

# EL ESPESOR

## del arte sonoro y sus umbrales

(Argentina 2000-2016)

Tesista: Mene Savasta Alsina

Director: Sergio Moyinedo  
Codirector: Gustavo Basso

Universidad Nacional De La Plata, Facultad De Artes, Doctorado En Artes.  
La Plata, Argentina. 2020



**EL ESPESOR del arte sonoro y sus umbrales**  
(Argentina 2000-2016)

Mene Savasta Alsina

2020

[mene.savasta.alsina@gmail.com](mailto:mene.savasta.alsina@gmail.com)

Imagen de portada:

Cecilia Castro y Nicolás Bacal: *Solo soy una cascada (canción de amor)*, 2008.

# INDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>parte 1: ESPESOR.....</b>	<b>10</b>
Las cosas no son, están-siendo.....	11
<b>Cap. 1_ EL CONOCIMIENTO COMO ENCUENTRO: Complejidad e integración disciplinar .....</b>	<b>13</b>
Influencia recíproca.....	13
Complejidad y la visión transdisciplinaria .....	15
El tercero incluido.....	18
<b>Cap. 2_ DINÁMICA DEL SENTIDO: La semiosis social y la teoría de las operaciones enunciativas ..</b>	<b>20</b>
Huellas en el espacio-tiempo. Materialidad del sentido .....	20
No linealidad del reconocimiento.....	22
Ajuste intersubjetivo .....	25
La frontera de la comprensión.....	27
<b>Cap_ 3: EL ESPESOR DE LA OBRA DE ARTE .....</b>	<b>31</b>
Punto de pasaje.....	32
Espectador.....	33
Observar observaciones. Leer lecturas. Escuchar escuchas.....	35
Procesos de categorización.....	37
La observación espesa (o sobre cómo observar el espesor) .....	41
<b>parte 2: ARTE SONORO .....</b>	<b>44</b>
<b>Cap. 4_ AURALIDAD .....</b>	<b>45</b>
Si un árbol cae en el bosque.....	46
El giro hacia la escucha.....	47
Políticas de la auralidad .....	49
<b>Cap. 5_ LA POSIBILIDAD DE UN ARTE SONORO.....</b>	<b>52</b>
Música con M de Modernidad.....	52
El vector de la pureza: la música absoluta y la narrativa moderna.....	55
De un mundo único a múltiples posibles: Contemporaneidad.....	59
Persistencia y redistribución de lo sensible.....	62
Auralidad contemporánea .....	66

<b>Cap. 6_ LA MÚSICA NO ALCANZA: ARTE SONORO EN ARGENTINA 2000-2016 .....</b>	<b>68</b>
Trayectorias de sentido.....	68
Zona de frontera: de la música experimental al arte sonoro .....	71
Genealogías y autopercepción: liberación del sonido, sitio específico.....	77
La persistencia de la duración: concierto, performance, acústica y audiovisual en tiempo real...82	
De la incorporación del sonido a la exhibición de arte sonoro .....	88
<b>parte 3: UMBRALES .....</b>	<b>93</b>
Prácticas en los umbrales.....	<b>94</b>
<b>Cap. 7_ EL ESPACIO ESCUCHADO .....</b>	<b>96</b>
Música y espacio.....	97
(Des)bordes: intervenciones sonoras y sitio específico .....	102
El espacio de la música tematizado .....	109
<b>Cap. 8_ SONIDOS DEL MUNDO .....</b>	<b>112</b>
Referencialidad del sonido .....	113
Radio arte y documental sonoro.....	117
Paisaje sonoro, fonografía y sonidos relocalizados.....	124
<b>Cap. 9_ EL CUERPO EN PRESENTE .....</b>	<b>130</b>
La performance como presencia.....	131
Momentos frágiles: acción sonora e improvisación.....	138
Es más que música: performance y composición .....	144
<b>Cap. 10_ COMPONER EL INSTRUMENTO .....</b>	<b>149</b>
Del lutier al artista .....	150
Usos erróneos: <i>Hardware hacking</i> y lutería experimental.....	155
Domar la autarquía: Sistemas abiertos y generativos para la performance.....	162
<b>Cap. 11_ SONIDO EN EXHIBICIÓN .....</b>	<b>167</b>
La expansión de la obra visual hacia el espacio y el tiempo.....	168
Tiempos largos: instalaciones sonoras.....	171
Apertura e interactividad.....	180
Obras relacionales, participativas y procesuales.....	187
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>193</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>198</b>

# Introducción

La presente investigación procura ofrecer un abordaje teórico y conceptual que integre marcos de referencia para analizar el *arte sonoro* local en lo que podría ser señalado como una generación pionera en el uso del sonido más allá de la música y en relación estrecha con otros lenguajes artísticos. Sin interés en producir una definición clausurada, ni como género, ni como disciplina, esta investigación tiene como objetivo dar cuenta del conjunto de operaciones que caracterizan la circulación del arte sonoro en Argentina, como así también relevar y analizar las trayectorias de sentido que constituyen su *espesor*.

Para ello se ocupa de rastrear cómo la categoría circuló en Argentina en el recorte temporal comprendido entre 2000 y 2016, atendiendo al entramado discursivo de las obras de arte. Asimismo, a través de la imagen del *umbral* como espacio de encuentro, se propone identificar las intersecciones y transacciones disciplinares que tienen como punto de pasaje la expresión *arte sonoro*, en vistas a develar también las conexiones con rasgos de la cultura aural contemporánea.

Los objetivos de la tesis involucran también la puesta en ejercicio de una visión de mundo basada en la idea de codeterminación. Entendiendo que los procesos de sentido son siempre situados e históricos, esta tesis quiere ser también una propuesta sobre el funcionamiento del sentido en lo social. Se propone para ello hacer un análisis del arte sonoro argentino a la luz de modelos dinámicos del comportamiento del sentido en la dimensión intersubjetiva.

En tanto en el arte sonoro coexisten hábitos y formas de concebir la producción y recepción artística de distintas disciplinas, su constitución en objeto de estudio exigirá el cruce de competencias

de diversas áreas de estudio. Con ese propósito, a lo largo del escrito se tratará de hacer ejercicio de un enfoque transdisciplinar.

También es un objetivo de esta investigación señalar el carácter contemporáneo de la práctica del arte sonoro, entendiéndolo como un signo de época que se evidencia en ciertos rasgos de estilo y, sobre todo, en el cuestionamiento de los campos de acción específicos de la modernidad. Nos referimos así a los modos de producir y de escuchar contemporáneos, que serán abordados a partir de la teoría estética, en su dimensión artística en particular, y de los estudios sonoros, en su dimensión social en general.

La tesis se estructura en tres grandes partes, 1) *Espesor*, 2) *Arte Sonoro* y 3) *Umbrales*, divididas a su vez en capítulos. Cada una de esas partes constituye una posición de observación diferente y, en consecuencia, ensaya la escritura de registros argumentativos por momentos muy distintos entre sí. Si la primera asume una argumentación teórica, la segunda articula esta posición con un registro histórico e historiográfico, mientras la tercera combina la escritura histórica con pasajes ciertamente propios de la escritura crítica.

La parte 1, titulada *Espesor*, se ocupa de presentar y argumentar el enfoque de la tesis. Dividida en tres capítulos, articula teorías que además de elaborarse en el período histórico denominado contemporaneidad, comparten una visión de lo real y de los mecanismos del sentido en base a la idea de codeterminación, y presuponen una concepción dinámica, abierta, relacional y multidimensional del conocimiento. Esta parte tiene como objetivo general explicitar el aparato conceptual a la luz del cual se abordará el caso del arte sonoro como un fenómeno de sentido que posee espesor, es decir, que no es de un único modo, sino que *está-siendo* de muchas maneras cada vez.

El capítulo 1 sobrevuela aspectos de la epistemología de la ciencia y los fundamentos del pensamiento complejo para presentar un enfoque de la investigación que va tras el imperativo de la integración disciplinar. Siguiendo la visión transdisciplinaria, este capítulo introduce una perspectiva multivalente o, como diremos aquí, espesa del conocimiento, que permite abordar la complejidad de lo real problematizando el binarismo del pensamiento de la ciencia moderna. El capítulo 2, a través de las ideas de la sociosemiótica y la Teoría de las Operaciones Enunciativas (TOE), procura establecer vínculos con el pensamiento complejo en torno a la producción de sentido como proceso dinámico y situado, y permite fundamentar el acceso a su estudio desde la dimensión material de la discursividad y de la enunciación. Para concluir este primer apartado, el capítulo 3 se concentra en el campo del arte y, bajo la imagen del espesor, expone un modo de abordar analíticamente los sistemas de relaciones que conforman al acontecimiento artístico. Partiendo de la idea de que la artísticidad -el estado de identificación con el tipo discursivo "arte"- más que una propiedad de las cosas que son llamadas arte, es un estado posible, ensaya una metodología para su descripción en las condiciones de la contemporaneidad.

La parte 2, titulada *Arte sonoro*, tiene por objetivo situar la emergencia y circulación de la noción *arte sonoro* asumiendo diferentes puntos de observación en los tres capítulos que componen el apartado. Cada uno de ellos aborda este propósito desde una óptica cada vez más particular, figurando respectivamente la explicitación del fundamento teórico, el fundamento historiográfico y el análisis del caso histórico de la presente investigación.

Así, el capítulo 4, reflexiona acerca de la relación entre los modos de escucha y los regímenes estéticos que propician que una materialidad sea identificada como sonido, ruido, música o arte sonoro, en el funcionamiento de una cultura, a la luz de los estudios sonoros.

El capítulo 5 se ocupa de analizar los cambios en los modos de escucha que permiten la emergencia de la distinción *arte sonoro* en el trayecto de la edad moderna a la actualidad. Este recorrido histórico toma como objeto de análisis relatos críticos y periodizaciones de la historia del arte y la musicología para explicar el proceso que llamamos *el pasaje de la auralidad moderna a la contemporánea*, proceso que en esta tesis identificamos como la condición de posibilidad de existencia del arte sonoro.

El capítulo 6, aborda ya el recorte de la investigación y se ocupa de relevar y reflexionar acerca de los caminos del sentido que la expresión arte sonoro manifestó en diversos espacios de producción discursiva en Argentina entre los años 2000 y 2016. Atendiendo al universo paratextual y metatextual de eventos artísticos que movilizaron la expresión, a la crítica y a las palabras de los propios artistas argentinos, se intenta describir las diversas trayectorias sentido que constituyen el espesor del arte sonoro local. Esto implica rastrear las conexiones que la categoría establece con otras que, como nodos, señalan los caminos del sentido que la expresión *arte sonoro* manifiesta en su circulación.

Por último, la parte 3, titulada *Umbrales*, es la más extensa y se divide en 5 capítulos. Este apartado tiene como objetivo identificar las fronteras en las que opera la noción *arte sonoro* en el recorte de la tesis y enunciar los problemas artísticos que caracterizan su espesor. A través de un extenso corpus de obras locales, cada uno de los capítulos se ocupa de presentar alguna problemática específica en torno a la idea de obra y las figuras de artista y espectador. Cada capítulo a su vez procura ofrecer una genealogía posible, para ahondar en las condiciones históricas y artísticas que propiciaron el despliegue de cada uno de los vectores de expansión de la idea de obra sonora, en virtud del abandono de la idea de autonomía tan defendida en la modernidad. Se trata así de recuperar las múltiples discusiones artísticas en las que se inserta la circulación del término arte sonoro.

El capítulo 7, *Espacio escuchado*, toma como objeto aquellas obras que se expanden hacia el espacio, tematizando e interpelando los espacios arquitectónicos y simbólicos en los que se emplazan. El corpus presentado en este capítulo se conforma por el trabajo de compositores argentinos que comienza a circular como obra de *sitio específico, intervención sonora o performance urbana*, y permite vislumbrar conexiones con la ocurrencia arte sonoro a principios de siglo XXI.

El capítulo 8, *Sonidos del mundo*, problematiza la incorporación de la capacidad referencial del sonido en la discursividad artística, rastreando un proceso de estetización de lo cotidiano en clave transdisciplinar. Para ello presenta un corpus de obra argentina vinculado a las nociones de *radio arte*, *paisaje sonoro* y *fonografía*, las cuales evidencian en muchos casos la tensión categorial que se produce entre música y arte sonoro como dos centros atractores simultáneos.

El capítulo 9, *El cuerpo en presente*, se ocupa de analizar los diversos usos que la noción *performance* adquiere en relación al arte sonoro, introduciendo el debate acerca de la identidad más o menos abierta de la obra de arte y la relación con la creación en tiempo presente. En concordancia con la auralidad contemporánea la *performance sonora* propone la apreciación de lo sonoro ya no necesariamente desde las competencias de los lenguajes musicales, sino desde la fijación en el acontecimiento, en el aquí y ahora del sonido y los cuerpos sonoros.

El capítulo 10, *Componer el instrumento*, reúne el trabajo de artistas que producen sus dispositivos sonoros para la performance. En estos casos, las características físicas, objetuales y dinámicas de los dispositivos se identifican fuertemente con el punto de pasaje de la artisticidad de las obras, tanto como la acción que sobre ellos se despliega, de modo que en la figura de artista se constituye en la intersección de operaciones de múltiples disciplinas.

Y por último, el capítulo 11, titulado *Sonido en exhibición*, es el más extenso y se ocupa de analizar las diversas estrategias por las que el sonido se despliega en el dispositivo exhibición, a través modalidades de obra como la instalación, instalación interactiva y en obras sonoras procesuales y relacionales, atendiendo al planteo de nuevas situaciones de escucha en clave artística. Este corpus manifiesta el giro de la escucha en clave artística hacia un dominio no musical de un modo más deliberado.

Es así que, a lo largo de este trabajo, se sostienen las siguientes hipótesis:

- La emergencia y circulación de la distinción *arte sonoro* es el síntoma de un profundo cambio en los modos de escuchar, el cual identificamos con el pasaje a una auralidad contemporánea.
- La circulación de la distinción *arte sonoro* señala la expansión de la idea de obra de arte con sonido hacia un campo más amplio del sentido en el que la situación de escucha y las relaciones que establece con ella son fundamento para su experiencia.
- Entre el 2000 y 2016 en Argentina, la circulación del arte sonoro establece un campo transdisciplinar que integra modos de producir y recepcionar de distintas disciplinas artísticas y de la cultura aural contemporánea en general.

- El artista sonoro se sirve de operaciones provenientes de distintas tradiciones disciplinares. El espectador de arte sonoro activa representaciones que provienen de distintos campos de la actividad social, no solamente de las tradiciones artísticas.

Asimismo, una última hipótesis refiere a las implicancias estéticas de las condiciones de la contemporaneidad:

- Las obras de arte sonoro presuponen un espectador que pueda reconocer el estado contingente y situado de su artísticidad, como así también un artista que trabaja sobre la situación de enunciación tanto como en la materialidad de la obra.

Dado que el arte sonoro es una práctica en la que coinciden formas de producción y hábitos de recepción de diversas genealogías artísticas, el enfoque que guía este relevamiento y análisis pretende aportar al diálogo entre disciplinas como la musicología y la historia del arte, que, si bien coinciden en el estudio del arte, muchas veces resultan lejanas en sus programas de investigación. Del mismo modo, ante la escasez de textos que reflexionen sobre los rasgos comunes de las obras sonoras en los bordes de las disciplinas musicales y artísticas locales, esta investigación espera aportar al mapeo del escenario artístico contemporáneo en nuestro país.

# **parte 1: ESPESOR**

## Las cosas no son, están-siendo

*Disclaimer:* este texto no responderá a la pregunta ¿qué es el arte sonoro?

A lo largo de este escrito consideraremos que *arte sonoro* no posee (ni va a poseer) un sentido estático ni unívoco en su uso. Al igual que otras designaciones, la expresión *arte sonoro* participa de múltiples y posibles trayectorias del sentido, cuyas configuraciones solo se exhiben en condiciones particulares de experiencia y observación.

*Arte sonoro*, antes que nada, es una expresión, un nombre inventado por humanos para denominar algo que los humanos producen y reciben. Antes que obras, sonidos o experiencias, arte sonoro es un señalamiento en dos palabras. Dos palabras que parecen indicar con sencillez la distinción con otras prácticas sociales. Es “arte” que “suena”. Sin embargo, al atender a las conexiones que esa expresión establece con diferentes materialidades notamos que no resulta tan sencillo indicar en qué consiste esa distinción.

No siempre existió el arte sonoro. No me refiero a lo que pueda entenderse como arte sonoro, sino a la expresión, la categoría. Al menos no con la fuerza que circula hoy para diferenciar una práctica de otras. Desde que el humano desarrolla sus habilidades simbólicas, ha habido artes que suenan. Por siglos, ese dominio ha sido preferencialmente identificado con la música. Sin embargo, en cierto momento y lugar se volvió preciso utilizar otra categoría para nombrar la actividad artística que utiliza sonido. Así, hacia el final del siglo XX encontramos circulando expresiones como *arte sonoro* en español, *Klangkunst* en alemán y *Sound Art* en inglés.

Desde que dicha distinción se manifestó, la expresión *arte sonoro* no se asoció a un único sentido. El debate acerca de su especificidad parece señalar la labilidad de su significación como el rasgo más recurrente. En torno al arte sonoro coexisten múltiples apreciaciones, a veces contradictorias entre sí. Si bien, en su capacidad performativa, la expresión manifiesta en casi todas sus conexiones la capacidad de interpelar hábitos artísticos estabilizados, especialmente asociados a la música, su aparición resulta ser más sintomática de un cambio de paradigma respecto de la especificidad de las prácticas, que del surgimiento de algo extraordinariamente nuevo.

El hecho de que *arte sonoro* constituya el punto de pasaje de múltiples y, eventualmente, contradictorias trayectorias de sentido, no es, desde esta perspectiva, un problema teórico en sí mismo. Más bien se presenta como la potente evidencia de la necesidad de una época de compartir nociones lo suficientemente espesas para sostener la diversidad propia de cualquier práctica en la contemporaneidad.

*¿Es eso música? ¿Ruido? ¿Una obra de arte sonoro?* Toda categorización se produce en un proceso vinculante. Cada vez que nombramos algo, estamos movilizando lecturas que a su vez propician otras lecturas, facilitando la temporal asignación de identidad a lo nombrado. En cierta forma, este proceso permite que los humanos vivamos en esta conversación infinita, que podemos llamar *mundo*, sin la necesidad de desambiguar, cada vez, toda afirmación que realizamos.

Es posible, desde múltiples enfoques, describir los modos en que se erigen esos repertorios de “verdades temporales” que cimientan la identidad de las cosas, las disciplinas, las culturas o los individuos, en cada momento y lugar. En diversos espacios de la reflexión científica y teórica contemporánea, advertimos la recurrencia de una concepción del conocimiento y de los procesos de atribución de sentido como algo dinámico, abierto y multidimensional. Estas características implican que las cosas -los objetos de estudio y sus verdades derivadas, como también el mundo y sus sujetos- no *son* de un solo modo, sino de muchos posibles, a lo largo del tiempo y en simultáneo.

Antes de referirnos a esas perspectivas teóricas diremos, tentativamente, que conocer se trata más de la identificación de trayectorias que de la definición de objetos. Más que la iluminación de un objeto, atribuir sentido es la actividad de situarlo en un tejido semiotizado. Porque las cosas no son en sí, ni son puro otorgamiento. Las cosas aparecen ante nosotros por una relación. Así como dos puntos hacen una línea, el sentido transcurre en un movimiento, en un desplazamiento que vincula, por ejemplo, palabras con palabras, sonidos, sensaciones corporales o representaciones abstractas. Trayectorias que conectan semióticamente materialidades con otras materialidades, que señalan objetos de la percepción y también espacios mentales.

En este primer apartado traeré a colación diversas teorías que, además de elaborarse en el período histórico denominado contemporaneidad, comparten una visión de lo real y de los mecanismos del sentido en base a la idea de codeterminación, y presuponen una concepción dinámica, abierta, relacional y multidimensional del mismo. Estas serán ideas que conducirán mi abordaje del arte sonoro a lo largo de este texto como un fenómeno de sentido que posee espesor. Es decir, que no es de un único modo, sino que *está-siendo* de muchas maneras cada vez, lo cual conduce a que su observación deba ser espesa.

# Cap. 1\_ EL CONOCIMIENTO COMO ENCUENTRO: Complejidad e integración disciplinar.

## Influencia recíproca

Me referiré a algunas ideas de la epistemología de la ciencia que nos permitirán sustentar la idea del conocimiento como algo abierto, dinámico y multidimensional, a partir de las perspectivas de la complejidad y la transdisciplinariedad. Estos enfoques nos interesan fundamentalmente porque, al centrarse en una visión de lo real como sistema de relaciones, ponen en crisis la separación entre sujeto y objeto del conocimiento, y permiten postular al saber como un encuentro en el que sujeto y objeto se codeterminan mutuamente.

El concepto de enacción que propone el biólogo y epistemólogo Francisco Varela proporciona un rico enfoque acerca de la cognición basado en una perspectiva codeterminista.<sup>1</sup> La codeterminación supone la influencia recíproca de al menos dos cosas o fenómenos que establecen relación. En el libro “De cuerpo presente” (1997), Varela ofrece una concepción dinámica del sujeto y el objeto, vínculo recíproco y reversible en el que el conocer se funda. Así discute con las ciencias cognitivas clásicas que conciben a la mente como un *input-output* que procesa datos dados por un mundo objetivizado.

---

<sup>1</sup> “Lo que marca la diferencia entre el enfoque enactivo y cualquier forma de constructivismo o neokantismo biológico es este énfasis en la codeterminación” (Varela, 1988: 102)

El neologismo “enacción” proviene del inglés *enaction* y es elegido por el autor en su acepción de “desempeñar un papel, actuar”, para destacar la capacidad performativa del conocer y de la construcción del sentido. En esta idea, el conocimiento emerge de una actividad que tiene como fundamento un cuerpo historizado: “la cognición en su sentido más abarcador consiste en la enactuación de un mundo —en hacer emerger un mundo— mediante una historia viable de acoplamiento estructural.” (Varela et Al., 1997: 238)

La enacción, en tanto cognición corporizada, presupone el acoplamiento estructural entre quien conoce y aquello que conoce. El acoplamiento estructural no es otra cosa que la determinación recíproca, la mutua influencia.

...descubrimos que nuestra cognición emerge del trasfondo de un mundo que se extiende más allá de nosotros, pero que no existe al margen de nuestra corporización. Cuando nos apartamos de esta circularidad fundamental para seguir sólo el movimiento de la cognición, descubrimos que no podíamos discernir un fundamento subjetivo, un yo permanente. Cuando tratamos de hallar el cimiento objetivo que aún creíamos presente, descubrimos un mundo enactuado por nuestra historia de acoplamiento estructural. (Varela et Al., 1997: 251)

Nuestra historia no existe al margen de nuestra corporización. Nuestra forma de enactuar el mundo es indisociable de nuestra experiencia. Pero también lo es del mundo.

El enfoque de la cognición enactiva permite abrir una posición intermedia entre, por un lado, las posiciones idealistas que consideran la cognición como la proyección del mundo interno con rasgos inmanentes y, por el otro, las posiciones objetivistas que asumen al mundo como algo pre-dado e independiente que es representado -incorporado por percepción directa- en la cognición del sujeto que se vincula con él. Por el contrario, lo que modelará la forma de la enacción será la historia de ambas partes, o lo que el autor llama “estructura” en tanto “el modo en que está corporizado el perceptor” y que determina el modo en el que quien conoce puede actuar y ser modulado por los acontecimientos ambientales (Varela et al, 1997: 203).<sup>2</sup> En esta visión basada en la idea de codeterminación, el conocimiento forja al que conoce y el que conoce forja aquello que quiere conocer.

Esta idea del conocimiento se corresponde con las epistemologías de la complejidad de fin del siglo XX. La emergencia de la complejidad en el campo de la epistemología coincide ciertamente con la elaboración de diversas estrategias de integración disciplinar en la segunda mitad del siglo XX. La visión sistémica de la realidad, que propone que sus elementos no son separables sino que están en codeterminación, es uno de los aspectos que conducen a problematizar la posibilidad de abordar aspectos particulares de un fenómeno a partir de una disciplina específica.

---

<sup>2</sup> “El enfoque enactivo de la percepción no procura determinar cómo se recobra un mundo independiente del perceptor, sino determinar los principios comunes de ligamiento legal entre los sistemas sensoriales y motores que explican cómo la acción puede ser guiada perceptivamente en un mundo dependiente del perceptor.” (Varela et al, 1997: 203)

## Complejidad y la visión transdisciplinaria

El trabajo de Rolando García (2008) resulta un buen ejemplo de la conexión entre la complejidad y la integración disciplinar. El pensamiento de la complejidad se funda en la idea de que los elementos que conforman la realidad son inseparables y que, por consecuencia, su estudio no se agota en el análisis de las partes constitutivas, sino en la consideración de las propiedades emergentes de su conjunto. El científico argentino, dedicó buena parte de su vida a elaborar una propuesta metodológica y epistemológica para abordar el estudio de los sistemas complejos. Entendiendo a un sistema complejo como la representación de un recorte de la realidad compleja (García, 2008), éste se concibe como una totalidad organizada en la cual elementos heterogéneos están en interacción y se determinan mutuamente.

Partiendo de la afirmación de que “la complejidad está asociada con la imposibilidad de considerar aspectos particulares de un fenómeno, proceso o situación a partir de una disciplina específica” (García, 2008: 21), García elabora una propuesta metodológica para la investigación interdisciplinaria. A diferencia de la multi, pluri o polidisciplinariedad<sup>3</sup>, que implican la asociación de disciplinas -como técnicas especializadas- interactuando para enriquecer el estudio del objeto de una disciplina, la interdisciplina va tras “la integración de los diferentes enfoques” en “la delimitación de la problemática” (García, 2008: 33). La interdisciplinariedad<sup>4</sup> supone la transferencia de métodos para la generación de un marco conceptual y metodológico común entre las disciplinas involucradas.

La metodología interdisciplinar, si bien propone modos de articulación, en cierta forma sigue inscribiendo sus objetivos en la investigación disciplinaria. Edgar Morin dirá que esta perspectiva en la investigación puede significar simplemente que “diferentes disciplinas se sientan en una misma mesa, en una misma asamblea, como las diferentes naciones se reúnen en la ONU” (Morin, 1995), en la cual la integración toma la forma de intercambio y cooperación entre expertos de cada área, pero éstos no abandonan sus métodos y objetos específicos, ni pierden su identidad disciplinar.

La propuesta de la transdisciplinariedad, por su parte, será la que se ocupe de indagar más profundamente en los vínculos entre las disciplinas, centrándose en su interacción. De acuerdo a Basarab Nicolescu, el físico rumano que elabora el Manifiesto de la transdisciplinariedad (1996), en

---

<sup>3</sup> En la investigación multidisciplinaria “lo que se integra son los resultados de diferentes estudios sobre una problemática común” (García, 2008: 33) promoviendo la profundización de un conocimiento disciplinar a través del aporte de las demás disciplinas.

<sup>4</sup> Basarab Nicolescu agrega otros matices a la noción de interdisciplinariedad: “Pueden distinguirse tres grados de interdisciplinariedad: a) *un grado de aplicación*. Por ejemplo, los métodos de la física nuclear transferidos a la medicina conducen a la aparición de nuevos tratamientos del cáncer; b) *un grado epistemológico*. Por ejemplo, la transferencia de los métodos de la lógica formal en el campo del derecho genera análisis interesantes en la epistemología del derecho; c) *un grado de engendramiento de nuevas disciplinas*. Por ejemplo, la transferencia de métodos de las matemáticas al campo de la física ha engendrado la física matemática, de la física de las partículas a la astrofísica –la cosmología cuántica, de la matemática a los fenómenos meteorológicos o a los de la bolsa –la teoría del caos, de la informática en el arte– el arte informático.” (Nicolescu, 1996)

tanto metodología, la transdisciplinariedad no reemplaza la metodología de cada disciplina, pero es capaz de aportar conocimientos que no pueden ser producidos por la metodología disciplinaria.

La metodología transdisciplinaria podría conducir aún a verdaderos descubrimientos en el seno de las disciplinas. Esto es natural porque un aspecto de la transdisciplinariedad es la investigación de lo que atraviesa las disciplinas. (Nicolescu, 1996: 102)

Nos resulta de especial interés visitar los preceptos de esta forma de integración disciplinar, más que para tomarla como una metodología de investigación, para recuperar su perspectiva epistemológica, es decir su idea del conocimiento ya que se vincula al enfoque que venimos construyendo.

La visión transdisciplinar procura ir más allá de la fragmentación y reduccionismo de la ciencia moderna, concibiendo al conocimiento como una unidad abierta imposible de clausurarse. Los tres pilares en los que la visión transdisciplinar fundamenta esa concepción del conocimiento son: la idea de la realidad estructurada en múltiples niveles, la lógica del tercero incluido y la complejidad.

Comentamos algunos párrafos atrás cómo la complejidad conlleva al cuestionamiento de la investigación disciplinar. De acuerdo a Nicolescu, mientras que la investigación disciplinaria se ocupa de un solo y mismo nivel de realidad, la transdisciplinariedad se interesa por “la dinámica engendrada por la acción de varios niveles de Realidad a la vez.” (Nicolescu, 1996: 36). Entendiendo por nivel de realidad “un conjunto de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales” el autor argumenta:

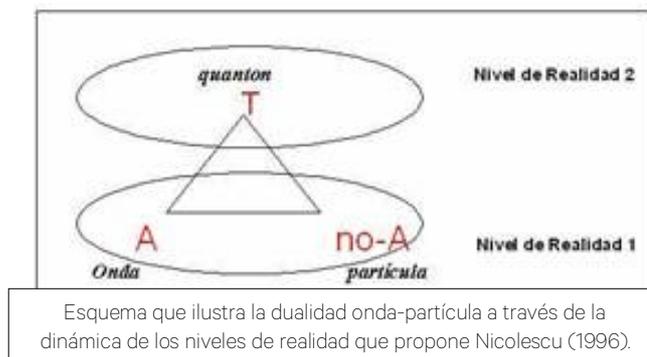
...las entidades cuánticas sometidas a las leyes cuánticas (...) entran en ruptura radical con las leyes del mundo de la macrofísica. Es decir que dos niveles de Realidad son diferentes si, pasando de uno a otro, hay ruptura de las leyes y ruptura de los conceptos fundamentales. (Nicolescu, 1996: 18)

Para explicar la existencia de varios niveles de realidad, Nicolescu ofrece el caso de la crisis epistemológica que supuso la física cuántica en la primera mitad del siglo XX, a partir de que los descubrimientos acerca del comportamiento de la escala microfísica cuestionaran los cimientos de la física clásica.<sup>5</sup> Sintetizándolo, la física clásica ve continuidad, determinismo y causalidad local en la realidad macrofísica que es su objeto, mientras que la física cuántica encuentra discontinuidad, indeterminismo, no-separabilidad y causalidad global en la escala cuántica. Las leyes de ambos mundos son en esencia contradictorios. Sin embargo, eso no impide la efectiva coexistencia de ambos. Esa contradicción constitutiva fundamenta, para Nicolescu, la existencia de por lo menos dos

---

<sup>5</sup> “Poner en duda la cuestión de la continuidad significó cuestionar la causalidad local y abrir una temible caja de Pandora. Los fundadores de la mecánica cuántica –Planck, Bohr, Einstein, Pauli, Heisenberg, Dirac, Schrödinger, Born, Broglie y algunos otros, que tenían también una sólida cultura filosófica, estaban plenamente conscientes del riesgo cultural y social de sus propios descubrimientos.” (Nicolescu, 1996: 14)

niveles de realidad diferenciados en el estudio de los sistemas naturales, hecho que se opone a la concepción de una realidad unidimensional que contribuye a la distinción y al aislamiento disciplinar.



De hecho, la visión que sostiene la existencia de un solo nivel de realidad se identifica con el paradigma de la ciencia moderna. Éste se funda sobre la idea de la separación total entre el sujeto que conoce y la realidad. Ese sujeto observa una realidad que le es independiente y, a través de la experimentación científica y la certeza de la reproductibilidad perfecta de los datos experimentales, va en la búsqueda de leyes de carácter matemático que rigen el universo.

Por su parte, la posibilidad de concebir una realidad estructurada en múltiples niveles, significa, entre otras cosas, el abandono de la separación entre el científico y la realidad estudiada, en pos de la consideración de la posición del observador como una variable en la construcción del conocimiento. Esto se vincula también con la perspectiva de la complejidad antes referida. Pero la visión transdisciplinaria agrega un matiz sobre la cuestión de la observación científica al proponer una nueva posición y un nuevo objeto. Ese mundo complejo, abierto y multidimensional que la transdisciplina toma como objeto, supone un sujeto-observador transdisciplinario, que en su observación no se detenga en las contradicciones que determinan esos niveles de realidad, si no que las atraviese para develar sus conexiones.

Volvemos así a las ideas de la complejidad que, junto a la concepción de la realidad estructurada en múltiples niveles y la lógica del tercero incluido, constituyen la base para la visión transdisciplinaria.

La complejidad se impone de entrada como imposibilidad de simplificar; ella surge allí donde la unidad compleja produce sus emergencias, allí donde se pierden las distinciones y claridades en las identidades y causalidades, allí donde los desórdenes y las incertidumbres perturban los fenómenos, allí donde el sujeto-observador sorprende su propio rostro en el objeto de observación, allí donde las antinomias hacen divagar el curso del razonamiento. (Morin en García, 2008: 19)

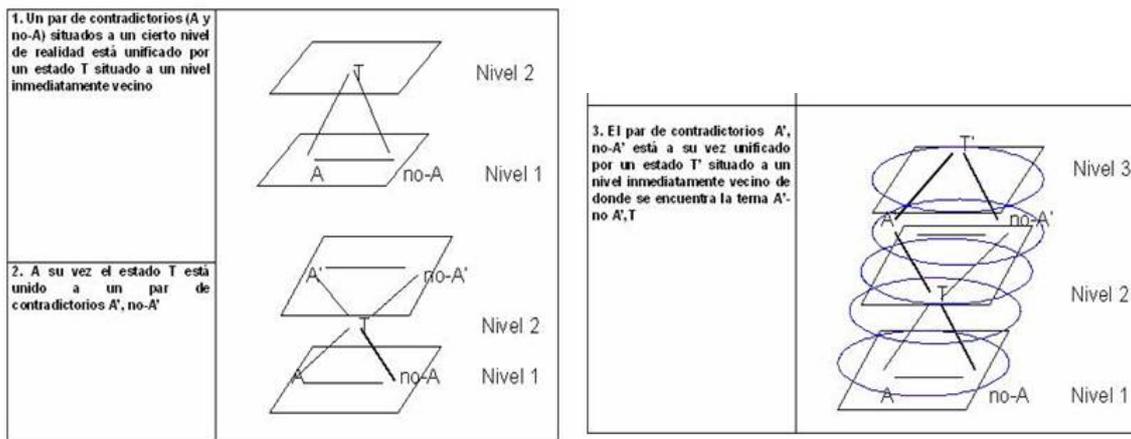
Pensar una realidad compleja es pensar una realidad en la que las contradicciones conviven. Una realidad que debe ser comprendida aceptando el desorden, la incertidumbre y las antinomias como constitutivas de su organicidad. El conocimiento multidimensional es producto de la aplicación del pensamiento complejo para describir aspectos múltiples de una realidad compleja.

## El tercero incluido

Decíamos que el otro pilar de la visión transdisciplinaria es la lógica del tercero incluido. Esta lógica introduce una perspectiva multivalente o, como diremos aquí, espesa del conocimiento, que permite abordar la complejidad de lo real problematizando el binarismo del pensamiento de la ciencia moderna.

Los pares contradictorios que emergen de la coexistencia del mundo cuántico y el macrofísico, como determinismo e indeterminismo, o continuidad y discontinuidad, son identificados por la lógica clásica (Nicolescu, 1996)<sup>6</sup> como términos mutuamente excluyentes (A, no-A). Sin embargo, la lógica del tercero incluido<sup>7</sup>, al proponer que existe un tercer término (T) que es a la vez A y no-A, permite describir la coherencia entre los niveles de realidad y, así, integrar las contradicciones en la unidad del conocimiento. El término T, imposible para la lógica clásica, no se sitúa en el mismo nivel de realidad que el par de opuestos, sino en otro, inmediatamente vecino. Si uno se mantiene en un nivel de realidad solo se percibe la lucha de los contradictorios, mientras que en el otro nivel de realidad esa oposición se percibe como no contradictoria.

Así, la lógica del tercero incluido induce a una estructura abierta, gödeliana<sup>8</sup>, del conjunto de niveles de realidad, en la cual se reproduce al infinito<sup>9</sup> esta correspondencia entre nuevos niveles de



<sup>6</sup> La lógica del tercero excluido tiene como fundamento tres axiomas generales:

- el axioma de identidad:  $A$  es  $A$
- el axioma de no contradicción:  $A$  no es  $\text{no-}A$
- el axioma del tercero excluido: No existe un tercer término  $T$ , que es a la vez  $A$  y  $\text{no-}A$

<sup>7</sup>Ese fue el mérito histórico de Stéphane Lupasco, el haber mostrado que *la lógica del tercero incluido* es una verdadera lógica, formalizable y formalizada, multivalente (tiene tres valores:  $A$ ,  $\text{no-}A$  y  $T$ ) y no- contradictoria. (Nicolescu, 1996:24)

<sup>8</sup> La estructura abierta del conjunto de los niveles de Realidad está en concordancia con uno de los resultados científicos más importantes del siglo XX: el teorema de Gödel, que concierne la aritmética. El teorema de Gödel nos dice que un sistema de axiomas suficientemente rico conduce inevitablemente a resultados, sean inciertos, sean contradictorios. (Nicolescu,1996: 41)

<sup>9</sup> “En efecto, el estado  $T$  realiza, de acuerdo con el axioma de la no contradicción, la unificación del par contradictorio ( $A$   $\text{no-}A$ ) pero al mismo tiempo está asociado a otro par de contradictorios ( $A'$ ,  $\text{no-}A'$ ). Esto significa que se puede construir a partir de un cierto número de pares mutuamente exclusivos, una teoría nueva, que elimina las contradicciones a un cierto nivel de Realidad, pero esta teoría no es sino temporal, puesto que conduciría

realidad y nuevos términos contradictorios. Ese proceso continuo impide que se llegue a una contradicción absoluta que concluya en una teoría cerrada y completa. Esta lógica sustenta la imagen del ensanchamiento de la noción de verdad en la ciencia, crucial para el pensamiento transdisciplinario. El conocimiento, desde esta perspectiva, siempre está abierto, y su delimitación implica necesariamente la consideración del sujeto observador, que es quien realiza el recorte desde una posición particular de observación.

A su vez, como nos invita a pensar Nicolescu, la inclusión del tercero puede resonar en la misma etimología del prefijo *trans*, relación que ilumina un poco más a la visión transdisciplinaria.

El papel de terceros explícitamente o secretamente incluidos en el nuevo modelo transdisciplinario de Realidad, no es, después de todo, tan sorprendente. Las palabras tres y trans tienen la misma raíz etimológica: el “tres” significa “la transgresión de dos, lo que va más allá de dos.” La transdisciplinariedad es la transgresión de la dualidad oponiendo los pares binarios (Nicolescu, 1996: 44)

En tanto significa “más allá” y “a través”, lo *trans* implica el señalamiento de una trayectoria y, por consecuencia, la definición de un “entre” o -como decimos en esta tesis- de un “umbral”, de una zona de *trans*-acción. También resuena la idea de frontera tal como la pensó Antoine Culioli: esa zona de alteración y transformación que se recorre para situar el sentido en un dominio que posee un interior y un exterior en permanente refacción (Cfr. Culioli: 2010).

De algún modo, en ese prefijo se condensa la perspectiva relacional del conocimiento y del sentido que hemos intentado modelizar evocando a diversos autores. Así como el conocimiento atraviesa las disciplinas, éste también se produce en el encuentro enactivo entre el mundo y quien lo percibe. En cada una de esas instancias, el sentido y el conocimiento se producen dinámicamente y solo pueden ser descriptos como un estado relacional, cuyo espesor se mantiene inasible, manifestando alguno de sus aspectos en condiciones particulares de observación.

---

inevitablemente, bajo la presión conjunta de la teoría y de la experiencia, al descubrimiento de nuevos pares de contradictorios, situados al nuevo nivel de Realidad. Esta teoría sería entonces, a su vez, reemplazada, a medida que nuevos niveles de Realidad sean descubiertos, por teorías aún más unificadas. Este proceso continuaría hasta lo infinito sin nunca poder alcanzar una teoría completamente unificada.” (Nicolescu 1996: 41)

## **Cap. 2\_ DINÁMICA DEL SENTIDO: La semiosis social y la teoría de las operaciones enunciativas**

### **Huellas en el espacio-tiempo. Materialidad del sentido**

En el capítulo anterior introducimos aspectos del pensamiento complejo que, en base a la noción de sistema, otorga a su visión de la realidad y el conocimiento un lugar central a las relaciones. En tanto el conocimiento, más que una propiedad de las cosas, es el efecto de la relación en un determinado tiempo y lugar, para explicar cómo se produce serán necesarios modelos ciertamente dinámicos<sup>10</sup>.

Si el sentido no reside en el sujeto ni en el objeto del conocimiento, ¿hay forma de observarlo? En su teoría de los discursos sociales, Eliseo Verón (1987) propone un acceso empírico al estudio de la producción de sentido en la dimensión social. A partir de la afirmación de que todo fenómeno de sentido tiene una manifestación material, Verón identifica a la producción discursiva como la dimensión observable del sentido.

Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido. (Verón, 1987: 127)

---

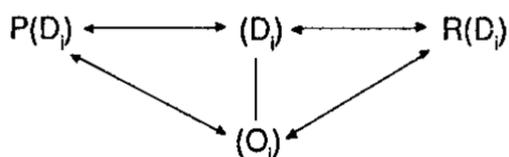
<sup>10</sup> "Se llama sistema dinámico a la evolución conjunta de un determinado número de variables, dictada por reglas que, en el caso más general y por su forma matemática, tienen la particularidad de conjugar determinismo con impredecibilidad." (Sciamarella, 2012: 32)

Para Verón, un “paquete de materia sensible” (es decir, cualquier tipo de texto)<sup>11</sup> deviene discurso cuando participa de una “configuración de sentido”, es decir, cuando es puesto en relación con otros textos o materias emplazadas en un espacio-tiempo de la semiosis. En tanto un discurso es una configuración espacio-temporal de sentido, éste un fenómeno situado. Sea cual fuere su materialidad, un texto se convierte en discurso cuando se define su posición en el entramado de la semiosis.

Siempre partimos de “paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son productos; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etc...) que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido. (Verón, 1987: 127)

Una configuración de sentido no es otra cosa que un recorte de la semiosis. Descripta como una red infinita de discursos interconectados, en el interior de la semiosis se construye *lo real*.

En el interior de esta red, el conocimiento es de alguna manera un fenómeno intersticial. El sujeto no es el soporte de ese saber, porque solo hay conocimiento cuando el discurso del sujeto (único del que el sujeto es soporte) se encuentra “atenazado” entre sus condiciones discursivas de producción (que el efectúa) y sus condiciones discursivas de reconocimiento (que él abre y que, como lo había comprendido Peirce, dependen de “lo que será más tarde”). (Verón, 1987: 132)



Esquema que ilustra un fragmento de la red semiótica de acuerdo a Eliseo Verón (1987): “P(D<sub>i</sub>) designa las condiciones discursivas de producción de (D<sub>i</sub>); R(D<sub>i</sub>) las condiciones discursivas de reconocimiento de (D<sub>i</sub>); (O<sub>i</sub>) el objeto del discurso D<sub>i</sub>” (Verón, 1987: 132)

La vocación translingüística de la semiosis social se evidencia así en la recuperación de dos problemas: la materialidad del sentido y construcción de lo real en la red de la semiosis, como un proceso. En su modelo de la semiosis social, el sentido no se encuentra en el interior los discursos, ni tampoco está fuera de ellos, en una realidad objetiva. Por el contrario, el sentido circula en un sistema dinámico de relaciones que todo producto significativo o materialidad mantiene con sus condiciones de origen y sus lecturas. Al igual que la idea de enacción de Varela, Verón propone que el sentido es

<sup>11</sup> Es interesante la ampliación del concepto de discurso que propone Verón que, a diferencia de aquel provisto por los lingüistas, no se identifica solo con la lengua o el habla, sino que se extiende a cualquier materialidad.

el producto de una puesta en relación, que deja huellas en el mundo material y se vincula con una historia de la lectura.

De ese modo, concebido como un proceso más que como una propiedad de los textos, el sentido trasciende a la materialidad que lo soporta y se encuentra en las relaciones de ésta con otras materialidades. Al observar la relación particular entre los conjuntos de discursividades encadenadas es posible describir cómo circulan los sentidos a través de la red. “Analizando productos, apuntamos a procesos” (Verón, 1987: 124)<sup>12</sup> sintetiza Verón para describir el trabajo de quien se pregunta por el sentido. Esa identificación de los vínculos consiste en el reconocimiento de que las marcas en la superficie discursiva puedan ser huellas de otros discursos.

## **No linealidad del reconocimiento**

De acuerdo a la propuesta de Verón, realizar un análisis discursivo implica atender a un estado particular de la relación de los conjuntos con los que el discurso hace sistema. El aspecto más interesante de este modelo es que los puntos de referencia en la red no son absolutos, sino que dependen de la actividad del analista, es decir, de quien efectúa el recorte de la semiosis a partir de la identificación de huellas.

La circulación del sentido se hace accesible al analista en el momento en el que, mediante el reconocimiento de huellas, asigna posiciones relativas a los conjuntos discursivos que se conectan con el discurso analizado (sus condiciones productivas y de recepción) atribuyendo una configuración topológica a elementos finitos, y postulando así un estado posible de la semiosis. La red de distancias es concebida así como un “sistema de distancias variables, de desfases en transformación, entre condiciones de producción y reconocimiento” (Verón, 1987: 30).

Con el planteo de la no linealidad del reconocimiento las ideas de Verón resuenan en la teoría de la complejidad. La noción de discurso como configuración espacio temporal atenazada entre conjuntos discursivos supone una salida al análisis intralingüístico, encarnado por ejemplo en el modelo binario de la lingüística de Ferdinand de Saussure (Cfr. Jofré: 2007). El análisis discursivo depende de la definición de un “nivel de pertenencia” (Verón, 1987:138), que consiste en la asignación de una ubicación en relación con determinadas condiciones productivas y de reconocimiento. Por eso “un mismo discurso puede tener efectos diferentes en contextos históricos diferentes” como también “un mismo discurso puede tener efectos diferentes en diferentes “zonas” de una sociedad.” (Verón, 1987: 137)

---

<sup>12</sup> “Se trabaja así sobre estados, que sólo son pequeños pedazos de tejido de la semiosis, que la fragmentación efectuada transforma en productos. La posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación de los segundos. Dicho de otro modo: analizando productos, apuntamos a procesos.” (Verón, 1987: 124)

Esto significa que un discurso no puede reducirse a un sistema de representación unidimensional. Como dirá Verón: “un discurso, cualquiera que fuera su naturaleza o tipo, *no refleja nada*; él es solo un punto de pasaje del sentido.” (Verón, 1987: 128). Por ende, no existe un solo análisis posible para un discurso. Éste depende de los enlaces sistemáticos que se establezcan como recorte observado. Comprendemos así que un discurso puede participar de diversas y simultáneas trayectorias. En tanto su ser discurso consiste en ser el punto de pasaje del sentido, en cierta forma un mismo texto puede participar de múltiples configuraciones posibles.

La no linealidad en la recepción que propone la semiosis social puede explicarse a través del caso de lo que Verón denomina los textos fundacionales. Para Verón, el status fundacional de un enunciado no puede identificarse como una singularidad propia del discurso. Si bien éste comprende una ilusión necesaria para la producción de conocimientos en el interior de un campo, el carácter fundacional de un discurso no habla de una propiedad del texto sino del modo en que se posiciona en la red de distancias.

“Una fundación no es más que un sistema de diferencias entre dos sistemas de relaciones, estas relaciones que los discursos mantienen con las condiciones que los sostienen y explican en tanto productos de una práctica significativa, que se desarrolla en la historia.” (Verón, 1987: 33)

Por ejemplo, una *ruptura epistemológica* como que la propone el trabajo de Max Plank en los inicios de la física cuántica, o la identificación como *pionera* de la obra de Pierre Schaeffer en la historia de la música electroacústica, no pueden explicarse solo a partir de las propiedades de los enunciados. Lo que sustenta el efecto de novedad de dichos discursos es la posición particular que adquieren en el interior de la red interdiscursiva, que en este caso es dada por la distancia máxima entre sus conjuntos discursivos en producción y en reconocimiento.

“El *porqué* de esa distancia máxima en un momento determinado no se lo puede encontrar en los discursos mismos, porque esta distancia es *definida* como una relación (compleja) entre dos relaciones interdiscursivas” (Verón, 1987: 31)

De ahí que para describir la circulación de sentido sea tan importante el sistema observado como la definición de un punto de observación.

La semiosis social de Verón constituye un modelo sistémico y complejo del sentido en lo social en tanto presenta al análisis de los discursos como la observación de una “red de distancias” interdiscursivas. En la importancia que Verón atribuye al rol del observador como punto de partida para la constitución de esa red resuena también la visión sistémica del pensamiento complejo.

Por su parte, la observación es un tema central para el sociólogo Niklas Luhmann. Su teoría de los sistemas intenta ofrecer un instrumento coherente de descripción de los sistemas orgánicos o inorgánicos. Siguiendo la perspectiva de la complejidad, para Luhmann el mundo no es algo dado sino algo que emerge de la interacción del observador y del observado, de modo que cualquier descripción implica entonces al que describe.

Toda observación constituye el estado incompleto de las observaciones pues se elude a sí misma y a la diferencia constitutiva de la observación. La observación por ello debe aceptar un punto ciego -gracias al cual puede ver algo, pero no todo. (Luhmann, 1995: 101)

En tanto la observación implica la operación de la distinción, ésta siempre supone un punto ciego<sup>13</sup>. Ese punto ciego es lo que para Luhmann constituye la paradoja necesaria para la observación y la distinción. “En el juego de las formas, el mundo se deja representar únicamente como paradoja inobservable de la indistinción de lo distinguido.” (Luhmann, 1995: 64) De acuerdo al pensamiento de Luhmann el concepto de complejidad conduce a la obligatoriedad de la selección, operación que a su vez remite a la contingencia. Entendida así, la complejidad sistémica nos remite a siempre a fenómenos relativos.<sup>14</sup>

En tanto ninguna observación puede ser totalizadora, Luhmann elabora una teoría para comprender el mundo en términos de redes de observadores. Así, la relación codeterminante que constituye a los sistemas sólo es accesible a un observador analítico, que desde la perspectiva de Luhmann correspondería a lo que él llama observador de segundo orden<sup>15</sup>. Este observador, en tanto “observador de observaciones”, va en busca de un conocimiento acerca del conocimiento y en esa vocación define un distanciamiento. La posición desde la cual ese observador se propone describir una observación de primer orden, es excepcional (la del científico social, por ejemplo) y en cierta forma paradójica -en relación con la totalidad del sistema- en la medida en que busca siempre borrar la huella de su propia historia, neutralizar la dimensión autorreferencial del lenguaje de su descripción.

Volviendo al planteo de Verón, la observación de esa red de distancias discursivas que configura la semiosis, cuando se despliega en el tiempo supone cambios de escala que vinculan lo social a lo individual y viceversa. Si bien la semiosis social se funda en la idea de que “todo proceso social es un fenómeno de producción de sentido, a la vez que toda producción de sentido es necesariamente social”, la producción discursiva que constituye las condiciones de recepción involucran la actividad de lectura de individuos.

El observador está obligado a reconocer, aquí, una fuerte ruptura: cuando se reconstruye la cadena de la semiosis a partir de un punto particular, definido de una cierta manera, el eslabón anterior aparece como un dispositivo socioinstitucional, y el eslabón siguiente como colectivos de actores individuales. (Verón, 2013: 292)

---

<sup>13</sup> “La operación del distinguir discrimina: genera una diferencia en tanto sucede —y sólo si este acontecimiento es observado (después por el mismo sistema o simultánea o posteriormente por otro sistema) la diferenciación se hará relevante como forma. Sólo así se verá que la unidad de esta distinción sirve de punto ciego para posibilitar la observación.” (Luhmann, 1995: 62)

<sup>14</sup> “Quizás, es desde esta observación que Luhmann (2000: 10-11) quiere prevenir, cuando señala que: ‘Entre más complejo es un sistema, más podrá operar con negaciones, ficciones, presuposiciones analíticas o estadísticas que se distancian del mundo tal como es.’” (Castro Saez, 2011; 29)

<sup>15</sup> Mientras que “la observación de primer orden es señalamiento - distinción indispensable en todo aquello que no está señalado” (Luhmann, 1995: 107) “cuando se trata de la observación de segundo orden hablamos, por lo pronto, solamente de un observar observaciones.” (Luhmann, 1995: 100). Es decir, “...se hace presente una observación de segundo orden cuando se pone atención en el uso de la distinción, o de manera más exacta, cuando la distinción y el señalamiento mismos se refieren a otra distinción y a otro señalamiento. La observación de segundo orden es distinción de distinciones...” (Luhmann, 1995: 106).

Esa circunstancia epistemológica se vincula con el concepto veroniano de “desfasaje” entre producción y reconocimiento. En la elaboración del modelo que permita trabajar en esa ruptura se define la posición del observador de la semiosis, cuya primera tarea es, por supuesto, localizar el “discurso objeto” en esa red.

La tarea del observador es desentrañar (re-construir) las operaciones de las que el DO [discurso objeto] solo muestra las huellas. Aunque solo nos interese un eslabón, difícilmente una investigación podrá abarcar todos sus aspectos. En la mayoría de los casos, reconstruimos apenas pequeños fragmentos del eslabón. (Verón, 2013: 294)

Como recupera Verón de las ideas de Luhmann, la relación sociedad / individuo es formulada por este último como una relación intersistemas en las que cada uno opera como “entorno” del otro de modo recíproco posibilitando la construcción del otro, en lo que llama “interpenetración”:

No se puede entender la interpenetración ni con el modelo de una relación entre dos cosas separadas ni con el modelo de dos círculos que intersecan parcialmente. Aquí todas las metáforas espaciales son engañosas. Decisivamente, las fronteras de un sistema pueden ser incluidas en el dominio operacional del otro sistema. Por lo tanto, las fronteras de los sistemas sociales caen dentro de la conciencia de los sistemas psíquicos [...]. Lo mismo vale a la inversa: las fronteras de los sistemas psíquicos caen dentro del dominio comunicativo de los sistemas sociales (Luhmann, 1995: 217 en Verón, 2013: 297)

Los sistemas sociales y los sistemas psíquicos –concepto que utiliza Luhmann para hablar de seres humanos– co-emergen, es decir, se producen recíprocamente en un proceso histórico. La exteriorización de los procesos cognitivos de los sistemas psíquicos, estudiados por Verón como fenómenos mediáticos, no son otra cosa que la materialización del sistema social, tal como lo explica la semiosis social. Esta relación recíproca, que Verón llama isomorfismo (Verón, 2013: 301), lo lleva a cuestionar la distinción “social/psíquica” de Luhmann para proponer en su lugar “la interpenetración entre sistemas sociales y sistemas socioindividuales” (Verón, 2013: 302).

## **Ajuste intersubjetivo**

El desfasaje entre producción y reconocimiento que propone la semiosis social opera también en el nivel de la comunicación interpersonal de los sistemas socioindividuales. Mientras que para la semiosis social el reconocimiento de huellas en los discursos corresponde a la actividad de la observación analítica, en la Teoría de las Operaciones Enunciativas de Antoine Culioli esta operación participa de todo ejercicio enunciativo, aún sin mediatizarse en una actividad metalingüística por parte del enunciador. Veamos.

El lingüista francés toma como objeto la actividad del lenguaje, entendiéndola como un campo dinámico cuya dimensión observable -la enunciación- constituye un acceso a los procesos cognitivos

que tanto el enunciador como el coenunciador<sup>16</sup> ponen en juego para producir el sentido. Así es que, partiendo de la escala subjetiva, su modelo de la producción de sentido permite acceder también a la dimensión intersubjetiva.

El pensamiento de Culioli se concentra en las relaciones más que en los términos, desplazando el interés de los sistemas de signos -problemática de la lingüística tradicional- a los procesos cognitivos que promueven la aparición de esos signos. Su objetivo es identificar las invariantes que permiten la validación de los enunciados en la actividad del lenguaje. Esto es, tratar de identificar las operaciones que permiten el ajuste intersubjetivo a partir de la enunciación.

... la actividad del lenguaje no consiste en vehiculizar sentido, sino en producir y reconocer formas en tanto huellas de operaciones (de representación, referenciación y regulación). La significación no es, pues, vehiculizada sino (re)-construida. La relación entre producción y reconocimiento supone la capacidad de ajuste entre los sujetos" (Culioli, 2010: 88).

Desde su Teoría de las Operaciones Enunciativas (T.O.E.), Culioli aporta a la idea de que ni siquiera en el nivel subjetivo del enunciador, las enunciaciones poseen una representación cerrada, sino que su significación es algo en permanente ajuste o refacción. Así destaca la condición generativa del lenguaje, siendo a la vez la deformabilidad y la estabilidad propiedades inherentes al mismo.

La T.O.E. parte del análisis de observables concretos, acontecimientos enunciativos que el autor denomina ocurrencias, que funcionan como marcadores en la superficie enunciativa. El aspecto representacional del lenguaje es central para este enfoque. Pero a diferencia de la perspectiva lingüística tradicional, éste no solo remite a la articulación del sentido dentro del enunciado (Cfr. Bermudez, 2011) -como serían, por ejemplo, las marcas de tiempo, espacio o modalizadoras presentes en la oración- sino también, y fundamentalmente, a operaciones físico-culturales y cognitivas que promueven la aparición de las ocurrencias. El analista o lingüista no puede acceder directamente a dichos procesos mentales, pero puede ofrecer una representación metalingüística que permite poner al descubierto las operaciones formales que subyacen en la producción y reconocimiento de las figuras en la superficie enunciativa.

La disposición de los marcadores en un enunciado posibilita la apreciación de huellas, huellas que son indicios de las operaciones que sitúan a las representaciones del enunciador y el coenunciador, propiciando el ajuste que constituye a la comunicación.

