísticas que en algún momento envolvieron al arte sonoro como el Fluxus, el Dada, el Serialismo, o el dodecafonismo, tuvieron un gran impacto social y académico, y que sus precursores lograron un gran renombre. Hablando solamente del caso de tendencias que envolvieron directamente al arte sonoro y a la música, como el Serialismo, se hace evidente como la forma de experimentación estaba ligada más al arte sonoro, pero el reconocimiento social vino más de la mano de la música (caso muy similar al de John Cage).

Al parecer, el campo de entrenamiento para muchas de las vanguardias musicales del siglo XX se dieron en terrenos del arte sonoro, pero la posterior aplicación de estos conceptos pocas veces se quedaron dentro del arte sonoro, migrando siempre hacia artes más reconocidas como la música o las instalaciones. Además podríamos ir un poco más allá al afirmar que los personajes más reconocidos por el mundo académico alrededor del arte sonoro siempre fueron músicos, haciendo aún más difícil desligar al arte sonoro de la música.

2.7. CONCLUSIONES

Sobre la realización del ejercicio crítico

Más que dar un veredicto sobre la muerte del arte sonoro, debemos ser claros en confesar que aunque el ejercicio llamaba a analizar un cadáver, el del arte sonoro, jamás se puso en duda su muerte o su agonía como disciplina artística; ya que se priorizó el análisis de las pruebas por encima del proceso funerario.

Las conclusiones que detallaremos a continuación, tienen que ver con el *ejercicio crítico* del arte sonoro, fin de esta tesis; repito, no se pretende dar un veredicto sobre su pasado, presente, o futuro como *disciplina artística*. Las conclusiones obtenidas con respecto al ejercicio crítico son, a mi juicio, claras y evidentes y, se han llegado a ellas, gracias a un trabajo que, combinando la investigación y la escritura creativa, nos deja la sensación de tener en nuestras manos un análisis lo suficientemente sólido como para ser expuesto a consideración del lector.

Las conclusiones específicas de esta crítica se dividirán en tres diferentes grupos, en donde cada uno de ellos ofrecerá un análisis un poco más allá de lo evidente de sus enunciados:

1. *Su terminología*, la cual define qué es o qué no es el arte sonoro.
2. *Su comportamiento* como disciplina, el cual nos dará señas de cómo el arte sonoro se está asociando con su entorno natural contrayéndose o atomizándose.
3. *Su relación* con la música, la cual nos dará el termómetro sobre una lucha que ha tenido lugar entre disciplinas que deberían coexistir y no atacarse entre sí.

1. Terminología

La primera conclusión, que aparenta ser la más dicente, es la que encuentra al arte sonoro en una posición incómoda en cuanto a su propia definición, y por tanto, en cuanto a su propia manera de presentarse hacia su público. La utilización del apellido sonoro, debería cobijar todo lo producido mediante el arte que utilice un medio audible, además del ya catalogado como arte sonoro, pero no es así.

Los inicios en la exploración del medio sonoro, utilizando las tecnologías de grabación y reproducción, se dieron bajo un discurso propio de la música y bajo la batuta de músicos experimentados, por lo tanto, la negación del arte sonoro respecto

a su pasado y su actitud beligerante como *nueva música* se debe, curiosamente, a los mismos músicos que le dieron vida.

Siempre que se intentó definir al arte sonoro, se cayeron en evidentes contradicciones que no hacían más que mostrarnos la debilidad en sus definiciones, no solo frente a otras disciplinas artísticas, sino respecto a cualquier aspecto en nuestra cultura. La negación de la música como parte del arte sonoro, es algo que puso el punto más alto en su camino por rebatir la naturaleza sonora en sí misma.

Así pues, podríamos afirmar que el arte sonoro comenzó con pie izquierdo su presentación en sociedad, dándose a conocer como una *nueva música* para luego intentar despreciar esos mismos orígenes y dar la cara como *arte sonoro* = *arte no musica*". Sin embargo, aunque lo correcto sería nombrarle nuevamente como arte sonoro, aclarando sus malentendidos con otras disciplinas e incluyendo la incorporación de la música como una de sus grandes protagonistas, la creación de un nuevo término que sea capaz de incluir y agrupar a todos los eventos sonoros que sirven al arte se antoja como la posibilidad más concreta y provechosa. Y llegamos a la conclusión de que acuñar este nuevo término es necesario, debido a la gran cantidad de controversias y polémicas que ha generado el nombre *arte sonoro* que, después de 35 años de socialización como concepto, no ha podido hacer converger a todas las disciplinas sonoras, como seguramente era su intención.