---

<sup>16</sup> En términos de Culioli, el coenunciador es la figura del interlocutor de un acto enunciativo. Sin embargo con esta denominación invita a pensar su actividad mucho más compleja que solo operaciones de recepción. Como indica en una entrevista la actividad del lenguaje se extiende también al coenunciador, cuando realiza el ajuste de sentido en la comunicación. "Nuestra actividad mental es una actividad que continúa, en mi opinión –una opinión fundada en observaciones, pero por supuesto no podría llegar a decir: así es como esto funciona– de tal manera que supone un trabajo incesante más allá incluso de nuestra posición de hablante; si he introducido el término de enunciador y coenunciador, se debe en parte a esto: porque no tenemos una actividad de lenguaje simplemente cuando hablamos con alguien." (Culioli, 2002: 7)

“Un enunciado es un acontecimiento que ajusta las representaciones de un hablante a las de un interlocutor por medio de una huella que lo materializa” (Culioli, 2010: 121)

Ciertamente, los marcadores u ocurrencias son representantes complejos, esto es: no representan determinaciones en sí mismos, sino que se ofrecen como puntos de encuentro de múltiples valores de referencia. De modo que lo dicho no señala “algo” sino que es solo una puerta a muchos “algos” posibles. Identificar las huellas no es otra cosa que dotar de fuerza a las marcas y reconocer así trayectorias que, en su contraste, propician la regulación intersubjetiva que permite el efecto de “comprensión”, aunque este no sea más que un efecto. “La comunicación se basa en este ajuste más o menos logrado, más o menos deseado, de los sistemas de referenciación de ambos enunciadores.” (Culioli, 2010: 179)<sup>17</sup>

## La frontera de la comprensión

La comprensión es un caso particular del malentendido.... (Culioli, 2010: 102)

Cualquier actividad simbólica conceptual supone la aprehensión de una noción. Culioli define la noción como un “haz de propiedades fisico-culturales que aprehendemos a través de nuestra actividad enunciativa de producción y comprensión de enunciados” (Culioli, 2010: 121). A diferencia del concepto, que se lo entiende como algo estabilizado o fijo, la noción no preexiste sino que está en permanente reconstrucción y, por ende, tampoco se corresponde con ítems léxicos. Es decir, la aprehensión de la noción no consiste en el establecimiento de la relación directa con una palabra, sino que “son representaciones” que “epitomizan las propiedades derivadas de la interacción entre personas y personas, personas y objetos, limitantes biológicos, actividad técnica, etc.” (Culioli, 1990: 3)

La ramificación de las propiedades de la noción permite la construcción de un *dominio nocional*. Éste alberga “cadenas de asociaciones semánticas donde tenemos racimos de propiedades establecidas por la experiencia, almacenadas y elaboradas en formas diversas.” (Culioli, 2010: 121). El dominio nocional estructura las clases de ocurrencias de una determinada noción, y permite así la regulación de la producción y la comprensión de enunciados

La estructura del dominio nocional se produce en la relación entre tres operatorias. La primera consiste en el establecimiento de una relación de identificación, a partir de situar una ocurrencia en torno a un centro atractor. La segunda, consiste en la identificación con respecto a un

---

<sup>17</sup> “Cada operación es compleja (hemos visto en el único ejemplo, entre tantos otros, de los vectores de propiedad), se combina con otras operaciones y filtra relaciones y valores en una serie de signos. Así, se comprende mejor por qué un texto no tiene sentido, fuera de la actividad significativa de los enunciadores, y por qué la ambigüedad (y el malentendido) son no solamente explicables, sino también parte integrante del modelo, del mismo modo que los desplazamientos metafóricos.” (Culioli, 2010: 179)

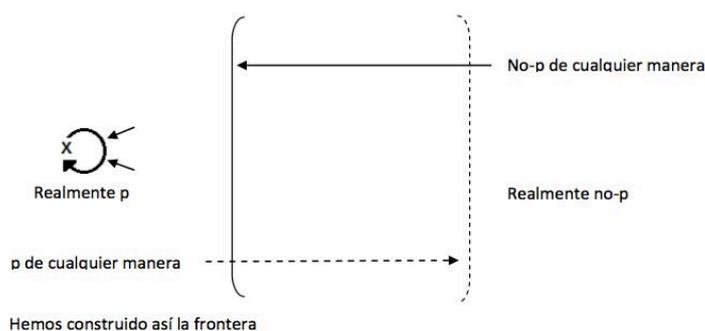
complementario, lo cual implica situarla en un dominio estructurado en zonas (interior, frontera, exterior) para establecer así la relación de alteridad y la posibilidad de un gradiente en el recorrido entre las zonas. Y la tercera consiste en situar la representación con respecto a un dispositivo de localización enunciativo, lo cual posibilita la construcción de la posición del enunciador y la del coenunciador.

Al describir estas operaciones en la base de toda enunciación, el modelo de Culioli -planteado como un sistema dinámico- destaca cómo el sentido emerge fundamentalmente de una operación de localización. Así como Verón identifica al discurso como una configuración de sentido que se produce en el reconocimiento del emplazamiento de un texto en un tejido semiótico, Culioli propone que la actividad del lenguaje se asienta en la posibilidad de situar una representación en relación a otras, a partir de recorrer el espacio topológico del dominio nocional.

En este punto, quiero destacar una de las ideas de Culioli que más me interesa: todo enunciado contiene una frontera maleable, y eso es lo que permite que el coenunciador pueda ajustar el sentido.

En el dominio nocional, además de un interior configurado por un atractor que sería la identidad  $P$ , y la definición de un exterior, estructurado por la alteridad  $No P$ , existe una zona intermedia que complejiza y otorga grados a los procesos de validación enunciativa. La frontera es parte de ese espacio topológico que formula la TOE, como el dominio de validación de los enunciados. En ese umbral, las cosas son más de una cosa a la vez, de hecho puede conectarse a los contrarios.

La noción de frontera, tal como la concibe Culioli, es sumamente ilustrativa de la existencia de esta capacidad de construir representaciones que nos permitan, al mismo tiempo, compartir definiciones, valores o apreciaciones acerca de diferentes hechos así como cuestionar, modificar o precisar, entre otras posibles acciones, esos mismos consensos. (Roich, 2010: 6)



La noción de Frontera para Antoine Culioli.

Notamos en las teorías que venimos presentando que ni el sentido ni el conocimiento son concebidos como invariantes. Por el contrario, la consideración de que estos se producen como el efecto de una relación, los sitúa en un estado de variabilidad e inestabilidad que muchas de las ramas que estudian la comunicación o los procesos cognitivos no pueden eludir en sus modelizaciones. La

idea del sentido como algo complejo y en permanente producción requiere considerar condiciones más abiertas y dinámicas para la descripción de los procesos que sostienen su configuración en lo social y en lo subjetivo. Esto explica quizás la necesidad de Culioli de apelar al programa topológico<sup>18</sup> para modelizar la construcción del sentido en actividad del lenguaje. Al abandonar las magnitudes para la representación de lo observado y con centrarse en las relaciones de los elementos, el pensamiento topológico<sup>19</sup> permite fácilmente describir invariantes en fenómenos complejos o en permanente transformación. Así vemos emerger modelos del comportamiento del sentido que señalan como invariante a lógicas conectivas o topologías de red<sup>20</sup>.

Encontramos otro modelo topológico de la producción de sentido en textos posteriores de Eliseo Verón, cuando se pregunta por los modos de conocer a nivel subjetivo. En la búsqueda por describir los mecanismos semióticos de la vida cotidiana, Verón incorpora un modelo teórico que trata de explicar el funcionamiento cognitivo de los sujetos que participan de una sociocultura. Sin sustituir lo formulado en la semiosis social, que atiende a los procesos de producción de sentido en una dimensión social y discursiva, este modelo implica un cambio de perspectiva al concentrarse en la experiencia individual.

En el libro *Efectos de agenda 2* (2002) Verón ensaya un modelo de los mecanismos cognitivos del sujeto, basado en el concepto de espacios mentales.<sup>21</sup> El autor retoma el concepto de espacio

---

<sup>18</sup> “Entonces, para que haya deformabilidad, tenemos que tener una forma esquemática (tal que pueda haber a la vez modificación e invariancia), tiene que haber factores de deformación y un margen de juego, un espacio de ajuste provisto de propiedades topológicas.” (Culioli, 2010: 114) “...cuando digo que la noción tiene propiedades topológicas, que hay un interior, una frontera, eventualmente un gradiente, que hay un exterior” (Culioli, 2010: 32)

<sup>19</sup> Por Topología se conoce a la rama de las matemáticas que estudia las propiedades de los cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas. Dentro de esa rama, hablar de una topología es equivalente a la definición de una lógica que enuncia las condiciones necesarias para describir e identificar un conjunto o sistema. Entendida como una matriz conceptual o grupo de reglas, en cierta forma, una topología es la lógica por la que un sistema “*hace sentido*” o define su identidad. Si bien en su denominación hay una alusión al espacio (Topos: lugar y Logos: estudio), la topología no aborda al espacio en términos euclidianos. Más que medidas, la topología describe espacios que emergen de una lógica relacional hacia el interior de un sistema.

Se dice que el primero en utilizar el término topología fue Johann Benedict Listing, un matemático alemán, quien a través de su trabajo aportó a la consolidación de ésta como una disciplina matemática autónoma, separada de la geometría o el álgebra. Su definición de 1848 dice: “Por topología entendemos la teoría de las características modales de los objetos, o de las leyes de conexión, de posiciones relativas y de sucesión de puntos, líneas, superficies, cuerpos y sus partes, o agregados en el espacio, siempre sin considerar los problemas de medidas o cantidades.” (J. B. Listing en Blanco Longa, 2016 :11)

<sup>20</sup> En el ámbito de la informática la topología se utiliza para definir el mapa lógico de una red, explicándola como un tipo de interconexión, una lógica que describe relaciones entre objetos o nodos. Entre las topologías de red, están por ejemplo las topologías de árbol, o de estrella o de anillo, como diferentes lógicas conectivas. El pensamiento topológico también juega un papel importante en la cartografía. Los mapas de los subtes de una ciudad no representan magnitudes o distancias métricas, sino que describen las conexiones entre las estaciones, como puntos, líneas y recorridos

<sup>21</sup> Dice Verón: “Como sus nombres lo indican, la biografía es un dibujo (graphos) y la biología es una lógica (logos). Por alguna razón, nuestra tradición filosófica nos llevó a pensar que la universalidad de la vida es lógica, y la singularidad del individuo es gráfica. En un sentido genérico del término (por el momento), necesitamos pensar topológicamente, quiere decir: en la lógica de los dibujos. La historia de la biología en el siglo XX nos ha enseñado que la naturaleza también dibuja. Lo que me parece interesante es la posibilidad de una bio-logo-grafía del

mental, que fuera introducido por Gilles Fauconnier en 1984, para desplazar el de representaciones propuesto en la semiosis social, entendiéndolo como una "configuración dinámica de trayectorias semióticas a partir de las cuales se conocen y organizan los fenómenos" (Bitonte y Grigüelo, 2002: 1). Describe así el modo en que se produce el sentido desde una perspectiva dinámica, en la que "comprender" o "hacer sentido" tiene correlato en la imagen del tránsito por una red de puntos en un espacio-tiempo semiotizado. La red se configura por racimos interconectados, a los que llama espacios mentales. Basado en trayectorias, desplazamientos y movimientos, este modelo propone una concepción dinámica y relacional del conocimiento, en la que el sentido resulta de la transición de un espacio a otro.

Un mundo es una configuración dinámica de espacios mentales, cuya conectividad es aleatoria. En un mismo mundo los espacios conforman racimos. Los puntos adyacentes que los componen se asocian en redes con múltiples conexiones. (Bitonte y Grigüelo, 2002: 5)

Al plantear esta imagen de racimos, o como diría Fauconier "constelación de significaciones", este modelo sostiene que no hay conocimiento en sí, sino que al conocimiento de lo uno se accede por relación a un otro. Como si fuera un dominó, los espacios mentales se encadenan por propiedades comunes.

...en tanto que no se puede pasar de un punto a otro de una trayectoria sin que haya un componente común, se pone en evidencia que sólo conocemos la identidad por mediación de un tercero y aparece nuevamente la idea de conocimiento colateral, también presente en Peirce: conocemos sobre la base de lo conocido, estableciendo vínculos entre elementos que aparentemente no tienen una relación lógica. (Bitonte y Grigüelo, 2002: 8)

En los espacios mentales, las trayectorias del sentido no se observan solamente en el tejido interdiscursivo como lo plantea la idea de la circulación de la semiosis social. En este modelo esas trayectorias también operan en una dimensión subjetiva, volviéndose, de todos modos, observables en la superficie discursiva como huellas de procesos cognitivos. Si bien Verón abandona aquí la perspectiva metalingüística que supone la posición del analista que recorta un fragmento de la red, el proceso ocurre a otra escala y posibilita en cierta forma, entender la experiencia de lo real como un permanente proceso productivo.

---

individuo inmerso en la sociocultura. Un dibujo cognitivo, en cierto modo. Que sería universal porque es abstracto, pero al mismo tiempo cultural, situado, porque sólo existe si se ejerce sobre una materia." (Verón, 2002: 36) "Peirce comenzó a fabricar los lápices para poder trazar ese dibujo. Siento que sin saberlo, estuve siempre buscando esos lápices." (Verón, 2002: 36)

## Cap\_ 3: EL ESPESOR DE LA OBRA DE ARTE

Quiero volver a mi campo. ¿Cómo abordar el estudio del arte adscribiendo a la concepción dinámica y codeterminista del conocimiento que he fundamentado? Ya lo dije, pero no está mal reiterarlo: este enfoque no es ni puramente constructivista, ni tampoco esencialista. Lo que ocupa mi atención es el encuentro entre el objeto y el sujeto del conocimiento, entre el mundo material -de los cuerpos, las cosas y las palabras- y la dinámica del sentido.

Hablamos del sentido como el efecto de una relación. Tomando a la codeterminación como base de los procesos por los que los sujetos y los grupos sociales construyen lo real, partimos entonces de la idea de que la artisticidad -el estado de identificación con el tipo discursivo “arte”- más que una propiedad de las cosas que son llamadas arte, es un estado posible.

De hecho, siguiendo esta perspectiva, afirmamos que ninguna manifestación material es por sí misma una obra de arte, ni música, ni arte sonoro. Como otras distinciones, *arte* señala una configuración posible del sentido, en la que una materialidad se ve involucrada. La identificación de una “cosa” como artística depende tanto de sus atributos físicos como de las trayectorias de sentido que la actividad enunciativa impulsa en un tiempo y espacio particular. En cierto modo, si la materialidad es para el sentido lo que un nodo a un entramado, la obra de arte constituye un tipo de puntada, un entrelazamiento particular de los hilos de la experiencia del mundo.

## Punto de pasaje

🗨️ Hola! Ese es el famoso disco que esta vacio?

🗨️ Cada día qué pasa está más lleno 07/2/2018 01:53

1995. Reynols lanza *Gordura vegetal hidrogenada*, su primer CD editado en Argentina. Dentro del *packaging*, en vez de haber un disco hay un mensaje: “Este L.P. se desmaterializó hace 15 segundos.” En la contratapa y en el *booklet* están impresos los títulos de los 12 tracks del álbum. También están las letras y diversos dibujos. Pero no solo no hay un disco. Esta edición tampoco remite a otro soporte de registro sonoro. Nadie tiene acceso a esos tracks, ni podemos comprobar que existen o existieron. Es un disco sin disco.

Aunque no provea más anclaje que los elementos que se asocian al disco como soporte, su circulación sugiere que se trata de un disco musical. Alcanza solo con recordar que, en el mismo año de su edición, fue propuesto como mejor disco del año en la votación anual del suplemento SI! del diario Clarín, o que -como otros lanzamientos del colectivo Reynols- éste se distribuyó en disquerías independientes, en ferias y conciertos, compartiendo góndolas con otros cds, vinilos y cassettes de música. De hecho, aún hoy se lo puede comprar en una plataforma online como Discogs, alistado junto a otros discos de Reynols.<sup>22</sup> *Gordura vegetal hidrogenada* es incluso atractivo para el coleccionista: hasta hace poco había un ejemplar a la venta en la plataforma Mercado Libre, con un valor cincuenta veces mayor al de un CD de música.

---

<sup>22</sup> *Reynols*: Miguel Tomasín, Roberto Conlazo, Alan (a.k.a. Anla) Courtis y Christian Dergarabedian (quien se desvincularía al poco tiempo) se unieron para darse libertad en un mundo que no ignoraban. Con versatilidad, convirtieron encuentros espontáneos en discos y performances en hitos históricos, a través de una elegante manera de deslizarse entre estilos y circuitos sumamente disímiles. Su producción se centraba en la improvisación en formato banda de rock (Tomasín en general tocaba la batería, Conlazo y Courtis la guitarra, pero todo podía mutar), aunque también realizaban performances y piezas sonoras de carácter conceptual, como *Blank Tapes* (1999), un disco compuesto por la sobregrabación del piso de ruido de cintas de cassette vírgenes, o *Sinfonía para 10.000 pollos* (2000) que fue grabada en un criadero.

Había un condimento que atraía al público en general. Los miembros de la Reynols siempre sostuvieron que Tomasín, un extraordinario músico diagnosticado con síndrome de down, era el líder del proyecto. Sus detractores, afirmaban que sus fieles soldados Conlazo y Courtis solo aprovechaban la visibilidad que les otorgaba la inclusión de Miguel con su condición. Sin embargo, el tiempo mostró que ni una ni otra hipótesis alcanzaba para describir la sinergia de este equipo. Porque Reynols suena como todo eso a la vez: es estrategia publicitaria y también una música de condiciones diferentes.

Comenzaron en Buenos Aires en 1993, circulando en el under experimental. Hacia 1999 el contacto con Pauline Oliveros los ubicó en la mira de la crítica internacional. Con Oliveros realizaron performances y grabaron un álbum titulado *Pauline Oliveros in the arms of Reynols*. En esos años también giraron asiduamente por Europa y Estados Unidos, donde tuvieron un gran acogimiento por parte del público, la prensa y los diversos sellos que editaron los más de 100 discos que conforman su discografía.

Fueron una banda de culto y también una banda mimada por la prensa. Su trabajo produjo interés tanto en la prensa especializada como en la televisión de aire, al punto en que, además de ser frecuentemente invitados por talkshows, fueron durante un año la banda estable del programa La salud de nuestros hijos conducido por el Dr. Socolinsky en el canal nacional. El espesor de su producción se evidencia en la dificultad de ser clasificada. *Experimental, Noise, Música abstracta, Free Jazz, Art Rock, Avant-Dadá, No-música o Avant-Garde-del-Avant-Garde*, son apenas algunas de las categorizaciones que la crítica utilizó para describir el trabajo de Reynols.



Reynols: Miguel Tomasín, Roberto Conlazo, Alan (a.k.a. Anla) Courtis y Christian Dergarabedian



Reynols: Gordura vegetal hidrogenada, 1995.

La obra de Reynolds existe en las muchas horas de música registradas en discos y ediciones que circularon por el mundo. Pero también resuena en las lecturas: las obras de Reynolds perviven en una multiplicidad de relatos críticos que, como hitos estribillos, las cantan para volver a darles entidad de obra de arte. La importancia de la metadiscursividad en Reynolds, y especialmente en el caso de una obra como *GVH*, cuya materialidad pone en tensión la idea de obra musical, invita a pensar una *artisticidad* que desborda el objeto material y orienta la mirada a las múltiples relaciones que establece con su exterior.

Lo argumentaremos en profundidad a continuación. Por ahora tomemos como hipótesis lo siguiente: *Gordura Vegetal Hidrogenada* no es en sí misma un álbum musical o una obra de arte, sino más bien un punto de pasaje de múltiples trayectorias de sentido que, conectando materialmente ideas sobre el arte y la música, propician sus diversas identidades.

## Espectador

Es común que la atribución de sentido artístico parezca ser un ejercicio subjetivo: distinguir y nombrar, operaciones por las que lo percibido se traduce en un gesto de reconocimiento que además sustenta la sensación, en quien percibe, de inmediatez y presencia de la obra de arte. Por ejemplo, estando ante *Gordura Vegetal Hidrogenada*, el espectador que la reconoce como un álbum musical no repara en las complejas operaciones que lo conducen a enunciar “esto es un álbum” aun cuando no haya un disco, ni sonido. Quizás porque conoce que Reynolds es una banda de música, porque vio que lo vende una plataforma de discos, porque leyó en el suplemento del diario que fue nominada como “mejor álbum musical” o simplemente porque reconoce en la materialidad la huella de lo que identifica con un disco. O, por el contrario, aquel que enfáticamente sostiene que no se trata de una obra musical, también activa una serie de enlaces con aquello que *sí es música* para contrastar con su experiencia actual de encontrarse con una cajita de disco que no contiene sonido alguno. Al establecer silenciosamente esas conexiones, el espectador experimenta la condición discursiva de la materialidad en un nivel subjetivo. Tan subjetivo, que le resulta transparente.

...se ve muy bien que en cada momento, cada vez que creemos tener la posibilidad de trabajar mediante designación pura y simple, en realidad siempre hay referencia a representaciones que escapan a la situación actual, y siempre hay, en el enunciado más simple (...) un poderoso fenómeno de abstracción. (Culioli, 2010: 59)

El fenómeno de abstracción del que habla Culioli está en la base de todo reconocimiento del mundo. Cada vez que algo es nombrado, una experiencia anterior se actualiza en una nueva enunciación. Trayectorias temporales que pueden ser rastreadas en la actividad del lenguaje. Por ejemplo, a través de la elección de las ocurrencias (Culioli, 2010)<sup>23</sup>, todo grupo o individuo deje

---

<sup>23</sup> Las ocurrencias para Antoine Culioli constituyen la dimensión observable de la enunciación, son ítems léxicos.

entrever su particular visión sobre el pasado. Aún cuando la experiencia espectral haga aparecer a la “cosa” como una inmanencia de lo artístico, al identificar una obra de arte, cada lector del mundo material moviliza propiedades aprehendidas previamente por su actividad de producción y comprensión de enunciados. Como sintetiza el enfoque enactivo (Cfr. Varela, 1997), el sentido de lo artístico emerge de la codeterminación entre la percepción de lo que está afuera y la historia de quien percibe. La experiencia de la codeterminación permanece invisible y se impone como determinación.

Así puede ser incluso en el caso de una obra espesa<sup>24</sup>, como el disco sin disco de Reynolds; quien la distingue, como diría Luhmann (1995), no ve el punto ciego de su propia observación. Ese punto ciego puede asociarse a lo que Culioli denomina actividad epilingüística<sup>25</sup>: actividad metalingüística espontánea, permanente y no controlada de los sujetos, que mediante el ejercicio de la abstracción, supone la puesta en marcha de operaciones en torno a un saber lingüístico en cierto modo “inconsciente” o no codificado.

El espectador ante una obra, opera como nexo entre la materialidad significativa y sus posibles formas de hacer sentido. Viviendo el mundo de las cosas, se relaciona con la artisticidad como una manifestación física, como un acontecimiento en copresencia. Quien “especta” la obra de arte no problematiza las reglas que rigen su comportamiento. Disfruta o no, se posiciona, nombra: esto es arte, esto no. En cierta forma, el espectador es incapaz de reparar en su propia situación en el entramado desde el que consolida las trayectorias de sentido que lo llevan a enunciar que algo es una obra de arte. No problematiza la codeterminación de su enunciación, su pertenencia al sistema artístico. Porque de hecho, sin saberlo del todo, el espectador está dentro de la obra de arte, tanto como el artista. Como dice Wajcman, “la obra, el artista y el espectador surgen juntos de su puro encuentro.” (Wajcman, 1998: 65) Estas figuras están anudadas entre sí alrededor de la materialidad que los convoca, en un sistema cuyas trayectorias las hace coemerger.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Algo espeso, decimos, porque esas trayectorias de sentido que señalan a algo como artístico -en tanto son lecturas- pueden ser muchas, concordantes o contradictorias entre sí, pero coexistentes.

<sup>25</sup> “Nos podemos ubicar desde el punto de vista del sujeto enunciadador-hablante que tiene una actividad metalingüística no consciente (en ese caso hablo de actividad epilingüística) o que, a través de juegos de lenguaje de todo tipo, se entrega al goce de lo metalingüístico. A propósito de esta podríamos sostener que hay actividad metalingüística, pero no metalenguaje, en el sentido de un lenguaje exterior a la lengua-objeto. En mi exposición me he ubicado explícita mente desde el punto de vista del lingüista que, en un momento dado, construye un sistema de representación metalingüística para poder (1) representar los fenómenos gracias a representantes que tengan propiedades formales construidas a partir de términos primitivos y según procedimientos regulares, libres de las complicaciones intuitivas, (2) calcular.” (Culioli, 2010: 105)

<sup>26</sup> “Llamaría yo «arte» a una relación, esta relación, el complejo solidario y simultáneo de esos términos, de modo que habría que decir: no hay obra sin autor ni espectador, no hay espectador sin obra ni autor, no hay autor sin espectador ni obra; y estos tres elementos anudados todos entre sí alrededor del objeto, polo central, y entonces tener: no hay obra sin objeto, no hay espectador sin objeto, y tampoco hay autor sin objeto.” (Wajcman, 1998: 66)

## **Observar observaciones. Leer lecturas. Escuchar escuchas.**

El hecho de que el disco sin disco sea considerado música o una obra de arte conceptual por el efecto de las operaciones de referenciación que la lectura pone en juego, sostiene la idea de que su materialidad es uno de los aspectos de su artisticidad, pero no todo. Si el espectador de la obra de arte, aun movilizandole operaciones complejas en su observación, supone una actitud irreflexiva acerca de su accionar, aquel que se pregunte por el funcionamiento deberá asumir otra posición de observación. Esta posición debe atender a las codeterminaciones de sentido de las que la materialidad participa, para intentar reconstruir las operaciones que funcionan implícitamente en la lectura del espectador.

Desentramar el sistema complejo de operaciones que propicia la identificación del estatuto artístico de una "cosa" implica asumir una posición analítica que no consiste en "observar su manifestación material sino los juegos del lenguaje en los que esa materialidad se ve envuelta" (Moyinedo, 2008: 57). Una posición ciertamente metalingüística o metadiscursiva, que puede evocar lo que Niklas Luhmann (1995) denomina observador de segundo orden, cuyo rol es observar observaciones, es decir, atender a las operaciones que constituyen a las figuras que participan del funcionamiento artístico.

Toda obra de arte se presenta asociada a un conjunto de operaciones productivas representables, por un lado, por la figura de artista y, por otro, la del espectador. Esta formulación no implica que el objeto de observación sean personas humanas<sup>27</sup>. El observador analítico solo accede al artista y al espectador como hipótesis textuales, como marcas presentes en los textos, a partir de las cuales puede reconstruir conjuntos de operaciones de producción y de lectura que constituyen su identidad. Estos conjuntos de operaciones que definen a las figuras pueden ser denominados hábitos productivos y hábitos espectatoriales.

Como propone la semiosis social, la figura de autor o artista –entendida como conjunto de operaciones- se inscribe en la superficie discursiva como marcas que son reconocidas como huellas de las condiciones productivas. Así también, distinguiendo las dimensiones del enunciado y de la enunciación, Verón se remite a la noción del "contrato de lectura"<sup>28</sup> (Verón, 1985) para señalar cómo la figura del espectador de algún modo está inscrita en la discursividad, como promotora de comportamientos de lectura.

La posibilidad de pensar la materialidad de la obra de arte como un conjunto de rasgos que

---

<sup>27</sup> Oscar Steimberg en su idea de la enunciación propone la despersonalización del emisor y receptor, quienes se pueden observar como figuras implícitas en el dispositivo comunicacional: "Se define como "enunciación" al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivo que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esa situación puede incluir la de la relación entre un "emisor" y un "receptor" implícitos, no necesariamente personalizables." (Steimberg, 49)

<sup>28</sup> La enunciación para Verón es el punto de contacto que establece la relación receptiva entre soportes y lectores. (Verón, 1985).

sugieren enlaces a su exterior, también la encontramos en el pensamiento de Niklas Luhmann, quien para referir a las “figuras” del sistema artístico, habla de formas y modos de observación. Luhmann se refiere a la obra de arte como el resultado de la fijación cósmica de formas. Entendiendo que esas “decisiones sobre las formas (que han quedado integradas en las cosas) aseguran la posibilidad de observar observaciones en el mismo objeto” (Luhmann, 1995: 128) advierte también que esa fijación propicia la consolidación de modos de observación de segundo orden.<sup>29</sup>

...la creación de una obra de arte tiene el sentido de introducir en el mundo formas específicas para la observación de observaciones. (...) Las formas que se integran en la obra de arte - siempre formas de dos lados- son comprensibles en su sentido propio únicamente si se advierte también que fueron creadas para la observación. Las formas establecen un modo de observación. (Luhmann, 1995: 121)

En cierto modo, esta propuesta de Luhmann destaca cómo para que se produzca la distinción “obra de arte” en la observación de primer orden -lo que sería la observación espectral- es preciso que se observen los modos de observar fijados en su forma.

Las obras de arte (...) contienen directrices de observación que pueden abordarse de manera adecuada (o inadecuada) por distintos observadores y que *están hechas precisamente para ello*. Artista y espectador participan en la comunicación tan sólo en calidad de observadores... (Luhmann, 1995: 135)

De algún modo, observar una obra de arte constituye a la vez el encuentro con la materia y con la forma de la observación que posibilita su identificación con el arte. Esas formas históricas, consensuadas en el sistema social y aprendidas individualmente en la experiencia del mundo, constituyen en cierta forma la capacidad de la materialidad de las obras de arte de dirigir la observación.

Cabe aclarar que tanto la noción de observación como la de lectura, utilizadas respectivamente por Luhmann y Verón, no remiten literalmente a una dimensión visual, ni a una altamente codificada (como sería la lectura de los signos lingüísticos) sino que refieren a operaciones cognitivas que se suscitan en el encuentro con la materia. Para incorporar en esta misma perspectiva la noción de la escucha, quisiera volver sobre las ideas de Verón, puntualmente cuando se refiere a la lectura como una actividad productiva de sentido.

“Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material” sentencia Verón (1987: 126). La escucha, como otras formas de lectura, es una actividad productiva, que produce marcas en la dimensión material. Hablaremos de esto en profundidad en capítulos venideros, pero en este punto consideremos a la escucha como una actividad que involucra al fenómeno acústico en un

---

<sup>29</sup> “...la elaboración del material que ha pasado por la mano del artista, ¿es un caso de observación, es decir, la generación de una diferencia no sólo en cuanto tal, sino en referencia a una forma con dos lados y que confiere sentido?” (Luhmann, 1995: 106) Luhmann propone que los artistas observan los modos en que los espectadores observan, están siendo observadores de segundo orden y a partir de ello operan sobre la materia, de modo que “la obra de arte es el resultado de la fijación de formas que en ella se ha realizado, y al mismo tiempo es también la metaforma específica que se logra a través de dicha fijación”(Luhmann, 1995: 126)

proceso de producción de sentido que resulta del encuentro de lo percibido con lo conocido. Ese vínculo moviliza hábitos y valores que se encuentran en la base de la experiencia social y subjetiva de quien escucha -conglomerado complejo de referencias que en esta tesis damos en llamar auralidad- que se textualizan tanto en procesos de categorización como en comportamientos corporales. Así, por ejemplo, el hecho de que un sonido sea nombrado como ruido, música o arte en determinadas circunstancias, es una de las materializaciones posibles de los modos de escuchar.

Habilitando estas nociones, nos preguntaremos ahora por las diversas dimensiones en las que, tomando la posición de analista, podemos llevar a cabo la observación de observaciones, la lectura de lecturas y la escucha de escuchas, para profundizar la descripción del funcionamiento artístico.

## Procesos de categorización

Desentramar implica estudiar una relación: entre la materialidad y sus condiciones de producción y apropiación, es decir, observar los vectores por los que ésta se conecta con otros textos, categorías o referencias, en el marco de una situación particular. Sin tener acceso al pensamiento de los observadores -tanto artista como espectador-, para analizar esas trayectorias es preciso concentrarse en la textualización de dicha actividad.

La cosa que el espectador identifica con la obra de arte constituye el punto de pasaje de la artisticidad. Sin embargo, sabemos que la obra de arte nunca se nos presenta aislada. La materialidad trasciende al ser nombrada, registrada, alojada en diversas otras materias que -como respuestas y referencias- textualizan de múltiples modos la lectura, escucha u observación. Como al leer una recomendación, o incluso al ver una fotografía en un cartel en la puerta de un museo o en un catálogo online, la obra se extiende, se expande en trayectorias que, siendo aparentemente invisibles a la experiencia del espectador, aportan a la identificación de su artisticidad.

Para explicar por qué una obra musical o artística es considerada como tal, no basta con la descripción de sus propiedades materiales. En tanto la obra de arte es un estado, un emplazamiento temporal de sentido operado por la Historia del Arte y las propiedades que son movilizadas por las lecturas, como sugiere Gerard Genette probablemente haya que atender a su *trascendencia*<sup>30</sup>. De acuerdo al autor la “trascendencia textual de un texto” consiste en “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1982: 10). Genette analiza este funcionamiento proponiendo la noción de *transtextualidad*, con la que designa las diferentes formas en las que un texto establece relación con un texto original. De los diferentes tipos de relaciones

---

<sup>30</sup> “Las obras no tienen como único modo de existencia y de manifestación el hecho de <consistir> en un objeto. Tienen al menos otro, que es el de trascender esa <consistencia>, ora porque <se encarnen> en varios objetos, ora porque su recepción pueda extenderse mucho más allá de la presencia de ese (o esos) objeto(s) y en cierto modo sobrevivir a su desaparición.” (Genette, 1997: 17)

transtextuales, en esta tesis nos resultan de especial interés la *meta* y la *paratextualidad*, ya que constituyen el espacio discursivo en el que la obra de arte ciertamente trasciende como representación, en tanto la metatextualidad consiste en la relación crítica y la paratextualidad constituye el entorno inmediato de un texto que afecta directamente la actividad del lector.

El caso de *Gordura vegetal hidrogenada* resulta un ejemplo rico para observar cómo la artisticidad se despliega en las diversas formas de trascendencia. Podría decirse que, como música, GVH es puro paratexto y estrategia de circulación. Incluso, entendida como un gesto conceptual, esta obra se sostiene por una gran densidad de reflexión crítica en la que su artisticidad existe como señalamiento discursivo. A continuación relevo algunos fragmentos de críticas y comentarios sobre la obra que circularon en revistas y en blogs que, además de ejemplificar el funcionamiento metatextual que presentamos anteriormente, nos permiten observar la diversidad de ocurrencias que se conectan en las lecturas. Las que me interesa comentar las destaco con subrayado:

Hubo una vez un disco de Reynolds que se vendió en nuestro país en las doradas épocas de la convertibilidad circa 1995. Se trató de Gordura Vegetal Hidrogenada y fue una cajita de cd, pero sin cd. En USA es objeto de culto y circula a U\$ 50. (Piscitelli, 2003)<sup>31</sup>

*Reynols' first musical contribution to the world, Gordura Vegetal Hidrogenada (Hydrogenated Vegetable Oil), was a "dematerialized" compact disc, an empty box.* (The Antioch Review, 2004)<sup>32</sup>

En 1995, la Burt Reynolds Ensemble autoeditó Gordura Vegetal Hidrogenada, su debut discográfico: un CD sin CD que enlaza con John Cage, la paradoja zen, el dadaísmo y la tomadura de pelo. (Jot Down, 2014)<sup>33</sup>

El gesto fue descrito por algunos como una obra maestra cercana a la paradoja zen y el dadaísmo y otros como una simple broma de mal gusto. (Revista Arcadia, 2010)<sup>34</sup>

Analizar las categorías que estos fragmentos movilizan permite identificar diversas posiciones semióticas del acontecimiento material *Gordura Vegetal Hidrogenada* en sus lecturas. A través de ocurrencias como “disco”, “contribución musical” (*musical contribution*), “debut discográfico”, “obra maestra”, podemos vislumbrar cómo es considerada una obra musical aun cuando la materia sonora está ausente de la fisicalidad de lo que circula como “la” obra. Otra posición en relación al arte la exhibe la presencia de ocurrencias como “desmaterializado” y “dadaísta”, conexiones que la sitúan en relación con las artes conceptuales o los experimentalismos del siglo XX.

---

<sup>31</sup> Piscitelli, A. “Cuando el síndrome de down es un fan club” entrada de blog del 10 de marzo de 2003. [<https://www.filosofitis.com.ar/2003/03/10/cuando-el-sindrome-de-down-es-un-fan-club/>]

<sup>32</sup> Gebhardt, A. (2005). Welcome to Minecxio. The Antioch Review, 63(4), 615-630. doi:10.2307/4614884

<sup>33</sup> Landeira, J.L. “Reynols, el sonido de la no-música” en Jot Down, Contemporary Culture Mag, Julio de 2014 [<https://www.jotdown.es/2014/07/reynols-el-sonido-de-la-no-musica/>].

<sup>34</sup> Gualdrón, A. “Reynols: El Avant Garde del Avant Garde o de por qué después de México solo hay mar.” en Revista Arcadia, 08 de Julio de 2010. [<https://www.revistaarcadia.com/musica/entrada-blog/reynols-el-avant-garde-del-avant-garde-que-despues-mexico-solo-mar/22785/#>]

Es preciso considerar que la trascendencia textual no solo constituye una instancia temporal posterior a la obra de arte. Lecturas como estas pueden ser la antesala de una observación espectacular, invitando al espectador a observar la obra de arte atendiendo a alguna de estas trayectorias de sentido.

Las categorizaciones en clases comprenden un complejo cuyo dinamismo no puede ofrecerse ante su observador más que como un aspecto del espesor de los sentidos que entrelazan. “Frente a su mirada, el observador [analítico] no tiene otra cosa que sistemas de categorización a partir de los cuales se organizan las prácticas sociales” (Moyinedo, 2008: 5). Estos procesos de categorización en lo social se manifiestan como estabilidades en lo que Verón (1987) denomina *circulación*. A través de la actividad enunciativa, los sistemas de categorización se materializan y permiten dar cuenta del efecto de la relación entre los conjuntos de discursividades que constituyen la historia de la producción y la historia de reconocimiento de la obra de arte en espacio-tiempo particulares.

El funcionamiento artístico así, se hace evidente para el analista a través del reconocimiento de las operaciones de referenciación que se ponen en juego en las lecturas. Esas trayectorias, además de propiciar la distinción de tipo discursivo (esto es arte) propician su pertenencia a otros niveles de determinación discursiva. Sergio Moyinedo (2008) propone cuatro niveles que regulan la circulación social de la obra de arte. Estos niveles existen en copresencia y se articulan para construir un horizonte de expectativas en torno a la identidad de la obra. Estos son: tipo discursivo, dispositivo, género, estilo. A mí me gustaría incorporar uno más que quizás debería situarse entre tipo y dispositivo, que es la disciplina o lenguaje -en el sentido que le da Steimberg asociándolo a un “soporte mediático” (Cfr. Steimberg: 1998)- que resulta sumamente útil para abordar el caso del arte sonoro.

La dimensión técnica, que se corresponde con el nivel dispositivo, remite a los modos de organización de la materia sonora a partir de los distintos emplazamientos espacio-temporales de las obras, promoviendo distinciones como disco, álbum, también instalación o concierto. Por su parte la dimensión genérica<sup>35</sup>, es aquella en la que se establecen distinciones entre modalidades de obra del arte: es rock, es retrato o es site-specific. Mientras que la dimensión estilística es aquella en la se establecen distinciones entre maneras de hacer arte, como dadaísta o también clásico, romántico, latinoamericano o de autor. En el nivel de determinación disciplinar es donde se diferencia a la música, de las artes visuales, del teatro y la danza.

---

<sup>35</sup> Remito al lector al trabajo de Oscar Steimberg para abordar este tema, en particular al capítulo “Proposiciones sobre el género” del libro *Semiótica de los medios masivos*, donde define al género como “clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica tituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social.” (Steimberg, 1998: 41)

Así como la artísticidad no es una propiedad de los fenómenos, su lugar en la historia tampoco lo es. La distinción en clases no es absoluta ni para siempre, sino que se produce en el mismo funcionamiento de la discursividad social. ¿Cómo explicar la distinción entre *broma* y *obra maestra* o, más allá del caso que trabajamos, entre *arte*, *ciencia* y *religión*? Estas distinciones remiten a acuerdos intersubjetivos cuya estabilidad se manifiesta en, por ejemplo, los metalenguajes que otorgan emplazamiento a enunciaciones y hábitos productivos, con los que se contrasta cada nueva enunciación. Como las distinciones se producen siempre desde una posición de observación, éstas son siempre históricas y situadas. En relación a los mecanismos de inclusión y exclusión de las obras en la historia Moyinedo comenta: "la discursividad histórica depende de la ilusión necesariamente inestable del Objeto de la Historia que se constituye él mismo históricamente como codeterminación de la representación y lo representado." (Moyinedo, 2003) Si bien *Gordura Vegetal Hidrogenada* está fechada con anterioridad a la emergencia y circulación de la expresión en Argentina, nada impide que hoy una curaduría o un texto crítico la proponga como una obra de arte sonoro. Podría serlo. Al cabo que en 2019 el trabajo de Reynolds es referido -quizás por primera vez- retrospectivamente como tal.

El trio avant garde Reynolds se presentara en el auditorio de Malba con "Emanaciones", dos noches para poner en perspectiva sus 25 años de profunda experimentación en el campo del arte sonoro... (MALBA, 2019)

Por otra parte, más allá de las palabras, la observación analítica puede rastrear el funcionamiento artístico atendiendo a otros comportamientos de lectura. El cuerpo del espectador encarna las operaciones de reconocimiento en coreografías y hábitos que reenvían a acuerdos sociales más o menos explicitados sobre cómo leer el acontecimiento artístico. Siguiendo a Eliseo Verón (2013), podemos llamar a este repertorio de comportamientos "estrategias de lectura". En un capítulo de *La semiosis social 2* (2013) Eliseo Verón problematiza la condición significativa de la conducta corporal en el análisis de la producción de sentido<sup>36</sup>. Con la idea del "cuerpo como operador" propone rastrear en el comportamiento corporal las huellas de los procesos de reconocimiento que, como puntas de icebergs, permiten reconstruir los procesos cognitivos que se ponen en juego en la lectura. Así ofrece un ejemplo de análisis de recepción en una exhibición:

Dado que nos enfrentábamos a ese dispositivo específico que es el espacio cultural de un museo, parecía lógico considerar que las gramáticas de reconocimiento debían ser conceptualizadas como estrategias de visita. Fue así que la indicialidad corporal cobró toda su importancia: como fenómeno mediático, el espacio comunicacional de una exposición convocaba al cuerpo como operador de apropiación. (Verón 2013: 313)

Observar el comportamiento corporal en su capacidad indicial significa para Verón el planteo de otra vía para analizar la materialización de la lectura, es decir, la corporalización de la producción

---

<sup>36</sup> En este capítulo Verón retoma ideas propuestas en el capítulo "El cuerpo reencontrado" del libro *La semiosis social* (1987).

de sentido en el nivel cognitivo y socioindividual, más allá de los signos lingüísticos. Lo que en un artículo llamé “performance del espectador”<sup>37</sup> (Cfr. Savasta, 2018), comprende este conjunto de comportamientos corporales como indicios y a la vez artífices de la emergencia de determinaciones discursivas de la obra. En esa oportunidad me concentré en las distinciones de dispositivo que se hacían visibles al atender al comportamiento corporal y espacial del espectador, en el caso de la instalación y el concierto. Para ejemplificarlo con la obra de Reynolds que venimos comentando, atendiendo a la relación corporal del espectador podríamos reconocer el funcionamiento de esquemas cognitivos que identifican al dispositivo “disco” cuando es por ejemplo adquirido en un local de música. O también a su consideración como “objeto de culto” si lo encontramos ubicado en una colección. Aunque también podría emerger otro dispositivo si el comportamiento fuera utilizar la cajita del cd para apoyar la taza de café o para guardar cosas dentro de ella.

## **La observación espesa (o sobre cómo observar el espesor)**

Permaneciendo prisionero de la clausura semiótica, reencuentro de esta manera, en la red interdiscursiva, el espesor de lo “real”. (Verón,1987: 133)

El espesor caracteriza a lo real como experiencia compleja y multidimensional. Entendido como una propiedad, el espesor sintetiza la idea de que *ninguna cosa* es de un modo, de una vez y para siempre, sino que, por el contrario, -por poseer espesor- está siendo de múltiples modos y en permanente transformación.

Retomemos algunas ideas planteadas en los capítulos 1 y 2 para sustentar esta imagen. La modelización de lo real como un sistema dinámico fue fundamentada desde la perspectiva de la complejidad y las ideas de la sociosemiótica y la TOE. De esas perspectivas recuperamos también la importancia de la observación, en tanto refieren a todo proceso de producción de sentido como un encuentro, como el efecto de relaciones codeterminantes entre el conocimiento y quien conoce. A su vez, vimos a cómo la noción de la frontera propuesta por Culioli en la TOE y la lógica del tercero incluido, promovida por la visión transdisciplinaria, permite sustentar una idea del conocimiento y el sentido como algo abierto y en cierta forma siempre indeterminado.

Si lo real es espeso, la contracara del espesor es la determinación, la clausura semiótica que toda observación supone. Como pura indeterminación, el total del espesor permanece inasible.

---

<sup>37</sup> La performance, entendida en este caso como puesta en actividad de la lectura, posee en el ámbito de la lingüística y las ciencias sociales un uso particular del término que vale la pena recuperar en esta instancia. John Langshaw Austin (1962) denominará como performativos a los actos de habla que producen aquello que nombran, es decir que no describen algo preexistente sino que lo crean en el momento de su expresión lingüística. En esta perspectiva, el enunciado performativo ejerce una acción en el mundo al ser pronunciado, como por ejemplo un dictamen de un juez o una promesa. Posteriormente Searle, otro lingüista que extiende las ideas de Austin, identificará la dimensión performativa del lenguaje con el acto de expresión más que con su proposición lingüística. Con la idea de la performance del espectador, refiriendo a su comportamiento corporal extendemos esta lógica de los actos performativos.

Inestable y multivalente, el espesor se compone de la totalidad de emplazamientos relativos que la actividad semiótica produce en todos los niveles en los que se despliega.

Sin embargo, el espesor puede emerger. Para ello es preciso definir un nuevo tipo de observación. Si imaginamos al espesor como densidad de trayectorias del sentido relacionadas por un punto o nodo común, quien quiera describirlo deberá *espesar* su observación, esto es, hacer que sus operaciones de distinción funcionen como un más/menos ( $\pm$ ) o un cursor ancho, que más que identificar una única configuración de una red, señale una conglomeración posible de relaciones y trayectorias interrelacionándose.

La observación espesa es aquella que procura ver a través de diversos puntos de observación, configurando lo que sería un *overlap*, es decir, una superposición de observaciones interrelacionadas por un nodo en común. Al atender a los diversos cúmulos de trayectorias que involucran a una misma materialidad, se hace posible considerar la simultaneidad de emplazamientos semióticos que atendiendo a un solo punto de observación permanecen invisibles. Así, la observación espesa puede dar cuenta de sentidos y nociones espesas que, en vez de remitir a un estado posible, remiten a una variedad de estados interactuando en un sistema multidimensional. Esta lógica permite considerar la convivencia de las contradicciones en un recorte espacio-temporal. Aunque inevitablemente constituirá un nuevo punto ciego de la observación, habrá permitido hacer un poco más visible el espesor de lo real.

Vivir en las condiciones de la contemporaneidad, en su acepción de multiplicidad y simultaneidad (Smith, 2009), implica aceptar los fundamentos del pensamiento complejo. Tal como lo supone la observación transdisciplinaria cuando se plantea como objeto la interacción entre los niveles de realidad, para pensar el espesor del arte será preciso poner en ejercicio una lógica que abrace la complejidad de su dinámica.

En este punto, encuentro útil remitir a la idea del campo expandido de Rosalind Krauss (1979), para recuperarlo como esbozo de lógica compleja. Al proponer el campo expandido de la escultura<sup>38</sup>, no solamente formula un posible acceso teórico para las experiencias del posminimalismo en las artes visuales, sino también sugiere un modelo epistémico que resuena en las ideas de la complejidad y transdisciplina que comentamos al comienzo de esta tesis. Si bien la autora habla del posmodernismo y no de contemporaneidad (recordemos que escribe en 1979), el artículo da cuenta de la sensación,

---

<sup>38</sup> "El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de escultura. (...) El campo expandido fue sentido por una serie de artistas más o nos al mismo tiempo, aproximadamente entre los años 1968 1970, pues uno tras otro Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter DeMaria, Robert Irwin, Sol Lewitt, Bruce Nauman... formaron parte de una situación cuyas condiciones lógicas ya no pueden describirse como modernistas." La autora llama a esta nueva lógica posmodernismo (Krauss, 1979, 69)

para entonces, de que en la práctica artística se produce el agotamiento de una lógica en el uso de las categorías.

(...)pensar el complejo es admitir en el dominio del arte dos términos que anteriormente habían estado prohibidos en él: *paisaje* y *arquitectura*, términos que podrían servir para definir lo escultural (como empezaron a hacerlo en el modernismo) sólo en su condición negativa o neutra. Dado que estaba ideológicamente prohibido, lo complejo había permanecido excluido de lo que podría denominarse la limitación del arte posrenacentista. Antes nuestra cultura no había podido pensar lo complejo, aunque otras culturas habían pensado en este término con gran facilidad. (Krauss, 1979: 68)<sup>39</sup>

La riqueza del planteo de Krauss creo que radica en la invitación a modelizar una lógica lo suficientemente abierta para que emerja el espesor del arte, como estamos haciendo en esta argumentación, a través de la propuesta de que diversos términos antes en contradicción hoy convivan en diversos estados de relación y generen así un gradiente de posibilidades de entender la práctica artística. Estas ideas podrían ser entendidas bajo la imagen del “ensanchamiento de la verdad” que postulaba la visión transdisciplinaria.

Al comienzo de este apartado arrojamos una hipótesis: *“el álbum de Reynolds no es en sí mismo un álbum musical o una obra de arte, sino más bien un punto de pasaje de múltiples trayectorias de sentido que, conectando materialmente ideas sobre el arte y la música, propician sus diversas identidades.”*

***Gordura vegetal hidrogenada*** ofrece múltiples formas de ser entendida como obra. Es música y no es música a la vez. Es un gesto conceptual. Y, como si fuera poco, ***Gordura Vegetal Hidrogenada*** también participa del mundo de los objetos del arte, haciendo ejercicio de lo aurático en tanto pieza de colección. Como pudimos ver al analizar sus lecturas, su materialidad aparece tejida de modos diversos, en nuevas configuraciones que vinculan categorizaciones de modos diversos cada vez.

Así como la materialidad que un espectador reconoce como obra de arte, una ocurrencia también puede ser observada como punto de pasaje del sentido. Por ejemplo, como lo aborda esta tesis: la expresión arte sonoro. Al atender a las formas en que la ocurrencia aparece emplazada, notamos que participa de múltiples y diversas configuraciones de sentido. Tratar de describir su espesor, implica entonces observar la densidad de trayectorias por las que los sentidos circulan, tejiendo en su camino la expresión arte sonoro. Esas diversas conexiones de la ocurrencia *arte sonoro* permiten pensar al arte sonoro como una noción espesa, cuya distinción señala un funcionamiento complejo. Para poder abordar su análisis será necesario describir la mayor cantidad de formas en las que la noción arte sonoro se enlaza y las diversas materialidades que se vinculan con la ocurrencia.

---

<sup>39</sup> Destaco la aclaración que hace Krauss al final de esta cita. Ese “campo expandido de los sentidos” que describe la autora es novedoso solo en una cultura particular: el occidente que llevaba siglos sosteniendo el relato de la modernidad. Estos temas se desarrollan en profundidad en el capítulo 5.

## parte 2: **ARTE SONORO**

## Cap. 4\_ AURALIDAD

Hace al menos dos décadas que en Argentina se habla de arte sonoro. La circulación de la categoría denota la diferenciación de una práctica: festivales, ciclos y exhibiciones la utilizan para describir el contenido de su programa; músicos y artistas diferencian con esta expresión un tipo de obra de otras de su producción; la crítica distingue esta práctica de otras de la escena cultural; incluso existen espacios académicos de formación que llevan el nombre de *arte sonoro*. Parece haber un acuerdo en torno a la existencia de “algo” que debe ser nombrado como arte sonoro. Sin embargo, los debates sobre la delimitación de sus rasgos específicos aún hoy no conducen a una definición satisfactoria. Mucho menos cuando estos esfuerzos intentan hacerse atendiendo meramente a características materiales.

Siempre se parte de una aparente certeza, localizada en la misma expresión arte sonoro: es un arte que suena, o bien, hay sonido implicado en un enunciado artístico. Pero ¿hay algo en lo que suena que lo vuelva artístico? ¿Hay sonidos que son propios del arte y otros que no?, ¿o algún tipo de organización interior que determina la artisticidad de una obra sonora? O incluso: ¿hay algo en lo que suena que distingue al arte sonoro de la música?

## Si un árbol cae en el bosque

Hablamos antes de lo artístico como un estado de codeterminación entre las materialidades y el modo en que son recepcionadas en un tiempo y lugar, concluyendo en que la artísticidad de una obra no reside en su cuerpo. De igual manera que no es plausible identificar algo como femenino o masculino simplemente al observar rasgos materiales, determinar que algo es artístico por una condición inherente resulta insuficiente para cualquier abordaje analítico. De hecho, como también reflexionamos antes, la categorización de algo como artístico no se produce de una vez y para siempre, sino que es determinada histórica y culturalmente. Así podría pensarse para cada designación.

Por ejemplo, el *sonido*. Una de las confusiones más habituales en cualquier texto sobre acústica tiene origen en la ambigüedad de la definición de sonido. Según el autor o el texto que tratemos, el término *sonido* puede referir a un fenómeno físico –como una vibración o una onda en el espacio– o a un fenómeno psicológico. La ciencia acústica contemporánea define como *sonido* a la representación mental asociada a la percepción y *señal acústica* al estímulo físico que lo origina. A diferencia de la luz, cuya naturaleza se identifica con las ondas electromagnéticas y partículas desprovistas de masa, la señal acústica es propiamente una vibración de la materia. Esto significa que en el vacío no hay señales acústicas y que, a su vez, el aire no es el único medio en las que se propagan. Líquidos y sólidos también pueden ser perturbados por la presión sonora. No obstante, no todas las vibraciones del medio son sonoras. Las que se generan sonido corresponden al rango de frecuencias que puede percibir nuestro aparato auditivo, que en buen estado de salud es de 20Hz a 20KHz.

...*El árbol cae en el bosque y no hay nadie para escucharlo...* Desde la perspectiva acústica, mientras haya perturbación de un medio en un rango audible, habrá señales acústicas: su caída se traduce en presión sonora, excitación del medio elástico, vibración de la materia en un rango audible. Fenómeno que puede ser corroborado por la teoría física pero también por un sistema de registro como un grabador con un micrófono. *Pum*. Queda en la cinta o en la tarjeta de memoria, como información sonora. Aún sin la presencia de un sistema auditivo biológico, otro sensor como un micrófono conectado a un sistema de registro permite sostener esa afirmación.

Sin embargo, que la caída del árbol produzca un *sonido*, un *ruido*, o que incluso participe del silencio, no es algo que la existencia del fenómeno físico pueda fundamentar por sí sola.

Es imposible dejar de oír, es cierto. Como no existen párpados para los oídos, la presión sonora llega todo el tiempo. Pero oír no es lo mismo que escuchar. La escucha es una forma de lectura<sup>40</sup>, y como tal, implica un proceso activo de puesta en relación con una historia, subjetiva y social. Quien

---

<sup>40</sup> De acuerdo a las ideas de Verón, la lectura, en tanto proceso subjetivo y socio-cultural de "captura del sentido" (Verón, 1985), es una actividad significativa que participa del tejido interdiscursivo al tomar forma de materialidades heterogéneas.

escucha, no solo oye, sino que distingue lo escuchado de otros eventos de la percepción y, así, le otorga un emplazamiento semiótico. En cierta forma, a través de la escucha, pone en ejercicio su modo de vivir en el mundo, su modo de categorizar, valorar y jerarquizar los eventos que lo rodean y de los que participa. Cada sonido escuchado es, en esta perspectiva, una producción sentido.

Además de ser tan solo una parte del mundo vibrante, el sonido es un “producto de los sentidos humanos y no una cosa separada” (Sterne, 2003). En tanto la escucha es una actividad productiva, de algún modo, lo que suena *suena diferente* cada vez. Pero en el proceso de asignación de sentido la materialidad es tan responsable como su recepción. Los sonidos portan huellas, claves para su asimilación. Estas huellas son en cierta forma la materialización de una historia de la lectura, que inscripta en los sonidos como marcas, propicia los modos de escuchar.

Siguiendo el enfoque enactivo de Varela, entendemos a la escucha como el efecto de una codeterminación, producido en el encuentro entre la materia sonante y la experiencia de un lector -social y subjetivo- del mundo sonoro. El sonido y quien escucha se producen el uno a otro en una relación recíproca y, como agrega Salomé Voegelin (2010), en ese vínculo la identidad de ambos está en constante definición. En la medida en que escuchamos, el sonido participa de la elaboración del mundo. Una materialidad ingresa a la percepción y propicia una operación de identidad: *esto es esto* y *no esto*. Como otros sentidos la escucha aporta premisas a nuestra experiencia social. Nos localiza física y simbólicamente. Nos da pistas de los espacios, sus dimensiones y materialidades, si estamos al aire libre o dónde están las paredes, pero también nos da pistas de qué tipo de situación es: si es un concierto o una sala de máquinas, la presencia de alguien querido o una situación inesperada. Identidades que realizamos en el proceso de escuchar, al asociar lo percibido con una ocurrencia o vincularlo con nociones disponibles en nuestra memoria.

Esta perspectiva, sustentada en la imagen del espesor del sentido comentada en el primer apartado y alineada con los estudios sonoros -que comentaremos a continuación-, se formaliza en la noción de *auralidad* como dimensión analítica que nos acompañará durante todo el trabajo y nos permitirá acceder a la escucha desde una perspectiva social.

## **El giro hacia la escucha**

En los últimos años se produjo una verdadera explosión de reflexiones en torno al sonido, más allá de la música y más allá de la acústica. Desde diversas disciplinas -la filosofía, la estética, la antropología, la sociología, la biología, la arquitectura, las ciencias de la comunicación y las versiones más contemporáneas de la musicología y la etnomusicología- se observa el interés en incorporar la dimensión sonora como una ampliación de su objeto de estudio. Esta producción puede agruparse en un campo interdisciplinario que se configura comienzos de siglo XXI y se denomina Estudios sonoros, *Sound Studies* en inglés o *Sonologia* en portugués.

El giro hacia la escucha que los estudios sonoros encarnan, parte de la afirmación de la condición significativa de la dimensión sonora. Así se explora la posibilidad de acceder al estudio de lo social desde el sonido, configurando lo que puede ser una historia de la auralidad (Hardy, 2009) o el giro auditivo de los estudios musicales y etnográficos (Ochoa Gautier, Porcello, et al, 2010), en la medida en que se señala a la dimensión sonora como una fuente de conocimiento para explicar los mecanismos colectivos e individuales por los cuales el sonido escuchado determina y es determinado por modos de sociabilidad.

Desde este campo, diversos autores coinciden en proponer el término *auralidad*<sup>41</sup> como dimensión analítica (Xil-López, 2015; Ochoa Gautier, 2014). Este término comparte raíz etimológica con palabras como audición o auricular, su uso refiere a la dimensión perceptual de lo sonoro centrándose en las competencias del escucha, en tanto sujeto psicológico y social. La dimensión social de lo sonoro puede caracterizarse así, considerando, por ejemplo, que cada sociedad en cada momento histórico escucha desde su auralidad particular.

En este trabajo entenderemos a la auralidad como *el conjunto de valores, conceptos y trayectorias del sentido que se performativizan en la escucha y, a la vez, determinan los modos en que la dimensión sonora, en cada momento y lugar, se vuelve significativa para un sujeto o tejido intersubjetivo.*

Como la incorporación de esta noción lo sugiere, los estudios sonoros abren la posibilidad de considerar a la dimensión sonora como un aspecto constitutivo y constituyente de las sociedades en un sentido amplio. De manera similar a como, a finales del siglo XX, el campo de la cultura visual<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Entre los textos que aproximan definiciones de esta categoría destaco el de Xoan Xil López, por la amplitud con la que la aborda. En su trabajo doctoral dice: "El concepto de auralidad, referido a la escucha, es la traducción del término anglosajón Aurality muy utilizado en los últimos años para referirse a las investigaciones centradas en lo sonoro y que se realizan en el amplio y vago contexto de los Estudios culturales. Aunque su uso en castellano no está muy extendido se suele usar como equivalente a oral (ej. tradición oral) para referirse al sentido del oído. En esta Tesis se utiliza este término en alusión a aquellos valores sociales/culturales que se ejercen o se construyen a través de la escucha, como forma de conocimiento, como control. La escucha condicionada, individual/colectiva, la escucha mediada por lo histórico, por lo político, la escucha subjetiva." (Xil López, 2015: 67)

<sup>42</sup> Nicholas Mirzoeff le otorga a la dimensión visual del mundo un carácter cambiante, en la medida en que ésta se constituye en la relación entre el observador y lo percibido. "La cultura visual es nueva precisamente por centrarse en lo visual como un lugar en el que se crean y discuten los significados" (Mirzoeff, 2003: 24) La inquietud por consolidar un campo de trabajo interdisciplinario denominado cultura visual tiene como punto de partida la necesidad de describir la experiencia visual en lo cotidiano. "La visualización de la vida cotidiana no significa que necesariamente conozcamos lo que observamos". Ampliando el interés por el consumo de imágenes más allá de los escenarios de observación consolidados socialmente como lenguajes, como el cine o el arte, la cultura visual procura dar relevancia a la visualización de la vida en todo momento y lugar. "La mayor parte de nuestra experiencia visual tiene lugar fuera de esos momentos de observación formalmente estructurados (...) La cultura visual da prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual." (Mirzoeff, 2003: 25) Ligado a los estudios culturales, el autor retoma a Bourdieu quien, al argumentar que la clase social determina el modo en que un individuo responde a la producción cultural, declara que la percepción o el gusto no es solo cualidad individual sino fundamentalmente una consecuencia social, que se configura en la noción de capital cultural como distinción de clase. La cultura visual se fundamenta así en una perspectiva histórica acerca del ver. Así es que la fragmentación del mundo visual en unidades disciplinarias como el cine, el arte, el video, la televisión, responde a los condicionamientos sociales e

instaló la conversación en torno a las prácticas productivas y de consumo de la imágenes por parte de las sociedades, dislocando el dominio del arte como circuito productivo legitimado, los estudios sonoros procuran abordar la dimensión sonora como un topos de sentido en muchos niveles, no solamente el artístico. Desde este enfoque, la caracterización de una cultura puede hacerse atendiendo a las condiciones de producción y circulación de *cualquiera* de sus enunciados sonoros, en tanto participan de su cultura aural.

## Políticas de la auralidad

Si la escucha produce el sonido, también puede enmudecer. Como actividad significativa, la escucha prolonga hábitos consensuados y se expande en múltiples dimensiones textuales que alimentan nuevos consensos. En el devenir de lo social, algunas de esas trayectorias se privilegian sobre otras y constituyen relatos de referencia para la apreciación de lo real. Es posible acceder al estudio de la auralidad desde la reflexión en torno a las relaciones de poder en el interior de una sociedad. Como indica la investigadora ecuatoriana Mayra Estevez Trujillo -quien en lugar de auralidad utiliza el término *sonoridad*-:

Un campo como los estudios sonoros se ocuparía de revisar los conflictos y debates culturales que estructuran la sonoridad y examinan la forma como un conjunto de categorías, convenciones y relaciones de poder permiten que escuchemos lo que de hecho oímos y que determinan sus usos sociales. Al considerar las prácticas sociales, culturales y artísticas que constituyen la sonoridad, los estudios sonoros están en capacidad de indagar por los supuestos epistemológicos del campo del sonido y combaten los efectos normalizadores de ese orden simbólico. (Estévez Trujillo, 2008: 14)

La perspectiva crítica de los estudios sonoros<sup>43</sup>, alineada en este caso con los estudios culturales y la teoría postcolonial, sitúa la vigencia de matrices conceptuales en el orden de las relaciones de poder. La problematización de esta dimensión, entre otros alcances, permite desnaturalizar las conexiones entre sonido y música que las auralidades legitimadas plantearon otrora como universales. Concebir esos términos como constructos históricos y sociales, invita a revisar el modo en que funcionan en cada momento y lugar.

Hay algunas categorías que gozan de cierta gravedad (no trágica, sino física) y que, como atractores, orientan la percepción de los fenómenos. Es quizás el caso de la *música*. Por siglos, hacer arte con sonido fue identificado con la práctica musical. De hecho, la historia de la música fue el

---

históricos de su lectura. "Las partes constituyentes de la cultura visual no están, por tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual.(...) Por acontecimiento entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador." (Mirzoeff, 2003: 34)

<sup>43</sup> Por ejemplo así presenta su enfoque Mayra Estévez: "una perspectiva epistemológica y política de las prácticas artísticas con sonido, en diálogo con proyectos provenientes de los estudios culturales, como el proyecto epistémico modernidad- colonialidad, las teorías poscoloniales y los estudios subalternos, expuestas ampliamente en esta investigación." (Estevez, 2008: 65)

espacio disciplinar para describir una sociedad desde su capital sonoro.

Pero hay muchos más sonidos en el mundo que participan de la experiencia estética y vital de una sociedad. Jaques Attali, un pionero de los estudios sonoros, afirma en 1977:

Mucho más que con los colores y las formas, los sonidos y su disposición conforman las sociedades. Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión. En el ruido se leen los códigos de la vida, las relaciones entre los hombres. (...) Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad. (...) Una teoría del poder exige pues actualmente de la localización del ruido y su formación. (...) Equivalente del enunciado de un espacio, [el ruido] indica los límites de un territorio, los medios para hacerse escuchar y para sobrevivir y obtener su alimento. (...) el ruido es fuente de poder. (Attali, 1977: 15-16)

Attali encuentra en el ruido el sustrato para elaborar una teoría política de la música, al concebir su existencia como el efecto de un ejercicio del poder. Este enfoque invita a pensar que lo que ubica dentro o fuera del dominio musical a determinadas sonoridades no es tanto una propiedad intrínseca de lo que suena, sino cómo eso es escuchado y cómo eso se vincula con todo lo dicho hasta ese momento acerca de lo escuchado. Si la distinción *qué es ruido y qué no* da cuenta de un posicionamiento de la escucha, ésta puede tener un origen y puede problematizarse para cuestionar así los mecanismos de legitimación de lo sonoro. *Quién escucha, dónde y cuándo*.

En las taxonomías que ejercen la distinción entre lo que es y no es música o arte operan mecanismos de legitimación y políticas que funcionan en codeterminación con los modos en que los sujetos se relacionan entre sí y con su entorno. Podemos denominar estos mecanismos como *políticas de la auralidad*: las distinciones entre música/ruido, arte sonoro/música, o arte/no arte, pueden ser explicadas desde la perspectiva del poder que, mediante la legitimación, establece jerarquías en las lecturas.

La auralidad circula, se sitúa y puede ser observable. En tanto cada escucha la performativiza, ésta siempre se emplaza en un espacio-tiempo: en los cuerpos que escuchan, en los rituales sociales y en las lecturas que trascienden los sonidos en nuevos textos sonoros, lingüísticos o gráficos. La dimensión política se manifiesta en las trayectorias de la escucha que, al estabilizarse como un conjunto de hábitos, configura dispositivos de recepción. Por ejemplo el concierto, al constituir la puesta en acto de un acuerdo temporal entre la obra y el espectador, deja en evidencia una relación privilegiada entre ciertos sonidos y ciertos modos de escucha en el marco de un grupo social.

El concepto de política de la estética<sup>44</sup> de Rancière (2005) puede aportar luz en este punto.

---

<sup>44</sup> “Una política del arte que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial”. (Rancière, 2005:15) Para Rancière, arte y política entran en relación porque ambos dependen de un cierto régimen de identificación. Esta postulación consiste en que la relación entre arte y política ya no es comprendida en términos de una función o un papel, ni con respecto a un determinado contenido político, sino en las maneras en la que opera de acuerdo a una determinada distribución de lo sensible. Así el arte o la música, no necesitan un compromiso político para ser políticos. “Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta

Con este concepto, el autor francés se refiere a los modos en que las prácticas que regulan la visibilidad del arte, operando como regímenes estéticos, reconfiguran lo sensible, interviniendo en su división y su apreciación. Desde estas ideas, el estudio del sonido de un modo amplio y crítico implica la revisión de los regímenes que además de atribuir sentido a dichos sonidos, promueven mecanismos de inclusión y exclusión en circuitos físicos y simbólicos, en términos de figura/fondo o centro/periferia desde lógicas políticas.

Como, hasta Kandisky, una mancha de pintura –que de seguro ha habido siempre- no habría sido considerada una obra arte, el sonido de un motor o de la destrucción de un instrumento no serían identificados como materiales artísticos hasta que las lecturas consensuadas no lo hubieran legitimado como posibilidad. En los mecanismos de categorización del fenómeno sonoro se evidencian los hilos que, estructurando a una sociedad y siendo estructurados por ella, constituyen las condiciones de recepción en cada momento y lugar.

---

partición y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible'. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos." (Rancière, 2005: 15)

## Cap. 5\_ LA POSIBILIDAD DE UN ARTE SONORO

La amplia variedad de manifestaciones que se asocian a la categoría arte sonoro evidencia la dificultad de delimitar su condición artística a partir de alguna generalización que contenga esa multiplicidad. En un afán por aportar a ese debate, decido comenzar aquí corriendo el eje de la pregunta sobre su identidad -de la producción a la recepción- para cuestionar la naturaleza artística del arte sonoro atendiendo a los modos de escucha como una entrada posible a la descripción de los rasgos de este arte.

Así, este capítulo reflexionará acerca de la relación entre los modos de escucha y los regímenes estéticos que propician que una materialidad sea identificada como una obra de arte, música o arte sonoro, en el trayecto de la edad moderna a la actualidad. Tras hacer un recorrido histórico, presentaré la noción de auralidad contemporánea, como el modo de ser de la escucha propio de la contemporaneidad en tanto período histórico y cosmovisión de época, y como condición de posibilidad de existencia del arte sonoro.

### **Música con M de Modernidad.**

Entre los ruidos, la música, en tanto que producción autónoma, es una invención reciente.  
(Attali, 1977: 11)

De los estudios sonoros recuperamos la idea de que la música no es el único dominio en el que se construyen sentidos a través de lo sonoro, ni tampoco -como la emergencia del arte sonoro corrobora- el único dominio artístico de la dimensión sonora. Aunque por ser un término históricamente potente quizás sea difícil desnaturalizar su experiencia, la música es una forma inestable, posible, de la escucha. En la medida en que una memoria sonora, gráfica y lingüística direcciona el modo en que una sociedad identifica sus rasgos, la música “existe” como posibilidad de

identidad. Esa memoria puede ser rastreada en la historia a través del universo metadiscursivo que da cuenta de los conjuntos de operaciones que en cada momento y lugar se asocian a la idea de música. Este capítulo se propone describir los complejos de ideas o narrativas que constituyeron la base de las prácticas artísticas desde la edad moderna hasta hoy y que, por acción del colonialismo cultural, también se insertaron en las historias locales que esta tesis quiere contar. Para ello, presento un enfoque transdisciplinar, en el que intento poner en relación el relato histórico de la música, encarnado en la musicología, con relatos críticos y periodizaciones de la historia de las artes visuales y la estética.

Si bien sabemos que no existe una única idea de música a lo largo y ancho del tiempo-espacio, en la historia de la escucha hubo momentos que contribuyeron a pensar lo contrario. Nos referimos a la noción de música construida en la Europa de la edad moderna. Esa *Música* que, con su vocación universalista, empapó la auralidad de territorios extensos y lejanos, logrando persistir como norma aún hoy en muchos circuitos.

Como invención moderna<sup>45</sup>, la *Música* consolidó su matriz estandarizadora en paralelo al pensamiento positivo de las *grandes verdades* de la ciencia y filosofía de occidente. Basada fundamentalmente en la exaltación de la figura del compositor, la idea de obra maestra y el imperativo de un lenguaje canónico, la *Música* configuró un modo prescriptivo de acceder a la escucha en virtud del relato de la modernidad.

La modernidad comienza a establecer sus principios en los albores del Renacimiento y extiende su derrotero hasta aproximadamente la mitad del siglo XX. En concordancia con la visión científico-racionalista imperante en el pensamiento europeo de la época, el relato de la modernidad se funda en la idea de historia como proceso único, lineal y progresivo (López Cano, 2006). Para el mundo moderno, el tiempo y el espacio no solo son dimensiones mensurables, en cierta forma también poseen dirección: el espacio de la edad moderna reclama un centro y el tiempo, un futuro<sup>46</sup>. La idea de que la historia del arte y de la música constituyen una “suerte de autovía poblada por una serie de obras maestras-tótem que se organizan de modo ascendente de menor a mayor de perfección” (López Cano, 2006: 26) ilustra con claridad la visión jerárquica y evolucionista del pensamiento de época.

Hacia el siglo XV, coincidiendo con la formación de las ciudades modernas, el pensamiento antropocéntrico del Renacimiento se alimenta de las ideas del Humanismo y del Neoplatonismo

---

<sup>45</sup> En este punto me parece importante explicitar que los términos *moderno* y *modernidad* en esta argumentación serán utilizados en su versión periodizadora de la historia general, en la cual refieren a la consolidación de un pensamiento que alcanza a las artes, la economía, la geopolítica y la filosofía tras el final de la Edad Media. Para evitar confusiones con el “arte moderno” que tiene lugar en el último tramo de la edad moderna, nos referiremos a éste con términos como *modernismo* o *modernista*.

<sup>46</sup> “El tonal es el mundo donde se prepara, se construye, se magnifica, se problematiza y se disuelve la gran diacronía: el tiempo concebido en su carácter, antes que nada, evolutivo.” (Wisnik, 1989: 124)

(Jiménez, 1992: 212). En ese contexto el arte inicia un proceso de institucionalización de su autonomía como disciplina. Hasta entonces las esferas del arte, la ciencia y la filosofía, no reclamaban especificidad ni propia metodología. La separación de dichas esferas y, en consecuencia, la creciente autonomía social del arte, promueven la “nueva independencia y prestigio social de los artistas” (Jiménez, 1992: 212) que caracterizará a toda la edad moderna.

Este momento del arte se caracteriza también por la incipiente formación de sistemas estructurantes de los materiales y procedimientos: el *sistema tonal* en la música y el sistema de representación de la *perspectiva* en las artes visuales. Ambos, a lo largo de los siglos que siguen, se desarrollan y teorizan con la voluntad de establecerse como naturales y universales, basándose en la racionalidad de sus fundamentos constructivos.

La historia de la pintura evidencia un punto de inflexión en el Renacimiento a partir de la invención de la perspectiva a un punto de fuga y el interés en la representación de los volúmenes a través de las luces y sombras. La importancia del mundo material se manifiesta no solo en la nueva función de la imagen -representar las características físicas del mundo en virtud de la mimesis- sino también en la consolidación del concepto de artista como persona creadora, a diferencia de las imágenes devocionales medievales que no reclamaban autoría. El imperativo cientificista se evidencia en la introducción de las razones matemáticas en el sistema general de representación del mundo exterior (Cfr. Francastel, 1984) que, basada en la geometría euclidiana, concibe un mundo mensurable y aprehensible a través de la razón. Si bien la historia de la perspectiva lineal constituye la historia de un estilo, se erige en su momento como un sistema de representación verdadero (Cfr. Francastel, 1984). Así, a lo largo de varios siglos, la representación como imperativo toma forma de academicismos, en los que la historia del arte entendida como cúmulo de biografías y obras maestras constituye su metarrelato canónico.

Por su parte, en la música, el proceso de consolidación de la práctica de la tonalidad puede rastrearse en el camino que va desde la polifonía medieval a la fuga barroca, encontrando luego su punto de equilibrio en el estilo clásico de Haydn a Beethoven (Wisnik, 1989: 123). Los fundamentos del sistema tonal también pueden explicarse a la luz del relato de la modernidad. En sintonía con la concepción de tiempo evolutivo propia de la modernidad, la tonalidad concibe un discurso musical progresivo que, tras definir un área tonal, basa su desarrollo en encadenamientos de efectos armónicos de tensión y reposo. El área tonal, no es otra cosa que la atribución de un sistema de organización jerárquica a los sonidos: en torno a un centro -la tónica- se establecen roles para los otros sonidos. La capacidad de dirección que proporciona este sistema se vincula fuertemente a la concepción de un tiempo orientado a objetivos, y encuentra en el recurso de la modulación la capacidad de efectivizar la idea de progreso.

La autonomía de las esferas, propia del pensamiento moderno contribuye a la consolidación de

la idea de obra musical como composición, en virtud del control y diseño encarnado en las decisiones del compositor. La estabilización de un sistema de notación -que confina la identificación de la experiencia sonora a los parámetros de altura, duración y dinámica- fundamenta también la distinción entre la figura del compositor y la del intérprete. Esos aspectos sumados a la estandarización de los instrumentos y la configuración de la orquesta, constituyen los principales rasgos de la “práctica común de la tonalidad”<sup>47</sup>.

Hacia el siglo XVIII, el pensamiento de la Ilustración exhibe plenamente las ideas del mundo moderno. En virtud del concepto de “naturaleza humana”, cuyas características son la razón y la libertad, se sientan las bases para el desarrollo del Estado moderno y del individualismo posesivo, que conlleva al capitalismo. (Jiménez, 1992: 29). Es ese el tiempo histórico en el que la Estética reclama su autonomía como disciplina, tomando como modelo a la razón teórica para ocuparse de “todo aquello que la razón no puede por sí misma dar cuenta y que se hace coincidir fundamentalmente con la esfera de las artes” (Jiménez, 1992: 31). Y es también el mismo tiempo de los tratados y obras maestras de referencia, que consagran a la tonalidad como “práctica común”, como canon.

El espíritu universalista del sistema tonal<sup>48</sup> se evidencia así también en la construcción de su panteón: ciertas obras musicales y tratados son tomados como obras de referencia a lo largo de tiempos y territorios. *El clave bien temperado* (1722, editado en 1801) de Johannes Sebastian Bach o el *Traité de l'harmonie* (1722), de Rameau se erigen como verdades en la música: el parámetro de lo correcto, el lenguaje en su manifestación casi sagrada. Así, la musicología como metadiscurso legitimado contribuiría a la consolidación del gran relato de la *Música* que, producido en un sector de Europa central, dejaría afuera de su designación prácticas que no se alinearan con su concepción.

## **El vector de la pureza: la música absoluta y la narrativa moderna.**

El desarrollo del relato de la modernidad en la música encuentra su punto álgido en la elaboración de *la idea de la música absoluta*. Dalhaus (1999) se refiere a ella como el paradigma estético de la cultura centro-europea en el siglo XIX. Vinculada con la idea de “*l'art pour l'art*” (Moritz en Dalhaus, 1999: 8), representa con claridad el espíritu hiperdisciplinar de la época, en el que el arte no debería tener otra finalidad que ser arte y, por ende, su misión sería la de encontrar y celebrar su

---

<sup>47</sup> “Debido a que el sentido de organización musical compartida se conservó hasta tal punto a lo largo de los dos siglos en los que la tonalidad floreció, desde 1700 a 1900, nosotros hemos decidido referirnos a él como el período de la “práctica común”. (Morgan :18)

<sup>48</sup> “La tonalidad, de manera análoga, al hacer de la resolución del tritono el expediente para una implacable racionalización del campo sonoro a través del dominio progresivo de las alturas, desarticuló la variedad de las provincias modales, la diversidad de sus escalas, y las subordinó a la unificación del temperamento igualado y de la escala, dando lugar a una expansión del *discurso* musical, que se desarrollará a través de la fuga, de la forma sonata, de la variación, de la melodía infinita, devorando en su recorrido brillante los materiales dados por el espectro armónico del sonido.” (Wisnik, 1989: 128)

pureza como disciplina o lenguaje. Así, la música absoluta se identifica con la música autónoma instrumental, librada de toda función extramusical y de todo programa, basándose en “la convicción de que la música instrumental, al carecer de concepto, de objeto y de objetivo, expresa pura y limpiamente el ser de la música.” (Dalhaus, 1999: 10). La música de cámara y la sinfonía son sus mejores portavoces. Y la partitura su existencia trascendental. La figura del escucha también se ve comprometida por el imperativo de la pureza del lenguaje autónomo: el espectador de la música absoluta debe tener las competencias para “comprenderla”. Si bien esta idea se configura en el apogeo del sistema tonal, tomando como modelo a Beethoven, sienta las bases para una idea de música como abstracción, que empaparía luego la producción de las escuelas de vanguardia, prolongándose aún hoy en muchos circuitos productivos de la música, no solo los académicos.

El modernismo de las escuelas de principio de siglo XX constituye la última etapa de la modernidad (López Cano, 2006: 26). La búsqueda del ideal del arte universal que se encuentra en la base del proyecto moderno, intensificaría paulatinamente la necesidad de definir la especificidad de las prácticas, en virtud de un proceso de depuración que consistiría en aprehender los elementos sustanciales de cada disciplina. Este aspecto, sumado al imperativo del progreso, conduciría en la música y en las artes visuales a sacudir las bases de sus propios preceptos, haciéndose evidente en la actitud radical de las vanguardias artísticas frente al pasado. Sin embargo, aún cuestionando sus sistemas de representación, las vanguardias prolongarían el espíritu positivista de la modernidad al no abandonar la búsqueda de un ideal del arte y, en la música especialmente, al no cuestionar la identidad de la obra en relación a su medio: lo *musical* persistirá claramente diferenciado de lo *extra-musical*.

“La gran historia de la tonalidad es así la historia de la modernidad en sus dos acentuaciones: la constitución de un lenguaje capaz de representar el mundo a través de la profundidad y el movimiento, de la perspectiva y la trama dialéctica, así como la conciencia crítica que cuestiona los fundamentos de ese mismo lenguaje y que pone en jaque la representación que ella construye” (Wisnik, 1989: 125)

En las artes visuales, la narrativa de la mimesis -que se desarrolla desde el siglo XV- es problematizada por las exploraciones del post-impresionismo en el último cuarto del siglo XIX. Aunque se despliega en el mismo tiempo en el que el relato de la modernidad exhibe sus rasgos en las artes, la ciencia y las ideas política, Arthur Danto denomina esta narrativa “premoderna” o “mimética”.

La crítica del arte en el período mimético o tradicional estaba basada en la verdad visual. La estructura de la crítica de arte en la edad de la ideología (...) fundó su idea filosófica acerca de qué es el arte en una distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y todo lo demás. (Danto, 1999: 67)

La función representativa de la imagen se debilita con la entrada del uso simbólico del color y la distorsión de las figuras en función de una expresividad puramente plástica. En pintores como Van Gogh o Gauguin, se puede afirmar que ya no se pinta lo que se ve o lo que se supone que se ve, sino

lo que el artista considera mejor para su pintura. Las vanguardias luego abandonarían definitivamente el sistema de representación de la perspectiva, abriendo un abanico de ideas de obra de arte. Esos cuestionamientos, de acuerdo a Danto (1999), consolidan una nueva forma de entender el arte que, como narrativa moderna, se sintetiza en el trabajo crítico de Clement Greenberg. Éste proclama que, en la primera mitad del siglo XX, el arte ha llegado a su verdadera especificidad porque ya no habla de un mundo externo, no representa. La verdadera misión del arte es ahora hablar de sí mismo, hacer tema de su ser arte y desde allí criticarlo.

Así cada arte se volvería “pura” y en su “pureza” hallaría la garantía de sus patrones de calidad y su independencia. “Pureza” significa autodefinición y el proyecto de la autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas. (...) El arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte. (Greenberg, 1960: 112)

Para Greenberg, el expresionismo abstracto de Pollock y sus colegas significa la culminación del camino que Van Gogh y Gauguin habrían inaugurado al devolver “la opacidad” al cuadro y romper con la ilusión de su funcionamiento como “ventana”. Con las vanguardias de por medio, la abstracción aparece en ese relato crítico como la mejor expresión de la especificidad del medio pictórico: la pintura habla *de y por* sus propios medios. Estas reflexiones llevan al límite la consideración esencialista de la idea de arte y sostienen el espíritu moderno bajo la defensa de una “idea filosófica acerca de qué es el arte en una distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y todo lo demás, considerado como no verdaderamente arte.” (Danto, 1999: 67). La idea de la música absoluta resuena en la narrativa greenberiana. En cierta forma, los preceptos modernistas de la pintura y las otras artes envidiarían de la música su presupuesto autónomo. Por definición, ella había postulado ya su independencia del mundo y su autorreferencialidad.

El modernismo de Greenberg no fue ideado como una aplicación explícita de los valores musicales tradicionales a la pintura y la escultura. Pero al momento del ascenso de Greenberg, la música había ocupado una posición privilegiada en el panteón de las artes desde al menos 1873, cuando Walter Pater había declarado que todas las artes aspiraban a la condición de la música. (Kim-Cohen, 2009: 41)<sup>49</sup>

A pesar de que el espíritu de época de comienzos del siglo XX suele ser caracterizado como radical y rupturista frente al pasado, puede decirse que en su desarrollo sobreviven los fundamentos del relato de la modernidad que comenzaron a delinearse en el mundo renacentista: la autonomía del arte, de la obra y del artista nunca antes se vieron más celebrados que con los modernismos. El pensamiento positivista de la modernidad se manifiesta en las ideas sobre el arte, como podemos recuperar de estas palabras de Greenberg:

El arte moderno nunca ha supuesto -ni lo supone ahora- algo parecido a una ruptura con el

---

<sup>49</sup> “Greenberg’s modernism was not devised as an explicit application of traditional musical values to painting and sculpture. But by the time of Greenberg’s ascendance, music had held a privileged position in the pantheon of the arts since at least 1873, when Walter Pater had famously declared that all the arts aspire to the condition of music.” (Kim-Cohen, 2009: 41) Traducción propia.

pasado. Puede haber significado un ocaso, una paulatina decadencia de la tradición, pero también ha representado un avance, un progreso de esta tradición. (Greenberg, 1960: 119)

Así, tras la crisis y negación de la práctica de la tonalidad, los rasgos del relato de la modernidad persisten en la música, exaltados en las ideas de arte, de artista y de escucha. Si bien escuelas como el dodecafonismo o el serialismo integral cuestionan estructuralmente la sintaxis de la tonalidad, insisten en la búsqueda de una verdad trascendente sobre el quehacer musical y, quizás más que antes, se le exige al espectador ingresar en un saber específico.

Las poéticas históricas del siglo XX nunca incluyeron dentro de sus programas al espectador. (...) el arte y su ensimismamiento entró en un solipsismo endogámico y estéril, acelerando sí el cumplimiento del proyecto modernista pero también su agotamiento. (López Cano, 2006:7)

Considerando aún al progreso como camino a la depuración de las disciplinas, la modernidad musical de la primera mitad del siglo XX lleva al extremo la exploración de sus elementos sustanciales: el tiempo y el sonido. Así, como sugiere López Cano (2006), las composiciones silentes de Cage, la fijación en el sonido en sí de la música electrónica y concreta y la antidiscursividad del minimalismo, pueden representar en cierta forma la síntesis y culminación del proyecto moderno. Si bien estas poéticas serán, retrospectivamente, también el punto de partida para una expansión de la práctica musical, la recepción institucional y crítica de su momento absorbió esas propuestas en una lectura plenamente moderna.

La persistencia de los fundamentos del relato de la modernidad, también es evidente en la teorización de las músicas de vanguardia. Por ejemplo, en las ideas de Theodor Adorno y su consideración jerárquica acerca de las músicas y los modos de escuchar. Si bien, desde su vasto aparato conceptual, y en particular desde la postulación de la sociología de la música, hace un aporte fundamental con la incorporación de la reflexión crítica sobre las condiciones sociales de producción, su acceso al análisis musical no deja de atender fundamentalmente a las categorías técnicas del lenguaje. Este es un aspecto de su pensamiento que muchos señalarán como formalista.<sup>50</sup> A pesar de efectuar el método crítico, Adorno nunca abandona la certeza de la existencia de una “buena escucha”, fundamentada en el supuesto objetivo de distinción jerárquica entre una música verdaderamente artística y otra música popular. En su defensa de la autonomía de la música, Adorno se mantiene dentro del relato de la modernidad y, desde allí, prolonga los preceptos de una escucha que se debe un capital lingüístico particular.

---

<sup>50</sup> Es de destacar la crítica de la musicóloga Rose Subotnik a la escucha estructural de Adorno. Ella afirma que en su pretendida objetividad y neutralidad, basada en conceptos que se asumen como universales, este método no solo es inapropiado para aprehender la mayoría de músicas, incluso en Occidente, sino que “la confianza exagerada en la razón que exhibe la hace ciega epistemológicamente y termina por clausurar su propio proyecto político” (Subotnik, R. citada en Villegas Velez, D., 2012: 153), dejando la música a merced ya no del totalitarismo sino del capitalismo avanzado. Vuelve a aparecer en Adorno el silenciamiento de lo sonoro, en virtud de su “concepción de la ontología de la música en la que la ejecución consiste apenas en una instancia parcial de la obra, que solo es completa y plena en la partitura, tal que la individualidad estructural de la música queda condicionada históricamente por la tecnología y las convenciones.” (Villegas Velez, D., 2012: 153)

## De un mundo único a múltiples posibles: Contemporaneidad

Las cesuras en el tiempo se producen cuando los cambios se vuelven aparentemente irreversibles. La sensación de que hacia la mitad del siglo XX algo se modificó en los modos de leer y producir ideas es recurrente en muchas historias de occidente. El abandono de la búsqueda de una verdad como absoluto se manifiesta, en las décadas posteriores a la segunda guerra mundial, en muchos campos del conocimiento. El relato de la modernidad -exaltado por la pretensión de racionalidad y objetividad de sus preceptos- llevaba décadas de tratar de rearmarse ante las heridas mortales que produjeron, en el seno de su absolutismo, eventos como la emergencia de la física cuántica, la postulación del inconsciente, las guerras mundiales y la ruptura de los sistemas de representación en el arte. En esa primera mitad del siglo XX, la unidad de la ciencia, el sujeto racional y la condición universal de los lenguajes eran atacados. La *Verdad* se defendía en el nombre del progreso, forzando a sus, ya inevitables, fragmentos a luchar por un lugar en ese moderno esquema jerárquico. Hasta que, en cierto momento, la voluntad de la unidad cedió.

La era de los grandes relatos que conducían la historia en términos de evolución y progreso, llegaba a su fin, produciendo un enorme sismo en los cimientos del pensamiento occidental. De ahí en más, se iría consolidando una cosmovisión basada en la contingencia y pluralidad de las verdades, proceso que señalaría la entrada a la contemporaneidad<sup>51</sup>. Hablamos de una progresión que muestra sus primeros signos hacia la mitad del siglo XX, y se revela con claridad hacia la década del `90 (Smith, 2012).

La contemporaneidad es el atributo más evidente de la actual representación del mundo, y como tal abarca sus cualidades más distintivas, desde las interacciones entre los seres humanos y la geosfera hasta la interioridad del ser individual, pasando por la multiplicidad de culturas y el paisaje ideológico de las políticas mundiales. (Smith, 2012: 20)

Esta representación del mundo de la que habla Smith se identifica con algo que etimológicamente está dentro de la misma expresión "contemporáneo". *Con tempus* hace referencia a la multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo, rasgo que, de acuerdo al autor, se sitúa en la base de la experiencia del mundo en las condiciones de la contemporaneidad y, como expusimos en el capítulo anterior, sustenta la idea del "ensanchamiento de la verdad". La contemporaneidad se describe así como un modo de experimentar el tiempo diferente del moderno. Mientras la modernidad concebía al tiempo como un vector único orientado hacia un futuro ideal, "lo contemporáneo significa múltiples modos de ser, con y fuera del tiempo, por separado y a la vez, con otros y sin ellos." (Smith, 2012: 21)

---

<sup>51</sup> La contemporaneidad como término periodizador, además de poseer hoy en día una circulación bastante estabilizada, será el preferiremos en esta investigación siguiendo las ideas de Terry Smith. Mientras, que la expresión post-historia propuesta por Danto solo refiere a un cambio respecto a una idea anterior, y según el mismo autor, el término posmoderno solo refiere a un estilo dentro del arte posthistórico, el término contemporáneo encierra una característica de la época en relación al tiempo que nos resulta de especial interés.

La contemporaneidad entonces, además de denominar un período histórico, se identifica con un modo de concebir el mundo y lo real cuyo signo es la multiplicidad y cuyos rasgos principales son la coexistencia y la inmediatez. Para Smith estos rasgos son experimentados en términos de negociación, como “esfuerzos por captar los acuerdos vigentes entre los contemporáneos anteriores y, de aquí en más, posteriores a ellos” (Smith, 2012:18). Esa negociación toma forma de tensión entre un vector singularizante y la inevitable multiplicidad de lo real, como por ejemplo la globalización y la diversidad.

Al pensar la contemporaneidad como un juego de fuerzas, Smith destaca el carácter abierto y dinámico de la experiencia del mundo desde esta cosmovisión. En las condiciones de la contemporaneidad, la atribución de valor, la construcción de los sentidos y la relación con el tiempo, obedecen a situaciones específicas que son tan múltiples como coyunturas posibles pueda haber. El correlato de esta concepción es la aceptación, por parte de quienes viven en clave contemporánea, de la condición temporal (o temporaria) y relacional de las verdades acerca de lo real.

Hay cierto momento tras la mitad del siglo XX en el que las obras, al quitarse de encima los historicismos y las teorías exclusivistas, asumen la contingencia de su ser arte. Como afirma Arthur Danto: tras el fin de la narrativa maestra “no hay imperativos a priori sobre el aspecto de las obras, sino que pueden parecer cualquier cosa.” (1999: 38). La toma de conciencia de que cualquier cosa podría constituir una obra de arte hace aparecer dentro de la práctica artística la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte, dirigiendo inevitablemente la atención sobre los acuerdos sociales y circuitos de legitimación que sostienen temporalmente ese estado del sentido.

En su célebre libro “Después del fin del arte”, Danto (1999) expone la posibilidad de explicar los cambios en el arte de mediados del siglo XX a partir de la hipótesis de que una forma de entender el arte habría llegado a su fin. Según Danto, en cierto momento entre 1960 y mediados de los 70, la historia habría terminado, al menos aquella que se escribía con mayúscula y que con arrogancia se consideró a sí misma universal. La post-historia -lo que sigue al fin de la Historia- se plantea así como la desconexión de idea de progreso que la narrativa moderna hacía imperar en el quehacer artístico. A su vez, sin proponerse como una definición estilística, la idea de la post-historia implica simplemente la imposibilidad de una narrativa maestra, que otrora habría funcionado como una consigna o una certeza preexistente a la confección de cualquier obra. Tras abandonar esa guía “la obra no tiene que ser de un modo en especial” (Danto, 1999: 67).

Así, el arte no encuentra ya especificidad en relación a una técnica o procedimiento, ni tampoco en géneros o modalidades privilegiados. El camino de la “desmaterialización del arte” que emprenden las prácticas de neovanguardia de las décadas del 60 y 70, comienza con el cuestionamiento del estatus objetual de la obra de arte en virtud de su identificación con un estado procesual o

conceptual, y produce así una expansión increíble de los límites de su especificidad. Al abandonar el esencialismo de la narrativa moderna, la recepción queda en primer plano como el catalizador de las obras de arte. Así, del Pop y el Nuevo realismo al Minimalismo y el arte Conceptual, el espectador pasa de coser fragmentos de mundo a aprender a componer las obras a partir de señales. El happening, el arte de acción, los ambientes, la obra intermedia, el arte cinético o las prácticas de sitio específico, trastocan el espacio y tiempo de la obra. De la idea de experiencia inmersiva o participativa, a la mediación del registro, la obra explora múltiples formas de hacer aparecer su artísticidad. La figura de artista también es revisada a partir de la caída del imperativo modernista en el arte. La imagen del *atelier* como un espacio de producción de imágenes queda anticuada. En el taller de un artista puede haber una máquina de coser, una cámara filmadora, un soldador de estaño o tan solo un teléfono.

Mientras que el arte con el signo del progreso procuraba encontrar la verdadera forma de hacer arte replegándose sobre su especificidad, en la contemporaneidad las obras proponen cada cual una forma de ser arte. En tanto lo artístico se define en las relaciones que un enunciado establece hacia el exterior, la situación de su enunciación se vuelve, como nunca antes, fundamental para que éste sea leído como obra de arte. Cada obra genera y moviliza estrategias particulares para ello, montándose sobre la experiencia de un circuito, mundo y sujetos en un tiempo y lugar determinado. Cada obra de arte se erige sobre “una inquisición sobre la ontología del presente, una que se pregunta: ¿qué significa existir en las condiciones de la contemporaneidad?” (Smith, 2002: 16)

Boris Groys al identificar al arte contemporáneo con el “acto de presentar el presente”, también señala una nueva concepción temporal respecto del relato de la modernidad:

En la actualidad, el término “arte contemporáneo” no designa sólo al arte que es producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente). En ese sentido, el arte contemporáneo es diferente del arte Moderno, que se dirigió hacia el futuro, y diferente también del Postmoderno, que es una reflexión histórica sobre el proyecto Moderno. (Groys, 2008: 1)

En el artículo “Topología del arte contemporáneo” (2008) Groys propone que entre el arte moderno y el contemporáneo lo que cambia es la idea de contexto de referencia con el que la materialidad se conecta para ser considerada como arte o no. Si el contexto moderno se suponía como algo fijo, el contemporáneo es un contexto móvil. Por ejemplo, la condición aurática, es decir, de original o de copia de una obra de arte se produce en su inserción en un contexto determinado. Esta idea explica los gestos apropiacionistas, la relación con la historia del arte que posee la contemporaneidad y la tendiente inclinación a que las obras de arte se construyan de fragmentos de mundo, como es el caso de las instalaciones.

En ese camino, hacia la década del noventa las obras de arte se distinguen poco y nada de otros objetos y campos de la vida. “El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro. Hoy modela

universos posibles”, dice Bourriaud (2008: 11) para comparar el espíritu moderno de lo que le sigue en la actualidad. Sin la existencia de una narrativa privilegiada, el arte no pretende ser una discontinuidad de lo real, ni siquiera un espacio simbólico autónomo. En estas condiciones, el arte se enuncia dentro del mundo habitándolo como un “inquilino de la cultura” (Bourriaud, 2008: 12), movilizándolo así la conciencia acerca de su situación de enunciación.

Tanto Smith como Bourriaud sitúan en la década del 90 la manifestación plena del vector contemporáneo, entre otros indicadores, a partir de la institucionalización de su circulación. “En los años cercanos a 1989 se produjo un desplazamiento de arte moderno a contemporáneo en todos los medios culturales del mundo, en cada uno según distintos caminos”. (Smith, 2002: 23) El arte contemporáneo entendido como una “red institucionalizada” (Smith, 2002: 299), da cuenta de la absorción de las características en sus modos de circulación.

Sin embargo, las condiciones de la contemporaneidad, como giro epistemológico o como “gusto de época” (Calabrese: 1987), no son solo identificables con el llamado “arte contemporáneo”. Podemos encontrar rasgos de la contemporaneidad en las propuestas de circuitos y modalidades diversas de la práctica artística, como son las artes electrónicas y el bioarte, o incluso algunas formas de arte comunitario que se mantienen fuera de la circulación institucional. También, como fundamentamos en la primera parte de esta tesis, las condiciones de la contemporaneidad dejan huellas en el pensamiento científico y teórico, alimentando las visiones de mundo en torno a lo múltiple y complejo de las últimas décadas. Pero también es cierto que los mismos fundamentos de la contemporaneidad toleran que no todo lo producido en esta época sea afectado explícitamente por los rasgos que hasta aquí comentamos. En la coexistencia de múltiples tiempos que supone esta época, podemos encontrar aún al vector de la modernidad operando en la definición de un régimen estético y afectando, por ejemplo, los modos de escuchar el arte.

## **Persistencia y redistribución de lo sensible**

En el trayecto de la segunda mitad del siglo XX, mientras las artes visuales hacían estallar su propia especificidad disciplinar, la música se mantuvo ciertamente esquiva a abrir sus fronteras. En el arte, las condiciones de la contemporaneidad fueron incorporadas a partir de la aceptación de la contingencia de los acuerdos intersubjetivos que definen su ser arte. Poniendo de relieve el carácter abierto de sus obras, las artes visuales ampliaron los modos de recepción y producción, tanto que fueron permeables a la entrada de procedimientos de otras disciplinas y de otros campos de la vida. Por su parte la música, que por siglos fue el espacio disciplinar del sonido en clave artística, en cierta forma, defendió la especificidad de sus hábitos. Al punto en que, llamativamente, la *historia de la música* no alcanza para contar cómo la contemporaneidad afectó a la práctica artística con sonido.

La transición del modernismo greenberiano a lo que vino después no ocurrió solamente en la pintura ni en las artes visuales. Esa transición puede ser vista como el síntoma de un giro epistemológico y ontológico más profundo, que va de la cosmovisión de la ilustración basada en valores singulares, esenciales, a una basada en pluralidad y contextualidad. (Kim-Cohen, 2009: xvii)<sup>52</sup>

Estos cambios, referidos por Seth Kim-Cohen como el giro conceptual de las artes, se vinculan con los procesos que describimos anteriormente: la desmaterialización en virtud del concepto, la labilidad de los límites disciplinares y la posibilidad de que un enunciado sea artístico no ya por una propiedad intrínseca sino por las relaciones que establece con su exterior<sup>53</sup>. Sin embargo, según el autor, la música omitió el giro conceptual, persistiendo en ella una concepción esencialista. Dice Kim-Cohen:

Como práctica, la música está obsesionada positivamente con la especificidad de sus medios. Sólo la música incluye, como parte de su vocabulario discursivo, un término para la materia extraña que amenaza siempre con infectarla: “lo extramusical” (Kim-Cohen, 2009: 39)<sup>54</sup>

La contemporaneidad, entendida como un giro epistemológico y, como diría Rancière, un nuevo régimen de identificación del arte<sup>55</sup>, no llega a producir una revisión profunda de la idea de obra musical durante el siglo XX. Aunque hay ejemplos que permiten hablar de un proceso de expansión de lo musical a lo largo del 1900, éstos no consiguen desnaturalizar sus hábitos de producción y consumo más estabilizados. No cabe duda de que los *Intonarumori* (1913) de Luigi Russolo cuestionaron los sonidos de la música y el canon de la orquesta con sus instrumentos de “ruido”, que *4’ 33* (1952) de Cage dejó entrar la indeterminación del entorno sónico al espacio musical, que obras como *Eine Brise* (1966) -la obra para 111 ciclistas- de Kagel ampliaron los modos de recepción al salirse de la sala de concierto. Sin embargo, para el público y la crítica, estas obras fueron recibidas como entre comillas, identificándose más como maniobras provocadoras que con la postulación de nuevas formas de entender la música. De hecho, los casos que nombré participarían de las historias de la

---

<sup>52</sup> “The transition from Greenbergian modernism to what came next did not happen in painting alone nor, for that matter, in the visual arts alone. This transition can be seen as a symptom of a deeper epistemological and ontological shift from an Enlightenment worldview predicated on singular, essential values, to one predicated on plurality and contextuality.” (Kim-Cohen, 2009: xvii) Traducción propia.

<sup>53</sup> El abandono de condición autónoma de las obras sonoras es identificada por Kim Cohen (2009) como el efecto del giro conceptual en las artes. Haciendo un parangón con la idea del arte no retiniano de Duchamp, Kim-Cohen identifica en el funcionamiento no-coclear en ciertas obras del siglo XX una alternativa al imperativo esencialista que aún persiste en la música. En tanto la cóclea es la parte del oído interno que transduce el sonido a impulsos eléctricos, la postulación de un arte no-coclear señala el corrimiento de un tipo de recepción centrado en el sentido físico de la audición hacia un proceso conceptual. En concordancia con la “desmaterialización del arte”, las obras sonoras amplían su identidad a un estado relacional, en el que el sonido es escuchado o evocado a través del vínculo con otras materialidades, procesos o textualidades.

<sup>54</sup> “As a practice, music is positively obsessed with its media specificity. Only music includes, as part of its discursive vocabulary, a term for the foreign matter threatening always to infect it: “the extramusical.”” (Kim-Cohen, 2009: 39) Traducción propia.

<sup>55</sup> “Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos.” (Ranciere, 2005: 18)

música porque, aunque transgresivas, son obras de “compositores” de formación<sup>56</sup> y en todos los casos la partitura -como testimonio de la composición- sigue siendo la defensa fundamental para considerarlas música y no arte, performance, teatro o cualquier otra denominación.

Es que, durante el siglo XX, la música –especialmente la académica- ciertamente prolonga su condición moderna. Mostrándose más respetuosa de su especificidad, se apoya en los conservatorios, los ciclos de conciertos y los concursos de composición, como circuitos privilegiados de formación, difusión y legitimación de sus preceptos de autonomía y esencialismo.

Las historias de la música, por su parte, seguirían hablando de compositores, obras, lenguaje y talento (!), sin molestarle su mote de *moderna*. Tanto que, por ejemplo, Morgan anuncia en el prefacio de su libro que se ocupará de estudiar el “período ‘moderno’ o simplemente, como [dice] en el título de este libro, *La música del siglo XX*.” (Morgan, 1994:9) Aunque el pluralismo estilístico característico de la segunda mitad del siglo XX es advertido por Morgan -quien señala, por ejemplo, la imposibilidad de escribir ahora una historia identificando a “gigantes”<sup>57</sup> de la composición- ese vector plural es integrado en el esquema de la música moderna: la composición sigue sin cuestionarse como el fundamento de la obra.

El ritual del concierto, que fue el centro de la música europea por siglos y que configuró un modo prescriptivo de escucha, también mantendría un lugar privilegiado en la música académica del siglo XX. La música es lo que ocurre dentro de un espacio cerrado, separado del mundo exterior, con un entorno sónico controlado por los hábitos de una audiencia que -al identificar los *sonidos musicales*- se silencia a sí misma para atender al control del tiempo propuesto por un compositor y a los sonidos que una partitura -aun siendo analógica o indeterminada- indica qué hacer a los instrumentistas que están en un escenario o espacio diferenciado de la audiencia. La distinción entre lo musical y extramusical se prolonga en ese ritual como el efecto de un imperativo mayor, que concibe a la obra como una identidad esencialmente *sonora* y -por la acción de una buena ejecución- idealmente inmutable.

Incluso en las músicas no académicas también es posible observar la persistencia de esta escucha en cierto punto autónoma. En la música popular -distinción que hago sólo en términos de circuito y por oposición a la academia- el concierto también está en la base de su circulación:

---

<sup>56</sup> Esta persistencia moderna provoca la resistencia en muchos espacios de la práctica musical en la contemporaneidad. Los espacios de formación musical de alto grado académico responden a un ideal del campo de la música en los términos de composición autónoma. Y qué decir de aquellos territorios donde esa idea de música aún pesa por importada.

<sup>57</sup> Así argumenta Morgan: “El cambio de dirección de este libro, desde el estudio de los compositores de una forma individual hacia la dinámica de la música en sí misma, no supone un deterioro del talento compositivo, sino que constituye un cambio en la naturaleza del estilo y la sociedad musical, dentro de la cual, la actual tendencia hacia el eclecticismo radical se manifiesta en contra del establecimiento de lenguajes distintivos y personales.” (Morgan, 1994:13)

En la segunda mitad del siglo XX, estas convenciones de la escucha se prolongaron en las músicas populares; y hoy, a pesar de las diferencias de género y lugar, continúan definiendo el modo ideal de escuchar música, ya sea clásica, jazz, rock, etc. (Cox,2004: 65)<sup>58</sup>

Si bien el advenimiento de las tecnologías de registro y transmisión del sonido modificarían profundamente la experiencia de la escucha, hábitos de circulación como el disco o la difusión en medios masivos contribuirían a considerar que la discursividad musical es el sonido en sí mismo.<sup>59</sup> Tanto que el track de un disco *sigue siendo el mismo* se reproduzca en un living, en un auricular, en una celebración de año nuevo o en un largo viaje en auto. La música es eso que permanece, el resto es *no-música*, aunque suene.

Considerando todos estos argumentos, podemos concluir que en la contemporaneidad, contrariamente a lo que sucede en el arte, la música *no puede ser cualquier cosa*. La concepción de los enunciados artísticos como discursos autónomos, identificados con su flujo sonoro o en la idealidad de su partitura, encarna el último bastión moderno de una idea de música.

En el siglo XX la actitud crítica respecto de ese régimen de identificación de las obras sonoras no sería asumida por la música -aunque en ella encontremos antecedentes o tentativas-, sino por la práctica del arte sonoro. Además de ser el síntoma de un profundo cambio en los modos de escucha, la emergencia del arte sonoro resulta ser la potente evidencia de la resistencia del restrictivo espacio categorial y de sentido que la música construye para sí.

Uno podría argumentar fácilmente que el arte sonoro, en tanto práctica discreta, es simplemente el remanente creado por una música que cierra sus fronteras a lo extra-musical, a cualquier instancia de libertad condicional que no pueda expresarse cómodamente en la lengua del sistema notacional occidental. (Kim-cohen, 2009: 107)<sup>60</sup>

Si el arte sonoro está del otro lado de la frontera de la música, es porque el territorio del arte con sonido es aún más grande. Hay un territorio más allá de la idea de lo musical, que la música decidió no explorar.

Así, la distinción de la práctica del arte sonoro significa el fin del privilegio histórico de la música como único dominio artístico de los sonidos. Esta redistribución de lo sensible (Rancière, 2005), constituye el alcance más profundo de la contemporaneidad en el campo sonoro. La emergencia del arte sonoro podría ser leída en el marco de la configuración de un nuevo régimen

---

<sup>58</sup> "In the second half of the 20th century, these listening conventions were mapped onto popular musics; and today, despite differences in genre and venue, they continue to define the ideal mode of listening to music, whether it be classical, jazz, rock, etc." (Cox, 2004: 65) Traducción propia.

<sup>59</sup> "Hay una idea de arte en particular que, en música, se cristalizó alrededor de la figura de Beethoven y que, a partir de la aparición de los medios de comunicación masiva, alcanzó y transformó a buena parte de las músicas y músicos de tradiciones populares."(Fischer, 2004:26)

<sup>60</sup> "One could easily argue that sound art, as a discrete practice, is merely the remainder created by music closing off its borders to the extra- musical, to any instance of parole that could not be comfortably expressed in the langue of the Western notational system." (Kim-cohen, 2009: 107) Traducción propia. Además de la notación -que en definitiva ya se amplió a códigos más personales en muchas oportunidades- agregaría que las fronteras de la música se definen en todos los hábitos productivos que comentamos antes: la composición, el artista-compositor, el dominio del instrumento, el disco, la canción, la escucha autónoma.

estético, en el que la música quedaría incluida en un dominio mayor - ¿al que podríamos quizás llamar artes sonoras?- del que también el arte sonoro participaría.

Al desconectarse del peso de la tradición de la música, el arte sonoro permite el ingreso al dominio del arte de una idea de obra que no se restringe a un modo de escucha particular, sino que sitúa al sonido en relación a otros procesos, poniendo así al receptor y su auralidad particular en primer plano. Revisión histórica que el arte sonoro asume como propia antes que la música, pero que no impide que tarde o temprano también se produzca en el *core* de la música y que quizás, aun llamándose música, logre estallar las bases de su especificidad y sus hábitos más estabilizados para dejar entrar a otras ideas de obra y experiencias de escucha.

## **Auralidad contemporánea**

Comenzó esto con una pregunta: “¿cómo se escucha el arte?”. Ensayamos una respuesta: no hay un modo único de escuchar el arte en las condiciones de la contemporaneidad. Y al parecer, ese es el presupuesto que propicia la emergencia del arte sonoro y que su práctica sostiene.

El rasgo más relevante del arte sonoro en estos años, tanto de las obras como de los eventos que se han llevado a cabo en torno a dicha expresión, es la capacidad de expandir la idea de obra de arte hacia un campo más amplio del sentido en el que la situación de escucha y las relaciones que establece con ella son fundamento para su experiencia. Mientras que los circuitos legitimados de la música y sus dispositivos de registro y difusión parecen sostener la autonomía de la obra musical, el arte sonoro propone concebir las relaciones con su entorno simbólico y físico como parte de la obra.

La obra sonora contemporánea sostiene su condición abierta a partir del despliegue de operaciones como lo *site-specific*, lo inmersivo, lo participativo, la orientación al proceso o el *work in progress*, las formas de trabajo colaborativo, las obras abiertas y participativas o incluso las articulaciones transdisciplinares que otorgan a las obras el carácter multidimensional de su identidad. Esos procedimientos se centran en relaciones posibles, por ejemplo, entre el sonido y el espacio físico, o entre el sonido y los espacios sociales, el sonido y el cuerpo, sonido y mundo, sonido y sistemas, o sonido y sonidos.

Al atender a esos rasgos, podemos aventurar la hipótesis de que la existencia del arte sonoro evidencia y se explica por el ejercicio de una auralidad particular, es decir, un régimen de escucha compartido por un grupo social que, tras todo lo dicho, podemos identificar con las condiciones de la contemporaneidad. La auralidad contemporánea se caracteriza por la aceptación de la contingencia de los sentidos, la búsqueda de la relación del sonido con su situación de enunciación y por la dinámica de múltiples modos de escucha simultáneos y copresentes.

El giro ontológico tras la caída de los grandes relatos (Danto,1999) proclama la multivalencia de los enunciados. Al asumir que cada vez que se enuncia también se está postulando una forma de

leer y escuchar, las trayectorias del sentido adquieren una validez situacional. La posibilidad de que una práctica artística utilice el sonido atendiendo a estos presupuestos, implica un posicionamiento crítico respecto al modo en que construye su artísticidad, es decir, implica la aceptación de que *ser arte sonoro* es uno de los modos posibles de existencia de una materialidad en determinadas condiciones.

El ejercicio de una auralidad contemporánea entonces no solo disloca la posibilidad de identificar a la obra de arte simplemente con su objetualidad, sino que deshabilita la posibilidad de que ésta tenga una única forma de tejerse hacia su exterior. A diferencia de lo que también podríamos denominar una auralidad moderna, que suponía un saber específico, la contemporánea no se resume en el conocimiento de un lenguaje. Más bien articula todos los saberes disponibles en el marco de una situación temporo-espacial determinada. De todos modos, claro está, la caracterización de la auralidad contemporánea no significa el fin de otras escuchas como la autónoma o la reducida (Cfr. Schaeffer). Las obras de arte sonoro pueden *funcionar* en esos modos. Sin embargo, la consideración de solo uno de ellos, como un modo específico de escuchar al arte, no alcanza para que la noción de arte sonoro emerja como un modo de existencia posible de esas materialidades. Para escuchar el arte sonoro hay que considerar múltiples modos simultáneos.

Al igual que otras obras de arte contemporáneo, las obras de arte sonoro presuponen un espectador que pueda reconocer el estado contingente de su artísticidad. De algún modo, las obras solicitan a ese espectador que vea los hilos que tejen una materialidad a ese sistema de categorización que la posiciona como artística. Como ocurre en el enunciado irónico, para producir sentido las obras de arte sonoro no solo esperan ser oídas, vistas o sentidas, sino ser ubicadas en una situación de enunciación.

La auralidad contemporánea, es decir, el régimen de escucha en las condiciones de la contemporaneidad, visibiliza al espesor. En su ejercicio, los sonidos pueden a la vez ser y no ser, arte, ruido, música, no-música, arte y no-arte, se solapan evidenciando su existencia compleja. De las trayectorias por esos gradientes emerge el arte sonoro como posibilidad.

Los capítulos que siguen procuran ahondar en las condiciones históricas y artísticas que propiciaron el despliegue de cada uno de esos vectores de expansión de la idea de obra sonora, en virtud del abandono de la idea de autonomía tan defendida en la modernidad, atendiendo al escenario argentino del cambio de siglo. Este proceso, que identificamos aquí con el pasaje de una auralidad moderna a la que podríamos llamar contemporánea, se produce en codeterminación con profundos cambios en los modos de pensar el arte y fundamentalmente, como desarrollamos en el primer capítulo, cambios en los modos de concebir el conocimiento y los procesos del sentido.

## Cap. 6\_ LA MÚSICA NO ALCANZA: ARTE SONORO EN ARGENTINA 2000-2016

### Trayectorias de sentido

Tratar de contar una historia del arte sonoro en Argentina implica algo más que revisar la práctica artística como una descripción de las obras, procedimientos y poéticas en comparación con otras. Como fundamentamos al principio, esta tarea debe dirigir su atención a los modos en que la ocurrencia *arte sonoro* fue emplazada a lo largo del tiempo y, por el ejercicio de la discursividad, vinculada a prácticas materiales. Es decir, observar observaciones, leer lecturas.

Por eso, no me concentraré aún en obras particulares, sino en la apropiación y uso de la categoría arte sonoro. Este capítulo se ocupará de relevar y reflexionar acerca de los caminos del sentido que la expresión *arte sonoro* manifestó en diversos espacios de producción discursiva en Argentina entre los años 2000 y 2016. Al trazar las trayectorias por las que esa expresión se vincula con otras categorías y acontecimientos, intentaré recuperar las diversas acepciones que el arte sonoro asumió en ese recorte.

Para ello, rastrearé el uso de la categoría en un corpus metatextual local, es decir aquellos textos históricos y críticos que, producidos en Argentina, han ofrecido perspectivas para describir su alcance significativo. También trabajo con un corpus paratextual<sup>61</sup> constituido mayormente por catálogos y gacetillas de eventos, festivales, ciclos y bases de concursos que en Argentina en los primeros años del siglo XXI utilizaron la categoría para referirse a su contenido. A partir de la

---

<sup>61</sup> Por paratextos Genette comprenderá "...un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su "recepción" y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro" (Genette, 1987: 7)

observación de este entramado textual, procuraré evidenciar las relaciones de aquello que fue denominado arte sonoro, con los hábitos productivos y de lectura que promovió en su circulación.

A su vez, la observación de este corpus permite esbozar las condiciones en las que la emergencia de la distinción arte sonoro llega a constituir un profundo cuestionamiento a los modos de hacer y escuchar arte con sonido. Condiciones que, a la luz de una lectura política de la auralidad, pueden entenderse como un reordenamiento de las trayectorias en las que la idea de arte despliega su alcance y en las que se modelan las figuras de artista y espectador. A partir del análisis de este corpus se hace evidente además que esas trayectorias son múltiples y que conviven y se suceden con mayor o menor tensión.

En términos de A. Culioli, la ocurrencia es la misma: *arte sonoro*. Pero en sus distintos usos, su enunciación parece referir a dominios nocionales diferentes (Ver Cap.2: 27). Así configura diferentes espacios topológicos que contienen categorías en distintos niveles de determinación discursiva, estabilizados en clases como disciplina, dispositivo, género y estilo. Estas se conectan de diferentes modos, organizándose como conglomerados de trayectorias que tienen como centro atractor al arte sonoro. Así el arte sonoro aparece asociado a diferentes propiedades, estableciendo distintos tipos de relación.

De todas las trayectorias que componen el espesor del arte sonoro en este recorte temporal, al inicio se destacan aquellas que lo sitúan en referencia a la música. Decido por eso titular a este capítulo “La música no alcanza”, para postular lo que podría ser un origen musical del arte sonoro en Argentina en al menos dos sentidos coexistentes. El primero, explicitado por quienes movilizan la categoría inicialmente, permite pensar en un origen musical por la negativa: la emergencia del arte sonoro constituye una reacción ante lo instituido como música y sus circuitos legitimados. Junto a esta configuración de sentido aparece otra versión posible de la relación entre el arte sonoro y la música, en la cual estos términos no se oponen. Así la idea de un origen musical del arte sonoro en Argentina también puede pensarse como una persistencia o continuidad de hábitos de producción y expectación.

Desde el año 2000, la categoría arte sonoro circuló en Argentina cerca del trabajo de músicos experimentales y electroacústicos, sin establecer una distinción muy precisa con la música en términos de obra, artista y modos de escucha. Esta circulación inicialmente coincide con la voluntad de ampliar el dominio de la práctica artística con sonido más allá de los confines de la música como circuito legitimado. Los eventos que se realizaron en la primera década del siglo XXI parten de un síntoma común: no hay espacio institucional en la música para determinadas poéticas y modalidades de obra. Visto así, el arte sonoro emerge como alternativa a una circulación que, como se observa en los paratextos, es acusada de ser restrictiva. Así es que, en una primera etapa, la apropiación de la expresión se produciría aparentemente para construir una alternativa a un anquilosado circuito de la

música<sup>62</sup> académica que no abrazaba las prácticas más radicales con el sonido.

En esos años el arte sonoro paulatinamente va asociándose a la posibilidad de considerar nuevos modos de escuchar, tal como exhiben esas trayectorias que lo conectan simultáneamente con la operación de sitio específico y con procedimientos de la composición y música electroacústica, o aquellas trayectorias que lo asocian a la ampliación de los sonidos artísticos, hacia el paisaje sonoro y el entorno aural, o incluso cuando el arte sonoro aparece asociado a procedimientos de otros campos disciplinares, como la ciencia, la tecnología y otras artes. Sin embargo, en esta apropiación inicial, la denominación arte sonoro es propuesta a la vez como espacio disciplinar, como práctica y como género. Sin definir un programa específico, su incorporación permite fundamentalmente abrir la discusión estética sobre las operaciones que la distinguen del espacio musical, conectándose de diversos modos con otras categorías como *música, concierto, exhibición, performance, instalación, obra, compositor, artista sonoro o curador*.

Los dispositivos de recepción privilegiados en los eventos también aportan a la idea de un origen musical del arte sonoro argentino. Tanto en la experiencia de Experimenta, los conciertos de Limb0 y el festival Tsonami, sus programas señalan la prolongación de los hábitos espectatoriales del concierto. Si bien muchas de las obras incluidas en tales programas constituyen modos de interpelar dichos hábitos (a partir de la incorporación de nuevas interfaces, instrumentos, dispositivos sonoros y visuales) estas no dejan de desplegarse en duraciones limitadas al tiempo concertado. Mientras que modalidades de obra que proponen otro tipo de temporalidad, como la instalación o la escultura sonora, y cuyo dispositivo de recepción es la exhibición, se muestran en muchas menos ocasiones.