2. Comportamiento

Si fuimos benevolentes en decretar que el arte sonoro estaba lejos de haber muerto, e insistimos en que tiene aún mucho para ofrecer; debemos ser consecuentes con nuestra preocupación, como amantes del arte sonoro, y señalar que su comportamiento *artista* es alarmantemente nocivo para todos los tipos de escenarios a los que frecuentemente se enfrenta como disciplina artística.

No puede ser que un tipo de arte que cuenta con todos los componentes para convertirse en un testigo social importantísimo, debido al nivel de cobertura de su medio, el sonoro, y a la facilidad tecnológica con la que cuenta hoy en día para dar a conocer sus contenidos de manera cuidada y respetuosa en beneficio de su experiencia estética, permanezca aletargado bajo el ala de la academia para que esta la sobreproteja; como si este comportamiento, que raya entre la custodia y aislamiento, le fuera a significar una mejoraría en su autoestima, la cual parece necesitar para resarcirse de años de apatía social.

Y es justamente esta apatía, la que evidencia su falta de método y su falta de fogueo real como arte aplicada. Sus teorías parecen no conectar con el grueso de la población que sigue percibiéndola como una *novedad eterna*, algo que parece no incomodar en lo más mínimo a los artistas sonoros y a los académicos que los respaldan. Si bien es cierto que el arte sonoro siempre abre puertas a los investigadores que nos dedicamos a su estudio, ya es hora de que el arte sonoro pueda corresponder a esa dedicación y atreverse a proponer una relación más honesta con su público, dejando de ver en él a un grupo de personas a las que es necesario *educar* (sonoramente).

Dicho esto, es hora de proponer la intervención de los críticos de arte en el mejoramiento de la comprensión del arte sonoro, porque somos nosotros, los críticos, los que por desconocimiento o por simple negligencia, no ocupamos todos nuestros sentidos y nuestras palabras para hacer críticas que dejen de ser tan indulgentes, ya que al arte sonoro se le trata socialmente como un arte *inválido* al que hay que apoyarle incondicionalmente debido a su condición *especial*.

El arte sonoro no ha muerto, ni agoniza, sin embargo su comportamiento inseguro lo ha hecho atomizarse en múltiples personalidades. Si se topa con el video, se torna arte audiovisual, si lo hace con la voz humana, se inclina hacia la poesía concreta, si se enfrenta con el ruido, se vuelve *noise* y se le incluye dentro de la teoría del caos, etc. Así, pues, son pocas las ocasiones en que una disciplina o una técnica vienen hacia él para adaptarse al sonido y a sus lineamientos. Esto también es producto de la inseguridad, producida por su falta de roce social. El arte sonoro tiene que salir a caminar más seguido y socializar para poder hablar de temas complejos sin quedar ante su público como un loco, como un *artista*, debe dejar de hablar entre dientes para pasar a ser escuchado y ojalá comprendido; porque ¿qué sentido tiene estudiar y apoyar a un arte que no quiere comunicar nada, que no quiere conversar con nadie?

La propuesta que reiteramos, y que ya hicimos explícita en el contenido de esta tesis, es la necesidad de que el arte sonoro aproveche la *ansiedad* propia de la forma como comunica sus conceptos. La repentina zozobra que causa el escuchar una pieza de arte sonoro carente de cadencia o de ritmo, hace que el oyente se encuentre en un estado de incomodidad y expectativa permanente. Esta sensación, que Rosenberg atribuía a la verdadera transmisión de la experiencia estética desde el artista hasta el oyente, utiliza a la *ansiedad* como vehículo común, y puede ser grandemente explotada por artistas interesados en el sonido. La ansiedad como una reacción frente a nuestro desconocimiento natural sobre el futuro es una de los más genuinos estados de la

mente humana, y tiene una relación directa, lo que la hace muy emocional, abierta a los sentidos.

3. Relación con la música

La relación del arte sonoro con la música, no debería ser motivo de confrontación. A través de este extenso recorrido, hemos podido ver como la música muestra la mejor cara del arte sonoro en todo momento; y es que estar emparentado con una de las disciplinas que goza de tener una gran influencia sobre el espíritu humano debido a la contundencia y grado de afectación de su experiencia estética, debería ser un motivo de satisfacción y alivio para el arte sonoro.