Entrando en la segunda década del siglo XXI, el término arte sonoro circula con cierta estabilidad como sinónimo de un abordaje inter y transdisciplinar en el uso del sonido, siendo promovido ya no solo en cercanía a la música, sino también desde el campo del arte tecnológico. Veremos que, aun así, en el tipo de actividades que estos circuitos promovían, persiste una identidad de obra centrada en la condición temporal de los modos de escucha. Recién después del 2015 la categoría circula con más fuerza identificada con la situación de exhibición, estableciendo también un vínculo nuevo con expresiones como curaduría, curador, muestra y galería.

Estos aspectos le otorgan al arte sonoro argentino de los primeros años del siglo XXI su particular identidad, que además contrasta con otras historias de otras geografías, que conectan en buena parte los inicios del arte sonoro con las instalaciones artísticas y la participación de galerías y museos.

---

<sup>62</sup> Si bien no desarrollo aquí el escenario a los que estos eventos se proponen como alternativa, puedo destacar que son aquellos que se centran en la figura del compositor y la obra musical, como por ejemplo en Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea de Buenos Aires y en el espacio de formación del CEAMC.

## Zona de frontera: de la música experimental al arte sonoro

El primer evento en Argentina<sup>63</sup> que incluyó al arte sonoro como un segmento de su programación fue el ciclo **Experimenta** en la edición del 2000. Desde su primera edición en 1997, **Experimenta** constituyó un hito para la música experimental argentina de finales de la década del 90. A través de sus numerosos conciertos y workshops, no solamente fue el marco para que artistas de renombre internacional se presentaran en el país, también significó un impulso importante en la escena local. En torno a sus conciertos se congregaron artistas de distintas generaciones y de diversas búsquedas sonoras que, llevando el estandarte de la interpelación a los circuitos, géneros y procedimientos estabilizados a su alrededor, procuraron ampliar las ideas de música y de experimentación con sonido en el país. Además, su programación construyó puentes con las artes de vanguardia latinoamericana y los experimentalismos internacionales de las décadas del 60 y 70, a través de la reposición de obras de artistas no incluidos en los repertorios oficiales y a partir de la divulgación de textos y videos de artistas imposibles de programar.

El festival **Experimenta** tuvo su primera edición en 1997. Con el impulso de Claudio Korembli y el apoyo de Carmen Baliero, quien fuera la directora del área de música del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, el festival consigue el interés del gobierno de la ciudad de Buenos Aires. A su vez, ese carácter institucional que adquirió desde su origen posibilitó el alcance a un amplio público y el interés de la prensa.

La búsqueda de Korembli se concentró en la generación de espacios de convergencia de poéticas sonoras que no gozaban de canales de difusión. Trataba de reunir a quienes, como él señala, "estaban produciendo aisladamente".

Experimenta es un espacio de producción y difusión que ofrece compartir el conocimiento de creadores del presente que caminan por zonas de frontera, "tierras de nadie", y a la vez invita a quienes quieran arriesgar en ese sentido a utilizar el espacio para desarrollar ideas nuevas. (Experimenta, s.f.)

En 1997, 1998 y 1999, **Experimenta** funcionó como un ciclo de conciertos o "capítulos" que se realizaron en diferentes espacios, públicos y privados de Buenos Aires: Centro Cultural Rojas, Centro Cultural Recoleta, La Trastienda, Teatro Sarmiento, Fundación Proa, hasta incluso el legendario Cemento. La diversidad que esos espacios proponían también se veía en la programación: en Experimenta convivían artistas del ámbito de la música contemporánea, la música electroacústica, la improvisación libre y la música electrónica, siempre y cuando de algún modo su producción pudiera

---

<sup>63</sup> En un artículo que escribí en el 2012 acerca de este tema había relevado el ciclo Conciertos en el Limb0 como el primero en Buenos Aires en titular su actividad con la expresión arte sonoro. Al momento el evento más antiguo que relevé es la 4ta edición del ciclo Experimenta.

encarnar alguna asociación a los bordes, los márgenes de lo establecido.<sup>64</sup> De hecho, como comentaremos luego, los catálogos cristalizarían esta vocación al señalar recurrentemente, incluso a veces con gesto de denuncia, la oposición entre lo académico y lo experimental como el punto de partida de **Experimenta**.

Todas las ediciones entre el 97 y el 2000 contaron con la publicación de un catálogo general con información sobre los artistas programados, como así también catálogos de mano de cada edición. El *statement* del festival aparece recurrentemente: **Experimenta** procuraba alentar una estética de frontera y rescatar todo trabajo con sonido que circulara por fuera de los géneros establecidos:

Experimenta es un espacio de producción y difusión que ofrece compartir el conocimiento de creadores del presente que caminan por zonas de frontera, "tierras de nadie", y a la vez invita a quienes quieran arriesgar en ese sentido a utilizar el espacio para desarrollar ideas nuevas. (Korembliit, Catálogo 1997)

Esa vocación cuestionadora, de buscar el borde estético e institucional, dio hacia el 2000 con la incorporación del arte sonoro como uno de sus *tags*, que gravitó junto a música experimental, improvisación y performance, para describir su contenido. De hecho, hasta cambió su nombre: **Experimenta 2000** se titulaba "Festival internacional de arte sonoro y visual". Antes había sido simplemente **Experimenta**. De nuevo las palabras de Claudio Korembliit, su impulsor y productor:

Experimenta 2000 es un Festival internacional Independiente de música experimental, improvisación, arte sonoro y visual, performances, cine y video experimental, que cumple 4 años de vida en Buenos Aires.

Independiente porque no depende de organización política alguna y no responde a ninguna escuela, ghetto o género artístico establecido." (Catalogo Experimenta 2000)

**Experimenta 2000** duró 10 días seguidos y se desplegó en tres ciudades: Buenos Aires,

---

<sup>64</sup> De los artistas argentinos que pasaron por Experimenta en esas primeras tres ediciones podemos nombrar a Zypce, Carmen Baliero, la pianista Adriana de los Santos o Patricia Martínez. Desde la improvisación y el jazz experimental, proyectos como Capitanes de la industria, (Wenchi Lazzo, Lobi Meiz y Gregorio Kazaroff) también Lucio Capece, Bárbara Togander, Pablo Ledesma, Mono Hurtado. El Ensamble Experimenta coordinado por Adriana de los Santos, que a lo largo de las ediciones congregó a músicos como Patricia Martínez, Hernán Vives, Fabiana Galante, Mariano Losi, Capece y Hurtado entre otros. En las ediciones de 1997 al 2000 además de interpretar obras de autores locales como Mauricio Kagel, el ensamble también repondría obras de John Cage y Dick Higgins. Por seguir nombrando algunos, los compositores Gustavo Ribicic, Osvaldo Vasquez y Oscar Bazán además de presentar proyectos propios, participarían de la ejecución de obras inéditas del compositor Juan Carlos Paz.

La presencia de la vanguardia latinoamericana se dio con la inclusión de obras de Cergio Prudencio, Tato Taborda y Joaquín Orellana. Y en lo que respecta a los artistas internacionales, por esos conciertos pasaron músicos de muy diversas procedencias. Por destacar algunas de esas líneas, el avant-garde neoyorkino se hizo presente con Elliot Sharp y Zeena Parkins. También Lee Ranaldo, guitarrista experimental fundador de Sonic Youth, junto con William Hooker, el baterista de jazz reconocido en su trayectoria en la improvisación libre. También hubo espacio para el no wave de Arto Lindsay y el Plunderphonics de John Oswald, y el mismísimo Larry Polansky haciendo un set para computadora, sintetizador y guitarra junto a Chris Mann y brindando un workshop sobre interactividad en la performance. La edición de 1998 recibió a Butch Morris que presentó su particular abordaje a la improvisación dirigida conduciendo al ensamble Experimenta, formado por músicos locales.

Bariloche y Santiago de Chile. Las actividades fueron conciertos, talleres y proyecciones de video. En el caso de Buenos Aires, se llevaron a cabo en el Centro Cultural Rojas, el MAMBA (Museo de Arte Moderno de Bs As) y el Centro Cultural Recoleta.

En las performances se presentaron los artistas sonoros discípulos de Alvin Lucier, Richard Lerman y Nic Collins, este último muy conocido en el ámbito del *do it yourself* y pionero de las performances de música electrónica con microcomputadoras, circuitos e instrumentos electrónicos *custom*. Otra presencia internacional de importancia en la genealogía del arte sonoro fue la del holandés Paul Panhuysen.

¿Qué alcance tiene la incorporación de la expresión *arte sonoro* en la programación de Experimenta? Resulta interesante distinguir las diversas funciones o asociaciones que adquiere la categoría en la producción textual del festival. Como en sus ediciones anteriores, las piezas gráficas que produjo el festival fueron un catálogo general de casi 100 páginas y un catálogo de mano, plegable, tamaño A3. El catálogo general contiene información sobre la programación, más entrevistas y textos teóricos o ensayísticos que sirven de marco de reflexión sobre las actividades. Mientras que el de mano solo se ocupa de enumerar la programación, dando mínima información de las obras: artista, título y descripción u orgánico<sup>65</sup>, fecha hora y lugar de las actividades.

El uso de la expresión arte sonoro en esos catálogos, inicialmente sugiere un sentido global de la expresión, que parece construir una distinción disciplinar más que genérica, tal como aparece en el nombre del evento: "Festival Internacional de Arte Sonoro y Visual." En este caso parecería gravitar aquella concepción de las "artes sonoras" como noción inclusiva de todas las prácticas artísticas con sonido, en la que la música quedaría dentro.

Sin embargo, en los dos catálogos se evidencia otro sentido para la expresión arte sonoro cuando, en la descripción de la programación, aparece alistada junto a otras como música experimental, performance, improvisación, cine experimental y video arte. En este caso el funcionamiento de la categoría parece remitir a una distinción de clase genérica, a partir de la cual se pueden agrupar las obras.

Otro lugar donde adquiere carácter de categoría genérica es en catálogo general. Allí las obras y artistas programados se presentan agrupados en secciones, bajo categorías que en el catálogo de mano no estaban: Arte sonoro, Pianismo, Electrónica viva, Improvisación, Nuevas composiciones, Nuevos instrumentos, Del Di Tella al 2000 y Video-arte sonoro. Esas secciones permiten exhibir las líneas curatoriales de la programación del festival y, a través de textos alusivos, ofrecer un contexto para su apreciación.

---

<sup>65</sup> En música se denomina orgánico al conjunto de los instrumentos que interpretan una obra.

Festival Internacional de Arte Sonoro y Visual



# EXPERIMENTA

BUENOS AIRES 2000

BARILOCHE  
SANTIAGO DE CHILE

## ARTISTAS LOCALES

El Avión Negro  
Gabriel Paiuk Ensemble  
Guaco  
Gustavo Ribicic  
Adriana de los Santos  
QfwfQ  
Mariano Losi  
Eduardo Kusnir  
Sin Cataforesis  
Oscar Bazán  
Héctor Fiore  
Patricia Martínez  
Adolfo Reisin  
Marcelo Katz  
Martín Ferres Trathenbroit  
Colectivo Eterofónico  
Ensamble Experimenta

## MUSICA EXPERIMENTAL

## ARTE SONORO

## IMPROVISACION

## PERFORMANCES

## CINE EXPERIMENTAL

## VIDEO ARTE

## TALLERES

## DEBATES

## ENSAYOS



## ARTISTAS VISITANTES

Frederic Rzewski (USA-BÉLGICA)  
Salvo Cuccia (ITALIA)  
Jean Marc Montera (FRANCIA)  
Ricardo Arias (COLOMBIA)  
Renato Maselli (GUATEMALA)  
Paul Panhuysen (HOLANDA)  
Richard Lerman (USA)  
Voice Crack (SUIZA)  
Nic Collins (USA)  
David Dunn (USA)

Centro Cultural Recoleta

OCTUBRE

2 al 11

Centro Cultural Ricardo Rojas  
MAMBA - Museo de Arte Moderno de Buenos Aires



Association Française d'Action Artistique



PROHELVETIA



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
EXTENSIÓN UNIVERSITARIA  
Corrientes 2038 Buenos Aires

Municipio de Eindhoven-Embajada de Holanda, ADESCA-Guatemala, Festival Escuta!-Rio de Janeiro,  
The Institute of Art of Chicago, Arts International-USA, Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica

Catálogo de mano de Experimenta 2000.

Es interesante observar que en la sección “Arte sonoro”, además de los dos artículos que abordan problemas estéticos acerca del arte sonoro (escritos por Paul Panhyusen y Barbara Barthelmes respectivamente), de toda la programación solo se incluyen y describen los trabajos de David Dunn y de Richard Lerman, ambos compositores y artistas estadounidenses cuyas propuestas abordan la relación entre medio ambiente y sonido, a través del uso de la electrónica y la informática. La razón de esta inclusión será para nosotros otra hipótesis tomada con pinzas: estos artistas trabajan desde una idea de “sonido liberado” del *corset* del lenguaje musical e instrumental, consideran el entorno sónico del mundo como fuente para sus obras y, en algunos casos, su trabajo es de sitio específico.

En esa ocasión, “el compositor y artista sonoro” (como es nombrado en su biografía del catálogo) David Dunn presentaba dos obras o dos performances para computadoras. Ambas composiciones -que además ostentan correlato en partitura- poseen cierto grado de apertura a partir de la inclusión de programas informáticos con autonomía de comportamiento. **Pleroma 3**, una de las obras, es básicamente una obra electroacústica multicanal en la que el artista explora el comportamiento caótico de un sistema modelado en software, proponiendo una metáfora sonora del comportamiento de la naturaleza. En la descripción del catálogo, ninguna de sus dos obras reclama pertenencia a la práctica del arte sonoro. Sin embargo, en la misma página de su descripción se reseña el taller que David Dunn dictaría en Experimenta: “Naturaleza, arte sonoro y lo sagrado”. Este taller se ocuparía de presentar reflexiones en torno a la relación sonido-naturaleza y de relevar la producción de “performances de arte sonoro en lugares específicos” (Experimenta 2000, 21) del artista.

Por su parte, las obras de Richard Lerman también son presentadas como composiciones que se performean, en este caso para diferentes *setups* de micrófonos de contacto y objetos. **Changing States 6**, por ejemplo, es una pieza para 5 instrumentos con piezoeléctricos hechos por el artista. Los sonidos se producen por la acción de la llama de sopletes pequeños sobre los instrumentos. El ejecutante sigue una partitura que describe los gestos que debe realizar.

La inclusión en el catálogo de Dunn y Lerman bajo la categoría arte sonoro da cuenta de una representación particular de la figura de artista sonoro que no ofrece mayores especificidades. De hecho convive con la del compositor, no solo porque en sus biografías aparecen cercanas las denominaciones “artista sonoro y compositor”, sino también porque ninguno de los dos artistas abandona hábitos productivos de la música académica: las obras son compuestas, escritas en partitura y ejecutadas por un intérprete - en ambos casos, los mismos compositores.

Observar el contenido de las otras secciones del catálogo no agrega luz sobre nuestro propósito de configurar una idea precisa de arte sonoro, o distinguir con claridad la figura de artista sonoro de la del músico en esta apropiación. Se sostiene la hipótesis del inicial uso impreciso de la expresión *arte sonoro* y de la definición de sus figuras, como así también, la hipótesis sobre la

coexistencia cercana a la música y sus hábitos de producción y recepción.

Por ejemplo, la instalación/performance de largas cuerdas de Paul Panhyusen es descrita en el apartado "Nuevos Instrumentos" junto con el trabajo de Nic Collins, quien presentaba obras para instrumentos intervenidos y modificados con electrónica. Por su parte, la sección Electrónica Viva está prologada por Nic Collins, pero enmarca las presentaciones de Voice Crack, un dúo proveniente del *free jazz* y la improvisación, que ahora utilizaba "cracked everyday electronics" como instrumentos, es decir, radios, *turntables* y otras máquinas hackeadas electrónicamente. En esta misma sección se presentaba el trabajo de la argentina Andrea Pensado y el estadounidense Gregory Kowalski, en colaboración con la pianista Adriana de los Santos. La pieza, titulada *La fábrica de humo azul* se centraba en la relación interactiva entre imagen y sonido mediada por el gesto humano. También una obra de Héctor Fiore participa de esta sección del catálogo, Músicas del ciclo IWEI, para instrumentos electrónicos, imagen, computadora, luz y flauta.

Por su parte, el texto de catálogo que introduce al festival, escrito por Daniel Varela, no contribuye a identificar al arte sonoro con algún tipo de obra en particular, sino más bien con la capacidad de establecer un espacio interdisciplinar e interpelar géneros y circuitos establecidos:

Experimenta 2000 dará lugar primordial a una expresión paradigmática del cruce de barreras entre disciplinas. El Sound Art es un acabado ejemplo del espacio donde el sonido, la plástica en forma de instalación y el ambiente –como arquitectura y escultura simultánea-, pueden conjugarse como otra respuesta a las limitaciones de la idea de obra. (...) La comunicación abierta por estos principios invita a una disolución de los verticalismos propios del establishment musical... (Varela en Experimenta 2000: 13)

Es muy simpático (o sintomático) el modo en que, en esa enumeración de las disciplinas que se cruzan, la música no es nombrada. En la cita parece darse por lograda la liberación del sonido de sus ataduras musicales. Podemos tomarlo como una expresión de deseo, que se alinea con lo que fue el espíritu de Experimenta desde su primera edición. Pero, ni Experimenta ni las experiencias venideras en Argentina consiguen efectuar en todo nivel la disolución de los verticalismos que la última oración señala,. Porque, desde la lectura que estamos haciendo, el *establishment* musical no solo se identifica con lo institucional: la música está arraigada en los modos de hacer de quienes movilizarán la categoría arte sonoro en los primeros años del siglo XXI. Aunque el sonido logre ampliar su dominio estético y promueva nuevos circuitos, éste seguirá en buena medida atrapado en el concierto. Como se evidencia con el trabajo de Paul Panhuysen que, en vez de ser exhibido como "instalación activable" (como muchas veces el artista se presentó en el mundo), fue programado como un concierto en el auditorio del Centro Rojas .

Así también, Varela comenta las obras de Dunn y Lerman, en su interés común de encontrar sonidos del mundo o la relación entre medioambiente y sonido, pero también incorpora el trabajo de Paul Panhyusen como parte de este nuevo "espacio" del arte sonoro, de quien destaca su influencia de Fluxus.

Hasta entonces, en el relato del arte sonoro no había protagonistas argentinos.

## **Genealogías y autopercepción: liberación del sonido, sitio específico.**

Podemos continuar recuperando las consideraciones acerca del arte sonoro en estos primeros años del siglo XXI a partir de textos críticos producidos por críticos, artistas y pensadores locales. En ellos se puede seguir viendo la fuerte impronta de la conexión del arte sonoro con la expansión de la música, desde la vinculación con los medios tecnológicos y la exploración de otras ideas de obra de arte y artista. En esas primeras genealogías, el vector de la historia occidental europea o angloparlante adquiere espíritu fundacional.

Con vocación de situar históricamente la práctica, en el 2004 Jorge Haro escribe "Arte sonoro: liberación del sonido e hibridación artística", un artículo que rastrea el derrotero del sonido en el arte, atendiendo a la ampliación de los sonidos musicales, la hibridación artística, la integración audiovisual y la relación con el espacio, como vectores que constituirían la base del arte sonoro. La genealogía que traza se sirve del relato internacional. Haro parte de los futuristas y su incorporación de sonidos no-musicales a su poética, pasando luego por Cage, Varèse y Schaeffer, conectando con la idea de obra intermedia postulada por Dick Higgins y los desarrollos de los laboratorios de música electroacústica, para proponer las diversas formas en las que el sonido puede presentarse en la contemporaneidad: como instalación, como escultura, como performance, en relación con un entorno o en la modalidad de concierto experimental. Mediante la imagen de la liberación del sonido, postula lo que para él constituye el fundamento de la distinción arte sonoro/música. "Lo cierto es que el sonido como elemento expresivo se ha liberado de la música y de los músicos y además se ha democratizado en su uso." (Haro, 2004: 7)

Por su parte, la visión de Francisco Kröpfl si bien parece estar en sintonía con esa genealogía que señala la ampliación del uso de sonido con fines estéticos, que encadena a los futuristas y dadaístas con Pierre Schaeffer y Karlheinz Stockhausen, al hablar de arte sonoro no efectúa una distinción tan radical con la práctica musical como haría Jorge Haro. Recordemos que Francisco Kröpfl, además de ser un compositor de música electroacústica, fue uno de los propulsores del establecimiento de espacios institucionales para el desarrollo de la música electrónica en América Latina. Su trayectoria tiene hitos como, por ejemplo, ser cofundador del Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires en 1958, el primero en la región en contar con el equipamiento necesario para la manipulación y registro del sonido electrónico; luego ser director del Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM (en el Instituto Torcuato Di Tella) y más tarde tener a su cargo las

áreas de música del CICMAT (Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología)<sup>66</sup> y el LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical) sucesivamente.

En un artículo publicado en la revista *Ñ* en el 2005, Kröpfl advierte que tanto las ideas de Pierre Schaeffer y la Música Concreta, como la música electrónica de Stockhausen, ambos movimientos surgidos en la segunda mitad del siglo XX, inicialmente antagónicos, constituyen el giro que permite poner en cuestión la pertinencia de la expresión música y, por tanto, comenzar a hablar de arte sonoro.

La irrupción de este modo de concebir el arte sonoro creó fuertes controversias y una disyuntiva drástica en cuanto a los límites de lo que podía denominarse música. Schaeffer responde a las críticas con una afirmación rotunda: “la música es un modo de escuchar”, trasladando el problema al oyente. En este orden de cosas, podría ampliarse lo expresado por Schaeffer diciendo que “el arte es un modo de percibir”. (Kröpfl, 2005)

Es interesante destacar la concepción amplia que propone Kropfl en reiteradas entrevistas y artículos que circulan en internet, al referirse al término arte sonoro como una categoría que abraza todas las “poéticas sonoras”, inclusive la música.

Hoy, gracias a los medios provistos por la tecnología del sonido, conviven junto a la música –la más antigua de las “poéticas sonoras”– otras manifestaciones de arte sonoro. (Kröpfl, 2005)

Esa amplitud del término arte sonoro no solo lo vimos en los catálogos de **Experimenta 2000**. En breve comentaremos otros eventos que se llevaron a cabo en Argentina haciendo eco de esta concepción, como lo será el **Tsunami Buenos Aires**. Sin embargo, Kropfl en ese mismo artículo que estamos comentando, cose la línea de experimentación electroacústica con las obras de Buenos Aires Sonora y de Nicolás Varchausky quienes en ese momento estaban realizando obras para espacios urbanos en Buenos Aires, sugiriendo una aparente restricción del sentido del arte sonoro al asociarlo puntualmente a las experiencias de sitio específico.

En un artículo escrito por Claudio Korembli en el 2006, también para en el suplemento *Ñ* del diario Clarín, esta conexión entre el sonido y el espacio vuelve a aparecer para restringir el sentido del arte sonoro, y también –como decían Varela y el mismo Korembli en los catálogos de **Experimenta**– para invitar a pensarlo como una práctica de cruce. Señalándolo como la “confluencia

---

<sup>66</sup> El CICMAT (Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) era una parte de un centro de investigación de la Ciudad de Buenos Aires. Desde 1971 funcionó en la esfera estatal como una continuidad de hecho del ITDT, pero con ideales completamente opuestos. Decimos una continuidad, porque no solo se donó a este centro todo el innovador equipamiento del Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios que funcionaba en el Di Tella, sino también que el director del Centro, Francisco Kröpfl y muchos de los artistas involucrados en el laboratorio dirigido por Fernando von Reichenbach, se reubicaron en este nuevo espacio. En un nuevo escenario político, encabezado por el nuevo gobierno de Perón, la labor artística en el marco de las instituciones del estado no podía eludir el compromiso en la construcción de ideales políticos. Convertidos en empleados municipales, los profesores, compositores e investigadores se encontraron en la necesidad de incorporar en su actividad la negociación de sus ideas acerca de la música autónoma con la consigna de “unión nacional” proferida por el gobierno tras las manifiestas diferencias internas dentro del peronismo. (Para profundizar en este tema Cfr. Garutti, 2015; 2016)

de la música experimental y las artes plásticas”, el autor concentra su reflexión en las obras que amplían el universo sonoro con la inclusión del ruido y que, al utilizar el entorno como soporte, permiten generar nuevos modos de escucha. Es interesante cómo advierte el alcance de la expresión arte sonoro, entendiendo que más que para designar un género sirve para denominar un "campo de acción":

No es un género musical sino un campo de acción de artistas de diferentes lenguajes que no suscriben a los géneros y estéticas admitidos por la academia musical y las artes visuales, prefiriendo inventar situaciones acústicas inéditas capturando el entorno aural y usando al ruido como material esencial. (Korembliit, 2006)

En la búsqueda de antecedentes del arte sonoro, además de hacer un repaso por la línea de la experimentación sonora del mundo del arte y la música experimental legitimada mayormente de los países angloparlantes (como hacía Haro en el 2004), Korembliit ensaya una genealogía local al incluir a Mauricio Kagel con sus obras radiofónicas, *Eine Brise* (la obra para 111 ciclistas) y con la obra que realizó en la **Feria de América** (1953) en Mendoza en la que incorporó su música concreta en un sistema de parlantes y luces instalados en la torre proyectada por César Jannello y Gerardo Clusellas.

Korembliit, informado lector, insiste en abordar el alcance del arte sonoro desde la apreciación de la desconexión con los imperativos de la música, como años antes habría propuesto desde Experimenta. Se remite a palabras de Pauline Oliveros y Paul Panhuysen para hablar del arte sonoro como una experiencia integral y apunta a la relación que las obras establecen con sus emplazamientos.

Al referirse a los casos que localmente estaban circulando como arte sonoro, como es la obra *Mayo, los sonidos de la plaza*, del colectivo Buenos Aires Sonora, destaca el carácter de sitio específico de la obra. Sin embargo, cuestiona la pertinencia de la denominación de arte sonoro, en la medida en que su planteo formal no constituye una radical ruptura con la práctica de la electroacústica y otros géneros como el radio arte. La persistencia de la música, en cierta forma repudiada por Korembliit, en la producción argentina de arte sonoro hacia el 2006, es un indicio más para afirmar que la circulación del término arte sonoro se produce casi siempre en estrecha referencia a la música.

En el afán de distinguir más específicamente la figura de artista sonoro, Korembliit intenta desconectarla de la tradición tecnocientífica de la música electroacústica y destaca aquellas exploraciones que procuran generar nuevas situaciones de escucha en relación al medioambiente sónico.

Los artistas sonoros buscan entablar otro tipo de diálogo con el entorno, no para someterlo demostrando la capacidad de control de las nuevas tecnologías, sino buscando crear mecanismos o situaciones poéticas donde la experiencia perceptiva aumente su sensibilidad hacia el medioambiente.” (Korembliit, 2006)

Por su parte, Martín Liut, miembro de Buenos Aires Sonora, hace casi una década que

acompaña la actividad artística con la producción de artículos y ensayos sobre el arte sonoro. A través de dichos textos y los “escritos urgentes” que plasma en su Blog y el de Buenos Aires Sonora, genera un contexto para situar la producción del colectivo en el campo del arte sonoro, rescatando principalmente el carácter espacial de las obras sonoras y su condición de sitio específico.

En la presentación que hacen los artistas de su trabajo, ya sea en blogs o sitios personales, es frecuente encontrar la denominación *artista sonoro*. Por ejemplo, Nicolás Varchausky, compositor de formación, en su página personal ofrece distintos links para acceder a su obra, distinguiendo el de *Sound Art* del de *Music Compositions*, para ubicar en el primero el catálogo de instalaciones, performances e intervenciones sonoras y en el segundo los discos que editó con sus composiciones musicales. Pero ¿desde cuándo los artistas argentinos comienzan a autoperibirse como artistas sonoros o a denominar arte sonoro a su producción?

Esas obras tempranas, a las que Korembliit y Kropfl se refirieron en los artículos que comentamos, se producen hacia el año 2002, cuando compositores comenzaron a trabajar con el espacio urbano como soporte para obras sonoras de sitio específico. Es el caso de *Intervención pública #1* (2002) de Nicolás Varchausky y *Mayo, los sonidos de la Plaza* (2003), dirigida por Martín Liut y realizada por Buenos Aires Sonora.

Sin embargo, en el momento de su presentación esos trabajos aún no eran asociados a la categoría arte sonoro. Como recuperaba Korembliit en el artículo del 2006, *Mayo* fue presentada en 2003 como "instalación sonora" o como también Liut recuerda en sus escritos, fue entonces una "sinfonía urbana". Ambas obras fueron repuestas años después: *Mayo* en 2006 e *Intervención* en 2008. Es quizás la oportunidad de la reposición de estas obras lo que permitiría que retrospectivamente fueran consideradas obras de arte sonoro, en tanto ambas experiencias fueron nombradas y problematizadas como "intervenciones sonoras urbanas", expresión que circula como modalidad del arte sonoro. Tanto Varchausky como Buenos Aires Sonora, para entonces, ya se auto definían como artistas sonoros.

Esta autopercepción en retrospectiva, la encontramos también en el caso de Juan Sorrentino. Si bien desde 2002 desarrolla instalaciones sonoras (*Música para mascotas*, 2003; *Frutos de Risset*, 2005) y piezas sonoras que circulan en galerías (*Cuadros sonoros*, 2002), es recién después de 2005 cuando comienza a denominar arte sonoro a su trabajo y, por ende, también a identificarse con la figura de artista sonoro. De hecho, en una comunicación personal, el artista recuerda que comienza a utilizar la expresión arte sonoro tras el contacto con el artista y curador mexicano Manuel Rocha Iturbide en 2005, quien, luego de escuchar una ponencia de Sorrentino en México, se le acercó y le sugirió que su trabajo se encuadraba en el arte sonoro.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Comunicación personal con el artista.

A pesar de que -como comentaremos luego- desde finales de los 90 el sonido entra en la galería de manos de múltiples artistas, es interesante que los primeros en autodenominarse artistas sonoros o hablar de su trabajo como arte sonoro, sean Sorrentino, Haro, Varchausky y los miembros del colectivo Buenos Aires Sonora, todos artistas que provenían de la práctica de la música.

La anécdota del encuentro de Sorrentino con Manuel Rocha Iturbide se conecta con mi experiencia personal de hallazgo de la categoría y me permite expandir la idea de una circulación inicial en el campo de la música, inclusive en el escenario iberoamericano. Creo que fue alrededor de 2006 cuando leí por primera vez “arte sonoro”. Navegando en internet di con un grupo de *Yahoo* titulado [arte sonoro] al cual me suscribí por el interés que me generó la expresión. Viniendo del campo de las artes visuales, pero vinculada con el sonido desde la infancia, la idea de un arte sonoro me habilitaba a pensar en una actividad de cruce disciplinar. Sin embargo, en vez de artistas de múltiples disciplinas convergiendo en el uso del sonido, en ese grupo encontré mayormente músicos que, convocados por la categoría arte sonoro, hablaban sobre experiencias que en cierta forma interpelaban su campo. Ese grupo, coordinado por Rocha Iturbide, congregaba a personajes del circuito de la música electroacústica de América y España, como Rodrigo Sigal, Manuel Estrada, Jose Manuel Berenguer, Raul Minsburg, José Iges, Ricardo Dalfarra, entre otros tantos.

En esos años Rocha producía textos que intentaban definir al arte sonoro y ofrecía una taxonomía como esta:

En arte sonoro podemos incluir poesía sonora, acciones sonoras, radio arte, obras de arte conceptual que hacen referencia al sonido, obras intermedia en las que el sonido es el elemento principal e incluso música electroacústica y música experimental si quisiéramos ser muy amplios, pero para mí, arte sonoro es sobre todo: escultura sonora, instalación sonora y obras intermedia en las que el sonido es el elemento principal (que no sean danza ni teatro), como en el performance sonoro, ya que es esta característica intermediática lo que hace único al arte sonoro y lo diferencia de las demás artes basadas en el tiempo. (Rocha Iturbide, 2006)

Si bien Rocha Iturbide para hablar de arte sonoro fundamentalmente hará foco en el vínculo con las artes visuales y modalidades como la instalación sonora -revisitando la genealogía del arte contemporáneo europeo y angloparlante-, ciertamente a la hora de agrupar personas reales en torno a la categoría, vemos que en el mundo iberoamericano ocurre algo similar a lo que ocurre en Argentina: el primer impulso del arte sonoro proviene de manos de los músicos que exploran los bordes de su campo de acción y de sus espacios institucionales.

La figura de artista sonoro suele aparecer yuxtapuesta a la de músico, compositor o artista, entre otras. Esto señala dos aspectos para reflexionar: uno, la evidente necesidad por parte de los artistas de distinguir la práctica arte sonoro de otras. Y dos, que el artista sonoro rara vez produce solamente obras sonoras.

## **La persistencia de la duración: concierto, performance, acusmática y audiovisual en tiempo real.**

En la primera década del siglo XXI otros eventos incorporan al arte sonoro a su programación. En ellos pueden verse algunas recurrencias con el planteamiento de **Experimenta** de apostar al cruce disciplinar como estrategia para ampliar el dominio del uso del sonido más allá de la música, pero extendiendo a la vez mayormente hábitos de escucha propios de la música.

El ciclo **Conciertos en el LIMb0** surge en el clímax del desarrollo del arte multimedia en Argentina, hacia el año 2007, y prolonga sus actividades hasta el 2011 inclusive, teniendo como sede principal el CCEBA (Centro de Cultura Española en Buenos Aires). Coordinados por Jorge Haro, los conciertos gozaron de una continuidad que permitió programar a numerosos artistas internacionales y locales.

Al menos desde el 2008 las gacetillas de prensa y las invitaciones refieren a sus actividades como un “Ciclo de Arte Sonoro y Música Experimental” y su contenido conjuga al menos tres genealogías: la música electroacústica, la música experimental y las exploraciones sonoras desde el vínculo “arte y nuevas tecnologías”. En las gacetillas de prensa y en el blog oficial del ciclo **Conciertos en el LIMb0** se presenta a los conciertos como:

...un proyecto de divulgación de nuevas expresiones musicales y de arte sonoro construidas desde la investigación estética y técnica en áreas de cruce entre lenguajes y nuevas tecnologías. (Conciertos en el LIMb0, 2009)

Por estos conciertos pasaron una gran cantidad de músicos experimentales, compositores electroacústicos, proyectos audiovisuales y en oportunidades presentaciones de discos o performances con nuevas interfaces para la creación. De los artistas argentinos que fueron programados en sus ediciones, relevo en particular aquellos cuyo trabajo se encuentra otras veces circulando como arte sonoro: Cecilia Castro, Nicolás Varchausky, el colectivo Buque Factoría, Yamil Burguener y Coso.

Al igual que en **Experimenta**, encontramos en la programación de Conciertos en el Limb0 la consideración del arte sonoro como una práctica que libera al sonido del lenguaje musical y, en mayor o menor medida, de los hábitos productivos de la figura del compositor. Como reflexiona el mismo Jorge Haro, artista sonoro y curador del ciclo **LIMb0**, en aquel artículo titulado “Arte sonoro: hibridación y liberación del sonido” del 2004:

Hay muchas formas de presentar un objeto o un proceso artístico que contenga sonido: desde los conciertos -hoy rediseñados en el ámbito experimental y muchas veces desligados de la idea de espectáculo- hasta las instalaciones, muestras, performances o proyectos en Internet que integran lo sonoro y lo visual. Lo cierto es que el sonido como elemento expresivo se ha liberado de la música y de los músicos y además se ha democratizado en su uso. (Haro, 2004: 7)

Sin embargo, al contrastar estas ideas con la circulación de la categoría arte sonoro en los eventos en Argentina de la primer década del 2000, encontramos nuevamente que el sonido no se liberó de los músicos ni de sus hábitos productivos. A pesar del énfasis puesto en el cruce entre lenguajes, la elección del formato concierto no facilitó la programación de obras que propusieran otros modos de escucha u otras relaciones con el espacio y el tiempo.

El concierto determina comportamientos de lectura: comienza a un horario determinado, el espectador debe llegar a tiempo, situarse en un punto y permanecer en la sala el tiempo que el artista disponga con la duración de su obra. Aun cuando dentro de la sala no se ubiquen los espectadores “a la italiana”, frente a un escenario, las determinaciones temporales del concierto son contundentes para la recepción de las obras.

Veamos qué pasa en otro festival. El **Tsunami Buenos Aires** se desarrolló anualmente entre 2008 y 2013 en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires (excepto la última edición que fue en la ciudad de Córdoba). Nombrado como Encuentro de Arte sonoro, tomó como modelo un evento chileno homónimo que se realiza desde el 2007. El catálogo con la programación del 2009 se anunciaba así:

Encuentro de Arte Sonoro Tsunami Buenos Aires.  
Conciertos de Música instrumental, Electroacústica y Mixta.  
Performances e Instalaciones Sonoras. (catálogo Festival Tsunami 2009)

El título “Encuentro de arte sonoro” adquiere un anclaje de sentido en la lista de categorías genéricas del subtítulo. Volvemos a encontrar aquí la acepción amplia de arte sonoro, en la cual, bajo la expresión, quedan contenidas diversas modalidades de músicas y también las prácticas más interdisciplinarias como la performance e instalaciones sonoras.

El trabajo de artistas que utilizan el sonido como dimensión privilegiada no parece ser la única condición para que se utilice la expresión arte sonoro. En el mismo texto se hace referencia a una característica de las obras más de índole social que de procedimientos o modalidades de obra. El

**Tsunami** reúne:

...todas aquellas expresiones que trabajen con el sonido como eje principal y que no tengan espacio en los medios de comunicación masivos o tradicionales, ya sea por sus propias características o por las pretensiones de sus creadores y que constituyen en una expresión que no busca el lucro, ni fines comerciales. (catálogo Festival Tsunami 2009)

Estas ideas apuntan más bien a los circuitos y al modo de relacionarse con el público y los canales de difusión que a rasgos del sonido en términos genéricos y estilísticos. En cierto momento evidentemente no alcanzaron para explicar el porqué de llamar encuentro de arte sonoro a un festival mayormente compuesto por conciertos de música. Quizás por eso, como versa tanto la página online como los catálogos de mano y la difusión, en el 2011 el subtítulo original “Encuentro de Arte sonoro” fue reemplazado por “Encuentro de Arte sonoro y nuevas músicas”.

Así, el catálogo de mano del **Tsunami Buenos Aires 2011** presenta la mayor parte de la programación de los 7 días como 9 conciertos titulados "Concierto 1 (al 9): electroacústica\_instrumental\_multimedios", todas audiciones desarrolladas en el auditorio Aleph del Centro Cultural Recoleta. Mientras que aquellas obras que en el catálogo están identificadas bajo la categoría "Performances Multimediales" se presentaron en el Espacio Living. La distinción que la denominación performance propone de la idea de composición o de obra musical (que será comentada más ampliamente en capítulos posteriores) parece aparecer fundamentalmente por la ampliación de la idea de obra musical hacia la idea de acontecimiento sonoro centrado en la acción y el cuerpo del artista en el espacio, y por la disposición del espectador en otro dispositivo que no es el de un auditorio. En esa edición entre las performances que se presentaron encontramos **Música mecánica para chapas** de Cecilia López y **Primerísimo primer plano** del colectivo Buenisssimo.

Algo similar, o quizás más radical, pasaría años después con la continuación del ciclo de **Conciertos en el Limbo**: el ciclo **ESCUCHAR**. Tras cambiar de nombre y sede en el año 2013, el evento mantuvo el subtítulo "Ciclo de arte sonoro y música experimental". Pero hacia el año 2016 abandonó la filiación con la categoría arte sonoro en sus paratextos institucionales, reemplazando su subtítulo por [sonidos visuales].

La cuestión de la temporalidad resulta clave para abordar la mayoría de las actividades que movilizaron la expresión arte sonoro en la Argentina. En el formato encuentro o festival, los espectadores deben reunirse en un mismo momento y lugar. Si bien en gran medida todos los eventos comentados coinciden en poner en tensión la especificidad de los hábitos productivos de la música, ampliando la idea de obra y la figura del artista, éstos prolongan hábitos espectatoriales propios de la música, como la modalidad del concierto, y conviven en muchísima menor medida (o casi nula) con otros hábitos, como los de la exhibición.



Portada del catálogo de Tsonami 2011.

Siguiendo esa línea, otro evento que incorpora la expresión arte sonoro en su programación es **Bahía[in]sonora**. Realizado desde el 2009 en Bahía Blanca y coordinado desde el principio por los compositores electroacústicos Ricardo de Armas y Raúl Minsburg, ofrece otra perspectiva de cómo el arte sonoro aparece como denominación preferida para nombrar las obras que, utilizando sonido, constituyen poéticas de cruce disciplinar. Si bien en la edición del 2009 se lo presenta como “festival de música electroacústica y experimental”, el año siguiente los catálogos describen al festival como “**Bahía[in]sonora 2010: arte sonoro - video y multimedia**”. Sin embargo, en la edición del 2012 el subtítulo cambia a “música electroacústica y video” manteniéndose así hasta el 2015, año en que vuelve a nombrarse como “Festival de arte sonoro y música visual”.

**Bahía[in]sonora** llegó a incorporar la expresión arte sonoro en su programación como ampliación de la actividad musical, especialmente desde la electroacústica hacia el cruce con otras disciplinas. En ese cruce, en el cual el arte sonoro aparece intermitentemente como un denominador, el tipo de obra que se privilegió es la obra de sala de concierto y duracional, y en mucha menor medida intervenciones en espacios o exhibición. La acusmática<sup>68</sup> es una modalidad de obra que el festival asocia recurrentemente al arte sonoro de esos años, como se puede ver en la programación de **Bahía[in]sonora**. Si bien la acusmática niega la condición “escénica” de la música al poner énfasis en el sonido como materialidad y dejar de lado la figura del intérprete, el modo de escucha que propone es temporalmente controlado y no pone en crisis la idea de obra como “composición del compositor”, tan central para la práctica musical. Esta conexión también está presente en buena medida en las ediciones del festival **Tsunami** de Buenos Aires.

Otro lugar en el que la acusmática aparece como asociación al arte sonoro son los concursos. En las convocatorias en las que el arte sonoro aparece como categoría observamos que con frecuencia ésta refiere a obras cuyo soporte es únicamente el flujo sonoro, inclusive exigiendo limitaciones de duración y formato de canales. Algo similar a lo que ocurre con el videoarte cuando no se lo considera instalación. Por ejemplo, en el 2013 la **Bienal de Bahía Blanca** invitaba a enviar obra bajo la categoría arte sonoro considerando solamente la modalidad de piezas acusmáticas. Aquí transcribo un fragmento de la convocatoria:

Categoría Arte Sonoro:

a. Se seleccionarán piezas bajo la categoría de Música Acusmática (obra en soporte fijo, para ser reproducida por un sistema de sonido, sin la presencia de instrumentistas o manipulación del sonido en tiempo real). Todas las modalidades e ideologías estéticas dentro del campo del Arte Sonoro, están permitidas siempre y cuando cumplan con los requisitos técnicos

---

<sup>68</sup> “Acusmático: Un término pitagórico vuelto a poner en uso en 1955 por Jérôme Peignot, quien lo considera “la distancia que separa a los sonidos de su origen”, es decir, una presentación únicamente sonora, propia de la música electroacústica. Para algunos, el término es muy preciso y se refiere específicamente a esta situación de escucha. Sin embargo, el uso de este término se ha ido ampliando hasta describir un género el cual, en gran medida, se deriva de la tradición de la Música Concreta (Musique Concrète) y se apoya sobre esta situación de escucha.” Definición extraída del Glosario de EARS: *Electroacoustic Resource Site*. <http://www.ears.dmu.ac.uk/> consultado en julio 2018.

solicitados.

b. No se aceptarán obras con una duración mayor a 12 minutos.

c. Sólo se aceptarán obras en formato CD AUDIO que cumplan los siguientes parámetros:  
Estéreo - 44.100 Hz - 16 bit.

De igual modo, el concurso internacional de **Arte y Clima** promovido por CeiarTE-Untref en el 2012 da cuenta en su convocatoria de una idea del arte sonoro como el trabajo puramente con sonido. Como rescatamos de la página del proyecto, los artistas eran convocados a producir “miniaturas de arte sonoro” que abordaran la temática del cambio climático. La convocatoria definía así:

“concurso internacional Arte y Clima para la creación de miniaturas de arte sonoro relacionadas con los efectos del cambio climático y la crisis ambiental global.

Para este concurso, entendemos por miniaturas de arte sonoro a creaciones sonoras/musicales realizadas a partir del uso de nuevas tecnologías, cuyas producciones puedan encuadrarse dentro lo que se conoce como paisajes sonoros, música electroacústica/acusmática, sonorizaciones y sonificaciones.”

La exhibición de los trabajos seleccionados se realizó *on-line*, en una lista de reproducción de la plataforma SoundCloud, que fue incrustada en la página del instituto CEIARTE. (CEIARTE, s.f.)

Del mismo modo, el concurso **Arte Sonoro Soledades** del 2013, organizado por el Centro de Cultura Española de Córdoba, fue pensado como una forma de selección para hacer una exhibición online. Por eso la convocatoria solicitaba que, el artista directamente subiera su obra sonora a la plataforma SoundCloud.

¿Por qué no continuar llamando música a esa modalidad de obra cuya la identidad se produce fundamentalmente en su sonoridad “exenta” y en su orientación a la duración? El relato de la modernidad lo había dejado claro: la especificidad de la música es sonido y tiempo. ¿Qué se espera de las miniaturas sonoras como para que sean excluidas de tal categorización? Quizás lo que se evidencia en esta distinción sea un posicionamiento ante la disputa acerca de la autonomía de la obra musical, la problemática moderna -abordada en profundidad en capítulos venideros- que impedía la consideración de una obra como subsidiaria de elementos exteriores a su forma musical y sonora. En especial lo podemos observar en el concurso **Arte y Clima**, donde deliberadamente se invita a los artistas a producir obras sonoras con un anclaje temático, quizás invitando a abandonar la abstracción tan resguardada por las poéticas de la modernidad. Sin embargo, esta hipótesis se debilita cuando atendemos la desconexión que proponen estos concursos, de las obras enviadas con una situación de escucha particular.

Quizás se pueda pensar que la incorporación de la expresión arte sonoro en estos casos se produce por una vocación de ampliar el público, de renovar la atención sobre circuitos de producción que se habrían constituido en nichos endogámicos por mucho tiempo<sup>69</sup>. Esta hipótesis se sostiene y

---

<sup>69</sup> No olvidemos que la música electroacústica, si bien tiene una historia de largas décadas en el país y en el mundo, no se caracteriza por ser un espacio masivo de expectación. Por el contrario, su circuito funciona más bien como

puede ser extendida a la circulación del arte sonoro en Argentina en general, al observar que la mayoría de los eventos analizados si bien involucran a músicos, se desarrollan en espacios asociados al mundo del arte contemporáneo, (por ejemplo: Centro Cultural Rojas, Museo de arte Moderno, Centro Cultural Recoleta, CCEBA, MAC de Bahía Blanca) implicando no solo la ampliación del público específico, sino quizás también una predisposición a consumir el arte sonoro en clave más artística que musical, posibilitando así sacar literalmente al sonido del circuito de la música.

Un evento que en esos años propone otras conexiones al arte sonoro es **Panorámica**. Dirigido por Wili Pelocche y Martín Borini, se desarrolla entre el 2008 y el 2013 en Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires, espacio que, con sus múltiples salas y vastos recursos técnicos, desde principios de los dosmiles fue vital para el desarrollo del arte tecnológico en Buenos Aires. **Panorámica** se insertaría en ese circuito no como exhibición -como habitualmente se proponía en Fundación Telefónica- sino como un evento para la creación de obra en tiempo real. Así, presentándose a sí mismo como un “festival de arte visual y sonoro”, **Panorámica** propondría la exploración artística con imagen y sonido indagando en otras formas de expectación, al combinar la creación de ambientes inmersivos con los experimentalismos y la cultura de club. A partir de la instalación fija de pantallas y sonido en cada sala, el evento se desarrollaba durante tres o cuatro días, activándose con el contenido del *line-up* de artistas sonoros y visuales.

Las sucesivas ediciones de **Panorámica** colaboraron fundamentalmente en la consolidación de un circuito en torno a la figura del VJ -figura relativamente novedosa en la primera década del 2000- que inicialmente se vincula a la música electrónica y que luego, alimentada por el cruce con otras disciplinas como la arquitectura, el diseño gráfico, la iluminación y la informática, se expandiría a otros espacios de desarrollo. Al punto en que, hacia el 2010, a través de la técnica del *mapping* los VJs participarían de intervenciones urbanas y en el desarrollo de puestas y visualización en tiempo real de eventos de todo tipo, ya no solo de música electrónica. Además de las presentaciones en vivo que constituyeron un punto de encuentro para estos exploradores de la visualidad digital con músicos y experimentadores sonoros, **Panorámica** ofreció anualmente una serie de talleres de formación y discusión en torno a las cada vez más accesibles herramientas de procesamiento de imagen en tiempo real y a la creación interdisciplinaria.

En el marco de este festival no solo se presentó esa incipiente escena de los VJ (R3nder, Borini, Alex Dogrush, Lucas DM, Manuel Palenque entre otros), también fueron partícipes las escenas de la música electrónica local, como por ejemplo el sello Zizek (Chancha Via Circuito, Tremor, El Remolón,

---

un pequeño *ghetto* minoritario. Algo similar, aunque bastante diferente en el modo en que defiende sus fronteras, ocurre con la música experimental. Tarde o temprano, los eventos de estos circuitos terminan siendo buenos ejemplos de lo que muchas veces es referido como "música para músicos".

Villa Diamante) y de la música experimental, como el Ensemble Fuga (Luis Marte, Pablo Reche, Klaus). En este contexto comenzaba a estilarse el armado de *line-up* de artistas en clave interdisciplinaria. En muchos casos el show audiovisual se produce por la unión de un músico o DJ con la generación de imágenes en manos de un VJ, dúos que en muchos casos se daban por primera vez para esa presentación. Aunque también participarían artistas con propuestas audiovisuales como Sol del Río, los Automartin o Brian MacKern.

Se puede decir que **Panorámica** fue epicentro de una enorme y ecléctica escena artística durante los años en que se desarrolló. En esa diversidad, participaron muchos artistas que antes y después de **Panorámica** se asociaron con la figura de artista sonoro, tanto como autopercepción como en la circulación de su obra en otros contextos. Por ejemplo, Juan Sorrentino realizaba un set junto al Vj Juan Godoy en la edición del 2010, año en el que también Diego Alberti a.k.a olaconmuchospeces presentaba un set audiovisual titulado **CAJAS**. Por su parte, Jorge Crowe no solo dictaría su taller Laboratorio del juguete en 2011, sino que también se presentaría con su set **Fatto in casa**, en el que su lutería electrónica y *hardware hacking* se ponían al servicio de una experiencia audiovisual. En el 2012 Claudio Caldini y Alan Curtis presentaron un set en el que el cine experimental de Caldini y los drones<sup>70</sup> de Curtis convivieron en la pantalla *wide* de la sala principal del festival. Ese mismo año también se presentó el proyecto de música generativa en base a redes neuronales de Hernán Kerlleñevich en una versión "crossmodal" en la que las visuales estaban a cargo de Cristian Reynaga.

En el caso de **Panorámica**, la dimensión de la duración también es central: en tanto es un evento que celebra la posibilidad de un arte en tiempo real, el encuentro concertado es vital en los modos de expectación propuestos. Sin embargo, el diseño espacial orientado a la experiencia inmersiva, interpela con más fuerza al dispositivo concierto y permite entrar a la cultura de club o los modos de expectación también identificados con la fiesta o la instalación artística. Además, el evento destaca la conexión del arte sonoro con la intersección del arte y tecnología.

## **De la incorporación del sonido a la exhibición de arte sonoro**

El sonido entra en la sala de exhibición fundamentalmente desde dos genealogías: el arte contemporáneo y el arte electrónico. Sin embargo, la categoría arte sonoro no se asocia inicialmente a ese doble origen. De hecho, hasta aproximadamente el 2015 no se producen en Argentina exhibiciones en torno a la expresión arte sonoro, ni tampoco curadurías que específicamente se

---

<sup>70</sup> Drone es un estilo de música caracterizado por el uso de sonidos tenidos o repetidos en el tiempo. Las composiciones suelen ser largas y desprovistas de variaciones formales aparentes. Comenzó a circular como una vertiente del minimalismo en la década del 60, teniendo como exponentes por ejemplos a Eliane Radigue y La Monte Young, quien en el 2000 escribiría "I believe that the sustained tone branch of minimalism, also known as "drone music," is a fertile area for exploration". (Young, 2000:12). El drone también se asocia al noise y otras formas de música experimental.

centren en el uso del sonido.

En la línea del arte y la tecnología, el CCEBA y Espacio Fundación Telefónica fueron, desde mediados de la primera década de este siglo, espacios de circulación y promoción fundamentales en Buenos Aires. Allí se exhibieron instalaciones, obras interactivas e intervenciones al espacio que utilizaron sonido, aunque la expresión arte sonoro no fue explícitamente incorporada para denominar el contenido de sus exhibiciones. Si bien como comentamos antes, los conciertos en el Limb0 y Panorámica -desarrollados en estos espacios respectivamente- habían incluido en su programación al arte sonoro, estos eventos tenían un carácter duracional que se alejaba del dispositivo exhibición.

Hacia el final de la primera década del siglo XXI, el espíritu inter y transdisciplinario del arte tecnológico incorpora al arte sonoro como una de sus vertientes, y a través de concursos y espacios de formación favorece paulatinamente su identificación con la experiencia de la exhibición.

Los programas para artistas y talleres propuestos desde las instituciones nombradas constituyeron espacios de desarrollo de obras que circularon como arte sonoro. Me refiero al programa de formación **Interactivos** de Espacio Fundación Telefónica, y al **Medialab** del CCEBA. Ambas actividades funcionaron como punto de encuentro para muchos de los artistas que se nombran en este trabajo

El programa del **Medialab** estaba propuesto como un espacio de producción, investigación y asesoramiento en el desarrollo de obra de arte y tecnología. Dentro de las actividades en que se desplegaba el Medialab se encontraba el Laboratorio de Producción, para el cual, entre 2008 y 2010 se hizo una convocatoria anual para otorgar becas a artistas cuyo trabajo se enmarcaran en el ámbito del arte tecnológico. De allí se seleccionaban proyectos y se los proveía de un apoyo económico y un espacio de asistencia a cargo de Emiliano Causa y Matías Romero Costas. Por esa beca pasaron muchos de los artistas que configuraron en esos años la escena del arte electrónico y, entre ellos, aquellos que especialmente trabajan con sonido, como Leonello Zambón, Laura Molina, Jorge Champredone, Matias Lennie Bruno, Diego Alberti y Jorge Crowe, entre otros.

En paralelo, entre el 2005 y el 2013 tuvo lugar **Interactivos**, un “programa de especialización estética, curaduría y montaje para obras de arte tecnológico” coordinado por Rodrigo Alonso y Mariano Sardón en Espacio Fundación Telefónica. De las primeras ediciones cuando la actividad se llamaba Taller de arte interactivo, hasta la última edición en 2013, fue orientándose cada vez más al formato clínica de obra y desarrollo de un proyecto para su exhibición. Por allí pasaron muchos de los artistas que esta tesis nombra, (¡prácticamente un cuarto del total!) desde Buenisssimo, Zambón, Alberti, Alma Laprida, Laura Molina, Jorge Champredonde, Oliverio Duhalde, Hernán Kerlleñevich, Luciano Azzigotti, Nicolás Bacal, Jorge Crowe y quien escribe.

En los espacios de relación del arte con la tecnología el término arte sonoro adquirió cierta consideración, sobre todo como una categoría disciplinar más entre las múltiples que se cruzan en la

práctica del artista tecnológico. Por ejemplo, en las bases del **PREMIO MAMBA - Fundación Telefónica Arte y Nuevas Tecnologías**, al menos desde el 2008 indican que el *premio Incentivo a la producción artística* procura:

... estimular la creación, la experimentación y la investigación de obras de artistas que, proviniendo de distintas disciplinas como las artes visuales, *el arte sonoro*, el teatro o la literatura experimental, entre otras, trabajen o incorporen el uso de las nuevas tecnologías. Se recibirán proyectos para distintos formatos como instalaciones, arte sonoro, video arte, Net-Art, CD-ROMs, arte robótico, etc., dándose preferencia a obras de carácter Interdisciplinario y Experimental y de alta complejidad tecnológica. (MAMBA, 2011) [El destacado es mío]

Sin embargo, en la otra postulación de la misma convocatoria que premia obra realizada, el arte sonoro no aparece como categoría. Solo se proponen las siguientes: Video Monocanal, Obras interactivas (Instalaciones, CD, DVD, Net.art), Arte digital (Imagen, fotografía digital), Arte con tecnología robótica.<sup>71</sup>

De modo que el arte sonoro para esta consideración tendría más que ver con hábitos en la producción de las obras, en tanto acotación disciplinar o de medios y lenguajes, mientras que como género de obra no sería nombrado.

En el circuito de galerías y museos, si bien hay artistas produciendo obras sonoras desde finales de los 90, la expresión arte sonoro no recibe el mismo impulso que en el umbral de la música. La apropiación del sonido como material se produce en el esquema de la expansión de la obra característica de la contemporaneidad, hacia medios y lenguajes diversos, de los cuales el sonido es uno entre otros posibles. Tal es el caso, por ejemplo, de Mónica Millán, Jorge Macchi o Martín Bonadeo, quienes en esos años a menudo trabajan con sonido, pero ni la crítica ni los paratextos de las exhibiciones señalan su obra como arte sonoro ni tampoco los denominan artistas sonoros, aunque eventualmente sus trabajos aparezcan denominados genéricamente como instalaciones sonoras.

Por su parte el festival **Tsunami** si bien incluía desde su definición a las instalaciones sonoras, éstas apenas significaban un porcentaje menor de la programación. E incluso la duración prevista para el evento tampoco permitía que dichas obras permanecieran exhibidas más de los 4 días en los que se desarrollaba.

Entre el 2015 y el 2016 se producen varios acontecimientos que invitan a pensar en la consolidación de otra aproximación al arte sonoro en el escenario argentino. En coincidencia con la merma de eventos (**Tsunami** y **Panorámica** tienen su última edición en 2013 y hacia 2016 el ciclo Escuchar abandona la expresión reemplazándola por "sonidos visuales"), la expresión arte sonoro

---

<sup>71</sup> "Podrán presentarse todo tipo de trabajos artísticos, que utilicen tecnología o impliquen desarrollo tecnológico, tales como: video monocanal, obras interactivas (instalaciones, CD, DVD, Net.art), arte digital (fotografía, imagen) y arte con tecnologías robóticas, entre otros." (Bases del PREMIO MAMBA – FUNDACIÓN TELEFÓNICA ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS 6° EDICIÓN – 2008/9. Recuperado de <https://www.nuevaescuela.net/blog/2009/02/19/premio-mamba-fundacion-telefonica-arte-y-nuevas-tecnologias/>)

adquiere un nuevo ímpetu a partir de la realización de eventos que dan cuenta de una nueva acepción, evidente en la conexión con ocurrencias como *curador*, *exhibición*, *muestra*, *galería* o *espacio*.

El **ConDiT** (Conciertos en el Distrito Tecnológico), activo entre 2011 y 2016 en Buenos Aires, se proponía como una plataforma de creación de música de concierto, bajo el lema de “la nueva música clásica”. Si bien no definía su programación como arte sonoro, en ella se presentaron obras que se asocian genéricamente a la práctica del arte sonoro, como performances sonoras o instalaciones. Así también, muchos de los artistas programados están asociados por la crítica y por ellos mismos al arte sonoro, en tanto se los presenta como “artistas sonoros”. Además de los conciertos, la actividad del **ConDiT** aprovechaba los espacios del cheLA<sup>72</sup> para montar instalaciones y puestas que ponían en jaque la situación de expectación propias del concierto. En el 2015 en el marco del **ConDiTlab**, Alma Laprida ofició como *curadora* de la sección Artes sonoras del ciclo, rol cuya denominación denota el interés en distinguir esta figura de la de *programador de concierto*. La obra exhibida en esa sección fue *El sitio* de Cecilia Castro y Alexander Boyman. Ciertamente, si bien era una compleja instalación sonora, ésta solo estuvo exhibida un día, el día de los conciertos.

Otras experiencias permiten señalar la asociación de la categoría arte sonoro a la exhibición de un modo más deliberado, al incursionar en el largo plazo. Dos grandes muestras colectivas se llevan a cabo entre 2015 y 2016. En el 2015 se lleva a cabo **Umbrales, espacios del sonido** en el Centro Cultural Recoleta, una exhibición colectiva que, con espíritu histórico, procuraba mostrar los primeros 15 años de arte sonoro argentino. Incluyendo obra de Jorge Haro, Buenos Aires Sonora, Juan Sorrentino, Nicolás Bacal, Jorge Macchi, Mónica Millán, Leonello Zambón y Roger Colom, Nicolás Varchausky, Sol Rezza, Hernán Kerlleñevich y quien escribe, su duración fue de 3 meses.

En el 2016, la exhibición **Más allá del sonido** tiene lugar en el Muntref, el Museo de los inmigrantes, de Buenos Aires. Su curaduría tenía como eje al sonido en el cruce con las artes visuales, la música y la literatura. Incluía obras de Edgardo Rudnitzky, María Negroni, Pablo Marín, Eddie Ladoire, Steve Roden y Tintin Wulia.

También en 2016 se producen en Buenos Aires dos exhibiciones de arte sonoro que tienen como protagonista a un solo artista. La exhibición **In-formed music** de Alan Courtis en la galería Nora Fisch -presentada como “una muestra sobre arte sonoro que no sólo se centra en el sonido mismo, sino en distintas formas de su existencia”- y la exhibición **Derrumbe** de Juan Sorrentino en Acéfala, que reunía dos instalaciones sonoras y ocupaba la totalidad de la galería. Al año siguiente Acéfala lleva a la feria ARTE BA la obra sonora de Juan Sorrentino. Allí el MACBA adquiere una de sus piezas, volviendo en cierta forma literal el ingreso del arte sonoro al mundo del arte contemporáneo.

---

<sup>72</sup> Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano. Radicado en un enorme edificio de Parque Patricios, promueve un ambiente colaborativo, de intercambio e interacción entre artistas, técnicos, trabajadores sociales y de la cultura ofreciendo sus instalaciones y equipamientos para proyectos de fuentes abiertas y de autogestión.

La apropiación del arte sonoro por parte de instituciones también puede evidenciarse en la fundación de **CASo**, en 2017. El Centro de Arte Sonoro de Argentina fue promovido por Florencia Curci y Matías Lennie Bruno, en el marco de la gestión de Valeria González como directora de la Casa Nacional del Bicentenario. **CASo** ocupaba todo el tercer piso del edificio de la calle Riobamba en Buenos Aires, y funcionaba como espacio permanente de exhibición de arte sonoro, actividades de formación y conciertos.

En los años siguientes, emergerían nuevos artistas sonoros, se producirían nuevas exhibiciones que tendrían como centro al sonido y al arte sonoro, en incluso se abrirían espacios de formación especializados. Este cambio motiva el recorte temporal sobre el que estas páginas pretenden reflexionar.

## parte 3: **UMBRALES**

## Prácticas en los umbrales

En el apartado anterior observé cómo la emergencia y circulación de la expresión arte sonoro, coincidiendo con la estabilización de la auralidad contemporánea, evidencia el agotamiento de los vectores únicos en la configuración de los sentidos. En su lugar, la aceptación de la situacionalidad de los sentidos, permite afirmar algo que para esta tesis es central: el arte sonoro *está-siendo*, en múltiples lecturas válidas y simultáneas.

Este apartado tiene como objetivo, por un lado, la presentación de un corpus de obra que permita identificar las fronteras en las que opera la noción arte sonoro y por otro, enunciar los problemas artísticos que caracterizan su espesor.

Bajo la imagen de los umbrales presentaré aquí obras producidas por artistas argentinos entre el 2000 y 2016, que, teniendo al sonido como material o tema, son atraídas por el arte sonoro aún incluso cuando no fueron explícitamente conectadas a la categoría.

A partir del análisis que hicimos en el capítulo anterior, atendiendo a los distintos niveles de determinación categorial que la circulación de la expresión arte sonoro evidenció en Argentina como asociaciones recurrentes, se incluyen aquí obras que manifiestan propiedades comunes y que, desde este punto de observación, permiten configurar topologías posibles del dominio nocional arte sonoro.

Las obras de los umbrales pertenecen a la frontera. Frontera entendida, en términos de Culioli (Cfr. 2010), como zona de indefinición necesaria, como espacio semiótico que posibilita el ajuste permanente entre sus múltiples formas de ser entendido. Allí la obra de arte sonoro y las figuras de

artista y espectador se espesan. Sus identidades no reclaman especificidad, sino más bien una multivalencia capaz de pivotar sus posibilidades de ser. Esa condición espesa reside en su capacidad de establecer espacios de encuentro entre múltiples trayectorias de sentido en las que *arte sonoro* participa como un atractor.

Las obras de los umbrales interpelan, expanden y tematizan hábitos de los diversos espacios disciplinares en los que se emplazan. Permiten la convivencia de lecturas sobre una misma obra. Es quizás por eso que el rasgo más relevante del corpus de este apartado sea que las obras no clausuran su pertenencia a la trayectoria arte sonoro. La pertenencia a los umbrales, nos permite pensar en la fluidez, término movilizado en los últimos tiempos por reflexiones sobre la constitución de las identidades como transformación permanente. El carácter multivalente de su identidad, al tejerse de modos múltiples hacia su exterior, señala a la situación de enunciación y escucha como artífices de su identificación.

Así, este corpus se conforma por obras que son arte sonoro y a la vez pueden no serlo. Obras que se muestran espesas, obras que participan de categorizaciones diversas en su circulación. Algunas circularon a la vez como música y como arte sonoro, o circularon asociadas a múltiples determinaciones genéricas o técnicas: obras que pueden ser concierto, performance, lutería, composición, instalación y, a la vez, arte visual. También están las obras que despliegan su identidad en relación a otras disciplinas no artísticas, por ejemplo, esas obras que son proyectos o experimentos antropológicos, las obras que son desarrollo científico u esas obras que son también una reunión familiar.

La presencia de las obras en cada capítulo de este apartado no significa una clausura categorial. El objetivo de su agrupamiento es facilitar el recorrido por las diversas articulaciones transdisciplinares, transdispositivas y transgenéricas que alimentan y caracterizan el espesor del arte sonoro, y configuran las versiones locales de la contemporaneidad. Así como el artista sonoro se sirve de operaciones discursivas provenientes de distintas prácticas disciplinares, el espectador de la auralidad contemporánea activa representaciones provenientes de distintos campos de la actividad social, no solamente de las tradiciones artísticas.

Por eso, antes de ocuparse de las obras, cada capítulo procura ofrecer una introducción histórica a los procesos que permiten la reformulación de la idea de obra de arte y de las figuras de artista y espectador que cada grupo de obras ejemplifica. Se trata así de recuperar las múltiples discusiones artísticas en las que se inserta la circulación del término arte sonoro. Es decir, se intentan trazar los caminos de sentido de los problemas artísticos que conducen a la emergencia del arte sonoro en el siglo XXI. Observar la coexistencia de genealogías permite exhibir al arte sonoro como el punto de pasaje de diversas trayectorias de sentido en las que se involucran disciplinas como la música, las artes visuales, las ciencias o los llamados estudios sonoros.

## Cap. 7\_ EL ESPACIO ESCUCHADO

Este capítulo toma como punto de partida el derrotero de la relación entre música y espacio, en lo que puede ser visto como el pasaje de la auralidad moderna a la contemporánea. La posibilidad de manipular la relación de los sonidos con su espacio de ejecución es una exploración artística que recién en la segunda mitad del siglo XX se hace deliberada, significando un fuerte cuestionamiento sobre la autonomía de la obra y sobre la ilusoria “neutralidad” de los espacios físicos y simbólicos que la música se reservó para sí en la modernidad. El corpus presentado en este capítulo se conforma así por el trabajo de compositores argentinos que comienza a circular como *obra de sitio específico*, *intervención sonora* o *performance urbana*, y permite vislumbrar conexiones con la ocurrencia *arte sonoro* a principios de siglo XXI. Devenidos artistas sonoros, estos compositores *sitúan* composiciones, produciendo obras que se expanden hacia el espacio, tematizando e interpelando los espacios arquitectónicos y simbólicos en los que se emplazan. Al atender a estas obras analizaremos cómo proponen nuevos funcionamientos de las ideas de obra, de artista sonoro y espectador aural.

## Música y espacio

En la búsqueda de la autonomía del arte y la pureza de los medios, la modernidad musical desestimó la dimensión espacial como un aspecto de la identidad de la obra. La estandarización de los edificios destinados a la ejecución de la música, en paralelo a la consolidación de modos de circulación de las obras musicales a partir de sistemas de notación y el registro fonográfico, contribuyeron a la ilusión de que la música “es la misma” suene donde suene.

Sin embargo, el sonido es siempre un acontecimiento. Ocurre necesariamente en un espacio y tiempo. Desde el punto de vista físico, la corteza auditiva es capaz de percibir ese espacio, es decir que todo aquel que oiga puede escuchar sus características. Imaginémoslo entrando a un recinto con los ojos cerrados. Tan solo con el sonido de nuestros pasos seríamos capaces de obtener alguna información de ese espacio. O con nuestra voz, por ejemplo, podríamos determinar si un lugar es amplio o más bien pequeño, incluso podríamos saber si estamos próximos a una pared y, en el mejor de los casos, percibir alguna característica de su materialidad. Como el sonido se propaga en el espacio, cuando lo escuchamos, no solo lo percibimos proviniendo directamente de la fuente sonora, también escuchamos sus reflejos en las superficies que componen el entorno físico en el que nos encontramos. De modo que además de escuchar nuestra voz, también escuchamos el espacio exponiendo sus atributos materiales y su geometría. El sonido no es solo la energía acústica que una fuente produce, sino que es modelado por el medio en el que se propaga. En cierta forma, el espacio *está* en el sonido escuchado, es acústicamente indivisible.

A su vez, cuando escuchamos un espacio, no solo percibimos hechos físicos. A partir de las propiedades acústicas de un lugar también somos capaces de elaborar significados del orden de lo social. Barry Blesser y Linda Ruth Salter (2007) proponen la noción de arquitectura aural como una dimensión de los espacios que involucra tanto aspectos acústicos y arquitectónicos como la experiencia de quien escucha. La arquitectura aural comprende todas aquellas propiedades de un espacio que pueden ser experimentadas mediante la escucha, en tanto “audición activa o la reacción al sentido, emociones y simbolismo contenidos en el sonido.”<sup>73</sup> Así, un arquitecto aural sería aquel que, como un “ingeniero social”, diseña la experiencia audible, a diferencia de un arquitecto acústico que atendiendo exclusivamente a la dimensión física se identifica más con un ingeniero, un constructor o un físico (Blesser y Salter, 2007: 5).

---

<sup>73</sup> “Even when listening is expected, acoustic architecture uses the language of physics to describe sonic processes as phenomena that can be measured. To clarify how key terms are used in this book, the adjective *aural*, which parallels visual, refers exclusively to the human experience of a sonic process; *hearing*, to the detection of sound; and *listening*, to active attention or reaction to the meaning, emotions, and symbolism contained within sound. Accordingly, ***aural architecture*** refers to the properties of a space that can be experienced by listening.” (Blesser y Salter, 2007: 5). El resaltado en negrita es mío.

En línea con los estudios sonoros, la noción de la arquitectura aural se construye al poner en dialogo de campos del saber que raramente se intersectan o que históricamente restringen la complejidad de la escucha.<sup>74</sup> Existiendo o no una persona que oficie de la figura de arquitecto aural, esta dimensión siempre se produce como “una consecuencia incidental de fuerzas socioculturales”. Es por eso que el estudio de la arquitectura aural se ocupa de estudiar cómo esas fuerzas influyen en el diseño espacial.

Así, el vínculo entre música y espacio constituye, de acuerdo a los autores, “una relación bidireccional” (Blesser y Salter, 2007: 127). El desarrollo de los espacios de la música se ve afectado por los desarrollos en la música y, del mismo modo, la música se ve influida por las características de los espacios destinados para su ejecución. En el trayecto de la consolidación de lo que llamamos auralidad moderna, la idea de música imperante colaboró a que el desarrollo de la acústica de los espacios musicales se “congelara en el tiempo”<sup>75</sup> (Blesser y Salter, 2007: 128). El repertorio histórico de la música occidental define aún hoy la expectativa sobre el rol de la acústica espacial de las salas de concierto. Así como los diseñadores de espacios están restringidos por la necesidad de albergar dentro de esas salas el repertorio musical de compositores europeos de entre los siglos XVII y XIX, los compositores escriben músicas para espacios que existen de antemano y sostienen la ilusoria inmutabilidad y neutralidad de la arquitectura aural para la música<sup>76</sup>.

Podemos considerar el espacio musical de una sala de concierto como una extensión acústica de los instrumentos allí tocados. Los autores Blesser y Salter proponen pensar esa relación bajo la imagen de un metainstrumento. Esto sería, el tiempo de reverberación característico de la sala de concierto con todos sus parámetros (patrones de reflexión, balance espectral, tiempo de *decay*, entre otros), contribuyen al sonido de un violín tanto como las características del cuerpo del instrumento. Cuando su sonido se transmite al recinto, éste se convierte en un metaviolín. En cierto modo podemos decir que lo que llamamos auralidad moderna se vincula con la tendencia a “estandarizar” ese metainstrumento que es la sala de concierto. Esa estandarización -vector globalizante y dominante del relato de la modernidad- cooperó a neutralizar el efecto de los espacios en el sonido de la música y a identificar la obra como algo exento al espacio donde acontece.

---

<sup>74</sup> “Aural architecture is subsumed into the auditory arts using the language of music, absorbed into physics using the language of acoustics, treated as psychology using the language of perception, or hidden within the misapplied language of visual architecture. To describe musical spaces over the millennia, from the remote past to the unknowable future, we need a broader, overarching language of spatial concepts. Such a language must communicate issues arising from music, acoustics, perception, and even the signal processing of virtualized spaces.” (Blesser y Salter, 2007: 129).

<sup>75</sup> “However vast and comprehensive the literature on the physical and perceptual acoustics of concert halls, it rarely challenges the accepted goal: to design new spaces whose acoustics match those of the spaces that hosted famous European composers of the seventeenth through nineteenth centuries.” (Blesser y Salter, 2007: 128).

<sup>76</sup> Existen algunas pocas excepciones, como el caso de Wagner que logró en el siglo XIX construir el teatro en Bayreuth de acuerdo a sus necesidades artísticas.

Otro enorme factor que participó de la consolidación de esta desconexión entre la identidad de la obra y la dimensión espacial es el desarrollo de la mediatización de lo sonoro. De la partitura a la grabación fonográfica, los sistemas de registro facilitaron la “transportabilidad” (Ochoa, 2006)<sup>77</sup> de las obras musicales y propiciaron lo que podríamos llamar una autonomía de las fuentes sonoras.

En el camino de la consolidación del lenguaje tonal, la partitura fue estandarizando el modo de registrar parámetros como la altura, la duración, la dinámica e indicaciones de instrumentación. En ese arco histórico, las características del edificio o locación en la que la obra debía ser ejecutada o la disposición espacial de los instrumentistas no necesitaron ser explicitadas en la partitura. Pensemos que, en paralelo a la estabilización de la tipología edilicia de la sala de concierto, desde el siglo XVII tratados y hábitos consensuados colaborarían a fortalecer el canon de la orquesta con sus componentes y puesta en escena. Así es que la partitura tradicional, no precisa indicar disposiciones espaciales. Todo esto no significa que los espacios no participaran de la experiencia de la música. Por el contrario, esta afirmación trae la atención sobre el hecho de que, para los compositores, la relación con los dispositivos espaciales en los que su música se desarrolla no habría sido un aspecto a ser atribuido a la identidad de la obra musical ni a las decisiones compositivas.

Cuando la modernidad llega a su punto crítico en la segunda mitad del siglo XX, es posible identificar exploraciones que dan cuenta de que el tratamiento del espacio comienza a convertirse en un parámetro compositivo. Una primera problemática que tiene que ver con la ubicación de las fuentes sonoras en los espacios, como se ve en la obra *Gruppen* (1955) de Stockhausen, compuesta para tres orquestas que tocan simultáneamente ubicando al espectador en el medio o en *Persephassa* (1969) de Xenakis, en la que seis percusionistas se distribuían entre la audiencia explorando los efectos de desplazamientos rítmicos en el espacio.

La “transportabilidad” de lo sonoro propiciada entre otras cosas por las tecnologías de registro fonográfico, colabora con esta condición “exenta” de la obra musical en la modernidad y con la idea de que ésta no necesita de un espacio especial para ser. Sin embargo, esos mismos desarrollos tecnológicos que permitieron el registro y la manipulación del sonido también abrieron nuevas posibilidades para la práctica musical que pueden ser vistas como un cuestionamiento a dicha autonomía. Además de inaugurar un repertorio de sonidos inauditos -a través del procesamiento de grabaciones y a través de la síntesis- las tecnologías de amplificación permitieron re-escalar y

---

<sup>77</sup> “Fue el siglo en el que la música alcanzó una transportabilidad que cien años atrás era impensable, separando masivamente los sonidos de sus lugares de origen, el tiempo en que lo visual cobró un colorido por artificio del contrapunto sonoro que dio pie a lo audiovisual, en el que la música popular surgió como uno de los grandes campos de la creatividad artística y donde los músicos populares pasaron a ocupar lugares inéditos en el universo de los ídolos.” (Ochoa, 2006: 5)

distribuir el sonido en el espacio de un modo antes impensado, propiciando así la creación de novedosas experiencias de escucha.

La música electroacústica<sup>78</sup>, haciendo uso de las tecnologías sonoras, experimentó con la posibilidad de distribuir parlantes en las salas de concierto o incluso crear espacios arquitectónicos ad hoc para obras electrónicas. Tal es el caso *Música para la torre* de Mauricio Kagel de 1954, escrita a propósito de la *Torre de América* -un proyecto arquitectónico de César Janello- la cual fue instalada en Mendoza en una feria industrial auspiciada por el gobierno de Juan D. Perón. La pieza musical, un montaje de ensambles instrumentales y *samples* de sonidos de máquinas que se emitía por parlantes instalados en la torre, es señalada como la primera obra de música concreta de la región<sup>79</sup>. Es interesante además señalar el carácter pionero de esta obra como una verdadera experiencia interdisciplinaria, no solo en la unión de arquitectura y música, sino también por la participación del artista Tomás Maldonado como diseñador gráfico.

Hacia la mitad de siglo XX el proceso de expansión de la figura de artista y de la noción de obra en la contemporaneidad comienza a desarrollarse tímidamente. El ingreso del espacio como parámetro amplía el campo de acción del compositor y los límites de la idea de obra musical. La posibilidad de distribuir fuentes sonoras en el espacio habilita la exploración sobre otros tipos de relación espectral con la obra, en las que la sala de concierto ya no es el único espacio para escuchar la obra de los compositores. Sin embargo, salvo excepciones como las que comentamos antes, en el campo de la música<sup>80</sup> estas indagaciones se producen mayormente en virtud de la complejización de la experiencia acústica y no tanto para problematizar el emplazamiento simbólico de esos sonidos.

Por su parte en el ámbito de las artes visuales, hacia finales de los 60, las experiencias del posminimalismo figuran, a través de diversas estrategias, un proceso de expansión del concepto de obra de arte hacia su espacio de implantación. En 1967 Robert Smithson, escribe un decisivo artículo<sup>81</sup> en el que expresa su idea de la reintegración de los conceptos de “tiempo” y “lugar” en la obra de

---

<sup>78</sup> Como recupera Lidia Camacho, la música electroacústica es surge de la convergencia de dos corrientes que durante la década del 50 se distinguían: “La diferencia entre la música concreta y la electrónica sólo podemos encontrarla en su fase inicial, cuando ambas tendencias se desarrollan de forma autónoma; ya que más tarde, gracias a la evolución de la investigación electrónica, se integraron en una sola tendencia: la música electroacústica, término acuñado por Pierre Henry.” (Camacho, 2006: 68)

<sup>79</sup> “La obra sonora, que Kagel definiría muchos años más tarde como “Contrapunto de la luminosidad”, puede considerarse el primer ejemplo de música concreta hecha en América Latina.” (Gianera, 2011:16)

<sup>80</sup> Desde su vocación abstracta, la música electroacústica se ha concentrado profundamente en el desarrollo de tratamientos electrónicos sobre el sonido que, manipulando parámetros como la reverberación y su movilidad en el espacio, permiten crear ambientes virtuales. En esas propuestas el espacio físico de la escucha suele ser presentado tan solo como un “envase” neutral, como lo fuera la sala de conciertos, sin problematizar la capacidad significativa del emplazamiento, ni usarla como aspecto temático en la creación de obras.

<sup>81</sup> Referido así por Ana María Guasch (2000: 52): “Robert Smithson, «Toward the Development of an Air Terminal Site», en Artforum, verano de 1967, pp. 38 y 40.

arte, y presentar así un proyecto “concebido específicamente para un lugar (*Site*)” (Guasch, 2000: 52), sentando las bases de la práctica que hoy se conoce como *site-specific*.

Los movimientos llamados *Land-art* en Europa y *Earth-art* en Estados Unidos<sup>82</sup> extienden exploraciones iniciadas por el minimalismo, desde el cual los escultores ya venían cuestionando el carácter histórico de la obra de arte a través de una enorme renovación de medios y soportes. Los artistas de la tierra, al tomar como soporte el paisaje, abren una serie de interrogantes no solo acerca de la especificidad de los materiales artísticos sino también acerca de la autonomía de la obra respecto a su emplazamiento.

De acuerdo a Rosalind Krauss (1979), este tipo de prácticas señalan el agotamiento de una narrativa modernista, puesto que al moverse en lo que ella llama el “campo expandido”, los artistas abandonan la necesidad de distinguir claramente la escultura del paisaje y de la arquitectura, estableciendo su práctica en zonas híbridas donde estos términos no se niegan sino que se tensionan.<sup>83</sup> Por su parte Ana María Guasch también reconoce en estas prácticas un cambio significativo en la idea de obra de arte:

El Earth Art no sólo supuso el abandono del taller y la intervención directa del artista en grandes espacios abiertos, sino un cambio radical en el concepto y en la objetualidad de la obra de arte que en la mayoría de los casos, tan solo podía perdurar en el tiempo y ser percibida por el espectador a través de filtros mediáticos como la fotografía, los filmes, el video o la televisión...” (Guasch, 2000: 52)

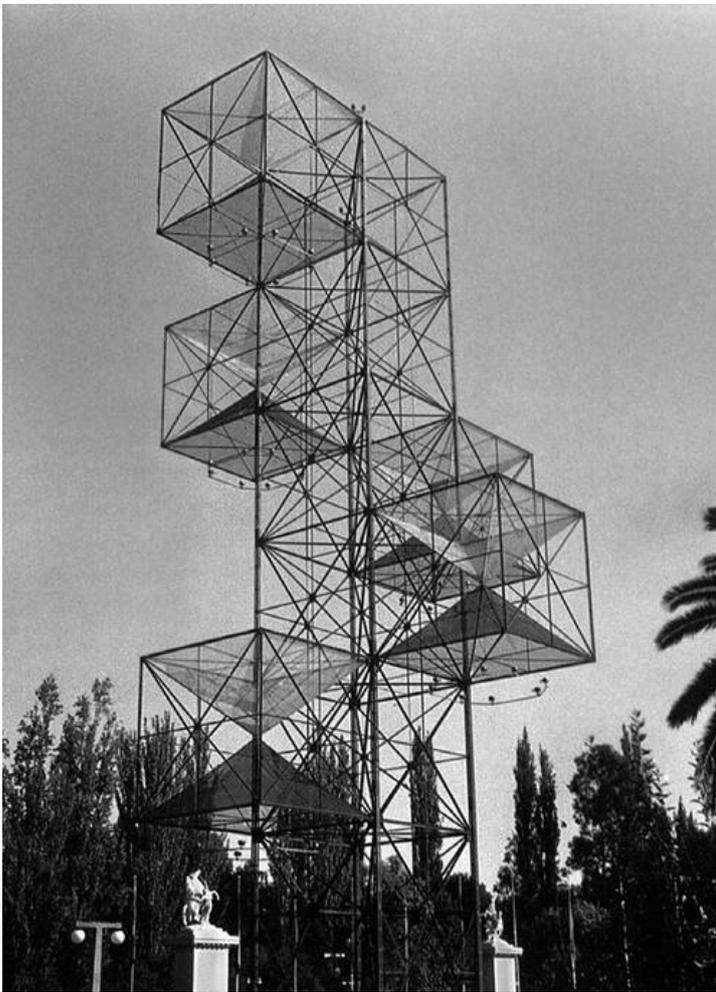
En paralelo a estas poéticas de neovanguardia, en lo que podría pensarse como un campo expandido del sonido, se producen exploraciones radicales con el sonido y el espacio que no defienden la especificidad de la música, ni celebran la figura del compositor y la composición en clave moderno-occidental como hacen aún los electroacústicos. Podemos nombrar la obra de dos artistas norteamericanos, Maryanne Amacher y Max Neuhaus, que suelen ser referidos también como pioneros del arte sonoro.

Amacher desarrolla hacia finales de la década del 60 una serie de obras tituladas *City links* en las que, utilizando micrófonos en distintos puntos de una ciudad, relocalizaba sus sonidos en un espacio diferente transmitiéndolos por radio o utilizando líneas de teléfono, constituyendo un tipo de experiencia que hoy podría llamarse “performance telemática”. Por su parte Max Neuhaus, incursiona en el uso del espacio público con la instalación permanente *Time square* (de 1977, repuesta en 1992

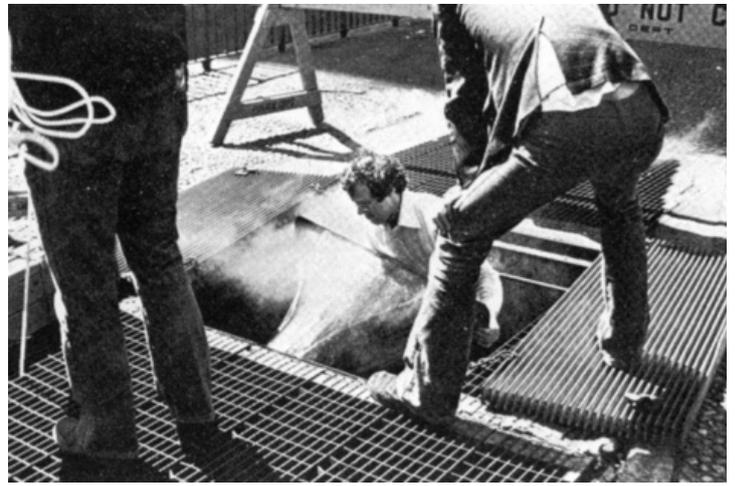
---

<sup>82</sup> “Al igual que ocurrió en Estados Unidos, en Europa también fueron las prácticas minimalistas y posminimalistas las que llevaron a los artistas a adentrarse en la experimentación sobre la naturaleza y el paisaje urbano.” (Guasch, 2000: 73)

<sup>83</sup> “El campo expandido fue sentido por una serie de artistas más o nos al mismo tiempo, aproximadamente entre los años 1968 y 1970, pues uno tras otro Robert Morris, Robert Smithson, Michael Hiezer, Richard Serra, Walter DeMaria, Robert Irwin, Sol Lewitt, Bruce Nauman (...) formaron parte de una situación cuyas condiciones lógicas ya no pueden describirse como modernistas.” (Krauss, 1979, 69)



César Janello: *Torre de América*, 1954, para la cual Mauricio Kagel compone *Música para la torre*.



Max Neuhaus: *Time square*, 1977.



Marianne Zazeela y La Monte Young: *Dream House*, desde 1963.



Marianne Amacher: *City links*, 1967-1981.

y actualmente funcionando), en el centro neurálgico de la ciudad de Nueva York. El artista, que había iniciado su carrera como un virtuoso percusionista e intérprete de obras contemporáneas, decide modificar el entorno sonoro de la ciudad incorporando un *drone* en una ventilación del subterráneo.<sup>84</sup>

También se pueden nombrar el trabajo del minimalista La Monte Young junto a su compañera Marian Zazeela, quienes desde 1963 desarrollan *Dream House*, una serie de ambientes que combinan la idea de una música que suena continuamente (anticipando la llamada *drone music* minimalista) con los ambientes lumínicos. O las experiencias de la Deep listening band de Pauline Oliveros, ya en la década del 80, en las que hacían músicas para espacios altamente reverberantes como cisternas o catedrales.

Como vimos en el capítulo anterior, a principios del siglo XXI la operación de “sitio específico”<sup>85</sup> constituye para muchos artistas argentinos la posibilidad de ubicar su producción en el campo del arte sonoro. Al depender y funcionar asociada a su emplazamiento espacial en clave acústica y simbólica, la obra sonora propone una idea de artisticidad que se teje hacia el exterior. Es por eso que la condición situada de la identidad de la obra es lo que invita a pensar la estabilización de la auralidad contemporánea. Los sonidos ya no toleran su “transportabilidad” sin afectar al sentido. El espacio y el sonido se definen en mutualidad, y en la consciencia de ese vínculo se produce la escucha del arte sonoro. El rol del artista de los sonidos, se desplaza así, hacia lo que podríamos llamar un “arquitecto aural”, un diseñador de escuchas.

## **(Des)bordes: intervenciones sonoras y sitio específico**

A continuación, analizaremos una serie de obras sonoras cuya identidad artística se constituye de un modo estructural en la relación que establecen con su emplazamiento espacio-temporal.

---

<sup>84</sup> Otra serie de obras en las que Neuhaus también utiliza el espacio de modo estructural se titula *Water Whistle*. Entre 1971 y 1974 realiza estos eventos o instalaciones en piletas de natación, en las que el espectador era invitado a escuchar bajo el agua piezas compuestas para un sistema de mangueras cuyos extremos eran coronados con especie de silbatos hidráulicos. Esta ambigüedad genérica de las obras es señalada por el artista, quien declara haber pensado en la experiencia más como instalación que como concierto y por eso le habría dado una duración de muchas horas en las que el espectador podía entrar y salir cuando quisiera. Sin embargo indica que aún así el público permaneció desde el comienzo al final, señalando la tenacidad de los hábitos de expectación de la música en relación al sonido. “*I thought if I insisted that it last all night it would be clear that it was not a performance but something where people could come and go. Most stayed from the beginning to the end, though; the traditions of contemporary music die hard.*” Consultado en [http://max-neuhaus.info/soundworks/vectors/sensation/waterwhistle/Water\\_Whistle\\_Series.pdf](http://max-neuhaus.info/soundworks/vectors/sensation/waterwhistle/Water_Whistle_Series.pdf)

<sup>85</sup> Así lo explicita Martín Liut en un artículo titulado *Arte sonoro para sitios y tiempos específicos*, donde comenta las obras de su colectivo Buenos Aires Sonora: “Por creación para sitio específico nos referimos a aquella obra que toma en cuenta en forma integral el espacio elegido para su emplazamiento. Integral implica no sólo atender los aspectos físicos, arquitectónicos o paisajísticos de un espacio sino, también, su carga simbólica, su relación con el uso cotidiano que tiene por parte de la comunidad que lo transita, circula o habita, su historia y el imaginario asociado.” (Liut, 2009: 301)

Observaremos cómo a partir de ser concebidas para un sitio específico, resignifican la experiencia cotidiana de los lugares conocidos y cuestionan los espacios consagrados de circulación artística, proponiendo nuevos modos de recepción. A la vez, repararemos en las estrategias que cada obra formula para el tratamiento espacial desde el punto de vista de la difusión del sonido.

En los primeros años del siglo XXI músicos y compositores, formados en la tradición de la música electroacústica y experimental argentina, coinciden en la exploración del espacio como parámetro musical y en el cuestionamiento del status de la obra musical de concierto, propiciando la denominación de dichas piezas ya no como *música* sino como *obras sonoras*, *instalaciones*, *intervenciones* o *performances*.

En este punto trabajaremos sobre obras sonoras que se desarrollan en espacios públicos, fuera de las tradicionales salas de concierto, a partir de los proyectos de Nicolás Varchausky, el colectivo Buenos Aires Sonora y Carmen Baliero.

Buenos Aires Sonora fue un grupo conformado por compositores electroacústicos provenientes de la Universidad Nacional de Quilmes que entre el 2003 y el 2011 realizó instalaciones e intervenciones sonoras en espacios públicos. Según expresa su sitio de internet, un interrogante motiva su quehacer artístico: "¿Qué sucede si el espacio se transforma en instrumento?" (Buenos Aires Sonora, s.f.). Formulándolo de otro modo: ¿qué sucede si lo que suena es el mismísimo emplazamiento del sonido? ¿si, para escuchar, la relación entre espacio y sonido deba ser indisociable? Para seguir comprendiendo las ideas que inspiran a sus miembros fundadores, Martín Liut, Mariano Cura, Hernán Kerlleñevich, Pablo Chimenti y la última incorporación del grupo, Esteban Calcagno, podemos remitirnos a la declaración de principios que publican en su blog:

Moverse "con los parlantes a la calle" implica mucho más que llevar tecnología del ascetismo de un estudio a competir y compartir el espacio público (y su entorno sonoro). Es la decisión de reubicar nuestra formación musical en un contexto inevitablemente complejo y multisensorial. En un mundo dominado por lo visual, la intención es, a través del sonido y su ubicuidad:

1. Modificar y reformular la percepción alienada o estereotipada de los espacios públicos.
2. Generar conciencia sobre los diferentes paisajes sonoros que nos rodean.
3. Tomar a estos paisajes sonoros como materiales para la creación artística
4. Movilizar y shockear nuestra memoria histórica a través de "imágenes" sonoras provenientes de archivos documentales.
5. Demostrar que cada espacio público puede ser visto como grandes teatros contenedores de arte acústico y que hay "música" potencial en muchos de los objetos allí presentes. (Buenos Aires Sonora, 2005)

La intervención *Mayo, los sonidos de la plaza* es en este aspecto quizás uno de sus trabajos más impactantes. A través de un abordaje estético de la historia, Mayo hizo dialogar al sonido con el espacio simbólico y acústico de su emplazamiento. Un recorrido sonoro por los acontecimientos políticos y sociales más relevantes de la Argentina que tuvieron a la plaza de Mayo como escenario entre 1945 y el 2001, se convirtió en una experiencia inusitada al emplazarse en el mismo espacio donde muchos de los hechos evocados tuvieron lugar. Con poco más de una hora de duración, la

pieza sonora invitaba al espectador a moverse por la plaza buscando distintos puntos de escucha.

A través de la instalación de nueve torres de sonido, dispuestas alrededor del monumento, **Mayo** investigaba en términos musicales las posibilidades de la espacialización del sonido y la generación de nuevas experiencias de escucha. Para el tratamiento de los audios, se atendió a las condiciones acústicas de la plaza, sus tiempos de reverberación y los rebotes en la arquitectura circundante, tarea que llevaron a cabo junto al ingeniero Gustavo Basso y su equipo, aportando al carácter transdisciplinario de la obra. Mientras que estas consideraciones colaboraron a la condición *site-specific* de la obra en términos acústicos, el emplazamiento espacial devolvía temporalmente el aura al registro sonoro de buena parte de la historia argentina, convirtiéndose así en una especie de ejercicio de memoria in-situ.

La idea era recuperar el aura de la Plaza vacía. Así se lo conté a Ernesto Semán, encargado del guion de la obra, el 2 de diciembre de 2001. Recordando una performance de Mauricio Kagel, me planteaba en ese momento establecer una hendidura temporal entre las campanadas que marcan la hora en punto en la Legislatura. Así, la idea original era entrar y salir con el paisaje sonoro de un sábado por la tarde, en la plaza, que se caracteriza por su tranquilidad y bajo nivel de contaminación sonora.<sup>86</sup>

El concepto de esta obra fue ideado inicialmente por Martín Liut, quien además de provenir de la tradición compositiva para instrumentos y electroacústica, durante los años anteriores había incursionado en el radio arte, género al que nos referiremos en el capítulo que sigue. Es a partir de la realización de esta obra, en la que participan otros compositores electroacústicos y estudiantes de la carrera de Composición por medios electroacústicos de la Universidad de Quilmes, que se consolida el colectivo Buenos Aires Sonora.

El tratamiento de los materiales sonoros de **Mayo**, *los sonidos de la plaza* mostraba conexiones con dos géneros antecesores. Por un lado, la música electroacústica, evidente en el uso de procesos de manipulación del sonido y en la mezcla espacial, y por otro con el radio arte, en el abordaje por momentos narrativos y por no renegar de la condición referencial del sonido. Recordemos que las grabaciones históricas provenían del archivo de la escuela de comunicación ETER (Escuela Terciaria de Estudios Radiofónicos) y del Archivo General de la Nación. La participación del historiador Semán en el diseño del guion de la obra le otorgó un nexo con el documentalismo. Sin llegar a ser en rigor un documental, el énfasis puesto en el contenido histórico distingue el tratamiento del tiempo de otro tipo de composiciones más abstractas. A de la tradición de la música electroacústica o acusmática, **Mayo** hace uso del carácter evocativo de los sonidos, centrando su efecto de sentido en la conexión con la memoria del transeúnte, de aquel que de algún modo establece una relación simbólica con el espacio urbano de la Plaza de Mayo.

---

<sup>86</sup> En <http://buenosairessonora.blogspot.com.ar/2005/02/sobre-mayo-los-sonidos-de-la-plaza.html>

*Mayo, los sonidos de la plaza* fue estrenada en el 2003, cuando Buenos Aires Sonora aún no firmaba como grupo. La idea fue propuesta por Martín Liut y desarrollada por quienes después se consolidarían como esa banda que toca espacios. Luego fue repuesta en el 2006. En las dos ocasiones, la intervención duró solo un día, durante el cual la pieza sonó más de una vez. En su primer edición en 2003 fue nombrada por la prensa como "sinfonía urbana", "instalación *surround*", "obra de inmersión" (Wain, 2005<sup>87</sup>), "gigantesco collage sonoro", "instalación" (Ruidos y silencios<sup>88</sup>) e incluso "espectáculo". Mientras que para el 2006 Buenos Aires Sonora ya la llamaba "intervención sonora", como puede leerse en los múltiples textos que el grupo produjo en los que además invitaban a leer toda su producción artística a la luz de la noción de arte sonoro y las características de las obras para sitio específico.

Desde el punto de vista de la recepción, la temporalidad que plantea Mayo no difiere especialmente de la del concierto musical. Si bien se invitaba a múltiples "funciones" durante el día de montaje, el carácter en cierta forma narrativo de la pieza sonora, no llegaba a subvertir el tipo de escucha orientado a la duración propio de la música. Sin embargo, el planteo espacial sí constituía un deliberado cuestionamiento a los modos de escucha de la música de concierto. La difusión en múltiples fuentes sonoras permitía complejizar la experiencia espectral, al punto en que, dependiendo del punto de escucha que el espectador eligiera, podían escucharse algunos u otros sonidos. Inclusive este recurso invitaba al espectador a asumir una actitud dinámica en el espacio, porque podía "ir a buscar" los sonidos a los diferentes *stacks* de parlantes que rodeaban el monumento de la plaza. Martín Liut lo describe así:

En cuanto a la circulación del público, desde el espacio simbólico elegido (el que usan las Madres de Plaza de Mayo para hacer su ronda de los jueves) se propició un tipo de audición peripatética. En numerosos pasajes de la obra, el resultado sonoro varía radicalmente según el punto de escucha. Esto es particularmente notable cuando se superponían múltiples voces, asignadas en forma individual en cada una de las nueve columnas. El público debía optar por acercarse a una fuente para entender el contenido del texto, o tener una escucha "coral" en la que se podría apreciar el tono, el modo de uso de la voz (calmo, nervioso, exaltado) pero a costa de la ininteligibilidad de los discursos. (Liut, 2006: 11)

La escucha peripatética de la que habla Liut es propuesta por Llorenç Barber refiere a aquella audición en la que "el público deambula por las calles de la ciudad, atiende a los ecos y rebotes" (Lopez Cano, 2004: 22). El compositor catalán propone este término para abordar lo que ocurre con sus conciertos urbanos para campanas. Como sugiere Liut<sup>89</sup> en otro artículo, es probable que un antecedente inmediato e inspirador para obras como Mayo en el país haya sido justamente la obra

---

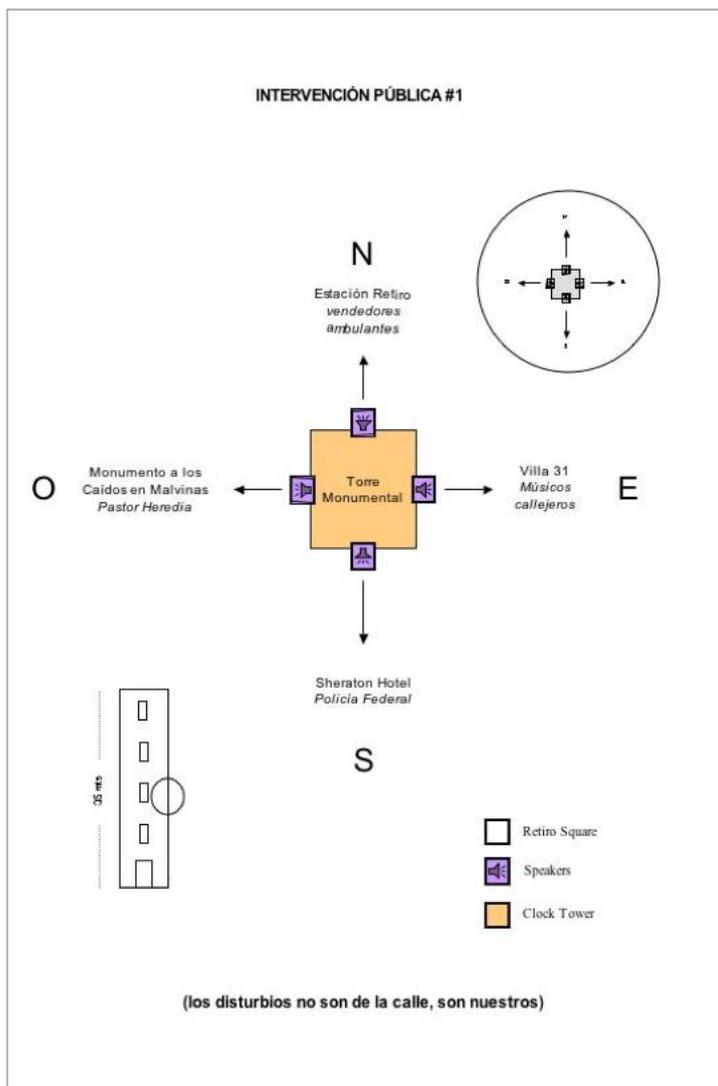
<sup>87</sup> Nota periodística "Mayo, la historia hecha en sonidos", del diario Clarín, consultada en el archivo von Reichenbach.

<sup>88</sup> Nota periodística consultada en el archivo von Reichenbach.

<sup>89</sup> "En el caso de la música, fue a partir de la realización de Será Buenos Aires, el mencionado concierto de campanas realizado por el compositor catalán Llorenç Barber en 1999, que comenzó la práctica de obras sonoras para sitios específicos" en Buenos Aires. (Liut, 2009: 91)



Buenos Aires Sonora: *Mayo, los sonidos de la plaza*, 2003.



Nicolás Varchausky: *Intervención pública #1*, 2002.

*Será Buenos Aires* de Barber, llevada a cabo en el casco antiguo de la ciudad de Buenos Aires en 1998.

Un año antes el compositor Nicolás Varchausky, en una exploración similar al grupo Buenos Aires Sonora, realizaba la primera intervención sonora urbana en la ciudad de Buenos Aires. Esta fue titulada *Intervención pública #1* (2002). La obra consistió en la transformación temporal del paisaje sonoro de la plaza de Retiro a partir de la instalación de cuatro torres de sonido en los lados de la Torre Monumental (antes conocida como la Torre de los Ingleses). En un epicentro de la metrópoli, un día viernes de octubre, en el horario de mayor actividad, el espacio abierto se vio transfigurado por materiales sonoros que establecieron diálogos simbólicos con la arquitectura circundante. Así versaba el programa de la obra:

...la plaza de Retiro modulada por sonidos de otras plazas, de otras estaciones de tren, de otras calles.../la torre como un atalaya sonoro, proyectando, duplicando, reemplazando, restituyendo, señalando/sonidos de Constitución, sonidos de Once, sonidos de onda corta produciendo un reflejo aberrante de la ciudad / sonidos diferidos, de otros tiempos y espacios, sonando junto a sonidos de nuestro aquí y ahora. (Varchausky, s.f.)

Dentro del edificio, en cada cara de la Torre se ubicaba un sistema de parlantes. Varchausky estableció que cada uno de ellos amplificara materiales sonoros diferentes de acuerdo a la orientación que poseían. Dichos materiales provenían del archivo P.A.I.S., otro proyecto del mismo artista, un *work-in-progress* que, a partir de compilar grabaciones de campo, reflexiona sobre la condición sonora, musical y referencial de la palabra hablada en espacios públicos. Así es que, de la fachada Oeste de la torre provenía la voz de un Pastor Evangelista, de la Sur las comunicaciones de radio de las policías Bonaerense y Federal, del frente Este grabaciones de músicos callejeros de la Calle Florida y del Norte las voces de los vendedores ambulantes de la misma zona de Retiro.

La expectación, por supuesto, no tenía un punto de escucha privilegiado. Quien asistía a este acontecimiento no solo experimentaba un nuevo y confuso “aquí y ahora” resultante de la superposición de tiempos y espacios sonoros, sino que además su posición en el espacio concreto de la plaza determinaba la mezcla que iría a escuchar. El hecho de que los parlantes no estuvieran a la vista, producía aún mayor desconcierto. Por esto y por la elección de materiales con alto grado de referencialidad, la obra se emplazaba como un continuo respecto del contexto sonoro urbano.

Al igual que Buenos Aires Sonora, Varchausky se vio interesado en ampliar el campo de acción de la composición electroacústica a partir de incorporar al espacio como un componente activo en la construcción de sentido de las obras. Para concretar esta voluntad, cuestionaron la situación tradicional de concierto, saliendo a la calle o dislocando la funcionalidad original de los espacios de escucha. Elegir el emplazamiento del sonido y diseñar la situación de escucha son, así, operaciones que conectan el trabajo de Varchausky y Buenos Aires Sonora con el dominio nocional del arte sonoro.

En el 2005 Buenos Aires Sonora presenta *El puente suena* (2005), una obra sonora que además de desplegarse en el espacio público combinaba diferentes instancias. En la instancia

performática, el Puente de la mujer, obra arquitectónica diseñada por Santiago Calatrava ubicado en Puerto Madero de Buenos Aires, fue literalmente convertido en instrumento electroacústico. Los performers “tocaron” las grandes cuerdas y otras superficies resonantes del puente que estaban intervenidas con micrófonos de contacto, produciendo una variedad enorme de sonidos capturados y procesados en tiempo real. La performance se iniciaba con la apertura mecánica del puente y la duración de ese movimiento determinó el desarrollo de la acción sonora. El sistema de parlantes estaba ubicado en la línea peatonal del puente. De modo que al abrirse del todo el puente y quedar paralelo al margen, el directo del sonido se escuchaba en la margen de enfrente. La otra instancia de esta obra se desarrolló durante el mes anterior a la performance y consistió en instalar en siete grúas de Puerto Madero grabaciones previamente producidas que tematizaban el entorno: sonidos de las actividades del puerto, de los pájaros de la Reserva Ecológica y testimonios orales de inmigrantes.

Como ocurre en las obras de *Land Art*, la escala temporal y espacial de este tipo de trabajos abre el cuestionamiento acerca de los límites objetuales de las obras. *El puente suena* no solamente invita al espectador a recorrer un espacio que, sin privilegiar un punto de escucha sobre otros, sino que también contribuye a la dificultad de reconocer dónde comienza y termina la obra. También, la propuesta temporal fragmentada en episodios de distinta naturaleza espacial, invita a pensar en el rasgo tan propio del arte contemporáneo que concibe a un espectador capaz de reunir fragmentos en un tiempo posterior y articulando su vínculo con materialidades heterogéneas.

El Cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires, fue también escenario para una obra sonora de sitio específico. En 2005 tuvo lugar *Tertulia*, la intervención nocturna que idearon el compositor Nicolás Varchausky junto al artista visual Eduardo Molinari. *Tertulia* fue pensada como una conversación metafórica entre figuras históricas, próceres, personalidades de la cultura y la política y otros personajes menos conocidos que descansan en la histórica necrópolis urbana. A partir de la implantación de sonidos e imágenes en 40 sepulturas, tumbas y mausoleos y otros puntos específicos del cementerio, se invitó al espectador a realizar su propio recorrido.

La distribución de las imágenes y los sonidos ofrecía nuevas lecturas de la tradicional necrópolis porteña. La evocación a la memoria colectiva y el ejercicio crítico respecto de las narrativas históricas, se construyó no solo con la elección de esas 40 tumbas sino, sobre todo, con el tratamiento de los materiales en el espacio. Personajes ideológicamente opuestos, o temporalmente lejanos, podían conversar en un extraordinario contrapunto histórico a partir de su vecindad espacial. La estrategia para trabajar con el espacio del cementerio fue concretamente exaltar su laberinto, abordándolo como una polifonía de sonidos, de voces y ecos del pasado. Musicalmente se pensó en *tuttis* y momentos más camarísticos. El *tutti* implicaba la sincronía de los 40 parlantes, emitiendo materiales tan ambiguos que no referían a ninguna tumba en especial sino al conjunto. Los momentos de quintetos, cuartetos, dúos o solos, por el contrario, proponían relaciones entre las voces

provenientes de cada parlante. Por ejemplo, aquel cuarteto que personifican Manuel Dorrego, Cornelio Saavedra, Mariquita Sánchez de Thompson y Remedios de Escalada, en el que se entrelazan sonidos de máquinas de coser, clarines y el Cielito a la muerte de Dorrego. O el dúo imposible entre Macedonio Fernández, de quien se dice que además de escribir tocaba incansablemente la guitarra, y Oliverio Girondo recitando en voz alta.

La propuesta espacial de *Tertulia* configuraba una compleja experiencia de escucha. El carácter de recorrido invitaba al espectador a “mezclar” a su modo las múltiples voces simultáneas. A su vez, como en muchas obras de Land Art, la difusión sonora de *Tertulia* no se planteaba a escala humana. Dado que la distancia entre las fuentes era muy extensa, no era posible escuchar la totalidad de sonidos desde un solo punto de escucha. La obra se desarrollaba así en tantas versiones, mezclas y relatos temporales como espectadores la visitaban. La intervención visual de Eduardo Molinari, consistente en la ubicación de señalamientos lumínicos con *backlights* con grabados, velos y carteles, contribuía a la creación de ese enigmático entorno que aguardaba ser descubierto a través del recorrido.

*Tertulia* tuvo lugar en el marco del Festival Internacional de Buenos Aires del 2005. Se había previsto que la intervención durara varios días, pero un recurso de amparo presentado por algunos vecinos ofendidos (Varchausky & Molinari, 2016)<sup>90</sup> por la intervención al cementerio, provocó que la obra se reprogramara para los últimos dos días del festival. Finalmente, una tremenda tormenta hizo que *Tertulia* ocurriera solo la noche del 24 de septiembre de 2005, con una concurrencia masiva de público, estimada en más de 3000 personas, durante las 3 horas de duración.

Otra obra en la que el espacio público fue emplazamiento y tema a la vez es *Caleidoscopio*, de Carmen Baliero. Presentada como un “concierto para bocinas”, consistió en la acción sonora y escénica de músicos, bailarines y 17 autos en el escenario urbano.<sup>91</sup> Fue presentada dos veces, en Buenos Aires en el 2007 en el FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) y en el 2009 en Córdoba, en la inauguración del Festival Internacional de Teatro Mercosur.

El programa del FIBA indica que la obra se propone “transformar la calle y sus habitantes en una puesta orquestal, física y visual” (Programa Festival Internacional de Buenos Aires, 2007: 22). En una línea experimental que remite a los gestos “cageanos”, Baliero expandió su rol de compositora al manipular poéticamente los sonidos del tránsito para crear una experiencia cargada de ironía y

---

<sup>90</sup> Recomiendo la lectura del libro *Tertulia*, donde se dedican varios capítulos a comentar la peculiar polémica que la intervención produjo en la sociedad porteña.

<sup>91</sup> “Me conseguí 17 autos con sus conductores. Yo dirigía, con chaleco flúo. De pronto todos cambiaban el dial de la radio al unísono y al azar, y se escuchaba cualquier cosa. Al rato, todos al azar, pero a la misma frecuencia.. zas, jun tipo hablando de Macrí multiplicado por 17! Las bocinas dialogaban, las luces hacían sus cosas como si fuera una película de Spielberg, fue increíble.. Al final, del interior de los autos salían trompetistas.. Después se hizo una película sobre el espectáculo, que se llamó *La loca de las bocinas*. Todo está en YouTube.” (Baliero en *Del Mazo*, 2012)



Buenos Aires Sonora: *El puente suena*, 2005.



Nicolás Varchausky y Eduardo Molinari: *Tertulia*, 2005.



Carmen Baliero: *Caleidoscopio*, 2007.

musicalidad. El auto se convirtió en instrumento y sus sonidos devinieron relato, estetizando un espacio de la vida cotidiana.

Me interesa destacar que estas últimas dos obras comentadas, *Tertulia* y *Caleidoscopio*, fueron desarrolladas en el marco de festivales internacionales de teatro y no de música, siendo que los artistas responsables sí provenían del ámbito de la música. Por su parte, las obras de Buenos Aires Sonora también, tanto *Mayo* como *El puente*, fueron encargos del Gobierno de la Ciudad y en ningún paratexto de dichos eventos se hacía hincapié a las mismas como "obras musicales". La suerte de estas producciones se enmarca en (o eyecta de) la lógica de las políticas de escucha que proponen las instituciones y tradiciones musicales de estas latitudes. Esta circulación y la materialidad de las mismas contribuye a la configuración de uno de los umbrales en los que el arte sonoro emerge como posibilidad. Nociones como acción, cuerpo, espacio, arquitectura, historia y política gravitan alrededor de las obras analizadas. Es una invitación a que las obras hagan sentido articulando espacios mentales que desbordan los que se autoproclaman específicos de la música.

## **El espacio de la música tematizado**

Hasta ahora analizamos obras en las que el espacio público ha sido objeto de resignificación o señalización artística. Un interior, incluso un espacio consagrado puede ser abordado como escenario para una obra de sitio específico.

Tal es el caso de *La biblioteca ciega* (2011) de Nicolás Varchausky, una velada sonora en dos partes que tuvo lugar en la antigua sala de lectura de la ex Biblioteca Nacional (actual Centro Nacional de la Música), de la cual J. L. Borges supo ser su director. Genéricamente, la obra fue presentada tanto como un concierto como una performance *site-specific*. La serie de piezas que conformaban el programa de la noche tematizaban aspectos simbólicos de ese edificio institucional. Tocar la luz con los ojos cerrados y develar el alma de las letras, fueron las dos metáforas que eligió el artista para tejer el sonido con el aura histórica del edificio.

La primera parte consistía en la escucha de tres piezas acusmáticas en total oscuridad. Las tres obras electrónicas estaban realizadas cada una a partir de la grabación de una consonante diferente, que luego mediante procesos devino en una vasta paleta tímbrica y textural. Vinculando la presencia escénica de la luz y oscuridad con la ceguera, la segunda parte extendía la reflexión de sitio específico a través de tres performances. Miembros de la Banda Sinfónica de Ciegos manipulaban tocadiscos óptico-mecánicos y *backlights* sonoros: una serie de instrumentos fotosensibles que el mismo Varchausky fabricó.

La temporalidad del concierto no es abandonada en esta forma de hacer obra. Persiste así un hábito propio de la tradición musical. Sin embargo, el fuerte carácter conceptual y la referencia al

emplazamiento espacial que caracterizan la obra, hacen que su identidad se constituya en esa relación con el contexto y no solo en su materialidad sonora: altura, ritmo, forma. Esta modalidad de abordar encargos institucionales o invitaciones a espacios consagrados de la música con la realización de obras que tematizan el emplazamiento, constituye para nosotros un rasgo fundamental en la incorporación de las obras a este corpus. La labor del compositor -tan asociada a la idea de obra autónoma- se expande hacia el campo del arte sonoro al incorporar en su creación al espacio como aspecto de la obra. Además, estas obras constituyen una variación del dispositivo concierto, al interpelar sus hábitos espectatoriales mediante la manipulación del espacio como un componente estructural físico y simbólico. De ese modo la composición adquiere una dimensión expansiva que la acerca a las prácticas del arte contemporáneo, ya que su identidad se constituye en su estar-siendo-allí, su ser situado.

Citaremos dos obras con las mismas características. *Máquina Lírica* de Buenos Aires Sonora e *Invencción en dos voces* de Pablo Chimenti, ambas creaciones que propusieron al teatro como espacio específico al tiempo que tematizaban su emplazamiento.

En el 2010 el Teatro Argentino de La Plata estaba celebrando sus 120 años de actividad. Cuando Buenos Aires Sonora recibió el encargo para hacer una obra en el marco de esos festejos, decidió abordarlo a su estilo y convirtió el teatro entero en escenario para hacerlo hablar de sí mismo. Así fue que *Máquina Lírica* se propuso como una reflexión sobre los hábitos productivos de la ópera y la historia de ese teatro. El edificio colmado de acciones sonoras invitaba al espectador a recorrerlo descubriéndolas sucesivamente. Dividida en ocho escenas en ocho espacios distintos, cada una tematizaba de modo particular la "cocina" del arte lírico y exploraba la acústica de rincones del teatro nunca antes utilizados con una función estética. Ensayos de ópera en los subsuelos, relatos en el ascensor, parlantes instalados en las escaleras, ensambles instrumentales y cantantes en distintos espacios interconectados por circuito cerrado de audio y video, son algunos de los actos que configuraban este relato fragmentario y autorreferencial.

Un año después, en el marco de las actividades musicales de la Semana del Arte Contemporáneo en Mar del Plata, tuvo lugar un evento que me tuvo como curadora, titulado *Arte Sonoro en el Colón* (2011). El espacio sonoro del tradicional teatro marplatense fue apropiado de un modo particular por las nueve obras que compusieron el programa. A partir de las acciones previstas por los artistas y la disposición de un sistema de sonido multicanal, la sala en su totalidad fue concebida como espacio escénico. El espectador quedaba inmerso en la acción sonora y su posición en el espacio determinaba su experiencia.

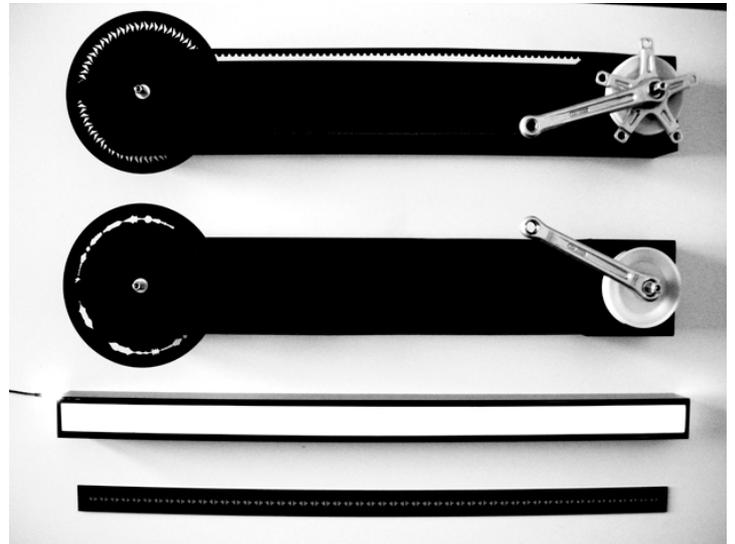
En esa velada, Pablo Chimenti, compositor y miembro fundador del grupo Buenos Aires Sonora, presentó la obra mixta *Invencción en dos voces*, compuesta especialmente para la ocasión. A poco tiempo de los conflictos sindicales suscitados por la remodelación y reestructuración del Teatro



Buenos Aires Sonora: *Máquina Lírica*, 2010.



Pablo Chimenti: *Invención en dos voces*, 2010.



Nicolás Varchausky: *La biblioteca ciega*, 2011.

Colón de Buenos Aires, Chimenti decidió reflexionar sobre la coyuntura de los teatros a través de su obra. La acción consistió en la irrupción de un set de percussionistas sindicales en la sala mientras una pianista interpretaba desde el escenario el Claro de Luna de Beethoven. A medida que se desarrollaba la obra, audios de manifestaciones y voces de dirigentes gremiales que provenían de los parlantes distribuidos en la sala, agravaban la interrupción, enmascarando hasta dejar en último plano el sonido del piano. Así, además de poner en relevancia un tema de actualidad política, la obra problematizaba la situación de la expectación clásica en el advenimiento de la contemporaneidad.