Gracias al camino que, trazado por la pintura, llevó a la música a abstraerse, nació el arte sonoro; y gracias a este intento de abstracción, la música descubrió que en cada uno de sus gestos que era un arte, ya abstraído. Por otro lado, este descubrimiento que dictaminaba la hegemonía de la música con respecto al camino de la abstracción, alentó al arte sonoro a evidenciar su presencia mediante objetos sonoros más figurativos y naturales, que a pesar de haber sido capturados sin ningún otro proceso humano de por medio, dejaba la tarea de la abstracción en manos de un evento más allá de la experiencia estética.

El proceso exploratorio que ha llevado a cabo el arte sonoro, lo ha facultado para abstraer el espacio mismo, puesto que ha condensado sus tres dimensiones, a una sola dimensión medida en decibeles. La relación que mantuvo la música con el espacio, durante siglos, lo limitó a presentarse, literalmente, de cara al público; pero muchos de sus matices, producto del juego espacial, fueron ignorados. Así pues, los métodos de grabación llevaron al arte sonoro a ser capaz de generar experiencias a partir de la simplificación del espacio físico. Aspecto, en el que ampliamente termina superando a la música, y en el que puede reposar una de sus características más relevantes.

Así como la notación musical, que hace uso de símbolos que representan sonidos de una forma matemática, y de la misma manera en la que estos pueden ser organizados en secuencias mediante un pentagrama para establecer una melodía y una cadencia, estableciendo un modelo magníficamente abstraído, es que el arte sonoro debe aprender a condensar su logro más preponderante, la abstracción del espacio. Esta tarea debe dar como resultado un nuevo tipo de relación o un nuevo tipo de medio, que pueda, literalmente, *transportarnos* a través de su experiencia estética. Los intentos que ha llevado a cabo, hasta el momento, dentro el arte sonoro, han sido guiados de

manera terca hacia la abstracción de su sonido, el cuál es complejo, y no puede seguir siendo analizado en cuanto a sus variables sonoras, sino más bien en sus características espaciales.

Habiendo concluido en este estudio, que la riqueza del arte sonoro, se encuentra en la rica relación que este establece con el espacio, y no necesariamente en la experiencia que su sonido ofrece en sí mismo; es tiempo también de aceptar que su carga emotiva, la cual se potencializa gracias a la capacidad que tiene el arte sonoro para capturar pequeños detalles, tarea que como especie aprendimos a realizar a modo de herramienta de supervivencia, se convierte una de sus grandes cualidades a ser aplicadas a su medio artístico. Esta ventaja, nos enfrenta con un ejercicio de lectura, que utilizando al sonido, nos permite acortar el recorrido entre la intención y la experiencia cuando de un objeto de arte se trate. No existe un elemento más poderoso para la conexión emocional que una experiencia estética inteligentemente guiada por la nostalgia.

Llegado este punto, y con el derecho que nos da haber escrito más de 150.000 palabras sobre el arte sonoro, nos atreveremos a resumir en una frase lo que nos ha dejado este estudio sobre arte sonoro y su crítica. El arte sonoro es capaz de moldear el tiempo ejerciendo su poder sobre el presente y el futuro gracias a su dominio sobre la ansiedad y la nostalgia; pero por otro lado también, puede alterar el espacio, gracias a la condensación de este en un medio, ahora portátil y universal, como es el sonido.

El arte sonoro debe ser capaz de condensar este tiempo y espacio en una misma experiencia, alrededor de un propósito casi metafísico, uno que nos permitirá navegar en ellos utilizando nuestros sentidos y nuestra imaginación, en un mismo instante estético.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y Monografías:

1. ADORNO, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966.
2. ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2003.
3. BALL, Hugo. *Critique of the German intelligentsia*. New York: Columbia University Press, 1993.
4. BALL, Hugo. *Flight out of Time: A Dada Diary*. Nueva York: The Viking Press, 1974.
5. BALL, Hugo. *Romanticidades: La palabra y la imagen*. Cuenca: Talles de Ediciones, Universidad de Cuenca, 1999.
6. BARBER, Llorens. *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1995
7. BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire y la crítica del arte*. Managua: Ed. Nueva Nicaragua, 1986.
8. BAUDELAIRE, Charles. *In the Mirror of Art: The Salon of 1859*. Nueva York: Ed. Jonathan Mayne, 1956.
9. BAYLE, Françoise. *Música Acusmática*. Paris: INA/Buchet/Chastel, 1993.
10. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A lyricpoet in the era of high capitalism*. Londres, 1973.
11. BERLAND, Theodore. *Ecología y ruido*. Buenos Aires: Ed. Marymar, 1973.
12. BOSSEUR, Jean-Yves. *John Cage*. París: Minerve, 1993.
13. BRADLEY, John. *Henry James's permanent adolescence*. Londres: Palgrave Macmillan, 2000.
14. BRIGAS HIDALGO, Aleida. *Psicología: Una ciencia con sentido humano*. México D.F: Editorial ESFINGE, 2012.
15. BRINCIC, Gabriel. *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*. Madrid: SGAE, 1999.
16. BRUNET, Sophie. *Pierre Schaeffer*. Paris: Richard Masse, 1969.
17. CAGE, John. *Lecture on nothing*. Milan: Incontri musicali, 1959.
18. CAGE, John. *Silence*. Hanover: Weloyan University Press, 1961.
19. CAGE, John. *The future of music: Credo*. Middletown: Wesleyan Univ. Press, 1937.

20. CHATTOPADHYAY, Budhaditya. *Subject-oriented Sound Art. The Curious Case of Auto-Curating*, Londres: ISCS - International Sound Art Curating Conference Series, LEA, University of London, 2014.
21. CHION MICHEL. *El sonido*. Barcelona: Ed. Paidós, 1999.
22. CHION, Michael, y REIBEL, Guy. *Les musiques électroacoustiques*. Paris: INA/Edisud, 1976
23. CHION, Michael. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2002.
24. CHION, Michael. *El sonido: música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
25. CHION, Michael. *La musique électro acoustique*. Paris: pág. U.F., 1982.
26. CHION, Michel, y HENRY, Pierre. *Guide des objets sonores*. París: Fayard/Sacem, 1980.
27. CHION, Michel. *Arte de los Sonidos Fijados*. Madrid: Taller de Ediciones, 2003.
28. COTT Jonathan. *Stockhausen: Conversation with de composer*. Nueva York: Simon and Schuster, 1973.
29. COX, Christoph. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum, 2004, Trad. Norberto Cambiassopara.
30. De MICHELI, MARIO, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979, pág. 76
31. DEWEY, John. *Art as experience*. London: G. Allen & Unwin, 1934.
32. DUCHAMP, Marcel. *Escritos: Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978
33. DUCHAMP, Marcel. *The creative act, the new art*. Nueva York: Art and Artists, 1966.
34. DUNSBY, Jonathan. *Schönberg: Pierrot Lunaire*. Londres: Cambridge University Press, 1992.
35. ECO, Humberto. *A theory of semiotics*. Barcelona: Ed. Lúmen, 2000. Trad. Carlos Manzano.
36. FRANKL, Viktor. *The doctor and the soul*. Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1957.
37. GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967
38. GRAVES, Jen. *Sound*. Tacoma: The News Tribune, 2000
39. GREENBERG, Clement. *Arrogant Purpose*. Vol. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
40. GREENBERG, Clement. *Homemade Esthetics*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.

41. GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ed. Siruela, 2006.
42. GREENBERG, Clement. *The collected essays and criticism*. Vol. I. Chicago: The University of Chicago Press, Chicago, 1988.
43. HUSSERL, Edmund. *Idea*. Nueva York: Collier Books, 1952.
44. HUSSERL, Edmund. *La Idea de la fenomenología, Die Idee der Phänomenologie*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982. Trad. Miguel García-Baró.
45. JACKSON, Mark. *The tape experiments*. Londres: ISCS - International Sound Art Curating Conference Series, University of London, 2014.
46. KAGAN, Andrew. *La evolución de la música de Bach a Schönberg*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
47. KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999.
48. KANDISNKY, Wassily, y SCHÖNBERG, Arnold. *Cartas. Cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Ed. Alianza Editorial, 1987.
49. KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear*. Londres: The continuum International Publishing Group, 2009.
50. KOSTELANETZ, Richard. *Entrevista a John Cage*. Barcelona: Anagrama, 1973.
51. KOSTELANETZ, Richard. *John Cage: Promotor de la conciencia revolucionaria*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1972.
52. KOZLOFF, Max. *Critical schizophrenia and the internationalist method*. Nueva York: Rendering, 1969.
53. KUSPIT, Donald. *Clement Greenberg, Art Critic*. Londres: University of Wisconsin Press, 1980.
54. KUSPIT, Donald. *The critic is artist, The intentionally Art*. Michigan: UMI Research Press, 1984.
55. LEE, Lara. *Modulations*. Berlin: Berlin film, 1997.
56. LETRAUBLON G. *Música Electrónica*. Madrid: Ed. Paraninfo, 1978. Trad. Emilio Romero Ros.
57. LOPEZ, José Manuel. *Karlheinz Stockhausen*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1990.
58. LORENTE, Jesús-Pedro. *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
59. Mac DONALD, Malcolm. *Varese: Astronomer in sound*. Nueva York: Anctuary Publishing Ltd., 2000.

60. MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1974.
61. MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1979.
62. MILLIKEN, Harry. *La música electrónica*. Barcelona: Ediciones G., 1962.
63. NATTIEZ, Jean-Jaques. *Pierre Boulez: textos compilados*. Barcelona: Ediciones Gedisa, 1984.
64. NEUHAUS, Max. «Drawing» *Sound Works*, volume 1-3, 1994
65. NEWMAN, John Henry. *The illative sense and the threat of skepticism*. Nueva York: KC Flynn, 2011.
66. ORLEDGE, Robert. *Satie: The composer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
67. PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology*. Garden City: Doubleday anchor books, 1955.
68. PANOFSKY, Erwin. *The history of art as a humanistic discipline*. Princeton: Ed. Greene, 1940.
69. ROMERO BREST, Jorge. *¿Qué es el Arte Abstracto?*, Buenos Aires: Editorial Columba, 1962.
70. ROMERO BREST, Jorge. *¿Qué es una obra de arte?* Buenos Aires: Emecé Ediciones, 1992.
71. ROMERO BREST, Jorge. *Pensamiento en Curso*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1996.
72. ROSENBERG, Harold. *Art and other serious matters*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
73. ROSENBERG, Harold. *La Tradición de lo Nuevo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
74. ROSENBERG, Harold. *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
75. ROSENBERG, Harold. *The anxious object*. Nueva York: The Macmillan Company- First Collier Books Edition, 1973.
76. ROSENBERG, Harold. *The de-definition of art*. Nueva York: The Macmillan Company- First Collier Books Edition, 1972.
77. ROUSSEAU J.J. *Dictionnaire de Musique, Oeuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
78. RUSSOLO, Luigi. *The art of noise*. Londres: Something Else Press, 1963.
79. SCHAEFFER, Pierre. *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
80. SCHAEFFER, Pierre. *A la recherche d'une musique concrète*. París: Ed. Seuil, 1952.
81. SCHAEFFER, Pierre. *Guide des objets sonores et la recherche musicale*. París: Buchet/Chastel, 1983.
82. SCHAEFFER, Pierre. *Machines a communiquer 1: Genèse des simulacres*. Paris: Seuil, 1970.

83. SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Ed. Seuil, 1966.
84. SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos sonoros*. Madrid: Ed. Alianza Música, 1988.
85. SCHAFER, Murray. *The tuning of the world*. Rochester: Destiny Books, 1993.
86. SCHILLER, Friederich. *On the aesthetic education of man*. New Haven: Yale University Press, 1954.
87. THOMPSON-KLEIN, Julie. *Interdisciplinarity*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
88. TROTSKY, León. *The permanent revolution*. Delhi: Aakarbooks, 2005.
89. VENTURI, Lionello. *History of art criticism*. Nueva York: E.P. Dutton, 1936.
90. WILDE, Oscar. *The critic as artist*. Nueva York: Mondial, 2007.
91. WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Hardwood academic publishers, 1996.

Clases magistrales , Charlas, y Conferencias:

1. BEJARANO y GARCIA. «Exposición teórica en el marco de la asignatura, *morfología sonora*» Universidad Nacional. Bogotá. 2002.
2. BEJARANO y GARCIA. «Exposición teórica en el marco de la asignatura, *teoría del sonido*» Universidad Nacional. Bogotá. 2002.
3. LAZCARRO Lisseth. «Asignatura de Apreciación musical» Academia de Artes Guerrero, Bogotá, 2008.
4. MOLINA, Miguel. « El canon menor de las artes del sonido y la reconstrucción de su escucha» Centro cultural Border, México, D. F., Mayo 2015. Transcripción en: <http://www.border.com.mx/>
5. NEUHAUS, Max. «Bed of Sound» Contemporary Art Center, Nueva York, Julio 2000.
6. LA, Mosi. «Reflexiones sobre la crítica en el arte sonoro» En procesador de palabras, 2009.
7. LA, Mosi. «‘Soft Power’ e industrias culturales» En procesador de palabras, 2014.
8. LA, Mosi. «How to curate sound art» Ponencia, 艺术展览与策划研究, Shanghai University, 2012.
9. RESTREPO, Guillermo. «Teoría del Arte» Charlas en el marco de la profundización en Objeto y Cultura, Universidad Nacional de Colombia, 2002.
10. XENAKIS, Iannis. Introductory notes for diatope performance. 1978.