## Cap. 8\_ SONIDOS DEL MUNDO

La capacidad referencial del sonido, a la que la modernidad otorgó determinadamente un estatuto “no artístico”, resulta central en buena parte de la práctica artística contemporánea. La posibilidad de incorporar nuevos sonidos y nuevos modos de escucha al campo artístico habilita un fuerte cuestionamiento a los valores centrales del relato de la modernidad, esto es la especificidad y autonomía de las sonoridades artísticas.

El interés de los artistas por el entorno acústico se evidencia a comienzos del siglo XXI en la circulación de nuevas modalidades de obra que exploran los vínculos entre sonido, territorio, historia e identidad. La incorporación de los *sonidos del mundo* al arte permite reformular las figuras de artista y espectador, las cuales se vuelven menos específicas al desplegar operaciones de otros campos disciplinares como la antropología, la política, la bioacústica, los medios de comunicación o el diseño sonoro, entre otros. Además de trazar genealogías en el escenario internacional, este capítulo presenta un corpus de obra argentina vinculado a las nociones de radio arte y paisaje sonoro. A través de estos recorridos evidenciaremos una vez más cómo el pasaje de la auralidad moderna a la contemporánea constituye la condición de posibilidad para la emergencia del arte sonoro, en este caso de la mano de un proceso de estetización de lo cotidiano en clave transdisciplinar.

## Referencialidad del sonido

La incorporación de sonidos del entorno acústico a la música se produce en diversas líneas de trabajo, pero no sin resistencia. En el devenir de las políticas de la auralidad, antes que el problema de la referencialidad concreta, primero estuvo el del ruido. Como comentamos en capítulos anteriores, el vector de la pureza del relato de la modernidad se asentó en la aspiración a que cada disciplina encontrara su esencia. En la música -dominio artístico hegemónico de lo sonoro en occidente- esta pureza se identificó con la música instrumental en la lógica de la tonalidad. Vinculado a la estabilización de la orquesta y las características de los instrumentos modernos, el ruido se constituyó en ese régimen como lo indeseable dentro del espacio sonoro de la música. Las poéticas de los modernismos de la primera mitad del siglo XX indagaron en la cuestión tímbrica, dejando entrar al “ruido”, en su acepción de sonido de altura no definida. Sin embargo éste fue un proceso lento que ciertamente fue resistido por el relato de la modernidad, que procuraba sostener la condición abstracta de los sonidos y la noción de instrumento musical como fuente de sonidos artísticos.<sup>92</sup> O como diría Pierre Schaeffer:

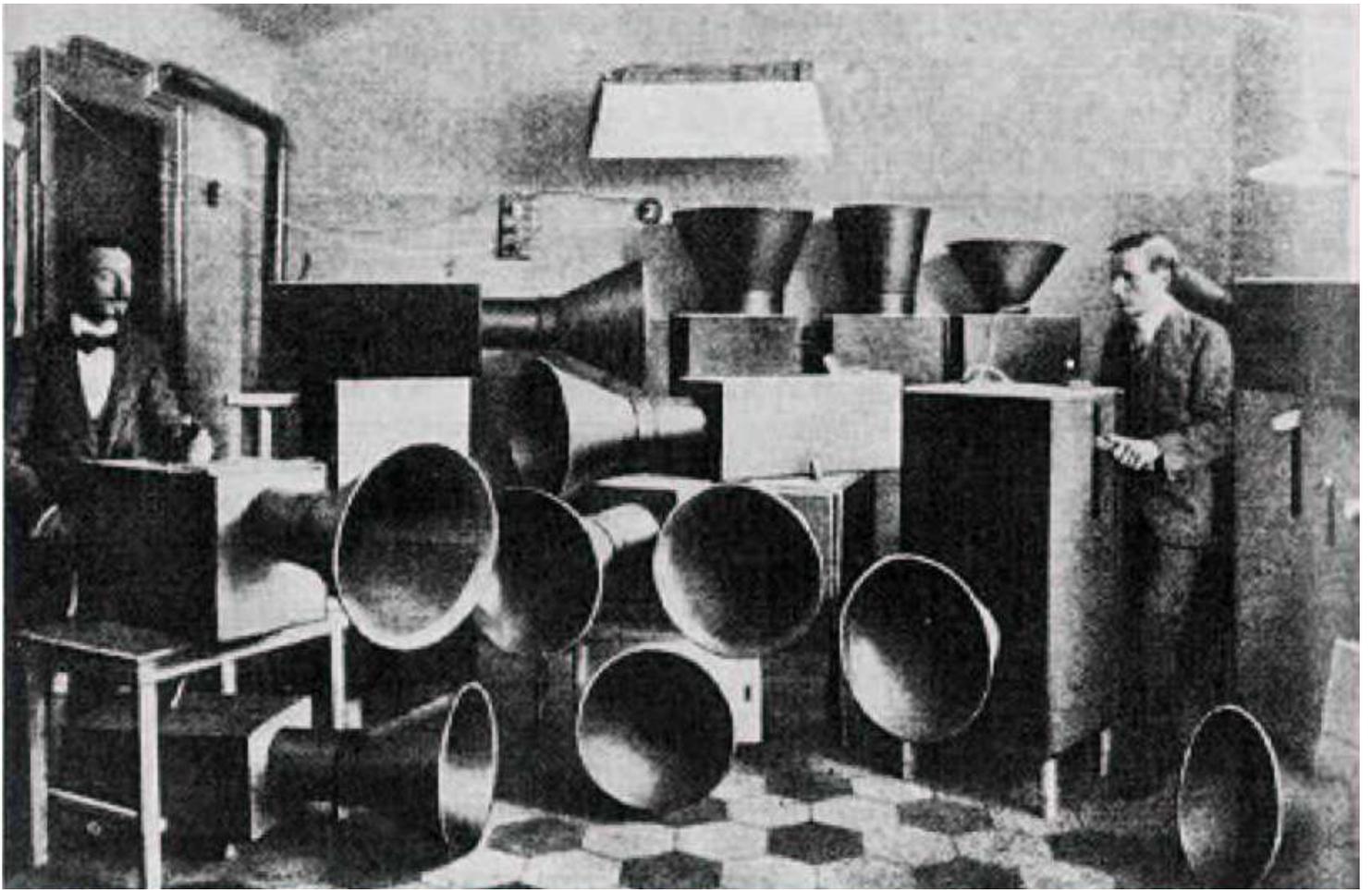
Las “palabras” de la orquesta son las notas, y no podemos esperar novedades más que en una zona de “neologismos” como son los gongs y los cinceros, es decir, ondas que entran en la orquesta con el descaro y las resistencias que conoce toda innovación. (Schaeffer: 1966, 29) [sic]

Podemos encontrar en los futuristas italianos una muestra de la vocación por abrir la música a nuevos sonidos, quienes hacia 1913 proponen su radical estética de los ruidos. Expresada de un modo espectacular a través del manifiesto *El arte de los ruidos*, ésta se ejemplifica con la invención de los *Intonarumori*<sup>93</sup> de Luigi Russolo. Estos instrumentos mecánicos evocaban la sonoridad del novedoso paisaje industrial, celebrado por los futuristas como un signo de lo moderno que viene a reemplazar lo antiguo. En el manifiesto, Russolo postula “no podemos contemplar el enorme aparato de fuerzas que representa una orquesta moderna sin sentir la más profunda desilusión ante sus mezquinos resultados acústicos” e invita a ampliar la idea de orquestrar al incorporar “los ruidos del tren, los motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes” (Russolo, 1913). Sin embargo, más adelante en el mismo escrito podemos corroborar la persistencia moderna en sus ideas: “el Arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa” porque aunque el ruido remita

---

<sup>92</sup> Este proceso de expansión tímbrica en la música académica de principio de siglo XX se produce a partir de, por ejemplo, otorgar mayor protagonismo a los instrumentos de percusión presentes ya en la orquesta, incorporar técnicas extendidas para ejecutar los instrumentos o incluso incorporar nuevos instrumentos en la orquesta.

<sup>93</sup> Los *intonarumori* encarnan estas ideas: son cajas de madera con una bocina de metal o cartón que amplificaba un mecanismo activado por el ejecutante a través de una manivela. El mecanismo varía según el modelo de *intonarumori*, de los cuales hubo 27 y fueron nombrados de acuerdo a su sonido, por ejemplo aullador, tronador o crepitador. Sin haber tenido aceptación por parte de la música académica, estos instrumentos nunca formaron parte de la orquesta sinfónica, pero constituían en sí mismos una orquesta. De hecho se escribieron obras en partituras, las cuales naturalmente debieron innovar en la notación gráfica porque su sonoridad excedía los parámetros del sistema tradicional.



Luigi Russolo: *Intonarumori*, 1913.

“brutalmente a la vida” el artista debe inspirarse en “el goce acústico en sí mismo” (Russolo, 1913). Los *Intonarumori* no presentaban los sonidos industriales que adoraban los futuristas, sino que los representaban mediante mecanismos.

Como sus colegas pintores quienes -aun habiendo escrito el manifiesto que mira al futuro con mayor radicalidad y vehemencia de todos los producidos en la primer mitad del siglo XX- no cuestionaron el cuadro ni la pintura como fundamentos de su idea de arte, los músicos futuristas tampoco pudieron cuestionar la esencia de la disciplina en la que estaban queriendo iniciar una revolución: los sonidos de los *Intonarumori*, aunque evocativos, no debían dirigir la escucha a lo que representaban del mundo, sino revelar las características abstractas de su materialidad sónica. Al proponerse escuchar el “goce acústico en sí mismo, prolongaban la idea de obra musical autónoma.

Recién varias décadas después, vinculado a los desarrollos tecnológicos que permitieron la grabación y manipulación del sonido, Pierre Schaeffer propondría con la música concreta la posibilidad de componer con sonidos grabados, fragmentos musicales y fragmentos de otro tipo de registros sonoros.

La música concreta, nacida en 1948 en RTF (Radio-diffusion télévision française) fue inventada por el ingeniero investigador y compositor francés Pierre Schaeffer a partir de la tecnología radiofónica; “o sea -explica Daniel Teruggi-, a partir del hecho de grabar sonidos, aislarlos, combinarlos, repetirlos y superponerlos hasta obtener estructuras complejas. (Hagelüken, 2006: 68)

La resistencia que el circuito de la música académica ofreció ante la propuesta de la música concreta se podría ejemplificar con las palabras del compositor argentino Juan Carlos Paz, quien tras hablar de las obras de Schaeffer y reconocer la inventiva de incorporar sonidos electroacústicos en composiciones, acusa a esta música de no ser seria ni innovadora, al punto de cuidarse de llamarlo compositor. Y -aún más trágico para el momento- la condena por ser realista e imitativa:

Esta música no es concreta ni abstracta, sino francamente realista y hasta imitativa (...) se necesitaban o se imponían otras soluciones que las propuestas por el ingeniero o inventor de música, pues de no hallarlas, su intento renovador, o mejor dicho, francamente revolucionario, podía quedar reducido al comentario o la ilustración, no obteniendo autonomía al depender de sujetos extramusicales y de elementos que aunque desfigurados o distorsionados, evoquen indefectiblemente el calco sobre el sujeto real. (Paz, 1955: 351)

Pierre Schaeffer produce y fundamenta sus exploraciones en un momento en que imperaba una idea de música en la que, como comentamos en capítulos anteriores, la autonomía del discurso musical era un valor fundamental para su consideración como música. Como dan cuenta las palabras de Paz, la discusión estética sobre la condición musical de la música concreta encontraba contraargumento en la posibilidad de que esas composiciones quedaran reducidas “al comentario o la ilustración, no obteniendo autonomía al depender de sujetos extramusicales” (Paz, 1955: 351).

Quizás por el peligro de que su arte de los sonidos no calificara en el reparto de lo sensible como música, Schaeffer elabora su defensa de la *escucha reducida*. Descrita en su célebre “Tratado de los objetos musicales” (1966), la escucha reducida propone la posibilidad de eludir la función

referencial de los sonidos grabados mediante una escucha que se dirija a la materialidad de los mismos, es decir, una escucha “pura” que se enfrenta desinteresadamente al sonido y se concentra en los rasgos acústicos.

Así, a pesar de partir de sonidos registrados, la propuesta de la música concreta aspiraba a la condición no referencial que caracterizaba la idea de música imperante en la época. Como lo propone el arte visual concreto -abstracto por definición- la música concreta no buscaba referir a objetos de la realidad, sino despertar lecturas a partir de la atención al juego de los materiales propios del lenguaje. En palabras de Schaeffer “...se trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia.” (Schaeffer, 1966: 23)

A pesar del esfuerzo teórico desplegado por hacer que la música concreta pertenezca a la “autovía de obras maestras” de la historia de la música (Cfr. Cap. 4), las exploraciones de Schaeffer facilitan el proceso de expansión del dominio artístico del sonido que pone en crisis la idea misma de música y señala en cierta forma uno de los puntos culminantes de la modernidad. Esto ocurre no solo por posibilitar que cualquier sonido pueda ser parte de una composición, sino porque pone en el centro de la reflexión a los modos de escucha. En cierta forma, podríamos pensar a Pierre Schaeffer vislumbrando la auralidad contemporánea desde la puerta, pero no pudiendo abandonar el mandato de hacer participar su obra la gran narrativa de la modernidad. Los títulos de sus composiciones parecen evidenciar esa contradicción, como por ejemplo *Etudes aux chemin de fer* de 1948 (en castellano, “Estudio de los ferrocarriles”), una obra compuesta con grabaciones del tren. Si en la música concreta el material sonoro debe ser escuchado por sus propiedades en sí, ¿por qué dar al espectador la clave de escucha que referencia a la fuente?

Algo similar podría decirse de John Cage, cuyo trabajo a partir de la década del 50 puede pensarse como una bisagra entre lo moderno y lo contemporáneo. Su obra silente y sus obras para “objetos”, el uso de sonidos “no musicales” o incluso la entrada de la indeterminación a la música, son todos movimientos que amplían el dominio artístico hacia la estetización de la realidad sónica. Sin embargo Cage nunca pone en crisis los fundamentos más profundos del relato de la modernidad, que son la idea de compositor y la idea de obra musical.<sup>94</sup>

Habría que aguardar algunos años más para que una habilitación teórica explicitara otra vía de acceso de los sonidos del mundo al dominio artístico. Nos referimos al trabajo pionero del compositor,

---

<sup>94</sup> “Cage was fond of mixing sound sources from different cultural strata, sources with divergent uses and functions. But his approach, almost exclusively, was to bring the nonmusical into the concert hall: to turn radios into members of the orchestra, to employ hardware store ephemera and office supplies as addenda to the mechanics of the grand piano, to play a bathtub. It was far less common for Cage to locate his activities outside the circuits of serious music.” (Kim-Cohen, 2009: 19)

investigador, educador y ambientalista canadiense Raymond Murray Schafer<sup>95</sup>, cuya investigación comienza en la preocupación por los efectos dañinos de los sonidos tecnológicos en los humanos, especialmente en los entornos urbanos.<sup>96</sup> Murray Schafer elabora su pensamiento en torno a un concepto central: el *paisaje sonoro* entendido como un ecosistema conformado por todos los acontecimientos acústicos del mundo, el repertorio total de los ruidos y sonidos que constituyen nuestro entorno audible. Al dar entidad a este complejo, no solamente deja la puerta abierta a las aproximaciones estéticas, las cuales abordaremos a continuación, sino que también, entre otras cosas, sienta las bases para acceder al estudio de lo social desde lo sonoro, dimensión de análisis que como comentamos en la primera parte, en este escrito llamamos auralidad:

...el entorno acústico general de una sociedad puede leerse como un indicador de las condiciones sociales que lo producen, y que puede decirnos mucho acerca de la tendencia y la evolución de esa sociedad. (Murray Schafer, 1993: 24)

En relación con la configuración del campo de los estudios sonoros y en vínculo con la perspectiva transdisciplinaria de esta investigación, resulta valioso destacar la propuesta de integración epistemológica que implica pensar la *ecología acústica* y el *diseño acústico* como campos del conocimiento:

Los estudios del paisaje sonoro se sitúan en las fronteras entre la ciencia, la sociedad y las artes. De la acústica y la psicoacústica aprenderemos sobre las propiedades físicas del sonido y el modo en que el sonido es interpretado por la mente humana. De la sociedad aprenderemos cómo el hombre se comporta ante los sonidos y cómo éstos afectan y cambian su comportamiento. De las artes, concretamente de la música, aprenderemos cómo el hombre crea paisajes sonoros ideales para esa otra vida, la vida de la imaginación y la reflexión psíquica. (Murray Schafer, 1993: 20)

En la base de este abordaje, Murray Schafer propone la articulación de teorías musicales con saberes de la acústica, la biología, la antropología, la sociología, el arte y las teorías que se preguntan cómo los humanos construyen el sentido, con el propósito de enriquecer el análisis del entorno aural a lo largo de la historia, poniendo el foco en la escucha. Una escucha que para Murray Schafer es responsabilidad de cada uno que se vuelva consciente para constituir una sociedad afinada con su mundo, un ecosistema acústico en equilibrio.

Así, en un proceso inverso al de Pierre Schaeffer, en vez de llevar sonidos del mundo a la lógica musical, Murray Schafer “exporta” la lógica musical a los sonidos del mundo, habilitando así una escucha que ahora sí podemos identificar con un rasgo contemporaneidad: la artísticidad de esos

---

<sup>95</sup> Su trabajo como investigador adquiere relevancia en la década del '70 con una serie de escritos sobre sonido ambiental y contaminación sonora, siendo quizás su libro "La afinación del mundo" (1977) el más célebre y aún vigente aporte a la consolidación de un espacio disciplinar que él daría en llamar la ecología acústica. Desde el proyecto World Soundscape, que él mismo fundara en la Simon Fraser University de Canadá, dedica años de trabajo y reflexión en torno al estudio de las relaciones entre los humanos y su entorno acústico.

<sup>96</sup> Su publicaciones "The Book of Noise" (El libro del ruido) de 1970 y "The Music of the Environment" (La música del medioambiente) de 1973, constituyen un apasionado argumento en favor de legislaciones antiruido y la consideración del paisaje sonoro urbano como algo a mejorar a través de la implementación de políticas y la consciencia de la escucha.

sonidos no es el único estado posible. El paisaje sonoro es vivido y apreciado de diversos modos que no se inhiben el uno al otro, sino que conviven y se interrelacionan produciendo complejos efectos de sentido. El sonido del paisaje puede ser acceso al conocimiento social y biológico, y también puede ser arte, depende de cómo, quien escucha, teja conexiones de esos sonidos con otros aspectos.

En la práctica artística contemporánea, la referencialidad del sonido es un elemento poético en multiplicidad de formas de obra. La incorporación de los sonidos del entorno invita a la desnaturalización de las conexiones habituales de la escucha, ya sea para reflexionar sobre aspectos identitarios de la dimensión sónica o para hacer ejercicio de la memoria auditiva. En este capítulo partiré de dos modalidades que se basan en la posibilidad del registro sonoro: el paisaje sonoro y el radio arte.

## Radio arte y documental sonoro

Desde que comenzó a hablarse de *neues Hörspiel* allí por la década del 70, el radio arte se desarrolló como una forma artística que se negó a ser encasillada en una declaración de principios o una simple descripción de formas de hacer. Un género que desde su origen significó un cuestionamiento sobre los límites del dominio artístico. Mientras la música electroacústica aun utilizando grabaciones de mundo defendía la autonomía y especificidad del lenguaje musical, la designación de algo como radio arte permitía difuminar los bordes entre el mundo del arte y los medios de comunicación, espesando la experiencia estética con otras funciones de la escucha.

El radio arte es un arte de cruce. En el libro *Caminos del Arte Sonoro* (2006), la mexicana Lidia Camacho dedica un capítulo a rastrear exhaustivamente los vectores que alimentan las características del radio arte, a partir de observar los vínculos que establece el dispositivo radiofónico con diversas disciplinas artísticas como la música, el cine, la literatura y la poesía sonora. Estos encuentros disciplinares permiten explicar la multifacética existencia del radio arte, cuya constante es la orientación al medio radiofónico y cuya retórica combina diversamente narratividad, figuración, abstracción, prosa y poesía.

Hacia finales de la década del 60, el terreno del arte radiofónico comenzaba definirse en Alemania despegándose de lo que se llamaba también radio-teatro. La denominación *neues Hörspiel*<sup>97</sup> señala la producción sonora que no solo se concentra en el “relato figurativo” -identificado con el *Hörspiel*<sup>98</sup> como género- sino que también explora posibilidades poéticas sonoras que la convivencia

---

<sup>97</sup> “En el cominezo de los años sesenta, el Hörspiel se movió y acercó a otras formas de expression artística” (...)“La perspectiva de todas las facetas del lenguaje (sonido, letras, palabras, oraciones, frases, aunadas a la forma de articulación, etc.) como material de composición fonético o rítmico se volvió común desde 1968-1969, particularmente en el entorno del neue Hörspiel.” (Hagelüken, 2006: 26)

<sup>98</sup> *Hörspiel* es el término alemán para radio-teatro. “Es la palabra para identificar el radiodrama, una forma radiofónica casi desaparecida en nuestra época post-televisiva, pero muy extendida en los años 1960.” (Gallon, 2017: 139)

del uso de la voz hablada, sonido y música pueden configurar. En este desarrollo podemos situar una parte del trabajo de Mauricio Kagel, el versátil compositor argentino que en 1957 se instalaba en la ciudad alemana de Colonia:

En su época heroica, la música moderna tomó distancia de la producción de óperas para teatros y buscó soportes dramáticos al margen del modelo decimonónico. (...) los encontró en el cine, en la radio e incluso en el cuarteto de cuerdas. (Gianera, 2011: 19)

En una entrevista con Werner Klüppelholz, Kagel describe su relación temprana con el cine. En su juventud fue parte de la fundación de la Cinemateca Argentina, donde un grupo de estudiantes restauraban cintas que llegaban al país en mal estado. Pegando fragmentos para rearmar películas fue su primer contacto con el montaje y lo inspiraría para su posterior trabajo. Refiriéndose a cintas descartadas en ese proceso, Kagel dice:

Yo las usé para hacer mis primeros experimentos cinematográficos haciendo un montaje de restos. Veinte años después, en mi primera composición radiofónica (*Hörspiel*) *Ein Aufnahmezustand* de 1969, amplí la experiencia de esa época. Aspiraba más a una estética que a una técnica. Lo que aparenta ser un desecho contiene material explosivo. (Kagel, 2011: 194)

El montaje constituye una de las operaciones fundamentales en el arte radiofónico. Vinculado con la instauración de los laboratorios y centros de experimentación sonora, el radio arte se desarrolló explotando las novedosas técnicas de manipulación del sonido registrando y, inspirado en el cine, refinando formas de relacionar esos fragmentos<sup>99</sup>. La vocación narrativa y evocativa que caracteriza buena parte del radio arte, provee un lugar especial a esas operaciones de intertextualidad<sup>100</sup> que involucran tanto al material de archivo mediático como el uso de otras músicas.

En los años setenta en Argentina se producen dos obras que vale la pena comentar en este punto, ya que son buenos ejemplos de esta exploración con el montaje y la intertextualidad en el campo de la música. Me refiero a *Tamos y Trovas, crónicas y epigramas* de Eduardo Bértola<sup>101</sup>. *Tamos* (1975) está fundamentalmente compuesta por fragmentos de grabaciones de radios

---

<sup>99</sup> "Das Handwergzeug. Kleines Ohrganon des Hörspielmachens: 5. Folge. Schnitt" es un trabajo radiofónico compuesto con fines didácticos por Klaus Schöning y Mauricio Kagel, en el que a través de un diálogo ficticio mantenido por dos realizadores de piezas radiofónicas ofrecen al escucha una serie de reflexiones sobre la evolución técnica y poética del arte de la radio. Allí distinguen el procedimiento *corte* del *montaje*. "El montaje es siempre el resultado de una intención, cuyo contenido puede definirse. Esa intención, motivada por una necesidad de clarificación a nivel de la dramaturgia no puede realizarse sino mediante la artimaña del corte dirigido. En cambio, el corte es posible sin que haya una intención relativa al contenido, puesto que no altera la situación dramática sino que, simplemente, contribuye a asegurarle un desarrollo menos caótico." (Kagel y Shöning, 1979 en Kagel, 2011: 132)

<sup>100</sup> Gerard Genette define la intertextualidad "como una relación de copresencia entre dos o mas textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro", y enumera sus formas más habituales: la cita, la alusión y el plagio. (Genette, 1989: 10)

<sup>101</sup> Bértola, compositor argentino formado en el CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales), participa del grupo de compositores que van en la búsqueda de una poética de vanguardia con sesgo latinoamericano

argentinas<sup>102</sup>. Graciela Paraskevaídís (2000) se refiere a este trabajo como una “radiografía de identidad argentina y también latinoamericana”, no solo al remitir a la poética minimista o austera que algunos compositores como Bazán habían elaborado como signo identitario de lo latino en contraposición al lenguaje de vanguardia europeizante, sino también porque los materiales que la pieza cita permiten recuperar un escenario político y, a través del montaje, sugerir una lectura crítica.

El estreno mundial de *Tramos* tuvo lugar el miércoles 15 de octubre de 1975, en el marco de dos conciertos dedicados a la música electroacústica de Latinoamérica, organizados por el desaparecido Núcleo Música Nueva de Buenos Aires en colaboración con el Núcleo Música Nueva de Montevideo, en el (atestado) auditorio del Instituto Goethe de Buenos Aires. En el debate posterior a la audición de las obras, *Tramos* polarizó una encendida discusión - entre otras - sobre si "eso" era música. Porque si sí, había que empezar a cambiar y sustituir las definiciones habituales, indiscutidas y sacrosantas del inefable arte de combinar los sonidos. (Paraskevaídís, 2000)

La encendida discusión que *Tramos* suscitó, como cuenta Paraskevaídís, acerca de su condición de música o no, seguramente se haya producido una vez más con una obra posterior de Bértola: *Trovas, crónicas y epigramas* (1977), otro collage, compuesto por fragmentos de grabaciones de radio y televisión dispuestas linealmente casi sin superposiciones ni cortes. Suena el programa de Mirtha Legrand, luego una entrevista a Borges, un locutor de radio pasando revista a una entrevista a Isabel Perón y una de las “pastillas” del *CICMAT informa* en clave doctrinaria. Garutti (2015) reflexiona sobre la tensión que este abordaje estético significó para la idea de música imperante en el círculo de compositores latinoamericanos:

Esta obra “pobre” de Bértola, en la frontera de lo que es política y de lo que es música, se nos presenta como documento de su contexto y su valor radica en reponernos los sonidos que (podemos arriesgar) por excesivamente cotidianos no pasaron a la historia. (Garutti, 2015: 10)

Esta obra y *Tramos* son algunos de los pocos casos conocidos de producción electroacústica de esos años que abordan una visión crítica sobre cuestiones sociales, como la violencia como espectáculo, el internacionalismo, la identidad latinoamericana y el peronismo. Ambas son obras que se realizaron en el marco de las actividades del CICMAT y resultan verdaderamente paradigmáticas del momento de crisis que la autonomía musical -tan defendida en los años del CLAEM desde los ideales estéticos internacionalistas y modernizantes de esos años- sufriría al entrar la reflexión política al campo de la composición. Si bien estas piezas no fueron producidas específicamente para el medio radiofónico, el tratamiento del collage sobre material sonoro preexistente y la dimensión

---

<sup>102</sup> “En la minuciosa partitura de *Tramos* se menciona en todos los casos el origen de las tres fuentes microfónico-radiales recogidas por Bértola: Radio Municipal, Radio Rivadavia y la Cadena Nacional de Radiodifusión. Los programas a los que se alude son pocos, sólo que su evidente fragmentación multiplica su presencia, sea en repetición textual (total o parcial) o fracturada (y/o reiterada en esa misma fractura). Las fechas - no ordenadas cronológicamente - corresponden a acontecimientos, eventos y programas de entre 1972 y 1974, como el Congreso Ecuménico, la pelea Cassius Clay-Joe Frazier o el regreso definitivo de Juan Domingo Perón.”

política de su temática, permiten ver estas obras como un punto de conexión entre la música electroacústica y el radio arte.

En Kagel sí encontramos esta conexión de un modo más explícito, en su obra *El tribuno* de 1979. Originalmente fue concebida como una “pieza radiofónica para orador político, sonidos de marcha y altavoces” y fue transmitida por primera vez en 1979 en la radiodifusora WDR de Alemania occidental. Probablemente el planteo tan visual de la escena -un político ejercitando un discurso político desde el balcón de su residencia-, condujo a que en 1982 Kagel mismo hiciera una versión escénica de la misma pieza. Dice Kagel de su trabajo: “*El tribuno*, trata la excitación oral que exacerba el éxtasis político. Alguien que ensaya un discurso y se acompaña a sí mismo con aplausos y música marcial.” (Kagel, 2011: 232) La pieza combina un elocuente monólogo con las *Diez marchas para malograr la victoria* (para instrumentos de viento y percusión) compuestas por el mismo Kagel a propósito de *El tribuno*, pero con la idea de que pudieran también ser una obra autónoma.

Que el radio arte fuera considerado una modalidad artística significó una cruzada en la dimensión política de la auralidad. No solamente el estatuto referencial de los sonidos no era disimulado, sino que, por el contrario, se permitía explorar características poéticas y a la vez exaltar la capacidad comunicativa del relato sonoro. Estos rasgos del arte radiofónico desafiaban la autonomía de la música.

La constante es el medio radiofónico como vehículo preferido para aquellas voces invisibles, narraciones, collages o paisajes sonoros que pueden constituir sus obras. Esa fijación señala la vocación comunicativa, acusmática y desterritorializante del radio-arte. Aunque también podemos encontrar aproximaciones ambiguas a la distinción radio arte. Como señala el glosario de la Fundación March:

Se podrían destacar algunas definiciones de arte radiofónico: «Es arte transmitido» (Dan Lander); «Es el uso de la radio como un medio para el arte» (Robert Adrian); «Es arte sonoro en y para el espacio electrónico de la radiodifusión» (José Iges). O aún más genéricamente: «Es arte sonoro con la participación del espacio radioeléctrico en cualquier punto o estadio de su producción» (José Manuel Berenguer). (Fundación March, s.f.)<sup>103</sup>

De acuerdo a estas definiciones el radio arte puede no solo referir a un tipo de producción, sino que también puede señalar un modo de mediatización de las producciones artísticas. Podemos comentar una experiencia en Argentina que exhibe esta idea amplia del arte radiofónico que aún sin hablar de arte sonoro, intenta establecer una distinción con la idea de música. En este caso, la experiencia que voy a comentar además tiene como protagonista a un autopercebido artista sonoro. Estoy hablando de *El oído absoluto*, un programa dedicado a la difusión de radio arte producido por

---

<sup>103</sup> Extraído del glosario del archivo Arte sonoro en España, de la Fundación March de Madrid. Este es un archivo en permanente actualización que documenta más de 45 años de creación sonora en España. Disponible en: <https://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/arte-sonoro/glosario.aspx?l=2>

Martín Liut (miembro fundador de Buenos Aires Sonora) y Abel Gilbert.

El género de las piezas radiofónicas comienza a desarrollarse en la Argentina con la creación de un nuevo espacio, El oído absoluto, que coordinan los músicos Martín Liut y Abel Gilbert y que se transmitirá a través de la FM 87.9 Clásica de Radio Nacional, de la FM 97.5 Radio Clásica y del sitio de Internet [www.clasicaonline.com.ar](http://www.clasicaonline.com.ar). (Diario Clarín, 2000)

Así se anunciaba en el diario Clarín, en el año 2000, la puesta en el al aire del programa en la FM de la Radio Nacional de la República Argentina. En una especie de juego irónico que remite a la idea de la "perfección musical" o "escucha perfecta", con la imagen del oído absoluto el ciclo radial proponía la apertura a todos los sonidos que pueden ser oídos y, por ende, poetizados por el género radiofónico. Como dice una nota periodística que anuncia sus emisiones: "el oído absoluto es todo lo que se puede oír" y deja abierta así su programación para la producción de "todos los compositores argentinos".<sup>104</sup> Para el programa, además de difundir creaciones de artistas argentinos e internacionales, Gilbert y Liut produjeron piezas propias. *Movimientos* (2000), por ejemplo, consistía en un montaje entre tomas documentales, desfiles de bandas militares en el Campo de polo, el ensayo de un ensamble de cámara y comunicaciones radiales, capturadas por un radio aficionado, del comando militar chileno que derrocó a Allende en 1973. La colaboración entre Gilbert y Liut condujo a la realización, años más tarde, de la intervención sonora *Mayo, los sonidos de la Plaza* (2003) ya comentada (Cfr. Cap. 6).

Además de estas piezas propias, en el programa El oído absoluto también se emitieron composiciones de los argentinos Jorge Sad, Carmen Baliero, Eduardo Bértola -precisamente la pieza *Tramos-*, Mauricio Kagel y el estadounidense Bill Fontana, entre otros. La presencia de esos nombres en la programación permite encontrar el punto de contacto entre la música electroacústica, la composición contemporánea y el arte sonoro, en la creación de una zona difusa en la que el género radiofónico (que implica la producción de piezas a propósito del medio y en vínculo con una retórica) conviven con la circulación de otras artes sonoras en la radio.

Sin embargo podemos hablar de una producción de radio arte específica para el medio en la Argentina de los años dosmiles, al referir al trabajo de Joaquín Cofreces. Joaquín Cofreces en 2005 produce un documental sonoro titulado *Saqueo 01*. Grabaciones de campo, fragmentos de archivo televisivo y radial, músicas, se entrelazan para hacer una crónica en clave radiofónica de los eventos políticos y sociales del 2001 en Argentina. Este trabajo, denominado por Cofreces como una "artesanía política de desarrollo cronológico" y cuya duración original es de 47 minutos, recibió premios y menciones en concursos internacionales de radio arte<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> "El oído absoluto pretende ser un espacio de producción de piezas, abierto a todos los compositores argentinos." La nota se titula "Mañana se estrena El oído absoluto, de Liut y Gilbert" Diario Clarín del 10/09/2000.

<sup>105</sup> Trabajo Nominado al premio iberoamericano FNPI (Fundación presidida por Gabriel García Márquez). Mención honorífica premio rey de España. 2do premio Categoría Feature Bienal de radio Mexico 2006. Premio Ake Blomstrom award (European broadcasting Union)

Este tipo de trabajos permite observar una relación ahora más explícita entre el arte sonoro y la narración. La biografía de Joaquín Cofreces que circula en internet lo señala como "documentalista y artista sonoro de Ushuaia, Tierra del Fuego." Comenzó trabajando en la radio, pasando por la radio La Tribu (fm 88.7 de Buenos Aires) en el 2001 y 2002, allí se empapó del lenguaje radiofónico y se vinculó a las formas de contar a través del sonido. Según cuenta en entrevistas, el objetivo de su trabajo artístico es encontrar la máxima potencialidad narrativa, no solamente desde la palabra, sino también con todos los efectos sonoros posibles: la música, grabaciones de ambiente, ruidos de la cotidianeidad. (Diario del fin del mundo, 2012)

Así, en 2010 produce *Hanoni lapude anan*, una pieza documental encomendada por la Radio Pública Cultural de Alemania (Deutschland Radio Kultur) que circuló en múltiples festivales y que obtuvo premios como el *Süden Radio 2013*<sup>106</sup>, en la categoría radio arte. El título de la pieza quiere decir "Solíamos hacer canoas" en lengua yagán. Los yaganes fueron la tribu más austral del mundo, habitaban el archipiélago de Tierra del Fuego. Para la realización de este trabajo de corte antropológico, Cofreces combinó grabaciones de campo de paisajes sonoros de Tierra del Fuego con las voces de las últimas dos mujeres que hablan la lengua yagán. A su vez contó con un material de archivo facilitado por los alemanes que le encargaron la obra, unos audios de 1907 grabados en cilindros de cera, digitalizados por el archivo fonográfico de Berlín.

Los documentales sonoros, también llamados *feature*, constituyen un género radiofónico que tiene como objetivo "acercarse y tratar de una manera artística los temas sociales, antropológicos, ecológicos, políticos, culturales" (Estévez, 2008: 118). Se distinguen de los documentales radiofónicos tradicionales por el tratamiento narrativo y dramático que permite ampliar los recursos más allá del material del archivo testimonial.

Esta característica [la narración ficcionada] distingue al radio *feature* de todos los géneros radiofónicos, ya que sin el apoyo de recursos ficticios que documenten la realidad, la obra se podría camuflar en un documental radiofónico tradicional. (Lechuga Olgúin, 2015: 94)

Pero en la variedad de sonoridades de las que se sirve el radio artista, también están los sonidos que sale a buscar al mundo. Los grabadores portátiles, accesibles al público en general desde la década del 60, permitieron la expansión de las posibilidades del *feature* o documental sonoro, al facilitar el registro de situaciones únicas -sociales y medioambientales- que luego volvían al estudio para ser combinadas.

El estudio de grabación deja de ser la máquina creadora de sonidos y se convierte en una especie de laboratorio de experimentación sonora en donde los sonidos recabados en el campo se mezclan, yuxtaponen y armonizan con una técnica libre para dar vida a este híbrido de realidad y ficción. (Lechuga Olgúin, 2015: 72)

Más tarde, con la masificación de la computadora, la producción de radio arte se diversificó,

---

<sup>106</sup> <https://www.radiopapesse.org/en/archive/sonora/hanoni-lapude-anan>

dejando entrar rasgos estilísticos de la cultura musical, mediática y publicitaria. A su vez, los cambios tecnológicos que trajeron nuevos modos de circulación y nuevos hábitos de escucha, como el caso de internet, debilitaron la especificidad inicial que el radio arte reclama en su denominación, algo que corroboramos al notar que la mayoría de las piezas radiofónicas hoy no son difundidas por ondas radioeléctricas. Quizás como le ocurre al video-arte que, a pesar de que hoy las piezas audiovisuales se realicen mayormente en soportes digitales, su denominación persiste quizás por la continuidad de aspectos estilísticos y de recepción.

Así es que las obras que circulan como radio arte -en las diversas plataformas que hoy existen- también lo hacen de modos diversos, como puede ser un *podcast*, un álbum -en formato Compact Disc o en formato digital- o también como concierto en vivo. Este es el caso de *In the Darkness of the World* (2015), un *feature* de Sol Rezza. Inicialmente presentado como un obra para sistema multicanal para ser difundido<sup>107</sup> por la artista en vivo, hoy también circula en su versión radiofónica y podemos encontrarla en *kunstradio.at* y en *sonosphere.org*, dos sitios especializados en radio arte en cuyos archivos convergen las producciones de artistas de todo el mundo. Allí la describen así:

En el mundo oscuro de las profundidades marinas, la mayoría de los organismos utilizan su sentido del oído para orientarse. Esta idea inspiró a la artista sonora argentino-mexicana Sol Rezza a realizar una pieza de radio fantasmagórica.<sup>108</sup>

Basándose en la novela *20.000 leguas de viaje submarino* de Julio Verne, crea un relato sonoro de 51 minutos de duración a partir de grabaciones de hidrófonos<sup>109</sup>, relatos en alemán grabados a propósito para la pieza y diversas atmósferas sonoras de síntesis.

La argentina Sol Rezza fue en las primeras décadas del siglo XXI una activa portavoz del arte radiofónico y la experimentación de radio en América Latina. Editó numerosos álbumes, que gravitan entre la música experimental, el radio-arte y el paisaje sonoro. Llevó adelante el sitio *radio-arte.com* desde 2006 durante casi 10 años. Hoy desde su sitio *solrezza.net* se define a sí misma: “Soy una compositora, diseñadora de sonido e ingeniera de audio”. Por comentar alguno de sus trabajos radiofónicos y observar esta condición lúbil de la identidad del medio, me referiré a su álbum *EX NIHILO NIHIL FIT* (2009). Éste se compone por 3 piezas que abordan el tema de la pandemia de Gripe A que afectó muchos países de Latinoamérica. Inspiradas en la tónica de las noticias del momento y el miedo que estaba paralizando a la mayoría de la población, estas piezas fueron pensadas desde su

---

<sup>107</sup> En este caso el término *difundir* se refiere al uso que se le da en la música electroacústica, aludiendo a la espacialización de la pieza en vivo, esto es, la distribución de sonido en las distintas fuentes sonoras que constituyen un sistema multicanal.

<sup>108</sup> In the dark world of the deep sea, most organisms orient themselves through their auditory system. This insight inspired the Argentinian-Mexican sound artist Sol Rezza to a phantasmagorical radio piece ([http://sonosphere.org/en/collection\\_en/list\\_en.html](http://sonosphere.org/en/collection_en/list_en.html))

<sup>109</sup> Un hidrófono es un transductor de sonido a electricidad para ser usado en agua o en otro líquido, de forma análoga al uso de un micrófono en el aire.

concepción para ser transmitidas por radio. Basadas en textos del escritor argentino Oliverio Girondo, el montaje se sirve de voces, sonidos guturales, producidos y procesados por la artista.

La posibilidad de considerar arte a cierta producción sonora para radio, también permite reconocer el funcionamiento de la auralidad contemporánea que venimos caracterizando. La obra radiofónica no reclama una escucha autónoma, independiente y replegada sobre su propia especificidad. El arte radiofónico, en el que se encuentra el documental sonoro como una de sus modalidades, se sirve de la combinación de las múltiples escuchas que configuran la cultura aural de cada territorio. La transacción y convivencia de operaciones de diversas disciplinas artísticas en la producción de las obras radiofónicas, inaugura a su vez nuevas formas de escuchar los enunciados artístico sonoro. El radio arte no reniega de la condición referencial del sonido, por el contrario, su origen narrativo permite exaltar esa potencialidad y establece la posibilidad de escuchar de modos diversos los sonidos conocidos o escuchar por primera vez sonidos inauditos.

## **Paisaje sonoro, fonografía y sonidos relocados**

La práctica de la grabación de campo o *field recording* supone el registro de audio fuera de un estudio de grabación. Es decir, a diferencia de lo que sería construir una escena sonora, el registro de un entorno u objeto sonoro se realiza sin más intervención que la elección del modo de grabación (qué sistema técnico) y la elección del punto de escucha. Si hiciéramos una comparación con el ámbito de la fotografía, la grabación de campo se acerca más al documentalismo que a la fotografía de estudio. Como técnica auxiliar, la grabación de campo puede tener una finalidad tanto artística como científica. Puede servir, por ejemplo, para relevar la biodiversidad de un ecosistema dado o puede ser utilizada como material para composiciones u obras sonoras.

En el campo artístico, el uso de los términos fonografía o producción de obras fonográficas agrega un matiz sobre la práctica de la grabación de campo. El término fonografía<sup>110</sup> era utilizado por el compositor y teórico francés François-Bernard Mâche en la década del 70 para referir a sus composiciones que eran paisajes sonoros casi sin manipulación. Sin embargo, con el paso del tiempo, el término circuló para denominar diversas modalidades de obra que, si bien se basan en la grabación de campo, otorgan un rol más poético al fonografista. De hecho Xoan Xil-López (2014) entiende que el término fonografía se sigue eligiendo para evocar su sentido original, como “transducción” y

---

110 Como recupera el glosario del catálogo de la exhibición “Escuchar con los ojos” de la Fundación Juan March: “Fonografía según José Luis Maire: En el origen de este término, superado ampliamente, se encuentra una concepción del uso de las grabaciones sonoras como si de una fotografía o de una suerte de diapositiva sonora se tratara. La denominación fue acuñada por el compositor y teórico francés François-Bernard Mâche, aunque se presenta teorizada de una manera ejemplar en los trabajos de Luc Ferrari.” Consultado en <https://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/arte-sonoro/glosario.aspx?l=2>

“representación” del sonido, en una acepción que se concentra más en la dimensión formal y abstracta de las grabaciones, que en su carácter auxiliar como registro. Como dice Xil-López “se podría decir que más allá de capturar un entorno sonoro la Fonografía persigue compartir la experiencia de quien graba, es decir, tiene que ver más con la escucha que con el sonido” (Xil-López, 2014: 114). De ese modo, en una producción fonográfica o “paisaje sonoro electroacústico”<sup>111</sup> (Rocha Iturbide, 2013) quien graba aparece en lo grabado dejando una huella poética en cada una de sus decisiones. Éstas se despliegan no solo en la instancia del registro -posicionar el micrófono o elegir qué tecnología utilizar- sino que alcanzan hasta la postproducción y manipulación de dicho material. Así, si bien la fonografía suele vincularse al paisaje sonoro, éste no aparece tanto en la acepción de Murray Schafer que apunta a “cualquier campo acústico”, sino que pone el foco en la actividad del compositor o artista. “El paisaje sonoro electroacústico es la grabación de un paisaje sonoro que se convierte en una fonografía” sentencia Rocha Iturbide (2013: 175).

La captura del entorno aural entonces adquiere especial relevancia en el paisaje sonoro y en la fonografía como modalidades de obra sonora. Gravitando en un umbral, las obras asociadas a estas categorías pueden circular como música o como arte sonoro. Esta condición espesa de las obras fonográficas o paisajes sonoros electroacústicos, que las ubicaría en el régimen de la auralidad contemporánea, radica en esta disponibilidad.

Sabemos que la escucha no solo involucra al sonido. Será el anclaje que los elementos paratextuales como los títulos o la información que la edición gráfica u on-line presenta, lo que nos permitirá relevar la relación de estos sonidos -más o menos manipulados- con un territorio, locación o situación temporal. Los paisajes sonoros, habiendo en algunos casos perdido la clara referencia a la fuente registrada, persisten en estas obras entonces no solo como tratamiento sonoro de construcción de espacio, sino también como entretrejo de materialidades heterogéneas (imágenes, textos, otros sonidos) que permiten localizar esos sonidos.

Un proyecto colaborativo como *Argentina Suena* permite ver cómo la fonografía aspira a ser más que música. Nos referimos a una producción de paisajes sonoros electroacústicos que propone una escucha transdisciplinar: antropológica, social, histórica, medioambiental y artística en simultáneo. En 2014, el proyecto radicado en CEIARTE de la Untref y coordinado por Raúl Minsburg, convocó a compositores y artistas sonoros argentinos a que presentaran piezas compuestas a partir de grabaciones de campo de sus lugares de residencia. La propuesta se basaba en la noción de paisaje sonoro como acceso a la identidad de un territorio:

---

<sup>111</sup> “Para hablar de paisaje sonoro electroacústico de manera más específica hay que crear una nueva definición: Es la grabación (monoaural, estéreo o multipistas) de un paisaje sonoro, en donde las particularidades de la grabación (tipos de micrófonos, movimiento o estatismo de éstos, etcétera) determinan sus cualidades.” (Rocha Iturbide, 2013: 173)

Desde hace casi medio siglo, la preocupación por el medio ambiente se extendió también al sonido, a los sonidos que un determinado ambiente contiene, incluye, destruye, crea. Buenos Aires no "suena" en el 2014 de la misma manera que sonaba en 1914: hay una gran cantidad de sonidos que se perdieron (tranvías y vendedores ambulantes son sólo un ejemplo) y otra gran cantidad de sonidos nuevos que se incorporaron a la vida cotidiana (básicamente los producidos por la tecnología portátil). (Notas del proyecto Argentina Suena)<sup>112</sup>

El conjunto de piezas que compone el proyecto *Argentina Suena* hoy circula como contenido en la plataforma online *SoundCloud*. Hay piezas de Diego Mackedonsky –organizador del festival Tsonami Buenos Aires-, Federico Barabino, Joaquín Cofreces, Pablo Bas, Ricardo de Armas y Bernardo Piñeiro, entre otros. Los títulos de las piezas alojadas en SoundCloud refieren a la locación de la que los sonidos provienen o cuyo montaje describe. Como si genéricamente se tratara de paisajismo, recortes de entorno acústico participan de un retrato hecho al estilo de cada artista

Un caso similar al del proyecto *Argentina suena* lo encontramos en el concurso *Arte y Clima* que invitaba a presentar “miniaturas de arte sonoro” (Cfr. Cap. 6). Al traer estos eventos estamos recuperando la circulación de la expresión arte sonoro que da cuenta de la acepción más imprecisa en Argentina. En esa acepción –que puede ejemplificarse en las palabras de Kröpfl (Cfr. Cap 6)- arte sonoro y música electroacústica muchas veces aparecen como sinónimos, con el matiz de que el arte sonoro quizás “tendría más permiso” a abandonar la abstracción que la electroacústica.<sup>113</sup>

Estos casos evidencian la tensión categorial que se produce entre música y arte sonoro como dos centros atractores simultáneos. Por más que los paratextos asocien las obras al arte sonoro, la condición “acusmática” las atrae inevitablemente hacia la noción música. La consideración artística de la capacidad referencial del sonido es acaso el único aspecto por el cual estas obras ostentan su estatuto diferenciado de la música, solo y en tanto esta última se corresponda con la noción delineada en la modernidad.

Aunque si se considera que la obra es el conjunto de micropiezas o la acción de reunir piezas que, por ejemplo “problematizan el cambio climático” o “reflexionan sobre el territorio argentino”, es posible pensar en la configuración de otro dispositivo, del cual el sonido -la pieza acusmática- participa. Así, la escucha de lo artístico se produce no solamente atendiendo al flujo sonoro, sino también a la manera en que los sonidos se vinculan con otras materialidades para convertirse en punto de pasaje para múltiples sentidos de índole social, antropológico, ecológico, etc. Si bien se trata de propuestas que circulan en plataformas preexistentes, sin “customizar” la experiencia de escucha, la información paratextual invita a producir estas conexiones.

---

<sup>112</sup> [http://ceiarteuntref.edu.ar/argentina\\_suena](http://ceiarteuntref.edu.ar/argentina_suena)

<sup>113</sup> Esta acepción imprecisa del arte sonoro la encontramos en las palabras de Raúl Minsburg, organizador Argentina suena, en un artículo titulado “Identidad y Arte sonoro” desde el cual presenta y fundamento el proyecto: “Nos interesa abordar esta relación entre memoria e identidad, subrayando la perspectiva sonora o mejor dicho una perspectiva musical particular, la de la música hecha con sonidos llamada música electroacústica, acusmática o arte sonoro en general, dependiendo de las diferentes estéticas.” (Minsburg, 2016: 48)

Serán quizás otras modalidades de obra las que, también incorporando sonidos del mundo, permitan hacer una revisión más profunda sobre la idea de obra musical autónoma. Encontramos al paisaje sonoro, ya no como género sino como motivo o material, configurando otros dispositivos artísticos como la instalación, performance o mapa sonoro. Es quizás por el hecho de que proponen nuevas situaciones de escucha, que en esos casos la categoría música pierde poder atractor y se orienta más decididamente hacia el arte sonoro.

Los mapas sonoros, en la mayoría de los casos, se proponen como proyectos colaborativos y ofrecen una existencia simultánea de trabajo antropológico y acontecimiento estético. El colectivo español **escoitar.org** resulta ser un antecedente. Desde 2005 articularon la labor fonográfica de artistas e investigadores en virtud de promover una actitud de escucha activa a través de la generación de un “archivo sonoro geolocalizado en formato de cartografía” que permitía que quien quisiera incorporara sus grabaciones indicando las coordenadas donde fueron grabadas y otros datos (Xil-López, 2014: 60).

En Argentina el proyecto **Sonoteca Bahía Blanca** toma el modelo de *escoitar.org* para elaborar un mapa sonoro colaborativo de la región de Bahía Blanca. Partiendo del lema “El sonido como patrimonio cultural inmaterial” invita a los miembros de su comunidad a convertirse en “cazadores de sonidos” para alimentar un archivo sonoro asociado a un mapa satelital.

“Sonoteca Bahía Blanca es una propuesta que recupera la ciudad como un hecho sonoro colectivo y dinámico en la red de espacios públicos y ofrece una experiencia de conocimiento y afección en torno a la cual se conforma una comunidad de cazadores de sonidos: una colectividad ciudadana, colaborativa y participativa, que expresa su pertenencia e identidad en la construcción de un mapa sonoro que trae a la memoria historias, recuerdos y todo lo que transforma un espacio en un lugar propio. (Molinari & Ramírez, 2018: 60)

Se invita así a los bahienses a cargar grabaciones de campo sin posterior manipulación, y ofrecer las coordenadas de dónde fue grabado.

Los mapas sonoros tienen la capacidad de relocalizar los sonidos que el registro fonográfico disoció. Ésta constituye una estrategia para, en cierta forma, deshabilitar lo que Murray Schafer llama esquizofonía<sup>114</sup>: la escucha escindida promovida por las tecnologías de registro y exaltada como gesto estético en propuestas como la de la música concreta. A través del diseño de una interfaz es posible presentar esos sonidos sin la desnudez que la autonomía musical proponía. El mapa sonoro constituye así un dispositivo que agencia el vínculo del espectador aural con esos sonidos y permite recomponer la relación con el territorio.

El sentido comunitario de los mapas sonoros también invita a una revisión profunda de la figura de artista, identificada en la modernidad con un sujeto-persona. El carácter abierto, libre y colaborativo de este tipo de proyectos desestima la importancia de la autoría en virtud de una idea

---

<sup>114</sup> “Mediante la palabra esquizofonía me refiero a la disociación entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica.” (M.Schafer, 1993: 135)

de obra procesual y colectiva. A su vez, los mapas sonoros tensionan la idea de obra de arte, llevándola hacia esa zona de indefinición en la que sus rasgos no difieren de un proyecto de investigación, un archivo patrimonial o una acción comunitaria. Como dice Boris Groys, al hablar de las obras-archivo orientadas a la documentación de un proyecto en proceso: “el arte se transforma aquí en un modo de vida, a través del cual la obra de arte se convierte en no-arte, en una mera documentación de ese modo de vida.” (2014: 78). Esta idea de arte que se confunde con la vida, se consolida en codeterminación con el proceso que Haro denomina “la liberación del sonido”:

El sonido no solo se ha liberado de la música como única opción expresiva sino que además, se ha emancipado de los grandes sistemas de producción y comercialización a través de sociedades autogestionadas que muchas veces tienen además el sello creative commons. (Haro, 2004: 47)

En este proceso de emancipación del sonido, la figura del espectador también asume nuevas características. Trataremos de observar esto en una última serie de obras que proponen al espectador nuevas situaciones de escucha y nuevos comportamientos ante el paisaje sonoro.

El concepto de caminata sonora definido por Hilder Westerkamp, uno de los miembros del World Soundscape Project, consiste en “cualquier excursión cuyo propósito principal es escuchar el entorno, exponiendo nuestros oídos a cualquier sonido que nos rodee, sin importar el lugar en el que estemos” (Westerkamp en García, 2016). Una obra como *Motto* (2014) de Juan Sorrentino en cierta forma, reversiona el concepto de caminata sonora planteándolo como un concierto *in situ*. Presentada como una performance y a la vez como concierto al aire libre, la obra se desarrolla en el recorrido pautado de 8 *performers* que llevan un kit para amplificar los sonidos del ambiente: en sus manos una caña con un micrófono, en su espalda un parlante como mochila. Al caminar, los 8 personajes vestidos con un mameluco blanco, van señalando los pequeños accidentes del entorno aural y realizando acciones que el artista indicó en una partitura previamente. Los espectadores pueden caminar a la par de los *performers*, seguirlos en su recorrido, o tomar distancia y atender a la situación desde un punto de escucha más lejano. El medio ambiente sónico es señalado como algo dinámico y presente, es decir, en cierta forma, no re-presentado. Sin embargo, ese paisaje sonoro es mediatizado por las decisiones del artista y la acción de los *performers* aun antes que por la escucha del espectador.

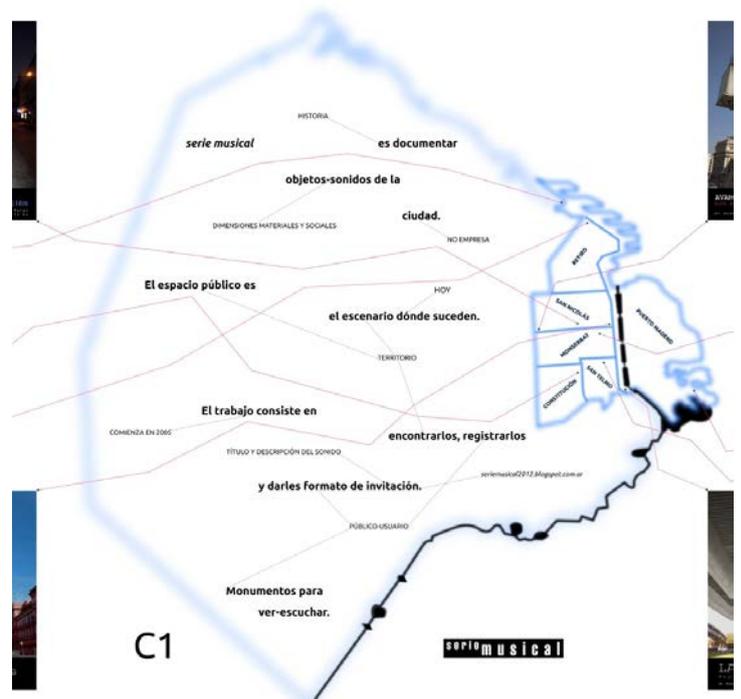
*Serie musical* (2012) de Leandro Tartaglia le otorga al espectador un rol más activo, invitándolo a que él mismo realice un recorrido sonoro por la Ciudad de Buenos Aires. A través de pines en un mapa de *Google*, Tartaglia indica las locaciones de los señalamientos que componen su serie de “música” u “objetos-sonidos” encontrados en el espacio público. (Tartaglia, s.f.) A este mapa lo acompaña una serie de piezas gráficas que describen esos señalamientos sonoros, anticipando al espectador lo que puede encontrar en cada locación. Así, una foto del mastil de la bandera argentina, con la Casa Rosada de fondo, lleva por epígrafe: “Celeste y rosa. Viento y tela. Parque Colón – día y noche”. O una foto de varios aparatos de aire acondicionado acumulados en la fachada de un edificio



Sonoteca Bahía Blanca: *Mapa sonoro de Bahía Blanca*, 2017.



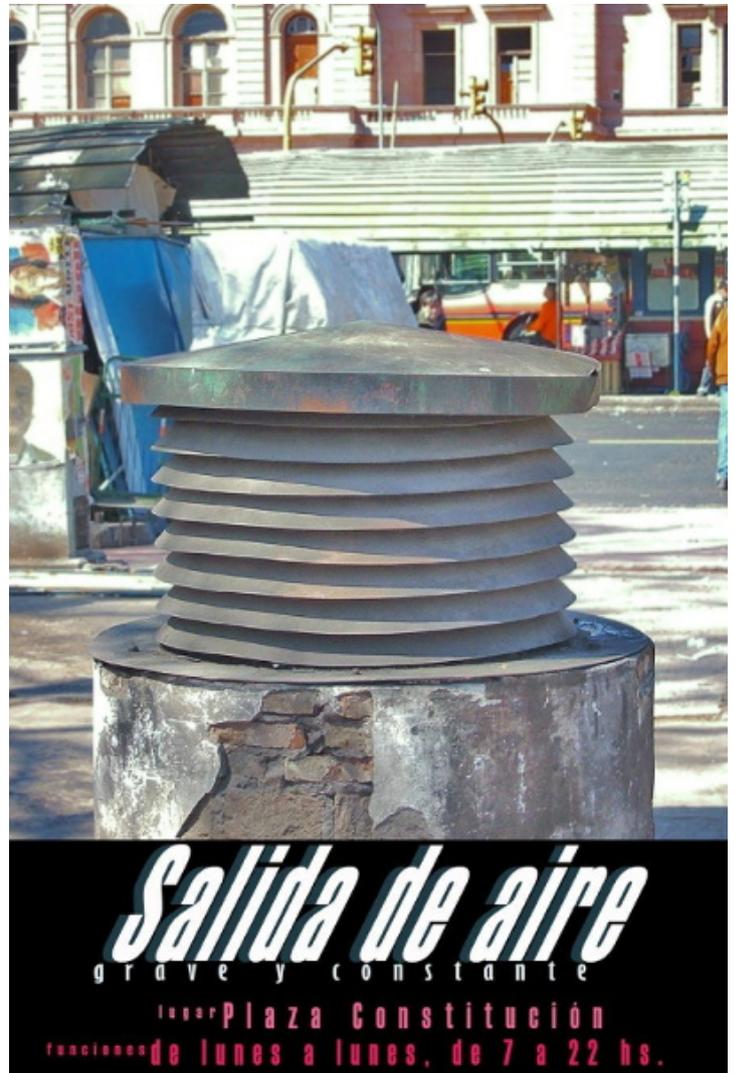
Juan Sorrentino: *Motto*, 2014.



Leandro Tartaglia: *Serie musical*, 2012.



Leandro Tartaglia: *Serie musical*, 2012.



se titulan “Unidos y Organizados. Es un Do un poco bajo, pero no llega a ser un Si. Adolfo Alsina (esquina Av. Psdt. J. A. Roca) de 8 a 20hs.” Estas imágenes más el detalle del mapa geográfico, constituyen otro estado de la obra, una documentación que también supone otro tipo de escucha de la ciudad, silenciosa y sinestésicamente evocativa.

La teoría de la deriva, propuesta por Guy Debord (1958) en el marco del pensamiento situacionista, podría servir para pensar esta obra. La deriva es un modo comportamiento experimental que consiste en hacer una caminata sin un objetivo específico. Los situacionistas proponían este ejercicio como una vía de escape, como una alternativa a vivir la ciudad de un modo predeterminado. En *Serie Musical*, los espectadores que deciden ir tras las indicaciones del artista a buscar los sonidos señalados, experimentan una deriva aural, esto es, una escucha de la ciudad desnaturalizada, desaprendida y redescubierta.

De algún modo también podemos vincular la actividad del fonografista al ejercicio de la deriva. En las obras que comentamos, el artista al oficiar de *selector* y *montajista* interpela los modos habituales de escuchar el entorno. El *sonido encontrado* en general siempre estuvo allí, solo hacía falta modificar la forma de escucharlo.

## Cap. 9\_ EL CUERPO EN PRESENTE

A comienzos del siglo XXI, la expresión *performance* forma parte del léxico de artistas que trabajan con sonido. Hemos visto cómo en Argentina, los eventos que incluyen al arte sonoro en su programación, distinguen en el programa a las performances de las composiciones o los conciertos. Esta expresión, y más específicamente la de *performance sonora*, permite designar a acciones artísticas orientadas al sonido que proponen la apreciación de lo sonoro ya no necesariamente desde las competencias de los lenguajes musicales, sino desde la fijación en el acontecimiento, en el *aquí y ahora* del sonido y los cuerpos sonoros.

A su vez, más allá de la cercanía con la expresión arte sonoro, encontramos performances sonoras circulando tanto en espacios de la música experimental, como del arte contemporáneo y del ámbito del arte y tecnología. En todos los casos, las performances señalan un espacio híbrido desde el cual se interpelan los hábitos productivos de las disciplinas que involucran y a la vez propician la generación de nuevas experiencias de expectación y escucha.

En Argentina encontramos una amplia variedad de abordajes a esta modalidad de obra. Sin embargo, presentaré dos series de obras que, atraídas por la expresión *performance* nos permiten observar su inscripción en los umbrales. Estas series se conforman en la distinción de dos procedimientos: Improvisar y componer.

## La performance como presencia

En el libro *El instante eterno* (2000), Michel Maffesoli postula que tras el fin de la modernidad se produce en las sociedades un retorno a “lo antiguo, lo arcaico” que, asociado a un pensamiento místico, colabora en la configuración de una concepción cíclica del tiempo que desarma la apología moderna del futuro. La experiencia de un eterno presente, encarnada en los múltiples rituales de la vida contemporánea, no reniega de lo efímero ni de lo impreciso. Por el contrario asume como propósito el “*presentar lo que es, antes que representar lo que debería ser*” (Maffesoli, 2000: 17)<sup>115</sup>

El presentismo del que habla Maffesoli se vincula con la perspectiva situada y abierta del conocimiento que observamos en la epistemología contemporánea y en las identidades espesas de las obras de arte en la contemporaneidad. La “imposibilidad de definiciones a priori” que señala el fin del pensamiento moderno, habilita la existencia de lo impuro y lo inespecífico que alimenta la imagen del umbral que presenta esta tesis. La consolidación de la performance como modalidad de arte en el siglo XX permite ejemplificarlo:

La performance encarna la idea de umbral desde múltiples perspectivas. Surgió en los umbrales de los géneros artísticos en el final de la modernidad. Se desarrolló en los umbrales del mercado artístico por su condición efímera. Surgió de los umbrales del arte, los umbrales de lenguaje, cuando desde la prehistoria el primer hombre ensayó sus desafíos a través de un acto simbólico y ritual. La performance proviene y señala los umbrales de la moral y la ética: la performance ha solido ser de las formas artísticas más cuestionadoras del sistema social, en muchos casos justificando con el sentido estético el llevar a la acción tabúes y perversiones culturalmente condenadas. Lleva en su esencia la renovación constante y suele refrescar las anquilosadas prácticas de otros géneros más conservadores. (Savasta, 2014)

La capacidad de la performance de renovar las prácticas artísticas se debe a la profunda integración disciplinar que le da origen. Quizás por eso, como nos relata Roselee Goldberg, se escapa a definiciones clausuradas:

La historia del performance art en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas y decidieron llevar su arte directamente al público. Por esta razón su base ha sido siempre anárquica. Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla, más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas. (Goldberg, 1996: 9)

En este arte vivo hecho por artistas, la acción es sustancia de las obras. El cuerpo del artista es soporte para llevar adelante una investigación sobre el comportamiento, para generar estrategias de intervención en la realidad. La performance como un arte que acontece, se despliega en el espacio y el tiempo, proponiéndose como una irrupción en el flujo cotidiano, y permite revisar los modos estabilizados de producir y recepcionar arte.

---

<sup>115</sup> “...hace falta entrar en el proceso específico de ese tiempo místico, el de la repetición. El mito es el dominio de las identificaciones múltiples: “proteo nunca es Proteo, unas veces viejo, otras ola, otras serpiente”. No tiene identidad precisa, de ahí la imposibilidad de las definiciones a priori, o de los conceptos asegurados, por los que enloquece el pensamiento moderno: el de la Historia, de lo político y de lo social racional. (Maffesoli, 2000: 17)

La emergencia de la performance como modalidad de obra significa para las artes visuales la expansión de su dominio disciplinar. La historia del arte la vincula a la orientación de los nuevos comportamientos artísticos hacia la estetización de la vida cotidiana, en una línea que puede trazarse desde las experiencias interdisciplinarias de vanguardia, como el dadaísmo y futurismo, pasando por *Fluxus* y el *happening*. Sus rasgos más característicos, la temporalidad orientada al presente y la entrada del cuerpo del artista en la obra, hacen resonar las palabras de Maffesoli sobre el objetivo de la contemporaneidad: “*presentar lo que es*”.

La música, a diferencia de las artes visuales, tiene larga data de desarrollo como un arte de la presencia del cuerpo en la obra. Hasta la posibilidad del registro sonoro, la única forma de recepcionar la música era compartiendo el espacio con el ejecutante. Antes, las presentaciones musicales poseían un carácter único e irrepetible. El consumo de la música no se restringía a la experiencia auditiva nada más: cada evento implicaba una experiencia social y física plagada de rituales, que no solo constituían a la música, sino también a los grupos sociales que participaban de ella. El edificio donde se realizaba el concierto, el vestuario de los asistentes, los hábitos de escucha, la situación de encuentro pautada temporalmente y las implicancias de clase que las formas de estos hábitos aparejaban, constituían ese aquí-y-ahora de la experiencia musical.

Sin embargo, durante la edad moderna y en lo que desde el siglo XX fue referido como “la música culta”, la ejecución de una obra musical se fue identificando con la actualización de un original silencioso, una partitura de un compositor. Las figuras del autor y la del ejecutante se fueron separando y sobre esta separación se constituyó la problemática de la “ejecución correcta” en relación a la intención del compositor.<sup>116</sup> El cuerpo del instrumentista no era parte de la obra. La ejecución de los sonidos se producía como una representación, la puesta en acto particular de ese ideal que sería la “verdadera” identidad obra.

La composición y la ejecución se separaron progresivamente una de la otra, en detrimento de ambas. Las formas clásica y popular también se apartaron cada vez más una de la otra, con el mismo resultado. Lo viejo y lo nuevo perdieron su continuidad. Entramos en un período en que los que iban a los conciertos llegaron a creer que el único compositor bueno era el compositor muerto. (Nachmanovitch, 1991: 21)

La experiencia de la música a partir del registro sonoro también colaboró a esta disociación del tiempo de la ejecución y la identidad autónoma de la obra. En el libro *Performing music in the age of recording* (2004), Robert Philip realiza un análisis de las consecuencias de la grabación en la música clásica. “Para la vasta mayoría de nosotros” dice Philip “buena parte de la música que

---

<sup>116</sup> La estandarización del sistema de notación colaboró en la idea de que la música es aquello registrado en un lenguaje no sonoro, como así también la estabilización de la orquesta con sus actores y roles normalizados, contribuyeron a la ilusión de que la experiencia del concierto era la de escuchar esa evocación trascendental y no un acontecimiento particular.

escuchamos proviene de cajas negras sin músico alguno a la vista” (Philip, 2004: 4). Esas cajas negras modificaron la expectativa de lo que es y debe ser la música. Por ejemplo, podría considerarse un hábito recurrente en la contemporaneidad el ir a un concierto tras haber escuchado una obra innumerables veces en un disco y esperar que la interpretación se acerque a lo que nuestra memoria retiene e identifica como la obra.<sup>117</sup> Esa interpretación que otrora poseía un carácter local, en la era de la grabación, tiende a configurar una norma.

A diferencia de la música de orquesta, las músicas populares a lo largo de la segunda mitad del siglo XX elaboran de otro modo la distinción entre la música grabada y la interpretación en vivo. Frith (1996) en el libro *Ritos de la interpretación* se ocupa de analizar la performance en la música popular. Según el autor, la performance desestabiliza el procedimiento de la representación, para dar lugar a un juego de objetivación y subjetivación simultáneo, en el que el cuerpo del artista se confunde con la obra y la obra se confunde con el cuerpo. Así, artistas como Janis Joplin o Billie Holliday no solo interpretan composiciones -lo que implica la objetivación de su cuerpo en virtud de esa identidad preexistente- sino que, al hacerlas coincidir con su propia naturaleza, cuerpo y limitaciones personales, también las subjetivan. El cuerpo del artista está presente y afecta la composición.

Sin embargo, en esas performances lo que suena es escuchado como versión, acontecimiento particular de un referente. La obra musical sigue identificándose con la idealidad que evoca la ejecución. A pesar de que ese doble juego permite el ingreso del presente, éste se produce en el marco de un pasado pesado. Frágiles presentes que vulneran momentos absolutos. En esa acepción de la performance que propone Frith, ésta no constituye una modalidad de obra en sí misma, sino que refiere a una dimensión de la música en vivo.

La performance sonora, como una modalidad de obra particular, no se consolidará hasta que los umbrales transdisciplinares de la contemporaneidad adquieran entidad. Y este pasaje se hará principalmente a través del desarrollo de la música experimental, que a través de la improvisación despliega su vocación por el acontecer.

“Todos somos improvisadores.” sentencia Stephen Nachmanovitch en su libro *Free Play* (1991: 29). Ciertamente cada conversación, cada reacción, cada relación que establecemos con nuestro entorno, se produce en el encuentro de nuestro bagaje con la situación novedosa. La improvisación está en la base de nuestra existencia. Porque como el enfoque enactivo lo recuerda, la relación con el mundo implica un proceso de adaptación permanente.

En la música existe como procedimiento desde sus inicios. Sin embargo, para cierta idea de la

---

<sup>117</sup> “Hoy casi toda la música se halla disponible en CD y un miembro de la audiencia siempre puede adquirirla después del concierto. En un concierto de hace cien años era ‘ahora o nunca’, y esto se reflejaba en la manera de interpretación” (Philip, 2004: 12)

música, la improvisación no corresponde al campo de la creación musical seria. Nos referimos propiamente a la idea de obra musical del relato de la modernidad, la cual se identificó principalmente con un ideal fijado por el compositor. En este modo de entender la música, la improvisación eventualmente es apenas una etapa de la creación. Una instancia exploratoria para la cual luego el compositor despliega su esfuerzo “por retenerla el tiempo suficiente para poder llevarla al papel o a la tela, a la película o a la piedra.” (Nachmanovitch, 1991: 30). A través del registro, el tiempo se detiene, se fija, para así poder evocarlo *on demand*. La tarea del compositor reside en esa habilidad.

El efecto del ingreso del presente del sonido en la identidad de la obra musical, es un tema central en el debate de la música académica hacia la década del 50. Michael Nyman (1974) diferencia en ese contexto, la propuesta de vanguardia de la de la música experimental. Dice, mientras que “el compositor de vanguardia quiere congelar el momento para hacer que su singularidad sea antinatural, una posesión celosamente guardada.”<sup>118</sup>, “el compositor experimental no está interesado en la singularidad de la permanencia sino en la singularidad del momento”<sup>119</sup>. Unicidad o singularidad, palabras que traducen quizás insuficientemente lo que el autor nombra como *uniqueness*. Acaso pensar en lo irreplicable agregue más luz sobre la idea: ¿qué es lo que hace que esa obra sea esa y no otra? ¿en dónde reside su identidad? Nyman ilustra estas visiones contrapuestas recuperando las ideas de Boulez y John Cage. Mientras Boulez se presenta incómodo “con la impermanencia de sus sonidos, tratando de constantemente de fijarlos con mayor precisión” (Nyman, 1974: 9), John Cage elabora las bases de su música aleatoria inspirado en la filosofía oriental, dando importancia al azar y al momento de la observación, tal como lo presupone el I-ching.

De acuerdo a Nyman, las consecuencias musicales de la separación de los dos “sistemas de ideas”, el experimental y el tradicional y vanguardista, tienen fundamentalmente implicancias en la temporalidad. En una música experimental, como por ejemplo en una obra de Feldman, los sonidos se escuchan “mientras-ocurren”, mientras que en la música de *avant-garde* como sería la de Stockhausen, los sonidos son escuchados “como-están-estructurados” para que ocurran (Nyman, 1974: 28)<sup>120</sup>.

La poética de la indeterminación y la aleatoriedad controlada de las músicas de los años cincuenta y sesenta que constituyen el comienzo de la música experimental<sup>121</sup>, pone en crisis la idea

---

<sup>118</sup> “By contrast the avant-garde composer wants to freeze the moment to make its uniqueness un-natural, a jealously guarded possession.” (Nyman, 1974: 9)

<sup>119</sup> “The experimental composer is interested not in the uniqueness of permanence but in the uniqueness of the moment.” (Nyman, 1974: 9)

<sup>120</sup> And what in experimental music (say a piece by Feldman) is almost a fact of living, that you should listen from moment to moment, was made by Stockhausen into a fact of structure (moment form) where the moments are not heard as-they-happen, but as-they-are-structured (to happen). (Nyman, 1974: 28)

<sup>121</sup> La música de Cage ha adoptado el sobrenombre de experimental, en contraposición con el término vanguardia que adoptaron los que se reunieron en Darmstadt durante el periodo inmediato al final de la Segunda Guerra

de obra musical vigente desde la tradición post-renacentista. Al otorgar capacidad de decisión al ejecutante, se impide que exista una única forma de la obra. “La indeterminación en la interpretación garantiza que dos versiones de la misma pieza prácticamente no tendrán "hechos" musicales perceptibles en común.” (Nyman, 1974: 9)<sup>122</sup>

El concepto del azar de las vanguardias de principio de siglo (Cfr. Bürger) encuentra eco en estas músicas. En el proceso de la apertura de la obra que las poéticas de la indeterminación habilitan, la improvisación iría ganando terreno, poco a poco, del artista al intérprete. Como recupera Kagel sobre el aporte de Cage en esta línea:

“La influencia de la compleja personalidad de Cage ha producido ya en los últimos años verdaderas revoluciones de concepto, y la importancia de su aporte teórico puede medirse quizás en las obras de algunos jóvenes compositores europeos. De él proviene la forma “abierta” o aleatoria, en la cual el intérprete puede elegir en la ejecución del orden de discurso de diversas estructuras características” (Kagel, 2011: 172)

Mientras que la música de vanguardia, como sugiere Prevost, “coloca claramente a los músicos en un papel subordinado y de funcionario en lo que respecta al resultado creativo de la música.” (Prevost, 2009: 55), la indeterminación le brinda al intérprete cada vez más responsabilidad. Esa capacidad de decisión va en desmedro del control del compositor. Se hace evidente cómo “la voluntad de crear situaciones sonoras, más que la de 'escribir música', señala el corrimiento del interés sobre el argumento musical hacia los procesos que resultan en música” (Savasta, 2014). Así, la apertura de la obra y la orientación al proceso de las poéticas experimentales alimentan un giro estético que, al expandir *ad lib* la idea misma de material y acción musical, hace estallar la especificidad del terreno musical. Hablamos de, por ejemplo, las experiencias de Fluxus, los conceptualismos de los setenta y la improvisación libre, que invitaron a la liberación de ataduras del lenguaje musical abriendo la posibilidad de cuestionar la idea de obra y de artista.

En Argentina, encontramos estas ideas en lo que podría ser también leído como el extremo experimental de la oposición entre vanguardia y experimentalismo. Es el caso del colectivo experimental Movimiento Música Más o MMM. Fundado en 1969 por Guillermo Gregorio, Roque de Pedro y Norberto Chavarro. La vocación de este colectivo se centraba en "desacralizar la figura del artista profesional y el compositor" y "promover la participación colectiva" (Korembli, 2006b). Sus ideas artísticas se alineaban con el espíritu de John Cage, o mejor, con sus protegidos de Fluxus, y en cierto modo con el Juan Carlos Paz más experimental. Pretendían diferenciarse de la vanguardia

---

Mundial. La iniciativa de Darmstadt parece haber tenido mucha más intensidad intelectual. Había un serio sentido del rigor aplicado a la nueva música surgida a partir de un desarrollo del serialismo siguiendo los pasos de Schoenberg y Webern et al. Pierre Boulez, quizá junto con Karlheinz Stockhausen, fue considerado una figura prominente de este movimiento de serialismo integral. (Prevost, 2009: 55)

<sup>122</sup> “Indeterminacy in performance guarantees that two versions of the same piece will have virtually no perceptible musical ‘facts’ in common.” (Nyman, 1974: 9)

académica, personificada en esos años por la actividad del CLAEM, radicado en el Instituto Di Tella.

Activo entre 1969 y 1975, el colectivo formado por los tres fundadores más nuevos integrantes que se fueron sumando, realizó acciones como *Música para colectivo línea 7*<sup>123</sup>, (1971) en la que convertían en instrumento al vehículo mientras trasladaba a sus habituales pasajeros, y *La última cena* (1970), obra “para doce comensales que “ejecutaban” la comida y los utensilios, durante el transcurso de una real cena servida por dos mozos en patines” estrenada en el Teatro San Martín.

Chavarri y Gregorio desarrollaron sus ideas músico-teatral-mediáticas en espacios públicos “sitio-específicos”, utilizando partituras gráficas, pancartas, cintas pre-grabadas, con pautas para la improvisación con instrumentos tradicionales e inventados y con objetos sonoros diversos, integrando activamente al público a las performances. (Korembli, 2006b)

En aquellos años los MMM no hablaban de performance, sino que referían a sus acciones como obras musicales (como se puede notar en los títulos y elementos paratextuales). Sin embargo, es innegable que constituyen un enorme antecedente para el arte de performance y especialmente para la idea de performance sonora.

También encontramos otro vector en los experimentalismos que se vinculará más tarde al arte sonoro. Me refiero a la integración disciplinar, que implica una figura de compositor que no solo trabaja con sonidos, sino que procura considerar la relación del sonido con otros aspectos. En esto podemos pensar como antecedente a Kagel y su teatro musical:

El “teatro instrumental” y su idea de que la música “se ve”-además de escucharse- puesto que somos cuerpos tocando instrumentos. Cuerpos que mediante el gesto producen sonidos, acciones, luces y colores. Es por esto que el comportamiento en el escenario “ya es un signo en sí mismo”. (Menacho, 2011: 5)

Muchas de las propuestas musicales de la década del 60, encarnadas en las vanguardias y en los experimentalismos que hemos comentado, son retomadas por músicos argentinos en la década del 80. En esos años la cuestión de la interdisciplinariedad y la de la apertura de la obra son aspectos que facilitan el ingreso de la noción de performance al campo de las artes con sonido. Como se percibe en una declaración de la compositora Carmen Baliero: “Me gustaría poder armar espectáculos interdisciplinarios, con imagen de performance, pero sin perder el espíritu del café concert y del piano bar. Como si fuera un teatro musical” (Baliero en Juárez, 2012:199). La revisión de ideas sesentistas se pone de manifiesto en la generación de músicos de los ochenta, años en los que se reactiva la

---

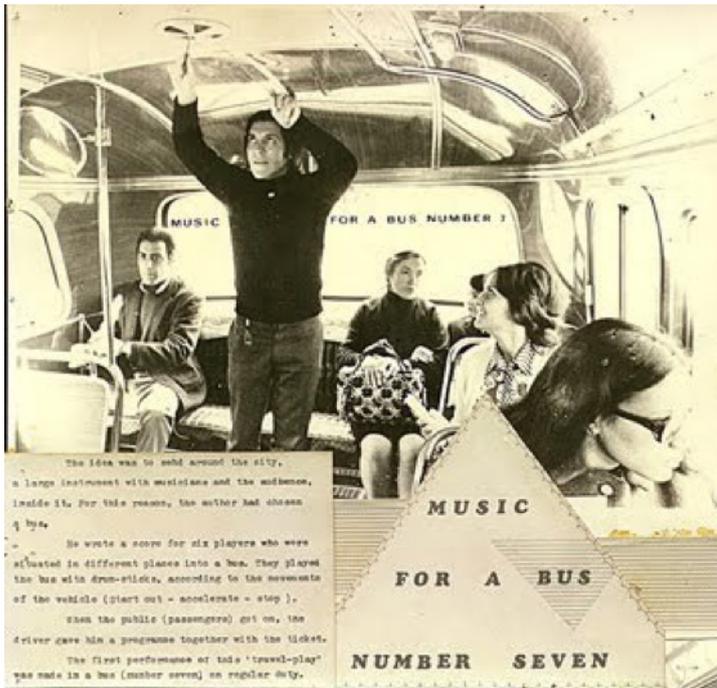
<sup>123</sup> “Seis músicos subieron a un colectivo de transporte, que cumplía un viaje regular. Cada músico ocupó un lugar del vehículo y lo tocaba con baquetas de percusión según un partitura diseñada para traducir los movimientos del vehículo (detenerse-arrancar-doblar a la izquierda-doblar a la derecha) a patterns rítmicos. El conductor accedió a entregar el programa impreso del “concierto” a los pasajeros que ingresaban. También el conductor podía interactuar con los músicos, tocando la bocina. La verdadera obra conceptual consistía en convertir un vehículo de transporte en un instrumento que era ejecutado desde adentro y se desplazaba por las calles, trasladando al público pasajero.” Norberto Chavarri en conversación con Korembli (Korembli, 2006b)



A bordo de un colectivo de la línea 7 los integrantes del MMM reivindican su posición: los sonidos cotidianos tienen toda la posibilidad de ser considerados estéticamente

Música Instrumental

ERIC SATIE FUE el abuelo, John Cage, el padre; ellos, por lo tanto, ¿son los hijos directos? Una de las tantas preguntas que quedan sin responderse, o con todas las res-



The idea was to walk around the city, a large instrument with musicans and the audience, inside it. For this reason, the author had chosen a bus.  
He wrote a score for six players who were situated in different places into a bus. They played the bus with drum-sticks, according to the movements of the vehicle (start out - accelerate - stop) - when the public (passengers) get on, the driver gave him a programme together with the ticket.  
The first performance of this 'travel-play' was made in a bus (number seven) on regular duty.

MUSIC  
FOR A BUS  
NUMBER SEVEN



Movimiento Música Más: Música para colectivo línea 7, 1971

## CENAS: QUE SEA LA ULTIMA



"¡Ustedes son unos farsantos!", exclamó un obeso señor desde la pasarela lateral de la sala, mientras otro, entre aburrido y ofendido, optaba por retirarse. El jueves de la semana pasada, en el salón de actos de la dirección de educación del Teatro Municipal General San Martín, el Movimiento Música Más —un engendro orquestal formado por Roque de Pedro, Francisco Fiore y Norberto Chavarrí— puso en escena *La última cena*, "estronco mundial" según rezaba el programa. La obra, adaptada por Fiore y Chavarrí, intentó ser una musicalización escénica para trece comensales y dos mozos (?), un eufemismo bíblico donde se ejecutó la más dispa-

ratada variedad de expresiones sonoras derivadas de una comilona (foto). Ubicados sobre el escenario, los intérpretes de la obra vertieron su talento raspando los platos con los cubiertos, tomando sopa con un sorbete, succionando caracoles, carraspeando y sonándose estruendosamente las narices como una forma de crear comunicación. El disgusto de los espectadores llegó a tales extremos que al arribar a la segunda parte del espectáculo ya quedaban muy pocos dispuestos a soportar tal retahíla de absurdos. "Estos tipos están locos si creen que esto es arte —comentó una señorita—; lo lamentable es que el San Martín se presto para estas cosas", se quejó.

Movimiento Música Más: *La última cena*, 1970.

necesidad de llegar al público y la inquietud por su participación, como así también se problematizan las fronteras entre poéticas y géneros. (Juarez, 2012: 202)

El caso de Carmen Baliero permite desarmar esa dicotomía tan moderna que planteaba Nyman, entre vanguardia y experimentalismo, porque su trabajo en la música ciertamente viene a establecer lazos entre esas propuestas. Como lo destaca Camila Juárez<sup>124</sup>, Baliero además de formarse en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (impulsados por Coriún Aharonián y encabezados junto a él por Mariano Etkin, Graciela Pareskevaidis entre otros ex becarios del DiTella), manifestó un interés constante por la canción y otras formas musicales no académicas. Como postularía Kagel “la imagen de un músico químicamente puro no es cierta” (Kagel en Gianera, 2011: 19). Una obra como *Osvaldo y sonata*<sup>125</sup> resulta un buen ejemplo de la inclinación de la composición de Baliero hacia la acción musical. La pieza, que escenifica una suerte de romance entre un pianista y el piano, está descrita en una partitura de instrucciones gestuales que el performer despliega sobre un piano cerrado en una duración estipulada.

La música experimental y el arte de la performance se vinculan por la concepción de la temporalidad orientada al presente, a través de la improvisación más o menos pautada y el consecuente cuestionamiento a la identidad de la obra como representación de un ideal fijado previamente, y por el afán de integración disciplinar que habilita el cuestionamiento a los circuitos establecidos.

A finales de los noventa, estas líneas de trabajo las vemos por ejemplo en la estética de Reynolds, con obras como la *Sinfonía de los 10.000 pollos* o el concierto para “rocas, plantas, insectos y hielo seco” (1995) que llevaron a cabo el Parque Lezama de Buenos Aires en el que conectaron sus guitarras a zapallos y fueron advertidos por la policía “por dar un mal ejemplo para los turistas” (entrevista por Warburton, 2003). También las encontramos en la programación del festival Experimenta, el cual, con el espíritu de transgredir fronteras disciplinares y genéricas, congrega esa tendencia experimental y exhibe las conexiones con los experimentalismos argentinos de los 60. Es en este contexto en el que circula cada vez más la noción de performance para hablar de una propuesta que involucra al sonido y cuestiona a la música como práctica específica. Como

---

<sup>124</sup> “El caso de Baliero es el más paradigmático puesto que además de participar de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y de los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, posee una formación ligada específicamente a la música contemporánea que le permite transitar con fluidez entre ésta y la canción popular.” (Juarez, 2012: 203)

<sup>125</sup> “Osvaldo y Sonata (1988) es una pieza con una duración aproximada de seis minutos que se inscribe en la tradición de la música experimental norteamericana y que requiere de movimientos corporales. Se estrena en 1992 en la Sociedad Rural Argentina, interpretada por la pianista Adriana de los Santos. Su partitura consta solamente de una serie de instrucciones: una “Guía Técnica” donde se explican las maneras de generar sonido en un piano cerrado a partir de cinco “zonas de rozamiento”, las duraciones aproximadas, la amplificación del interior del piano con un micrófono, el uso de silencios, etc.” (Juarez, 2012: 252)

comentamos en el capítulo 6, performance es además una categoría que en el siglo XXI habilita a programadores de eventos artísticos a desplazarse del campo de la música al arte sonoro.

## **Momentos frágiles: acción sonora e improvisación**

La improvisación puede ser el catalizador para la redistribución de lo sensible. En tanto permite el cuestionamiento a las formas aprendidas, a los códigos establecidos, la improvisación puede asumir un carácter político. “El pasaje de un tiempo monocromo, lineal, asegurado, el del proyecto, a un tiempo policromo, trágico por esencia, presentista y que escapa al utilitarismo del cómputo burgués.” (Maffesoli, 2000: 11)

Cuando la improvisación sonora se encuentra con la performance, se liberan las ataduras genéricas y disciplinares de la creación con sonido. Encontramos a artistas de formación musical que indagan en otros lenguajes y artistas sin formación musical que hacen obras con sonido. El cuerpo se vuelve soporte para dislocar lenguajes preexistentes y, sobre todo, para dejar entrar al azar y a lo inesperado.

A comienzos del siglo XXI se producen en La Plata y Buenos Aires varias iniciativas de signo interdisciplinar y disconforme con circuitos estabilizados (eventos, espacios y colectivos) que coinciden en movilizar la expresión performance. Por ejemplo, el festival **Niños Consentidos**, que desde 2006 se propuso como un espacio abierto para artistas de todas las disciplinas cuyas piezas involucraran la experimentación y la improvisación. Organizado por Sam Nacht y Grod Morel, en sus múltiples ediciones pasaron cantidad de artistas y propuestas. Como otros eventos de las mismas características, Niños Consentidos asumía el carácter crítico de los circuitos propios de la ideología de la experimentación. Así, en los seis años en los que se desarrolló en Buenos Aires tuvo múltiples sedes, como Una.Casa o el Centro Cultural Matienzo.

Si bien en **Niños consentidos** no se hablaba de arte sonoro, la incorporación de la expresión performance para denominar muchas de las acciones que se realizaban, habla de esta invocación de los umbrales disciplinares o indisciplinarios. Recopilar información de estas experiencias es ciertamente difícil. Al circular en canales independientes, autogestivos y, en muchos casos, en espacios ilegales o no habilitados, no hay gacetillas ni críticas en medios oficiales. En los primeros años del siglo XXI las redes sociales y los Blogs no eran tan masivos y normalizados como lo son ahora. Sin embargo, rastreando en internet, es posible encontrar información que quedó alojada en sitios abandonados.

En sus flyers el evento se presentaba así: “EXPERIMENTALES E INDISCIPLINARIOS. Niños consentidos. MÚSICA. PERFORMANCE. IMÁGENES. JODA.” Por la programación del festival<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> En comunicación personal con el organizador, Sam Nacht.

pasaron muchos artistas que se autodenominan artistas sonoros o denominan arte sonoro a cierta producción propia. Muchos de ellos son nombrados en este capítulo, es el caso de Alma Laprida, Diego Chamy, Buenisssimo, Leandro Barzabal, Cecilia Castro, Coso y Cecilia López.

En una edición del 2006 del festival Niños Consentidos, en Una.Casa (en esa época, todavía se llamaba "Le Guacamayo") tuvo lugar la performance *Muñecas juegan con muñecas* en la que participó Alma Laprida. Ella recuerda<sup>127</sup> esta acción como una pieza que ciertamente tenía algo de teatral. Había un guion sin palabras, que ejecutaban Lorena Avallar y Laura Ottomano vestidas como muñecas. Laprida estaba caracterizada como una sacerdotisa, vestida de blanco. Durante la hora que duró la performance improvisó con su voz, mientras tocaba una sola nota de su tromba marina. La obra abordaba críticamente los arquetipos de lo femenino, estableciendo una tensión entre la dupla niña-mujer.

En otra edición del festival el mismo trío participó con una performance titulada *Leve Leve*. Con la cara pintada de violeta, las artistas hacían pasar a los espectadores a unos sillones y estimulaban sus sentidos con acciones sonoras y táctiles muy sutiles, por ejemplo, produciendo pequeños sonidos al lado de la oreja o acariciándole la piel con una pluma. La obra reflexionaba sobre lo sensorial y lo mínimo. Hoy esta experiencia podría vincularse al género ASMR<sup>128</sup>. De esta performance no existen registros.

Las performances pueden ser más o menos planeadas. En algunos casos se escriben partituras -gráficas o lingüísticas- que permiten guiar la improvisación, en otro simplemente se decide un concepto, una gestualidad o un dispositivo para producir sonido y se entregan esas decisiones a un acontecer determinado. Los improvisadores no ensayan, entrenan.<sup>129</sup> El desafío del improvisador es evitar la zona de confort, esquivar lo conocido. Sorprenderse de lo habitual como si fuera la primera vez que se percibe. Deshacerse de la trayectoria del sentido que impera, encontrar seguridad en lo inseguro.

Eso no significa que el improvisador reniegue totalmente del consenso. Este debe ser con su entorno, con el otro que está ahí, junto a él, compartiendo el tiempo real. Es el caso del trabajo de E°,

---

<sup>127</sup> Entrevistada en 2017.

<sup>128</sup> ASMR es el término genérico que se le da a sonidos muy divergentes y sus respuestas sensoriales; a menudo denominados "hormigueos" por la comunidad de ASMR. Los videos de ASMR, que son dos veces entendidos como un género de Internet *millennial* y curados por los autodenominados 'ASMRtists', son temáticamente diversos, pero principalmente sonidos silenciosos en primer plano de movimientos hápticos y corporales con objetos, como golpeteo, raspado, cepillado de cabello, chasquido de labios, etc. comer, lamer, respirar y susurrar sonidos oclusivos y sibilantes. "ASMR is the generic term given to widely divergent sounds and their sensory responses; often termed 'tingles' by the ASMR community. Dually understood as a millennial internet genre and curated by self-described 'ASMRtists', ASMR videos are thematically diverse, yet primarily foreground quiet sounds of haptic and bodily movements with objects, such as tapping, scraping, brushing hair, lip smacking, eating, licking, breathing and whispering plosive and sibilant sounds." (Martin and Lin, 2019: 201)

<sup>129</sup> "En lugar de ensayar, los músicos improvisadores entrenan, desarrollando sus capacidades musicales mediante un proceso de desaprendizaje de las técnicas profesionales y modificación de las mismas." dice Anthony Iles en Ruido y Capitalismo (14)

un grupo de la ciudad de La Plata activo entre 2004 y 2010, conformado por tres improvisadores José de Diego, Leandro Barzabal y Cristian Carracedo. El ruidismo, la libre experimentación y la improvisación colectiva, se cruzaban en performances que circularon en festivales de arte y de danza, en fiestas y en el *under experimental*. En sus acciones sonoras utilizaban objetos o materiales y, en gran medida, instrumentos tradicionales, para generar situaciones que generalmente comprometían la integridad de sus cuerpos en escena. Hay un registro en Youtube de una performance en un ciclo de danza de La Plata, en 2009, referida como *s/t* Los tres están desnudos y solo tienen cada uno un listón de madera de cerca de 2 metros de largo. El telón y escenarios son negros y no hay objetos en escena. Ellos van apareciendo de a uno, usando los listones como bastones, arrastrándolos por el piso produciendo variaciones en la sonoridad de ese arrastre. Al depositar el peso de sus cuerpos, los listones tarde o temprano ceden, rompiéndose en fragmentos, lo cual renueva la acción y las sonoridades disponibles.

En este tipo de trabajos la objetualidad adquiere un rol central. La elección de los materiales que los performers tienen disponibles para la improvisación constituye el grado de control que define la identidad de la acción. Esos objetos no solo definen tipos de sonoridades posibles, sino que determinan relaciones corporales y comportamientos posibles, propiciando el efecto de sentido general de la performance. Por ejemplo, en una acción que realizan en el Archibrazo en 2009, los tres poseen objetos metálicos, alambres, flejes, resortes, que manipulan con sus torsos semidesnudos, permanentemente poniendo en riesgo su cuerpo.

La exhibición de un cuerpo vulnerable y sufriente es un motivo recurrente en el arte de la performance. Encontramos ejemplos desde los 70 como es el caso de Abramovic y Ulay, o los accionistas vieneses. Como recupera Jones:

Las performances basadas en el dolor y la decrepitud corporales se han convertido en una estrategia crucial para imprimir en la esfera social el sufrimiento físico del sujeto individual y colectivo. (Jones, 2006: 30)

La tensión entre lo real y lo representado, se orienta en la performance al efecto de presencia: *lo que se ve es lo que es*. “En un teatro el cuchillo no es un cuchillo, la sangre es ketchup. En la performance el cuchillo es el cuchillo y la sangre es real. Es una gran diferencia”, dice Marina Abramovic<sup>130</sup>. Sin embargo, como indica Florencia Basso “no hay que perder el marco en el que se genera dicho acto, es decir, una propuesta poética” (Basso, F., 2018: 96) El arte vivo de la performance siempre está mediado por un sistema de representación:

Los actos funcionan dentro de sistemas de representación, dentro de los cuales el cuerpo es una mediación más, que transmite información y participa en la circulación de imágenes. En este sentido es tanto el medio como el mensaje” (Taylor, 2011:75)

---

<sup>130</sup> Citada en Basso, F. (2018: 96)



Alma Laprida: *Muñecas juegan con muñecas*, 2006.



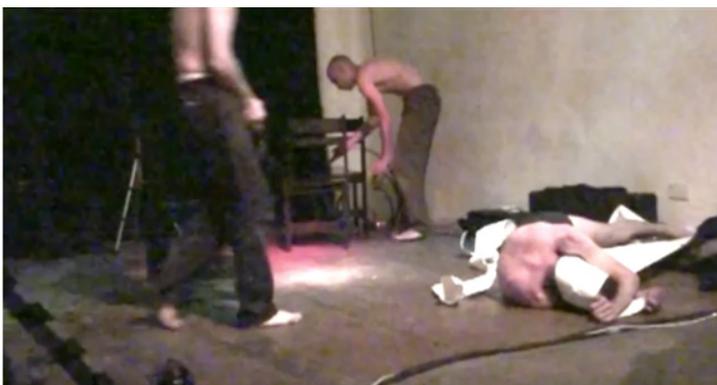
José de Diego: *Pared*, 2011.



E°: *s/t* (festival de danza), 2009.



José de Diego: *Improvisación del instrumento*, 2011.



E°: *s/t*, en el Archibrazo, 2009.

Este interés en el tiempo presente de la performance también lo encontramos, como en la música experimental, en la orientación al proceso. La performance sonora exhibe el proceso por el cual se generan los sonidos, poniendo énfasis en la acción del performer por encima del relato sonoro. Las acciones conducen al sonido y no al revés. Sean más o menos pautadas, éstas constituyen la identidad sonora de la obra, como una potencialidad. El comportamiento corporal es decidido por el performer en función de un concepto o efecto perseguido, más que en función de un desarrollo temporal decidido con anterioridad.

Podemos comentar dos performances que realiza José de Diego en 2011 y que ilustran esta idea. *Pared* (2011) tuvo lugar en la Semana del Arte contemporáneo de Mar del Plata. La propuesta del artista era “la búsqueda de la continuidad de un sonido a partir del relevamiento de las superficies del espacio”. Sin aviso previo, de Diego irrumpió en el espacio público de la Plaza del Agua de Mar del Plata, corriendo y arrastrándose con su “instrumento” conformado por botellas y bidones de plástico atados a su cuerpo, cuyo contacto con el piso y los distintos obstáculos que en su espasmódico recorrido se presentaban, sonaban desordenadamente. En ese relevamiento de las superficies del espacio, el cuerpo del performer sufre, se esfuerza, se lastima y lo que suena resulta de esa acción de llevarlo al límite.

En otra acción llevada a cabo también en Mar del Plata, en el concierto Arte Sonoro en el Colón, de Diego invitó al público a subir al escenario con el telón cerrado, para asistir a la creación de un instrumento. Sentado frente a una mesa como de taller, cortaba y golpeaba placas de vidrio, en una acción que inquietaba por la velocidad y el riesgo aparente en el que se ponía el performer. A partir del seccionamiento de placas de vidrio, el artista buscaba la afinación a medida que las percutía. La performance se tituló *Improvisación del instrumento* (2011). El público, cautivo y de pie en ese escenario asistía a una acción que, si bien podía sonar como una obra de percusión experimental, se tornaba dramática en la actividad del performer de cortar vidrio precipitadamente sin guantes ni protección.

La mayoría de los artistas que se encuentran en este apartado coinciden en construir un perfil ciertamente multidisciplinario. Alma Laprida por ejemplo, en los años de esta experimentación, también trabajaba con video experimental. José de Diego es dibujante, músico experimental, improvisador y performer. Y Diego Chamy, de cuyo trabajo hablaré a continuación, es un baterista de jazz que a fines de los 90 se orientó deliberadamente a la improvisación libre, y hacia el 2006 dio un giro en su producción al incorporar la palabra y la danza como expansión hacia el rol de performer. Así como la improvisación libre con instrumentos lo llevó a indagar en novedosas posibilidades de ejecución, su exploración con la voz y el cuerpo se basó en la descontextualización de gestos cotidianos como material para el relato temporal de la performance sonora. A través de su trabajo tematiza y, ciertamente, parodia a la música.

En 2008 presentó en ciclo Niños Consentidos una video performance titulada *To Ludger Orlok*, producida el año anterior en colaboración con Vered Nethe. En el video se los puede ver a ambos cantando y bailando canciones pop y folklóricas en su cocina. El tono de la pieza es casual, como un verdadero *homevideo*. Es un plano único en el que se los ve vestidos como de entre casa, en una cocina desordenada, con una iluminación general, donde performean para la cámara con absurda solemnidad, bailando músicas que son tomadas de aire. El video dura 17 minutos. En su sitio personal, Chamy comenta que el título del video se debe a que habría querido convocar al actor Ludger Orlok a participar de una performance que estaba realizando con el trompetista alemán Axel Dörner, para lo cual Orlok le habría pedido un video de ambos (Chamy, s.f.). Al momento de enviarlo, el dúo de improvisadores no tenía material registrado, y así que decidió enviarle este curioso video que, como Chamy recalca, hizo que la propuesta fuera rechazada.

En la mayoría de sus performances emerge un tinte paródico en torno a la condición genérica del concierto y de la experiencia de la música y del ser músico. Una especie de crítica a la institución y a los hábitos estabilizados en el campo de la música experimental. El desplazamiento de su actividad como instrumentista, sumado a la orientación definitiva a la acción más que a la ejecución, colaboran en la configuración del carácter conceptual y autorreferencial de su trabajo como performer: sus performances tematizan a la música como lugar social y buscan producir incomodidad y desconcierto al reflexionar sobre el hecho artístico mismo.

Así, por ejemplo, en 2010 Chamy realiza una performance titulada *Why improvised music is so boring?* (¿Por qué la música improvisada es tan aburrida?), junto con Jean Luc Guionnet en el saxo alto y Seijiro Murayama en percusión. La misma se presentó en el Festival INSTAL en Glasgow, un importante evento de música experimental del Reino Unido.

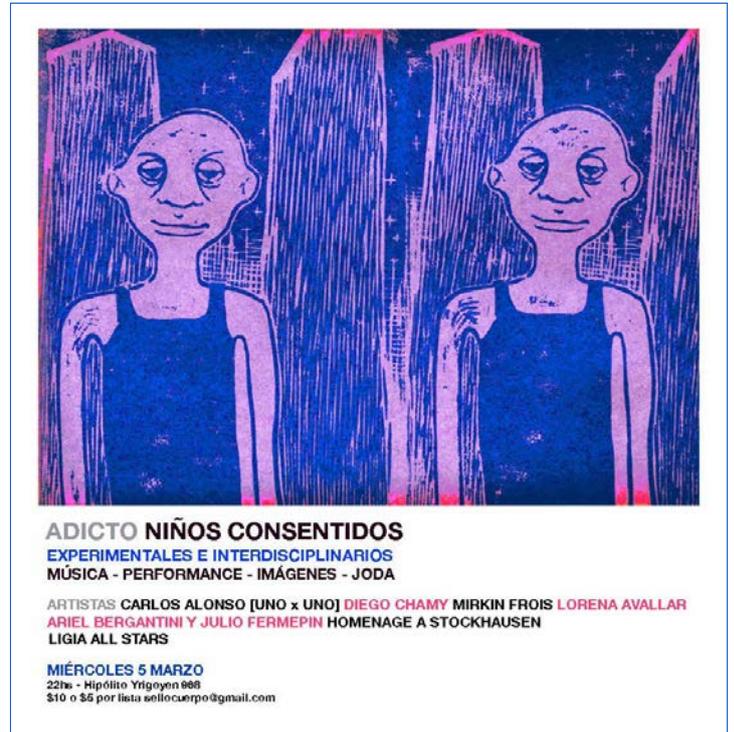
El programa de mano indicaba que bajo ese título se llevaría a cabo una improvisación a cargo de tres músicos y performers. Sin embargo, Chamy no aparecía en escena hasta después de largo rato en el que el saxofonista y el percusionista (que solo tenía un redoblante) improvisaran en clave ruidista: el saxo proferiría mayormente sonidos no tónicos y multifónicos, o notas largas tenidas, mientras la percusión produciría eventos aislados, sin la sugerencia de pulso alguno. La textura estable, sin variaciones de dinámica ni de gesto, sería interrumpida 10 minutos después por la introducción de Chamy en la escena, quien, mientras los músicos seguían tocando sin pausa, pedía un micrófono y explicaba por qué no estaba tocando allí como estaba previsto. Haber recibido el correo de un amigo suyo preguntándole la razón por la cual consideraba que valía la pena asistir a la performance, le había hecho notar que no tenía ninguna para dar<sup>131</sup>. Por eso decidía leer el mail a la

---

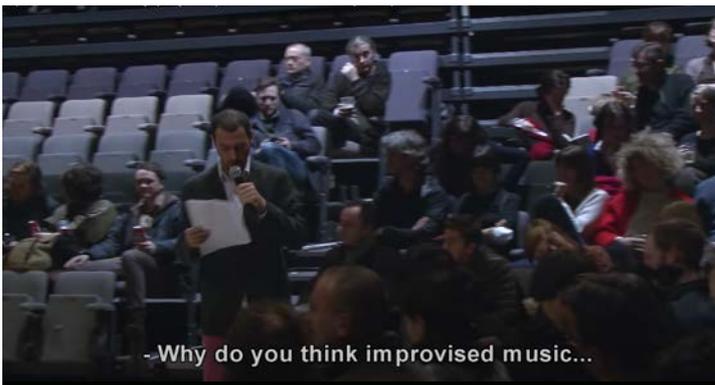
<sup>131</sup> "Today I was supposed to perform with them, but I got an email from a friend, right before coming. (...) I sent him an invitation to come here tonight and he sent this weird email asking for a good reason to come tonight to the concert. I couldn't really give him any reason why to come. So I thought that I could just read this email to you. He has suggested something in the email, so I will read the email and do what he proposed me to do." (Chamy, 2010)



Diego Chamy y Vered Nethe: *To Ludger Orlok*, 2008.



Flyer del festival Niños Consentidos, 2008



-Why do you think improvised music...



Diego Chamy: *Why improvised music is so boring?*, 2010.

audiencia:

Dear Diego: Thank you for your invitation. I would come to your performance but I'm fed up with improvised music. All the concerts seem to be the same. And besides a couple of musicians, no one is doing anything special. I feel that the musicians keep on repeating the same old stuff over and over. And the worst part is that they imagine that they are doing something interesting when in fact they are doing nothing. (Chamy, 2010)

Tras reflexionar sobre la incapacidad de la improvisación en producir un vínculo con el público, su amigo le proponía preguntarle al público *por qué la música improvisada es tan aburrida*. Así, mientras los músicos seguían tocando, Chamy se dirigía con el micrófono a miembros aleatorios de la audiencia, haciéndoles preguntas como "¿Por qué crees que la improvisación solo le interesa a los especialistas y músicos?"<sup>132</sup> La performance se convertía de un momento a otro en una especie de debate, en el cual Diego Chamy desplegaba su humor ácido, en el intento de moderar y desafiar a la audiencia que había ido a un concierto de música improvisada.

La provocación a los géneros instituidos y a los hábitos de expectación, presente en la obra de Chamy prolonga uno de los rasgos más característicos del arte de la performance, que es su rol político:

El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. (Taylor, 2011: 8)

A través de la performance sonora se busca interpelar hábitos, desnaturalizar los comportamientos de escucha y producción. Estos procedimientos comprometidos en el sonido explican la vinculación tan característica de la primer década del siglo XXI en Argentina, entre la música experimental y el arte sonoro. La música experimental lleva ese mote de insatisfacción con lo establecido, de cuestionadora a la tradición.

...el término música experimental ha sido pertinente para escudriñar todo ese hacer que nos suena excepcional; lo que -anómalo- desborda géneros, formas, materiales, métodos. Aquello que -dinámico y experiencial, incluso existencial- perturba positivamente el tejido arte-vida-estética... (Barber y Palacios: 2009, 8)

Sin embargo, en lo que respecta a la performance comentada más arriba, Chamy no se refiere a su intervención como improvisación musical, sino que señala un espacio de trabajo diferenciado. En los créditos él habitualmente presenta su rol como "concepto y performance". Como comentamos en el capítulo 6, cuando los artistas o los eventos llaman a este tipo de obra performance, se exhibe una necesidad de distinguirla de la idea de obra musical.

No hay que olvidar que en estas trayectorias una expresión no elimina a la otra. El arte sonoro, aún en su acepción de no-música, se sirve de la música como se sirve de otras prácticas y nociones. Alimenta su espesor en el uso de operaciones que importa y transforma.

---

<sup>132</sup> "Do you know what kind of music they are playing?", "Why improvised music is relevant?" o "Why do you think that only musicians and specialists are interested in improvised music?"

Comentamos antes cómo, cuando la idea de arte se identifica con el acontecer del cuerpo, la vida -como totalidad de comportamientos y rituales- ingresa sin restricciones al campo del arte. “El impulso por reconsiderar lo cotidiano persiste prácticamente en todas las *performances* que usan el cuerpo del artista de 1960 en adelante” (Jones, 2006: 29) Esta dimensión es una de las que también caracteriza el trabajo del colectivo Buenisssimo.

Buenisssimo explora el comportamiento y celebra el proceso de hacer arte, al punto de, a veces, confundirlo con la propia vida. Primero fueron cuatro integrantes, luego tres. Valeria Caamaño, Josefina Zwain, Agustín Genoud y Leonello Zambón (quien se separó del grupo en el 2009) comenzaron a experimentar con el *circuit bending*<sup>133</sup> para realizar performances, pero con el tiempo comenzaron a hacer sonar todo lo que cruzaba por su paso en acciones de lo más diversas. En el 2010 en el marco del ciclo Niños Consentidos, en el Club Matienzo de Buenos Aires realizaron una experiencia titulada *Riquíssimo*, en la que retrospectivamente resuena la obra *La última cena* de MMM. La invitación convocaba al espectador a presenciar una cena/performance sonora<sup>134</sup> a partir de la pregunta: ¿cuánto dura una cena? Inspirados en la iconografía de la última cena, los tres invitaron a 7 artistas a que asistieran caracterizados como personajes de gala y llevaran comida y cubiertos a la canasta. La acción consistía en atender a los sonidos que se producían en el ritual cotidiano de la comida. Había micrófonos de contacto en la mesa que permitían amplificar los sonidos de los cubiertos y movimientos sobre la mesa<sup>135</sup>. La inquietud sobre la duración de la cena era abordada desde el señalamiento de lo temporal en lo sonoro. Todo lo que sonaba en la cena constituía el relato: las voces, los cubiertos y vajilla, un megáfono, las conversaciones surrealistas que caracterizaban cada encuentro de Buenisssimo. De este modo el espectador, al circular por la muestra, podía encontrar esta acción en una sala y permanecer el tiempo que quisiera atendiendo al ritual de la comida desde una perspectiva sensorial y estetizada.

En estas obras es quizás la fijación en el hecho sonoro, la fijación en la situación lo que produce la atracción hacia el dominio del arte sonoro. Parafraseando a Barber y Palacios (2009: 9) en el camino de la música experimental al arte sonoro se evidencian las ganas de convertir en suceso, en acontecimiento, lo escurridizo del sonido. En ese camino, la noción de performance es el pivote.

## **Es más que música: performance y composición**

A continuación, hablaremos de obras que tensionan el dominio del compositor al circular como performances o acciones sonoras y se presentan a la vez como composiciones. En estos casos la

---

<sup>133</sup> “La técnica del *circuit bending* consiste en alterar circuitos de dispositivos electrónicos de bajo voltaje, en general alimentados con baterías, para que produzcan cortocircuitos y con ellos, sonidos nuevos” (Cfr. Cap 9)

<sup>134</sup> El flyer digital de la acción artística la presenta como “Buenisssimo presenta RUIQUSSSIMO. Cena performance sonora” El sábado 3 de julio en Club cultural Matienzo.

<sup>135</sup> Entrevista a los artistas realizada en 2010.



Buenissimo: *Riquissimo*, 2010.



Buenissimo: *Buenissimo en el palassio de los vidrioss*, 2010.

noción de performance aparece para dar espesor a obras que, si bien extienden el hábito de la escritura y la fijación en la forma, no ponen como único atractor a la música. Esa tensión se produce mayormente en la circulación de las obras en espacios no asociados a la música y en el juego con la puesta en escena. De ese modo invitan a escucharlas en clave de acontecimiento artístico más que como composición autónoma. El espesor se manifiesta así en performances que se referencian positivamente a la música también. O músicas que son más que música.

La obra **Graff** de Cecilia Castro se presenta en el 2010 en el ciclo EuZine como una "composición en tiempo real para trombón, electrónica". En esta acción sonora que es una clara alusión al *street art*, vincula el arte callejero con la composición académica a través de incorporación de la técnica del graffiti. Castro escribe en la pared con aerosol una partitura abierta que sirve de indicación para los músicos Grod Morel, en la electrónica, y Sam Nacht, en el trombón. El aerosol es en sí un dispositivo sonoro: los piezoeléctricos adheridos a la carcasa, permiten que funcione como instrumento y anclaje de la actividad que la artista realiza en escena. La estetización de fenómenos sociales, especialmente aquellos que se identifican con lo contracultural o los movimientos *border*. Si bien los músicos improvisaban, al apelar al lenguaje gráfico de la música, ella "componía".

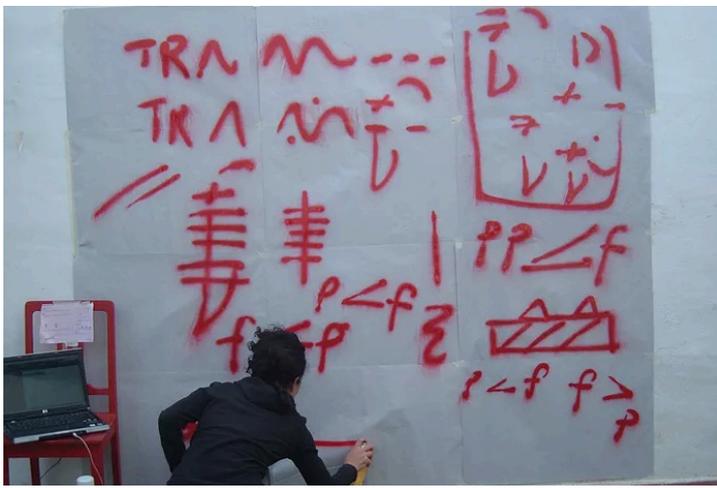
Cecilia Castro se formó como compositora en medios electroacústicos, pero en su perfil online se autodefine como una activista sonora. Su trabajo con el sonido abarca tanto la composición para instrumentos como la ideación de obras de carácter más conceptual que se desarrollan tanto en acciones performáticas como en instalaciones. En sus obras hay una constante: establecer puentes entre los campos de lo popular y lo académico, reuniendo sus aparentes contradicciones en juegos intertextuales de todo tipo, cuestionando el rol del compositor, la composición y las instituciones.

Entre el 2009 y 2015, COSO, el trío experimental compuesto por Javier Areal Vélez, Leandro Barzabal, Florencia Curci<sup>136</sup>, circuló en simultáneo por espacios institucionales y el underground de la música experimental porteña.

El carácter performático de sus presentaciones es quizás lo que sitúa a este proyecto en el linde de la música con las artes. Si bien a diferencia de otras bandas del estilo, la mayoría orientada a la improvisación, COSO ejecutaba composiciones propias, éstas eran muchas veces compuestas a propósito o se adaptaban para la ocasión, incorporando la tímbrica específica y modificando la puesta. También utilizaban instrumentos contruidos por ellos mismos. Instrumentos electrónicos y acústicos, confeccionados con materiales de descarte siguiendo la línea de trabajo del *Do It Yourself*. En sus piezas hacían converger recursos de estilos muy diversos. Asociarlos con el postpunk, el *noise* y el *no-wave* resulta inevitable, probablemente por su formación de power trío (batería, bajo y guitarra), en la que se destaca el trabajo con la gestualidad y la exploración tímbrica más que la

---

<sup>136</sup> Florencia Curci junto a Mati lennie bruno fundarían CASO en 2017.



Cecilia Castro: *Graff*, 2010.



COSO: *coso@conciertos en el limbo*, 2011.

estructura tradicional de melodía-armonía o la forma canción. También se evidencia la influencia de la música académica contemporánea, sobre todo en el ejercicio de la composición en base a partituras.

Sus composiciones eran lo suficientemente abiertas como para adquirir carácter de sitio específico, en las que de algún modo el espacio de la ejecución era tematizado, ya sea a través de concebir la arquitectura como parte de la instrumentación o simplemente incorporando al set objetos encontrados en la zona. Sin embargo, eran lo suficientemente cerradas como para que hablen de piezas y compositor.

Durante su existencia, COSO fue programado en muchos de los eventos en cuyo subtítulo o descripción se utilizó la expresión arte sonoro. Por ejemplo, **Conciertos en el LIMbO**, que tenían lugar en el CCEBA. Su paso por dicho ciclo fue en el 2011, con la formación de Curci, Zambón y Areal Velez. Para esa ocasión presentaron el set **coso @ conciertos en el limbO** cuyo orgánico era guitarra, batería, 9 televisores, 1 proyector, 10 dvds y un *homemade mixer*.

A través de operaciones como la vinculación con el espacio de acción y la incorporación de la puesta en escena en cruce con la tecnología, la composición musical puede ser atraída por la noción arte sonoro. Como lo demuestra la circulación del trabajo de COSO, la performance es el punto de pasaje para esa asociación.

La noción de performance circula comúnmente en el ámbito del arte contemporáneo. En ese circuito encontramos el trabajo del dúo Macchi-Rudnitzky que tiene un extenso corpus de obras que involucran el sonido de muy diversos modos. Si bien Jorge Macchi proviene del campo del arte, Edgardo Rudnitzky tiene formación y una amplia trayectoria como compositor. Disgustado por los hábitos productivos asociados a la figura del compositor, su ejercicio de la composición se orientó intencionadamente a la producción de "música para", es decir, de una música que acompañara otra puesta en escena. Esa disconformidad se asienta en su apreciación de los hábitos de la música. Como dice en una entrevista que le realiza Jorge Macchi a propósito de una exhibición en Proa en 2012:

La orquesta carece de ficción, los músicos de orquesta no tienen noción de la ficción. Cualquier evento de música popular, es un evento ficcional. Cualquiera que toca música popular, en especial el rock, juega un rol, juegan un papel, todos hacen un papel. (Rudnitzky en Proa TV, 2012)

Desde esa idea, Rudnitzky dedicó su labor de la composición a hacer música para danza, teatro y, en cierto momento, también para obras de arte.

La obra *Light Music Twilight* (2006) se corresponde quizás con ese momento de transición hacia el espacio del arte contemporáneo que hoy lo tiene como protagonista. Presentada a la vez como performance e instalación sonora, la pieza se desarrolla en una habitación iluminada tan solo por una lámpara, en la que hay un instrumentista, parlantes y espacio para que los espectadores se ubiquen.

La lámpara cuelga de un riel de alambre tensado que cruza una habitación en diagonal del techo hacia el piso. Desde el ángulo más alto, encendida en su máxima intensidad, la lámpara comienza a descender por el tensor, a la vez que va disminuyendo su intensidad en su recorrido. Un instrumentista ejecuta en una armónica de cristal (o *glass harmonica*) la composición de Rudnitzky. A medida que la lámpara avanza en su recorrido, ciertas notas del instrumento van siendo omitidas por el ejecutante, y éstas pasan a sonar en el parlante ubicado en el otro extremo del tensor. Disminuye la luz y disminuye la presencia acústica del instrumento, dejando una estela en el registro electroacústico. Tras veinte minutos, en plena oscuridad, solo se oyen, como ecos superpuestos, todos los sonidos ejecutados por el instrumentista.