Artículos de Revistas Especializadas:

1. ARIZA POMARETA, Javier. «El soporte sonoro como obra de arte: propuestas creativas versadas en la plasticidad, poética y reciclado de los formatos de audio analógicos» *Revista Artigrama*, Universidad de Zaragoza, 2013: Número 28.
2. ARIZA POMARETA, Javier. «Soundscape as a time capsule: A creative project based on the sounds of the first train station of Cuenca» *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 2015: Número 27.
3. BEJARANO, Mauricio. «Acusmática: Arte de los sonidos fijados y de las imágenes sonoras proyectadas». *Catálogo BLAA*, Bogotá, 1999.
4. DE ONIS, Federico. «La Posmodernidad: Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos nómadas» *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2011.
5. FERNANDEZ CABALEIRO Begoña. «Pintura y Fotografía, El diálogo entre dos lenguajes» *Revista almiar*, Núm. 45, marzo/abril de 2009.
6. HILL, Michael. «Leo Steinberg vs. Clement Greenberg 1957-72» *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol.14, pág. 1-21, Sidney, 2014.
7. HODGINGKINSON, Tim. «Interview with Pierre Schaeffer» *Quarterly magazine*, Vol. 2, Num. 1, 1987.
8. GARCÍA, Jaime Andrés. «El Dodecafonismo», Universidad EAFIT, Medellín, 1999. Publicación electrónica, pág. 112.
9. KUSPIT, Donald. «Fiction and Phenomenology» *International Phenomenological Society*, Vol. 29, Num.1, 1968.
10. LINCE-SALAZAR, Sandra «Significado y referencia en el arte. El caso de las artes electrónicas y digitales» *Revista: Filosofía UIS*, Vol. 13, Núm. 1, Bucaramanga, Junio 2014.
11. MAC, Low. «Como George Maciunas conoció a la vanguardia de New York y eventualmente inventó lo que fue llamado el movimiento fluxus» *Balcón*, Núm. 4, Madrid, 1989.
12. MALLETT, Brian J. «La crítica del arte latinoamericano y la crítica del arte en América Latina: El dado cargado» *Revista Historia Crítica, Departamento de Historia, Universidad de los Andes*, Núm. 133, Bogotá, 1996.
13. RAMOS, Javier. «Art Industries in Latin America» *Revista de arte y tecnología keji zhihu xiangdao 科技致富向导*, Shanghai Press, Año 2013, Num. 455, pág. 111-149.

14. RAMOS, Javier. «No hope, beyond styles» *John Moores critics prize essay collection*, *International Association of Art Critics Magazine*, London, pág. 78,79.
15. SCHAEFFER, Pierre. «An Interview with the pioneer of musique concrete» *Records Quarterly magazine*, Vol. 2, Num. 1, 1987.
16. NEUHAUS, Max. «Drawing» *Sound Works*, Vol. 1-3, 1994.

Artículos de Revistas Electrónicas:

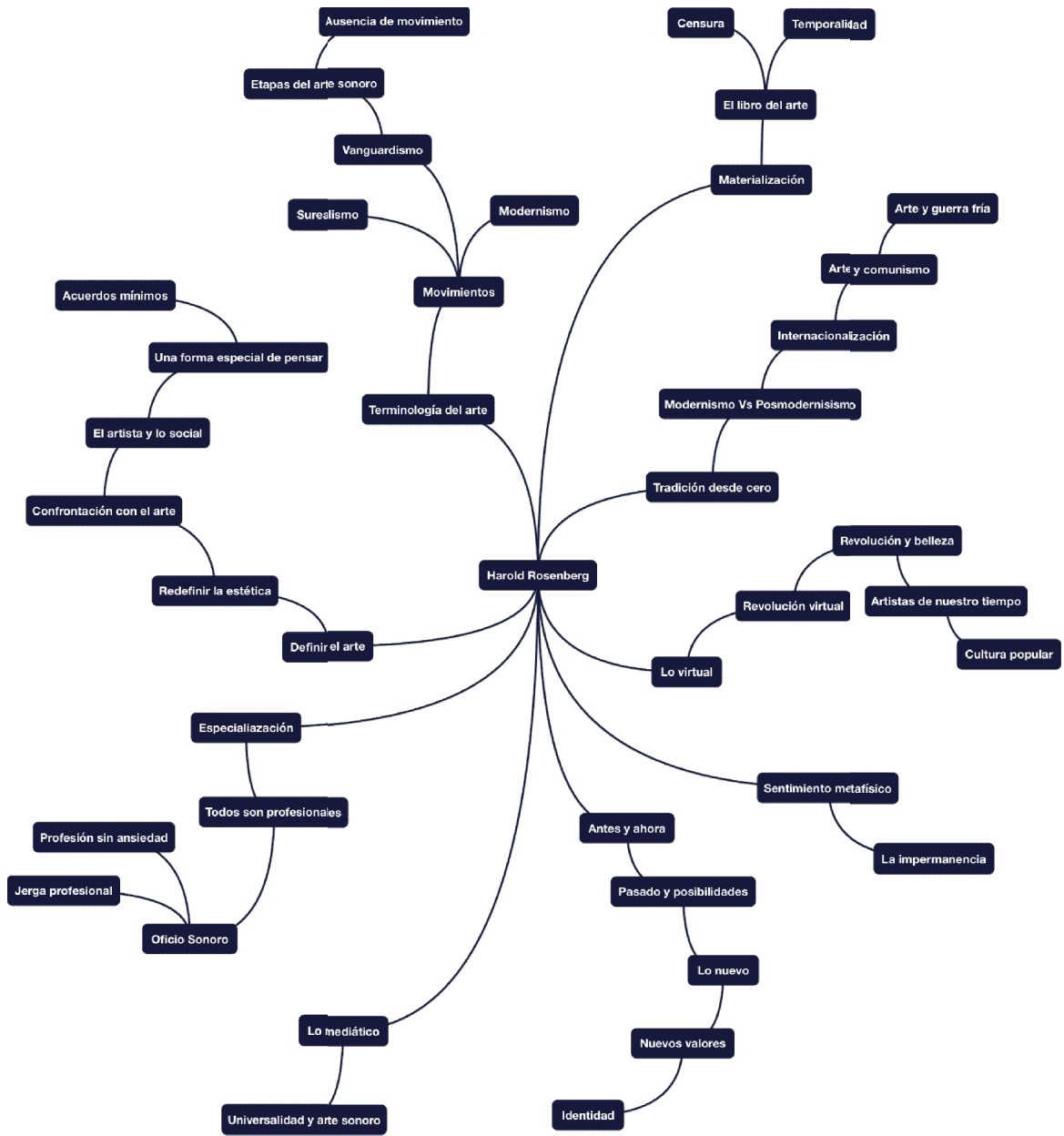
1. BAKHSHI, Lee, y GARCIA, Mateo. «Nesta Working Paper» *Nesta Magazine*, Agosto 2014. <http://www.nesta.org.uk/wp14-06>
2. CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso. «De abstracciones, informalismo y otras historias» Lima, 2002.
www.urp.edu.pe/urp/modules/institutos/invest_mus/abstracciones.pdf
3. DECODER Magazine. «Sounds are sounds», Junio 18, 2014.
<http://www.secretdecoder.net/>
4. FREEMAN, Eric, y GELERNTER, David. «Lifestreams Project» Yale University.
www.cs.yale.edu/~freeman/lifestreams.html
5. FERNANDEZ, Athena. «Japón: Reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial» [http://www. Prezi.com](http://www.Prezi.com)
6. LÓPEZ CANO, Raúl. «Arte Sonoro: Procesos emergentes y construcción de paradigmas» <https://seminarioartesonoro.wordpress.com/tag/mexico>
7. MOLINA, Miguel. «El Arte Sonoro» scribd.com, 2009. [http://es.scribd.com /doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon#scribd](http://es.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon#scribd).
8. GARCÍA, Jaime Andrés. «El Dodecafonismo» Universidad EAFIT, Medellín, 1999.
<http://www.aulaactual.com/especiales/varios/dodecafonismo.php>
9. MAISON. «Radio France: Salle Olivier Messiaen» Paris.
<http://www.universosparalelos.org/oromolido>.
10. MINSBURG, Raúl. «Música Electroacústica: Música - tecnología y de todo un poco» <http://raulminsborg.blogspot.com>

Definiciones simples utilizadas como ejemplos explicativos:

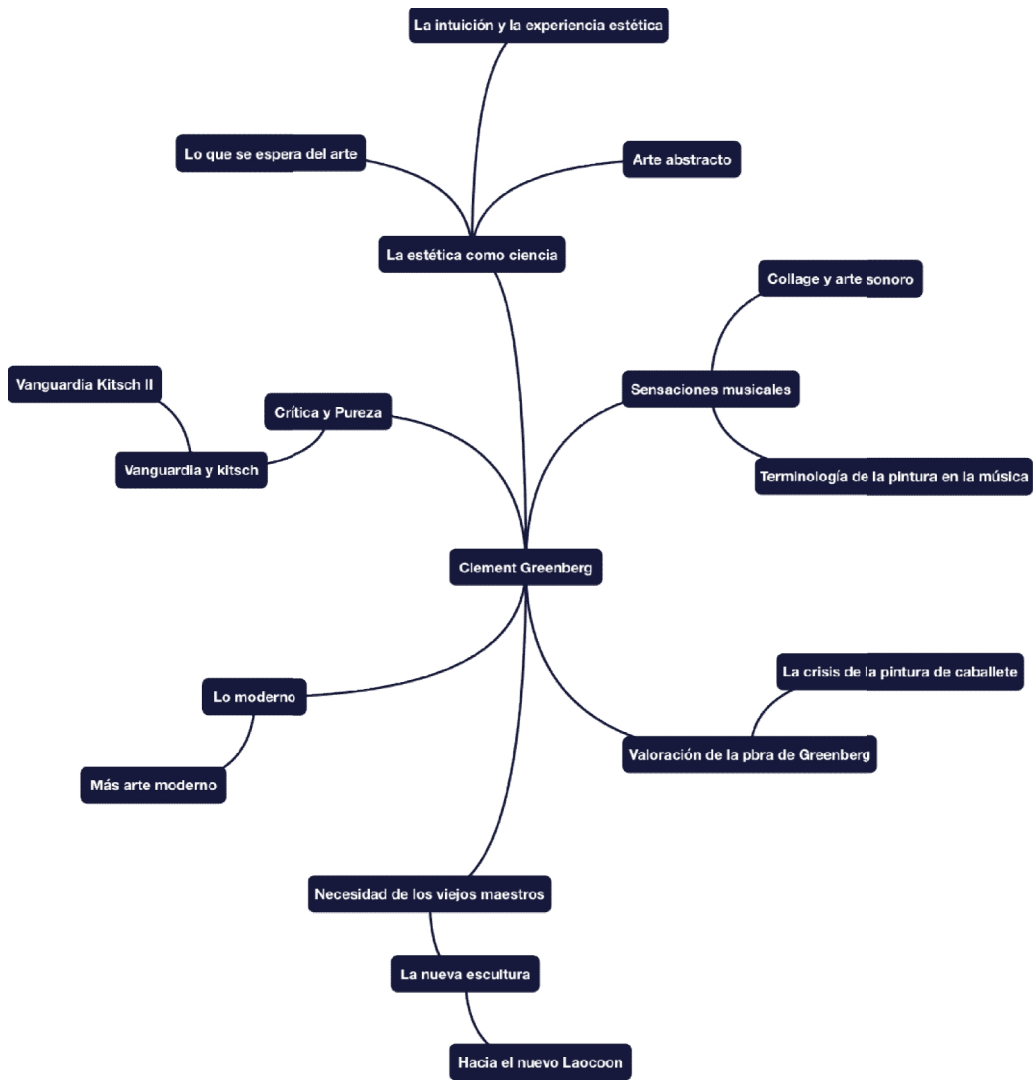
1. Fuente Electrónica, <http://en.wikipedia.org/wiki/Electro-Theremin>
2. Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Emile_Littré
3. Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Eric_Satie
4. Fuente Electrónica, <http://es.wikipedia.org/wiki/Fluxus>
5. Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinski
6. Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Música_electrónica
7. Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Piano_preparado
8. Fuente Electrónica, http://es.wikipedia.org/wiki/Serialismo_integral
9. Fuente Electrónica, <http://www.artesonoro.org/>
10. Fuente Electrónica, <http://www.fluxus.org/12345678910.html>
11. Fuente Electrónica, <http://www.uclm.es/artesonoro/framemenu.html>

ANEXOS

Anexo 1. Análisis temático de la obra de Harold Rosenberg



Anexo 2. Análisis temático de la obra de Clement Greenberg



Anexo 3. Análisis temático de la obra de Jorge Romero Brest