Resulta interesante cómo en la circulación paratextual de esta obra, los créditos indican que Rudnitzky es el "compositor". Esa distinción se solapa a la enunciación de la autoría a dúo Macchi-Rudnitzky. A la vez que es categorizada como performance e instalación, la obra asocia la figura del compositor como parte de sus operaciones productivas. También es importante considerar el emplazamiento de este trabajo. En la presentación de 2015 en Argentina el espacio de la acción no fue un auditorio, sino una sala del Centro Cultural Kirchner, y el marco institucional en el que se presenta no era un festival de música, sino la Bienal de Performance 2015 de Buenos Aires.

Otra obra del dúo que se puede agregar a esta serie es *La ascensión*, el envío argentino a la Bienal de Venecia del 2005. La obra, presentada también como instalación y performance, consistía en una intervención a un edificio Barroco de la ciudad de Venecia. Una cama elástica replicaba la forma del techo del oratorio y era ubicada justo debajo. En esa cama elástica un performer saltaría en una ocasión a la par que sonaba una obra compuesta por Rudnitzky, evento que se registraría y quedaría a disposición para el público durante toda la bienal. La gacetilla colgada en el sitio de Macchi agrega:

Por otro lado el músico Edgardo Rudnitzky (argentino, vive y trabaja en Berlin), compondrá especialmente un pieza para viola da gamba y la percusión resultante del salto de un acróbata sobre la cama elástica, de una duración aproximada de 15 minutos. Se producirá un CD y se realizará una performance el día de la inauguración con un músico y un acróbata. La música podrá ser escuchada en la instalación una vez por hora, existiendo también la posibilidad de escucharla por medio de un cd-player y auriculares. (Macchi, s.f.)

En este trabajo, la performance sonora sirve de punto de pasaje para un cambio de dispositivo. El registro de la pieza compuesta a propósito de la acción performática, queda disponible en el funcionamiento de lo que finalmente constituye un instalación sonora. La composición musical abandona no solo la autonomía de la escucha en relación al espacio específico, sino que también exhibe una especificidad en el tiempo. La pieza es compuesta para la acción que se lleva a cabo en un momento puntual. Luego, su disponibilidad adquiere estatuto de registro: los sonidos son huella, cristalización del acontecimiento.



Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky: *La Ascención*, 2005.



Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky: *Light Music: Twilight*, 2006.

Otra obra que puede participar de esta serie en la que la música y el arte sonoro se solapan a través del uso de la ocurrencia performance es la producción audiovisual de Jorge Haro. Su obra *a>v* en circulación desde 2010, es referida indistintamente en los paratextos como performance audiovisual o un concierto audiovisual. En la página del propio artista la obra es referida como performance audiovisual. Sin embargo, como podemos ver en la gacetilla del pequeño ciclo ESCUCHAR del 2013 en el MAMBA, la pieza es presentada como un “concierto audiovisual”:

*a>v 2.0* es la nueva versión (2013) del concierto e instalación audiovisual compuestos por Jorge Haro en base a los conceptos de escucha expandida, visualización del sonido y que incluye además procesos de transformación y mapping de datos. Un trabajo que induce a la sinestesia y que construye puentes y correspondencias entre arte, ciencia y tecnología. (Arte-Online.net, 2013)

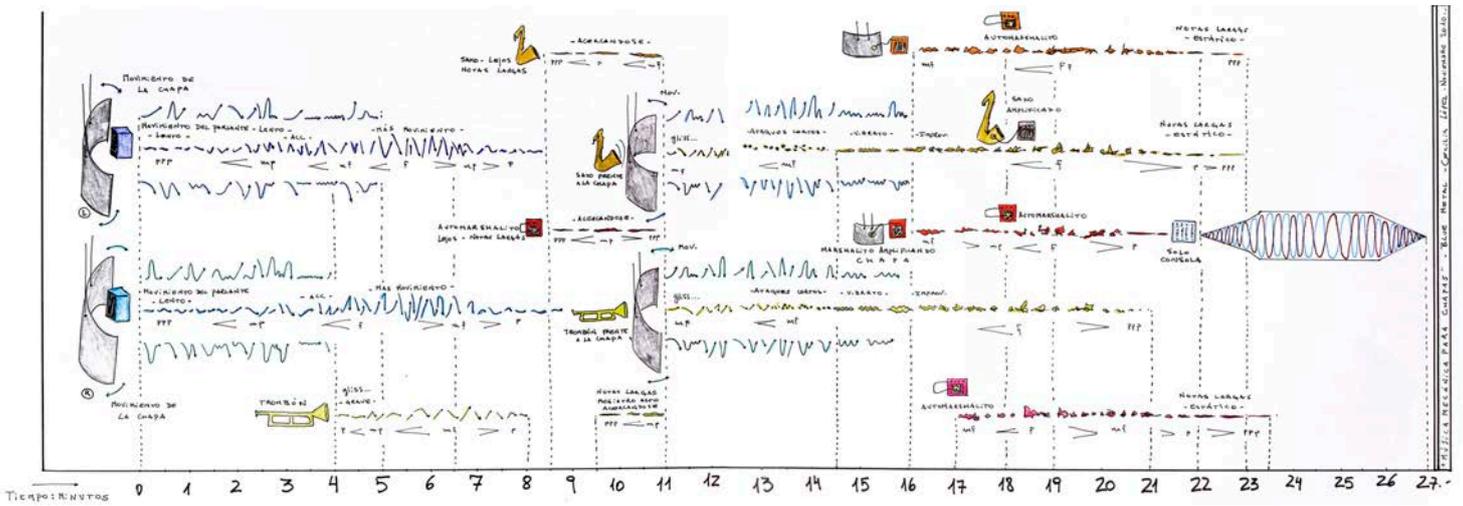
En este set, Haro se ubica delante de la pantalla con la computadora, desde la cual opera las visuales y sonido durante los 35 o 40 minutos que suele durar la presentación. Basándose en medios digitales, la propuesta audiovisual construye un estilo cercano a los minimalismos y al *glitch*, combinando el *drone* y el *noise* en la dimensión sonora. A partir de programas informáticos finamente contruidos a propósito de su set, despliega procedimientos como la visualización del sonido y la transformación de datos, para generar procesos dinámicos que relacionen sonido e imagen en tiempo real. Haro distingue las versiones de *a>v*, no solo porque renueva los materiales sonoros y visuales, sino porque revisa la forma del set. Sin embargo, en tanto el título de la performance sea el mismo, Haro presenta una pieza estructurada en episodios que posee cierta clausura.

Otras obras y proyectos comentados en otros capítulos también evidencian esta tensión entre la figura de artista sonoro y compositor. Tal es el caso de Cecilia López y su proyecto *Música mecánica*, que además de circular como performance, cada nueva presentación constituía una composición nueva que fijaba con anterioridad en una partitura. Las partituras de *Música mecánica* dejan cierta apertura en la ejecución, ya que, si bien propone una forma a través de indicaciones de instrumentación -entrada en el tiempo, acciones para el performer o instrumentista, e indicaciones de gesto en partitura gráfica- el dispositivo de las chapas es ciertamente permeable a condiciones del espacio físico de emplazamiento. El resultado sonoro es sugerido, pero no invita al máximo control. Por su parte, *La biblioteca ciega* (2011) de Nicolás Varchausky, comentada en el capítulo anterior, también circula como performance y a la vez es una composición para intérpretes musicales, que posee un alto grado de clausura en su identidad.

Como pudimos ver a través de esta serie de obras, la performance sonora puede involucrar positivamente operaciones de la música y propiciar así el solapamiento de las figuras de artista sonoro y compositor. Son nombradas como performance en vez de concierto u obra musical, quizás por la circulación en espacios del arte o por el hecho de trabajar en el cruce de disciplinas. En cualquier caso, estas piezas exhiben el funcionamiento simultáneo de dos atractores: arte sonoro y música.



Jorge Haro: a>v, 2010.



Cecilia López: Blue Metal partitura para *Música mecánica para chapas*, 2010.

## Cap. 10\_ COMPONER EL INSTRUMENTO

Bajo la imagen de la "composición del instrumento", este capítulo reúne el trabajo de artistas que, en diversas modalidades, producen sus dispositivos sonoros para la performance. Evocando la figura del lutier, es posible pensar esos dispositivos como instrumentos en el sentido tradicional de fuentes con las que se ejecuta una obra sonora. Sin embargo, en las obras que aquí presentamos, las características físicas, objetuales y dinámicas de los dispositivos se identifican fuertemente con el punto de pasaje de la artisticidad de las obras, tanto como la acción que sobre ellos se despliega. La noción de instrumento se tensiona así, al ser atraída de modos diversos por nociones como la de instalación y performance, a la vez que persiste la atracción hacia la noción de música. De ahí que, como comentaremos, estos trabajos circulen muchas veces indistintamente como música experimental o como arte sonoro.

A partir de este corpus de obra trataremos de reflexionar sobre la figura del artista sonoro, atendiendo nuevamente al pasaje de la auralidad moderna a la contemporánea, en lo que significa simultáneamente una ampliación y pérdida de especificidad de las operaciones que definen el quehacer artístico.

## Del lutier al artista

A lo largo de la historia y de la geografía, los humanos ampliaron su cuerpo con la invención de instrumentos que les permitieron disponer de sonidos para oficiar ceremonias, bailar, caracterizar una situación o encontrarse no tan solos ante la inmensidad. Sonidos muchas veces evocadores de la naturaleza y, otras veces, sonidos inauditos, impensados.

La historia de los instrumentos es la historia misma de la música, o dicho de mejor modo, de la dimensión sonora diseñada por los humanos con voluntad estética. La música de cada lugar y de cada época tiene sus sonidos característicos. La invención de los instrumentos y el consenso de su uso se vincula en gran medida a las posibilidades materiales y tecnológicas de cada grupo social. Las maderas, los metales, las piedras, el cuero, la electricidad, los microchips. Pero los desarrollos tecnológicos no se producen aisladamente de los cambios sociales. La tecnología, en su acepción más amplia, es una forma histórica, social y, por qué no, estética. Como reflexiona Sterne (2003) oponiéndose a la recurrente visión determinista<sup>137</sup> que ubica a la tecnología como la causa de los cambios culturales:

Las personas diseñan y usan tecnologías para mejorar o promover ciertas actividades y desalentar otras. Las tecnologías están asociadas a los hábitos, a veces cristalizándolos y, a veces, habilitándolos. (Sterne, 2003: 8)<sup>138</sup>

Los hábitos productivos y de consumo de un grupo social se modelan a la par de los desarrollos tecnológicos, en una influencia recíproca. Es decir, ninguno es causa del otro, sino que sus características co-emergen.

Hacia el cambio de siglo XX al XXI, la posibilidad de incorporar la invención tecnológica como una operación del campo del arte, se produce en codeterminación con cambios sociales, a los que podríamos identificar con el pasaje de la auralidad moderna a la contemporánea. En la práctica del arte sonoro este cambio se manifiesta cuando la figura de artista amplía su campo de acción, incorporando operaciones productivas del lutier, figura que en la modernidad se diferenciaba del dominio artístico.

## El origen moderno de la lutería

Durante la Edad media y el Renacimiento el compositor no especificaba con exactitud qué

---

<sup>137</sup> “Technologies sometimes enjoy a certain level of deification in social theory and cultural history, where they come to be cast as divine actors. In “impact” narratives, technologies are mysterious beings with obscure origins that come down from the sky to “impact” human relations. (...) Impact narratives have been rightly and widely criticized as a form of technological determinism; they spring from an impoverished notion of causality.” (Sterne, 2003: 7-8)

<sup>138</sup> “People design and use technologies to enhance or promote certain activities and discourage others. Technologies are associated with habits, sometimes crystallizing them and sometimes enabling them.” (Sterne, 2003: 8) Traducción propia.

instrumentos debían interpretar una partitura. Las indicaciones eran más bien de registro, designando un instrumento “soprano, contralto, tenor o bajo”.

La edad moderna, recordemos, encarna para la historia de occidente la separación de las esferas del saber y de los oficios en virtud de una creciente especialización. Es en ese momento en el que se estabiliza la especialización de los roles: el músico, como lo dice la tradicional definición, se ocupa de “organizar los sonidos”, mientras que la fuente de dichos sonidos es diseñada y perfeccionada por aquel que tiene la técnica: el *lutier*.

El origen de este término puede rastrearse al siglo XV, derivando de *luth*, término en francés que denomina al laúd y que a su vez proviene del árabe. El *lutier* inicialmente se identifica con la construcción de laúdes y hacia el siglo XVI ya se amplía a la labor de construcción de violines u otros instrumentos de cuerda. En la actualidad se utiliza el nombre para denominar no solo a quienes construyen instrumentos de cuerda, sino que por extensión refiere a quienes construyen y reparan todo tipo de instrumentos.<sup>139</sup>

El derrotero de los instrumentos musicales en la era de la tonalidad coincide con la historia de la orquesta como un gran meta instrumento. La orquesta, tal y como es conocida hoy, comienza su progresivo desarrollo recién hacia el siglo XVII.<sup>140</sup> Ese es el momento también en que se consolida el lenguaje tonal como sistema de reglas que subordinan el dominio sonoro a la representación de un mundo en base a las ideas de progreso, centro y racionalidad.

La figura del *lutier*, entonces, encarna la especialización para la construcción de esos instrumentos. Entre sus saberes se encuentra el conocimiento del material y del comportamiento del sonido, los cuales pone al servicio de una estética cada vez menos cuestionada, identificada con el lenguaje tonal. El *lutier* moderno al especializarse, además de construir y sofisticar instrumentos estaría cimentando la idea de que la música es “aquello que se hace con los instrumentos” y por supuesto, también, aportando a la consolidación de la figura de compositor e instrumentista como aquellos que se sirven de su producción.

---

<sup>139</sup> En un artículo el Profesor Benjamin Vogel se dedica a rastrear la etimología y usos del término *lutier*. Es interesante saber que el polaco es el único idioma en el que la palabra que denota la profesión de *lutier* (“*lutnik*”) deriva directamente de la palabra para laúd (“*lutnia*”). En los idiomas occidentales, el término “*lutier*” apareció recientemente (a través del francés) y por una buena razón. Marca lo que podría describirse como el regreso de una comprensión más antigua y más amplia de los “instrumentos de *lutier*”. (Benjamin Vogel en <http://www.violin.instruments.edu.pl/en/history/lutherie-in-europe><http://www.violin.instruments.edu.pl/en/history/lutherie-in-europe>)

<sup>140</sup> De acuerdo a Adler (2006) la historia de la orquesta puede periodizarse en dos grandes momentos: desde 1600 hasta la muerte de Bach y Händel, hacia 1750; y de la escuela de Mannheim, Haydn y Mozart hasta la actualidad (Adler, 2006: 4). El primer período se caracteriza por el énfasis en la estabilización de la orquesta fundamentalmente a partir del perfeccionamiento de los cuatro instrumentos de cuerda (violín, viola, violonchelo y contrabajo). También significa el comienzo del desarrollo de una técnica orquestal, en concordancia con el establecimiento de los conciertos como un hábito social, más la posterior contribución del ballet y la ópera. El segundo momento, en la época de Haydn y Mozart, la orquesta sinfónica se configuraría por las tres secciones, cuerdas, maderas y los metales, aún sin estandarizar la sección de la percusión. A partir de este momento la orquesta ampliaría su tamaño, conforme a las necesidades de las composiciones.

En ese mismo escenario de la especialización, y en el marco de un academicismo imperante, es donde la educación musical concibe a sus educandos como hábiles ejecutantes de dichos instrumentos, pero no les proporciona la habilidad de construir los propios. Los compositores, los concertistas y los miembros de la orquesta hacia el siglo XVIII, momento en el la orquesta y sus recursos gozan ya de una estandarización en el continente europeo, definitivamente no necesitaban saber de carpintería ni de metalurgia para hacer sus sonidos. La confección del instrumento estaba a cargo del rol social diferenciado del lutier. No se puede decir que los compositores o instrumentistas no supieran de física acústica: claro que sí, los grandes orquestadores como Beethoven o Ravel, o los legendarios intérpretes, conocían las posibilidades de los instrumentos y, quizás sin modelizar con ecuaciones, comprendían el comportamiento del sonido. Lo que decimos es que antes de hacer sus sonidos, ni Paganini, ni Debussy estuvieron en el taller cortando materiales, modelándolos, buscando la afinación o la resonancia perfecta.

A su vez, esta concepción de la orquesta como una gran maquinaria dominada por el compositor responde a la posibilidad de que los instrumentos fueran concebidos y fabricados en base a normas que permitieran su convivencia en el contexto del lenguaje tonal y en el contexto del ensamble mismo de los instrumentos.

### **Lutería electrónica**

Durante el siglo XX los compositores no solo expandieron al máximo las posibilidades de uso de los instrumentos en sus obras, también progresivamente se fueron incluyendo instrumentos y sonoridades que habían permanecido afuera de los sonidos de la música. En paralelo, los desarrollos relacionados con la mecánica y la electricidad ampliaron también el rol del lutier hacia terrenos novedosos.

En codeterminación entre las vocaciones estéticas y los desarrollos tecnológicos, van modelándose los rasgos de la contemporaneidad como un tiempo de coexistencia de lo múltiple, diferente a aquel de la modernidad en el que solo había espacio para un relato. No solo es cada vez más lábil la frontera entre lo académico y lo popular, también los sonidos que se identifican con el discurso musical pierden especificidad. La materialidad se vuelve tan amplia como las posibilidades de inventar nuevas fuentes y formas de manipular los sonidos. Y las trayectorias de influencia entre circuitos de producción se desjerarquizan, al punto en el que se evidencia lo insuficiente de trazar genealogías lineales.

En la segunda mitad del siglo XX el campo de la lutería se expande más allá de la orquesta y los instrumentos tradicionales. Expansión que se produce entonces en la codeterminación de al menos dos vectores: por un lado, la ampliación del dominio estético de lo sonoro, en concordancia con el cuestionamiento a la noción de ruido y con la estetización de los sonidos de la vida cotidiana,

y por otro a partir de los desarrollos tecnológicos que posibilitaron la invención de nuevas fuentes sonoras.

A su vez, el control de la electricidad abrió un espectro infinito de posibilidades de generación y manipulación del sonido, dando lugar a la creación de nuevos instrumentos durante el siglo XX que en muchos casos fueron utilizados en obras de compositores.<sup>141</sup>

Más tarde, la invención del transistor y la creciente industria de los semiconductores permitieron la creación y perfeccionamiento de equipos para generar sonido y manipularlo. En conjunto con las tecnologías de registro, como la cinta magnética, estos inventos fueron el sustrato para la exploración estética de los laboratorios de música concreta y electrónica. Más tarde, el desarrollo de los microprocesadores y las tecnologías digitales amplió deliberadamente las posibilidades de manipular y concebir los sonidos. (Cfr. Matus Lerner, 2018) Esto no solo permitió la invención de instrumentos que pueden almacenar y reproducir sonidos, sino que también habilitó una velocidad de cálculo inaudita, lo que favoreció la generación y procesamiento de sonidos en tiempo real.

Estos desarrollos fueron capitalizados no solo por compositores, como ocurre en la música electroacústica y la música académica contemporánea. Debido a que muchos instrumentos electrónicos fueron producidos de modo industrial, como los sintetizadores, las cajas de ritmo y los *samplers*, músicas de todo género y estilo los incorporaron, alimentando la variedad del paisaje sonoro del siglo XX.

### **Objetualidad y gestualidad**

El diseño de instrumentos electrónicos inaugura una concepción del instrumento que disocia la condición física de la generación del sonido, de las interfaces de control. Es decir, las formas de producir esos sonidos, la acción para generarlos, no necesariamente tiene que ver con el sonido producido. Esto se confronta de manera radical con la idea de instrumento musical acústico, en la que la ejecución implica una relación física con la producción del sonido. Por ejemplo, para producir variables de dinámica en un piano, uno debe administrar la presión ejercida sobre las teclas. O en un

---

<sup>141</sup> Un caso pionero es el de las ondas Martenot, instrumento electrónico inventado en 1927, cuyo sonido se produce por un oscilador de baja frecuencia y cuya ejecución involucra una innovadora interfaz que incluye un teclado y otra serie de controladores manuales. Este instrumento, por ejemplo, fue incluido en el orgánico orquestal de reiteradas obras de Oliver Messiaen. Otro caso para destacar es el del compositor Henry Cowell, quien fuera el mentor de John Cage, que encomendó al inventor ruso Léon Theremin el diseño y construcción del Rhythmicon, la primera caja de ritmos de la historia en 1931. El Rhythmicon producía sonidos de percusión y permitía la ejecución de complejas polirritmias imposibles de ser tocadas por un instrumentista a la vez, a partir de un sistema de fotorecepción que el mismo Cowell sugirió al luter. Otro pionero sería Harry Partch, quien dedicó su vida a inventar instrumentos y adaptar otros ya existentes, para ejecutar sus música microtonal. Sus imaginativos instrumentos combinaban una curiosidad por sonidos nuevos con el dominio de los materiales como la madera, el vidrio.

instrumento de cuerdas, para producir un sonido agudo, se debe acortar el largo de la cuerda presionando más cerca del puente. En cambio, en un sintetizador cuyo sistema de control es un teclado, es posible que la presión ejercida sobre la tecla no modifique la intensidad del sonido. O en un *theremin*, la intensidad del sonido no se produce con más energía física suministrada al instrumento, sino por la distancia de la mano en relación a un sensor.

Con los instrumentos digitales se abre aún más esta posibilidad de disociar la gestualidad de la generación física del sonido, al incorporarse las múltiples tecnologías de sensado en el diseño de sistemas informáticos. Con los instrumentos electrónicos y digitales la acción del ejecutante puede producir una enorme variedad de respuestas. Son prácticamente infinitas las posibilidades de “tocar” un instrumento.

### **Componer el instrumento**

La exploración de la gestualidad que inaugura el campo de la lutería electrónica y digital en la producción de sonidos, será absorbida por nuevas modalidades de obra en las que la noción de instrumento musical queda en muchos casos desarticulada en virtud de la acción sonora o de la particularidad poética del instrumento-objeto-obra, siendo ahora atraída por categorías como instalación y performance, y en algunos casos la noción de escultura sonora. A la vez, la posibilidad de expandir el vínculo entre la generación del sonido y la gestualidad de quien lo produce, permiten explorar la espacialidad del instrumento en términos de objetualidad.

La expansión de la noción de obra sonora hacia el campo tecnológico implica la reformulación de la figura de artista. En concordancia con la disolución de los límites disciplinares que propone la obra de arte en la contemporaneidad, las operaciones que constituyen el quehacer del artista sonoro permiten hablar de un giro transdisciplinar que cuestiona a los actores tradicionales de la dimensión sonora estetizada propios de la modernidad que hasta aquí hemos comentado.

La figura del lutier como una figura separada del creador artístico persiste en la contemporaneidad. Si bien las decisiones que toma para la confección de su instrumento pueden ser en cierta forma decisiones compositivas, la gravitacionalidad que el objeto adquiere en relación a su uso y circulación le otorgará el carácter más o menos autónomo de su identidad artística. Es decir, el mismo objeto puede adquirir un status de obra y de instrumento musical en distintos momentos. Como es el caso de el *Reactable*.<sup>142</sup>

Por el contrario, el artista sonoro reúne en su figura roles que antes se mantenían separados.

---

<sup>142</sup> El *Reactable* (2005), proyecto de Sergi Jorda y un equipo de la Universidad Pompeu Fabra, fue exhibido en muchas oportunidades como una instalación interactiva, en la que el público podía interactuar colectivamente con el dispositivo. Sin embargo también, al ser comercializado como instrumento musical, el *Reactable* formó parte de giras musicales como la de Bjork del año 2007.

En las operaciones que constituyen su campo de acción, el artista sonoro fabrica su instrumento para sus performances. Es lutier, compositor e intérprete de su obra. A la vez el instrumento es parte de la obra, al punto en el que la categoría instrumento se tensiona. En la medida en que el diseño del dispositivo que produce el sonido es cargado de sentido, también puede ser considerado un objeto escultórico o instalacionista que propicia la acción del performer. Los modos de circulación y los comportamientos que se esperan del espectador colaboran a su vez en esta distinción en el nivel de dispositivo.

### **Usos erróneos: *Hardware hacking* y lutería experimental**

Entraremos ahora en el corpus de obras argentinas que nos permitirán indagar en estas consideraciones sobre la figura del artista sonoro en la contemporaneidad, a la luz de las nociones de lutería experimental y *hardware hacking*. Los artistas que se mueven dentro de estos campos de acción coinciden en asumir una actitud ciertamente crítica frente a los hábitos de producción y consumo de las tecnologías sonoras, a partir de operaciones como *hackear* el hardware y subvertir su uso original o, también, encontrar nuevas formas de utilizar los objetos tecnológicos (más o menos electrónicos) que nos rodean. Las estrategias para la circulación artística de sus desarrollos pueden ser pensadas como la prolongación de la fuerza transgresiva y antiartística que caracteriza el proceso que Coulter Smith denomina *deconstrucción de la obra de arte* (Cfr. Coulter-Smith, 2009). Éste proceso que se inicia en las vanguardias de principio del siglo XX bajo la premisa de integrar el arte a la vida cotidiana (Cfr. Bürger, 1997), habilita un posicionamiento crítico ante el arte institucionalizado a partir del uso de materiales pobres y objetos encontrados.

Para precisar el alcance de la expresión *hardware hacking* es inevitable referir al libro *Hand made electronic music* de Nicolas Collins. Además de ser un compendio de las técnicas del *hardware hacking*, este libro resulta ser una referencia para muchos de los artistas argentinos cuyo trabajo comentaremos. Escrito con un tono muy didáctico, propone un acceso sin “miedo” a la manipulación y modificación de dispositivos de bajo voltaje, con el objetivo de transformar tecnologías existentes cambiando su función original. Si bien el *hardware hacking* es una técnica que refiere al hecho de modificar un equipamiento para ampliar sus funciones con cualquier objetivo, el libro de Collins se ocupa de aquel *hack* que conduce a generar o modificar instrumentos sonoros.

Como un sinónimo de *hardware hacking* también se puede hablar de *circuit bending*, aunque este último está específicamente asociado al *hacking* para producir audio. El término *circuit bending* se le atribuye al artista estadounidense Reed Ghazala, quien desde la década del 60 experimentó con la creación de instrumentos a partir de la customización de juguetes y sintetizadores. Tanto para Ghazala, que resume sus ideas en su libro *Circuit Bending* editado en 2005, como para Collins y los adeptos al ejercicio del *DIY (Do It Yourself)*, el fundamento de la práctica es el enfoque “antiteórico”

frente al diseño de circuitos electrónicos. En contraposición al acceso que tendría un ingeniero o un diseñador de circuitos, estas ideas sobre el trabajo con la electricidad (sin miedo, sin teoría, sin reglas) acarrearán una serie de implicaciones estéticas que nos interesará relevar. Consideremos ante nada que el procedimiento básico del *circuit bending* es el cortocircuito, fenómeno que cualquier “buen uso” de la electricidad trata de evitar. La técnica del *circuit bending* consiste en alterar circuitos de dispositivos electrónicos de bajo voltaje, en general alimentados con baterías, para que produzcan cortocircuitos y con ellos, sonidos nuevos.

Ciertamente, además de referir a técnicas, el *hardware hacking* y el *circuit bending* constituyen un espacio ideológico contracultural ante los modos industrializados de producir y consumir tecnología. En estas prácticas es distintivo el gusto por el error y el azar como posibilidades para el hallazgo artístico. Otro rasgo es el gusto por lo *lo-tech*, más que lo *hi-tech*. Esta diferenciación también tiene sentido si es analizada históricamente. Los primeros *hardware hackers* o creadores de sus propios circuitos electrónicos -léase artistas como Reed Ghazala, David Tudor o Gordon Mumma, entre otros- en la década del '60 no problematizaban esta clasificación, entre otras cosas porque no había sintetizadores a la venta de un modo tan masivo como hoy: o el artista se ponía a investigar, a testear, a *hackear*, o se relacionaba personalmente con un luter que creara esos nuevos instrumentos. Esa inicial escala personalizada se convirtió luego y en gran medida, en una relación corporativa o comercial<sup>143</sup>, en la que grandes marcas median la relación entre el artista y sus sonidos. La gran diferencia entre tecnología *high* y *low* es el modo de producción que las ubica en el mercado. La producción en masa, la mercantilización de un invento (tanto hardware como software) desde una corporación y la orientación hacia el consumo masivo, son los rasgos que distinguen lo *high-tech* de lo *low-tech*, que se identifica con una producción independiente y artesanal. En relación a estas ideas también son destacables también los modos de trabajo colaborativos y la aplicación de la filosofía del *open source* -para la cual internet juega un papel crucial- en la socialización de planos y desarrollos técnicos.

A comienzos del siglo XXI en Buenos Aires múltiples actividades institucionales -exhibiciones y talleres para artistas- evidencian y propician la consolidación del circuito de las artes electrónicas

---

<sup>143</sup> “In the sixties, I learned from Tudor and Mumma that you didn’t have to have an engineering degree to build transistorized music circuits. David Tudor’s amazing music was based partly on circuits he didn’t even understand. He liked the sounds they made, and that was enough.

In the old days there wasn’t any distinction between high tech and low tech. The early analog synths were made by creative individuals like Bob Moog and Don Buchla; even the early microcomputers were mostly made by garage start-ups and there wasn’t so much difference between these and the craft shops that had made lutes, guitars, or violins for centuries. There had always been a good relationship between performing musicians and the craftspeople who made instruments—whether those were mbiras, clarinets, or gamelans. That relationship was comfortable—it was on a human scale and almost personal.” (Behrman, D en el prólogo de Collins, N Handmade electronic music, pag ix)

o, como se las llamaba en ese momento, el “arte y nuevas tecnologías”. En ese escenario se inserta el trabajo de Jorge Crowe en la lutería electrónica. Por su labor docente, su nombre resuena además en una generación de artistas orientados al *hardware hacking* y *circuit bending* en Buenos Aires. Su tránsito por las artes ejemplifica muy bien la figura transdisciplinaria que estamos tratando de perfilar en esta tesis. Formado en artes plásticas, este artista mendocino se interesó tempranamente en el cruce del arte con la tecnología. Tras asentarse en Buenos Aires, en el año 2008 fue seleccionado para dos becas: el Laboratorio de Producción del Medialab en el CCEBA y la clínica-taller Interactivos de Fundación Telefónica.<sup>144</sup> Esa experiencia significó para él la entrada al circuito del arte electrónico, tanto por el contacto con artistas activos de la escena local, como por el encuentro con artistas internacionales, que eventualmente daban seminarios o visitaban los talleres en el marco de los programas. Tal es el caso de la visita del artista mexicano Arcangel Constantini, cuya obra es paradigmática en el terreno del *hardware hacking* y el uso de la tecnología *lo-tech* para la realización de obras, muchas de ellas sonoras. Como Crowe señala en múltiples entrevistas, esta visita fue un hito para su producción: en 2008 Constantini dicta el seminario “Hardware Hacking” en el CCEBA y deja a disposición de los asistentes el libro de Nicholas Collins que comentamos anteriormente.

En esos años el trabajo de Crowe pasaría del juego con la interactividad visual a volcarse cada vez más hacia lo sonoro. Hacia el 2012 nos encontramos con el Crowe de la performance en vivo, ejecutando sus desarrollos electrónicos como instrumentos audiovisuales. Desde ese año se presenta con *Ludotecnia* en diversos espacios de la música experimental y de las artes electrónicas. Presentado como un set audiovisual performático, el proyecto llega a su punto culminante en 2018 con la edición de un álbum musical que resume los años de desarrollo en vivo. En este set multimedia, los juguetes vuelven a ser el centro de su trabajo -como había sido en su proyecto Farfallona<sup>145</sup>-, pero ahora son juguetes que se encienden y apagan, juguetes que suenan y producen visuales. *Ludotecnia* resume la aproximación lúdica con la que, en los diversos talleres que dictó, Crowe introdujo a la electrónica a una generación de artistas y experimentadores.

Como en casi todo su trabajo por esos años, *Ludotecnia* implica la reutilización de objetos y mecanismos electrónicos preexistentes. Sin embargo, mientras en la mayoría de las instalaciones hechas con material de descarte tecnológico Crowe daba un rol participante al espectador (Cfr. Cap 11) en *Ludotecnia* es el artista es quien “toca” sus dispositivos interactivos. Así podemos llegar a hablar de ellos como instrumentos. Aunque el planteo visual, objetual y dinámico del set es tan importante en la puesta de la performance, que la categoría instrumento se tensiona: el diseño de dispositivos que producen sonido, sean electrónicos o no, acarrear “decisiones visuales” que son

---

<sup>144</sup> Sobre estos programas: Cfr. Cap 6.

<sup>145</sup> Los juguetes son algo que atraviesa la producción de Crowe desde el comienzo de su actividad. Entre los años 2003 y 2007 se concentra en la fabricación de juguetes. Farfallona es el nombre del duo de diseño de juguetes de papel maché policromados con el que viajó por Argentina y España.



Jorge Crowe: *Ludotecnia*, 2012.

exaltadas por el despliegue espacial y lumínico de la puesta en escena.

Para seguir delineando las características de la figura de artista sonoro en relación al vector transdisciplinar en el que confluyen operaciones productivas de diversas procedencias, quiero comentar el trabajo de Leonello Zambón. Su acceso a la experimentación con el sonido se produce en el encuentro de diversas formaciones e intereses. Su paso por la carrera de arquitectura se vincula con su gusto por la construcción de dispositivos en los que conjuga habitualmente la carpintería con la refuncionalización de objetos de la vida cotidiana. La música experimental también fue un espacio de desarrollo para él, en el que desplegó su interés por la lutería electrónica con una actitud ciertamente punk, participando de proyectos como Coso y Buenissimo (Cfr. Cap. 9).

En su programa poético nos encontramos con la recurrente operación de apropiarse y *hackear* la realidad a partir de la reutilización de objetos y materiales. En el 2012 presenta su *Piano Fantasma* en Fundación Telefónica, en una performance que daba cierre al taller Interactivos. El Piano fantasma es una verdadera deconstrucción de un pianoforte. A partir del desguace de un piano vertical rescatado de la basura, Zambón elabora este instrumento separando el arpa del teclado y volviéndolos a vincular mediante todo tipo mecanismos eléctricos *DIY*. El resultado: un piano preparado sobre ruedas. El teclado está conectado al arpa a través de cables que permite accionar a distancia motores AC, solenoides, piezoeléctricos y otros objetos insertados entre las cuerdas, que, en lugar del mecanismo de martillos propio del piano, producían el sonido. Por ejemplo, al presionar las teclas se cierran contactos que hacen que las cuerdas del arpa sean golpeadas por motores ubicados entre ellas. Además, el cuerpo del teclado también posee micrófonos de contacto, de modo que al tocar las teclas se amplifica la presión ejercida sobre las teclas.

Zambón denomina a esta pieza como un pos-piano preparado. Roger Colom, el poeta y compañero artístico de Leonello en el duo COZA, escribe para la ocasión:

(...) nosotros ya casi no sabemos lo que es un piano. Entendemos [como de lejos] que se trata de un instrumento musical, pero ¿cómo lo hacemos sonar? ¿Qué sonidos—probablemente ya a-musicales—podemos llegar a extraer de él? ¿Qué *data mining* podemos poner en práctica aquí, en este emplazamiento casi arqueológico? Digo “a-musicales” porque la música post-burguesa necesariamente será otra cosa [ya lo es], una post-música. Y esta post-música resultará ser [para los nostálgicos del mundo perdido, Occidente y su burguesía autodestruida] algo siempre más tonto, menos diestro, menos erudito, menos culto. (Colom en Zambón, s.f.)

Si el *Piano fantasma* posee, por sus características materiales y por sus modos de circulación, una condición instalacionista, su activación a través de la performance habilita otras consideraciones sobre su identidad artística. Esta doble vida de la materialidad, en la que su categorización en dispositivo se produce no tanto por sus características materiales sino por la situación de expectación que promueve y en la que participa.

Antes de analizar estas activaciones, introduzcamos brevemente la noción de dispositivo. La

noción de dispositivo en su uso coloquial remite a la dimensión técnica de los artefactos. Sin embargo, el dispositivo no es solamente una maquinaria física. Desde distintos autores (Agamben, 2007; Aumont, 1990) podemos acceder a la acepción de que éste es la vez una configuración espacio-temporal simbólica que se conecta con nuestras representaciones de lo real y a la vez las construye.

Como dirá Meunier (1999), el espectador “entra” en el dispositivo y desde ahí se relaciona con lo real. Esta puesta en relación conjuga lo perceptual con la adhesión de lo percibido, porque un dispositivo comprende siempre un ordenamiento espacial y un ordenamiento semiótico. Es decir, es a través de los dispositivos que la subjetividad entra en vínculo con lo social, articulando la existencia de una materialidad o técnica con una predisposición para construir la ilusión consensuada de su sentido.

A su vez, la noción de dispositivo se vincula a la distinción veroniana entre enunciado y enunciación. Si para el espectador “la obra” es el enunciado, el dispositivo constituye la situación de enunciación. Cuando hablamos de dispositivos del arte, y en particular del sonoro, no nos referimos al sistema de amplificación o reproducción, ni la escenografía, la iluminación, el mobiliario ni toda la maquinaria técnica. Tampoco -considerando toda la situación de enunciación- al guardia de seguridad, el acomodador, o guía, incluso la presencia del curador en la sala a través de los textos que nos brindan una suerte de instrucciones para la lectura. Los dispositivos son todos esos fragmentos articulados de un modo particular y operando a la vez: son el concierto, el recital o la exhibición como repertorios de comportamientos establecidos, como pautas de conducta que propician apropiaciones de sentido. Es a partir de entrar en ellos que las obras son leídas de una u otra manera.

En la presentación de Fundación Telefónica el *Piano fantasma* participa de una performance pensada en tres partes. Primero Nicolás Bacal ejecutaba dos invenciones de Johann Sebastian Bach con el Piano, siguiendo la partitura como un concertista, pero ofreciendo una versión electroacústica resultante de la tímbrica particular del piano diseccionado. La iteración regular tan propia de la música barroca se convertía en una especie de base percusiva sobre la cual las diversas preparaciones del arpa habilitaban sonoridades nuevas. En la segunda parte de la performance Javier Areal Vélez y el mismo Leonello Zambón ejecutaban cuatro piezas breves para batería, bajo eléctrico y cintas magnetofónicas, muy en la línea de COSO. La tercera y última parte consistía en el “escape” de los instrumentos. Mediante un sistema de poleas los cuerpos de la batería y el bajo se iban elevando mientras los performers obcecadamente seguían tocándolos hasta que quedaron fuera de su alcance. Esta elocuente escena concluía con el derrame de pelotitas de goma sobre el arpa del piano fantasma, acción que se prolongó incluso con la colaboración de los espectadores que lanzaban las pelotitas a medida que las encontraban en el suelo del lugar.

El *Piano Fantasma* participó de otras acciones que configuraron otro tipo de dispositivos artísticos. Durante el 2014 fue una de las piezas centrales de la exhibición que realizaría el dúo COZA



Leonello Zambón: *Piano Fantasma*, en Espacio Fundación Telefónica, 2012.



Leonello Zambón: *Piano Fantasma*, en COVER/Un piano fantasma de COZA, en Malba, 2014.



Leonello Zambón: *Piano Fantasma*, en COVER/Un piano fantasma, muestra de COZA en Matienschön, Club Cultural Matienzo, 2014

en Matienschön, el área de artes visuales del Club Cultural Matienzo. En esa oportunidad el dúo convirtió el espacio de exhibición en un laboratorio de experimentación sonora. En la sala estaba el *Piano Fantasma* y los instrumentos colgantes, replicando la escena final de la performance del 2012 en Telefónica. Durante el mes que duró la exhibición ese espacio fue activado de muchísimas formas. El *Piano Fantasma* recibía visitas de pianistas y músicos que exploraban las variadas sonoridades de este instrumento. Incluso un concertista como Horacio Lavandera escribió y ejecutó in situ una obra para el Piano. En ocasión de que se exhibiera en el MALBA, también se invitó a que Luciano Giambastiani, Pablo Grinjet y Antonio Zimmerman compusieran y ejecutaran obras para este instrumento. Esta activación tuvo lugar en el marco de la muestra “Contemporáneo 31. Lo contrario de la magia”, donde también Leonello Zambón y Sebastian Rey tocaron los instrumentos instalados.

Lo llamativo no es solo la puesta, es decir cómo el instrumento está vinculado a su espacio de exhibición, sino el hecho de que la situación de concierto no es necesaria para hacer emerger su identidad o función. El instrumento es a la vez la obra, la que está ahí, instalada, y de cuya materialidad se desprenden variedad de comportamientos de expectación. También resulta significativa la elección de que el teclado del piano estuviera a nivel de piso, implicando que quien lo tocara debía arrodillarse, cruzarse de piernas o hacer lo que pudiera para tener la ejecución de este instrumento. Esta determinación constituye una más de las señales que ubican al piano fantasma en el linde entre la noción de instrumento y la de instalación. A diferencia de la lutería en términos estrictos, aquí no se procura la ergonomía de la interfaz sino que se caracteriza la experiencia. Esto pone de relieve las operaciones del artista que, aunque invite a otros compositores o instrumentistas a que toquen el instrumento, es quien está proponiendo al piano fantasma como un objeto particular que propicia un tipo acción sobre él.

A su vez, esta idea de que la instalación pueda funcionar como instrumento para que otros artistas ejecuten sus obras le otorga al Piano Fantasma otra condición de dispositivo, que sería el de *instalación como espacio de exhibición*, en la que el artista asume en cierta forma un rol de “curador”, aspectos que comentaremos en profundidad en el capítulo que sigue.

Las múltiples y coexistentes identidades de estas obras como dispositivo, tienen como correlato la caracterización híbrida de la figura de artista sonoro. Como veníamos comentando, esta figura reúne roles que antes se mantenían separados, condición que permite pensar un dominio transdisciplinario, un complejo entrettejido en el que se vinculan diversas trayectorias sobre el quehacer artístico.

La lutería experimental constituye una de estas zonas híbridas en las que el artista sonoro se desenvuelve. Con esta noción que vincula una *práctica* -la lutería- con un *modo* -experimental- volvemos a encontrar un tipo de producción que, deconstruyendo el objeto cotidiano, habilita un acceso lúdico -también asociado al azar y al hallazgo- a la producción de sonido mediante

mecanismos físicos. La lutería experimental apela a saberes de acústica, física, electrónica, mecánica, programación, carpintería, postproducción de sonido y música, entre otros.

Un artista local cuyo perfil puede ejemplificar este tipo de acceso es Javier Bustos. *Cassettronics* (2012) es una performance que desarrolló inicialmente en el marco de una exhibición del colectivo Defreneticas (Lucía Soto, Muki Monsalve y Eugenia Santa Coloma) en 2012 en el Club Cultural Matienzo. En esa oportunidad el colectivo presentaba la instalación "Cajita de recuerdos", en la que 2000 cassettes configuraban letras corpóreas en el espacio. El rescate del cassette como objeto nostálgico es recuperado por la performance que Bustos desarrolló a propósito de esa instalación. Para ello Bustos reunió una serie de dispositivos sonoros fabricados por él, en los que combinó la electrónica, la mecánica y la experimentación sonora. A partir de la deconstrucción del cassette, como objeto y como soporte de registro sonoro, fabricó 4 módulos-instrumentos que, utilizando cabezales magnéticos y otros mecanismos, sirvieron para sus performances en diversas oportunidades.

Otro trabajo de Javier Bustos que puede ejemplificar la práctica de la lutería experimental es *Aerodrones* del 2014. El dispositivo sonoro que el artista activa en esta performance de aproximadamente 30 minutos no hace uso de la electricidad. Exaltando un mecanismo físico muy simple y fundamental para el desarrollo de los instrumentos de viento, los aerodrones se presentan como un gran instrumento de fuelle, con múltiples voces y alturas. El artista infla globos y luego abre canillas que dejan salir el aire de los globos produciendo la vibración de válvulas que emiten las notas. La sonoridad resultante es drónica, un coro continuo de "bocinas", que el performer debe ir alimentando durante la acción. Este tipo de performance señala como punto de pasajes de la artísticidad tanto al desarrollo del instrumento –con su fisicalidad- con la propuesta temporal-musical que la acción del performer despliega. Esta doble existencia se percibe también en su circulación: obras como *Aerodrones* circulan indistintamente en festivales de música experimental (como el FIME, de Sao Paulo) o como arte sonoro (como en el Tsonami de Chile) .

En el proyecto *Música Magnética* (desde 2012), Alma Laprida se acerca a la lutería experimental desde la reivindicación del error y lo imperfecto. A partir de la indagación de soportes materiales alternativos que permiten la grabación magnética de sonido, desarrolla un set de objetos que participan de una serie de performances sonoras, en las que se conjuga la tematización de la memoria y de la obsolescencia del registro material del sonido<sup>146</sup>. Este proyecto también evidencia la

---

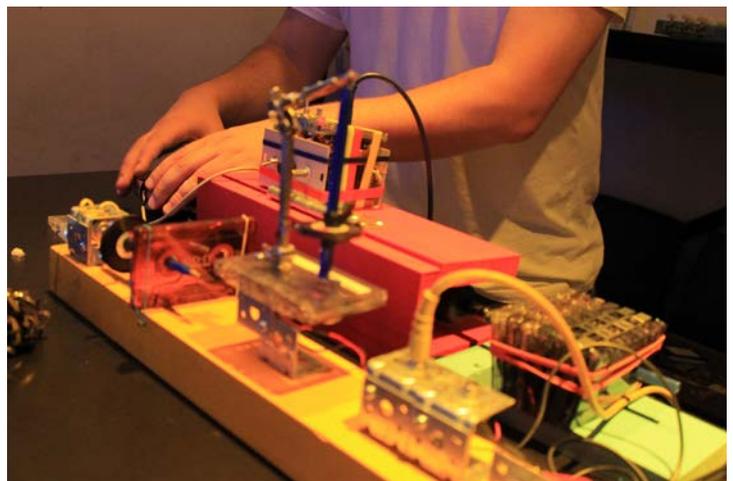
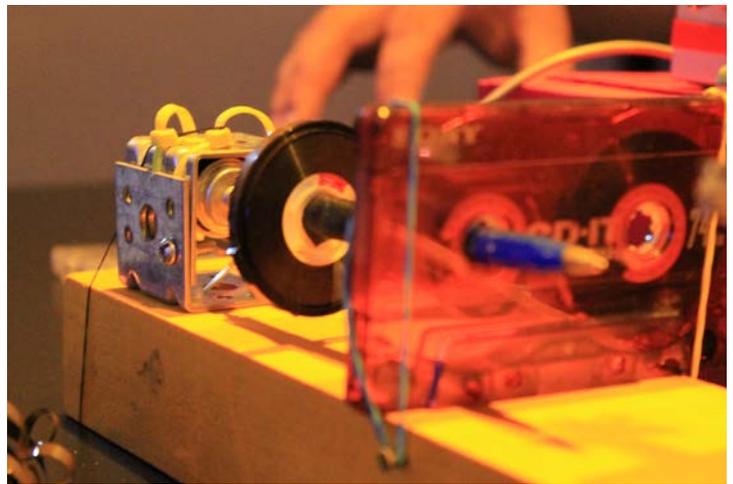
<sup>146</sup> La grabación magnética es una técnica de registro que permite codificar información de modo analógico en materiales que poseen características ferromagnéticas. Al ser magnetizado por un cabezal, el material aloja la huella de señales eléctricas, que luego otro cabezal vuelve a leer y decodificar como sonido. Históricamente, las primeras grabaciones sonoras con esta técnica se produjeron sobre alambre. Más tarde, la cinta, debido a sus propiedades materiales, resultaría el soporte más estable y con mayor resolución, con el cual se elaboraron muchos dispositivos de registro analógico como la cinta abierta, el magazine, el cassette, el video e incluso el DAT, que alojaría información digital.



Alma Laprida: *Música magnética*, 2012.



Javier Bustos: *Aerodrones*, 2014.



Javier Bustos: *Cassettronics*, 2012.

atracción por diversas nociones, como se evidencia en su circulación: se desarrolla y exhibe por primera vez en el marco del programa Interactivos de Fundación Telefónica, orientado al arte y tecnología y también se presenta en 2015 en el importante festival de Música Experimental FIME (Sao Paulo).

En la performance que realizó en Espacio Modos en 2015, Laprida utilizó una adaptación de un grabador de cassette para hacer sonar cuerdas de violonchelo magnetizadas, cintas de cassette y video. También utilizó megáfonos, micrófonos que amplificaban campos electromagnéticos y un sintetizador. La posibilidad de grabar sonido en soportes no convencionales permite a Alma hablar de la memoria como un mecanismo errático<sup>147</sup>. Confrontándose con la ilusión que la industria ofrece sobre los formatos de registro como soportes transparentes y estables, *Música magnética* abre la conversación en torno a la memoria como algo efímero e imperfecto. En palabras de la artista: “Grabar sonido en soportes no convencionales es utilizar una memoria que falla: la información se pierde y sólo quedan resquicios del sonido.” (Ramona, s.f.)

El gusto por el error -exaltado ya por el azar vanguardista y luego en la indeterminación de la música experimental- participa de lo que Jorge Haro (Cfr. 2004) denomina el proceso de *liberación del sonido* que propicia la emergencia del arte sonoro. Asimismo lo entienden Llorenç Barber y Montserrat Palacios:

La del error es una de esas actitudes poéticas donde el sonido deviene alevosa sorpresa, experimentación tan continua como de continuo tiene el quebrantamiento de las pautas, ese volver a jugar con la libertad que otorga la permitida imperfección. (Barber & Palacios, 2009: 108)

En relación al corpus que abordamos, podemos observar el ejercicio de esta libertad a través de la posibilidad de los artistas sonoros de producir sus propios instrumentos y dispositivos, algo que también ser leído como un gesto contracultural, ya que permite romper con la cadena de producción y consumo industrial.

Para cerrar esta serie, quiero nombrar a otros artistas -mayormente identificados con la música- que incursionando en estos años en la lutería experimental, activaron conexiones con el arte sonoro a través de la noción de performance sonora. Me refiero a Sergio Merce con su saxo microtonal, Diego Dubati con el proyecto Faraday-Brancusi. Y, por supuesto Zypce, cuyo trabajo además es una importantísima conexión con la música experimental de los 90.

## **Domar la autarquía: Sistemas abiertos y generativos para la performance**

Este recorrido por la expansión de la noción de instrumento -en vínculo con la redefinición de la idea de obra de arte y de las figuras de artista y espectador que venimos observando en el pasaje

---

<sup>147</sup> “Alma Laprida en gacetilla de la performance en Modos. consultado en <http://www.ramona.org.ar/node/57808>

de la auralidad moderna a la contemporánea y en la consolidación del atractor *arte sonoro* nos conduce a presentar otra modalidad de trabajo que caracteriza a muchas performances sonoras. En la serie que a continuación analizaremos, la noción de instrumento puede alcanzar al diseño de un sistema dinámico y abierto, con cierta autonomía de comportamiento. El performer debe ejecutar junto con el sistema, ateniéndose a sus reglas y dinámica. A su vez esta serie permite observar otras formas en las que los saberes de la ciencia y la tecnología se cruzan en el quehacer artístico, definiendo el umbral transdisciplinario que venimos caracterizando.

El proyecto *Música mecánica para chapas* (2010) de Cecilia López explora el fenómeno de la retroalimentación a través de una serie de performances en las que la artista toca un dispositivo compuesto por láminas de acero de grandes dimensiones suspendidas en el aire. Las chapas tienen incorporados piezoeléctricos que sirven de micrófonos de contacto, es decir, perciben audio configurando un *input*, y otros piezoeléctricos que funcionan como *drivers*, convirtiendo la chapa también en una membrana que emite audio. Solo con subir el volumen desde la consola, la chapa misma entra en *feedback*, produciendo el sonido de un acople<sup>148</sup>, es decir la excitación al infinito de una frecuencia en particular. Durante la performance, los intérpretes intervienen sobre la chapa de distintos modos para buscar nuevas frecuencias de resonancia. Al abrir y cerrar la chapa modifican su tensión. Al acercar y alejar unos monitores de audio estos también cierran el circuito produciendo otros *feedbacks*, tanto en la chapa como en ellos mismos. Incluso intervienen instrumentos acústicos, en general vientos, como trombón, saxo o trompetas, que por simpatía inciden en las frecuencias resonantes de las chapas. Cecilia López manipula los *feedbacks* desde la consola de sonido. Prácticamente no utiliza procesos, modela los acoples tan solo con el volumen y el ecualizador, respetando así en buena medida su cualidad tímbrica.

Cada vez que las chapas son instaladas en un espacio diferente, el repertorio de sonoridades posibles se modifica. El fenómeno de la retroalimentación implica al espacio circundante, en la medida en que depende de las longitudes de onda de las frecuencias que se difunden en él. Encontrar un *feedback* es como poner una luz sobre esa frecuencia, señalarla, hacerla visible a la escucha. La *Música mecánica para chapas* configura en cierto modo su poética como una observación de la naturaleza, una indagación estética sobre el fenómeno del sonido. Además, al permitirle al espacio tocar con ella, señala el carácter abierto de su dispositivo. Sin embargo, aun cuando esa apertura que plantea la instalación de *Música mecánica* ofrece un grado de indeterminación en su comportamiento, López *compone* las performances para cada ocasión. Para ello se sirve de partituras gráficas en la que mezcla la notación tradicional con una escritura analógica más personal, con instrucciones para

---

<sup>148</sup> Acople, feedback o retroalimentación: para explicar con una comparación visual, lo que ocurre en un acople es similar a lo que pasa al enfrentar dos espejos: se produce una retroalimentación en la que la imagen reflejada se multiplica sin final.

los performers y pautas temporales. Mediante este gesto, la figura del compositor se solapa a la del performer, de igual modo que propicia la identificación simultánea de la obra como performance sonora y composición musical.

Por su parte, la pieza *SPK (Speaker Performing Kiosk)* (2009) de Nicolás Varchausky, exhibe un abordaje distinto a una temática bastante similar a la de Cecilia López. Propuesta como una performance para un dispositivo autónomo capaz de sonar por sí mismo, reflexiona también sobre el fenómeno de la retroalimentación. Este dispositivo es un cubo portátil, que consta de ocho parlantes con canales independientes de salida. El único input del sistema es lo que capturan dos micrófonos que el performer ubica en sus manos. A través de la exploración del espacio, se producen distintos tipos de *feedbacks*. A diferencia de la obra de López, Varchausky no incorpora otras fuentes sonoras, sino que extiende la variedad tímbrica al procesar las retroalimentaciones. Así, la performance se compone en el tiempo a partir de la sucesión de *seteos* de procesos en tiempo real. El dramatismo propuesto por la tímbrica se acentúa con la presencia del cuerpo en el espacio. El performer, Varchausky mismo, se mueve incansablemente en la búsqueda de las resonancias, agitando los brazos como si pudiera modelar las frecuencias que intercepta con los micrófonos en sus muñecas. Los *feedbacks* son la única fuente de sonido, de ahí la idea de que sea un dispositivo autónomo autosuficiente, que suena por sí mismo. Sin embargo, las características del espacio de emplazamiento y el rol del performer son cruciales en la configuración del relato sonoro, y de nuevo señalan el grado de apertura de este sistema.

Las obras que hasta aquí hemos comentado coinciden en buena medida, en la asignación de su identidad a un sistema o mecanismo que actúa por sí mismo o propone hasta cierto punto sus propias reglas. En el caso de las obras de Varchausky y de Cecilia López, las reglas son las del comportamiento del sonido en el espacio mediatizadas por un sistema electroacústico, y son performativizadas por un sujeto externo al sistema. A su vez, ambas obras permiten reflexionar sobre la capacidad de esos sistemas de producir un repertorio posible de gestualidades para el performer.

La generatividad es un término que permite hablar de una característica de muchas obras que trabajan a partir de sistemas. Si seguimos la definición que proporciona Galanter (2003) al hablar de arte generativo, nos referimos a la práctica artística en la que el autor utiliza un sistema con un cierto grado de autonomía operativa (un set de reglas de un lenguaje natural, un programa informático, un sistema artificial, etc.) para producir una pieza artística compleja. En una obra de arte generativo el autor-compositor, cede el control al sistema.

Para introducir un ejemplo de obra generativa en el campo del arte sonoro nos referiremos a *Santiago* (2009), un entorno de simulación de redes neuronales biológicas para la creación de performances audiovisuales en tiempo real. A partir del diseño de las redes, es posible asignar a propiedades de su actividad parámetros de generación y modulación de eventos, tanto sonoros como



Cecilia López: *Música mecánica para chapas*, 2010.



Nicolás Varchausky: *SPK (Speaker Performing Kiosk)*, 2009.

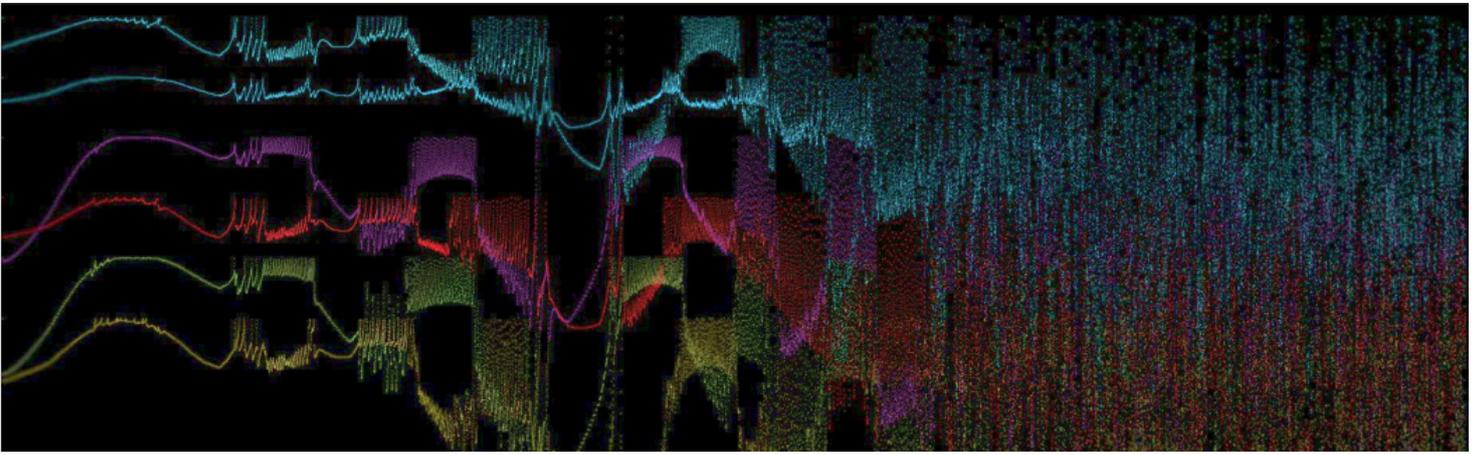
visuales. Enmarcado en la producción de obras generativas del compositor Hernán Kerlleñevich, Santiago refleja su interés en la experimentación estética con sistemas complejos y dinámicos. A través de este tipo de sistemas es posible modelar y simular fenómenos de la naturaleza, como así también comportamientos sociales, a partir de la idea de que el funcionamiento global del sistema no puede dependerse del análisis de sus elementos más simples. En un sistema complejo, los elementos constitutivos se auto-organizan, produciendo patrones que oscilan entre la total aleatoriedad y la organización espontánea, emergiendo de éstos propiedades impredecibles.

A través de la sonificación y visualización de la actividad de las redes neuronales, Kerlleñevich propone un acercamiento metafórico al complejo comportamiento de la naturaleza, atendiendo a las relaciones de control, comunicación y retroalimentación que dan lugar a sus procesos dinámicos. Genéricamente, podría ser el retrato vivo de una naturaleza. **Santiago** fue desarrollado en colaboración con los físicos Pablo Riera y Manuel Eguía, en Lapso (Laboratorio de Acústica y Percepción Sonora, UnQ).

El sistema **Santiago** se presentó como performance audiovisual en diversas oportunidades. En la semana del arte contemporáneo de Mar del Plata (2011) dio cierre al concierto especial titulado “Arte sonoro en el Colón” bajo el título de **Santiago Insomnia Sessions**. En 2012 se presentó **Santiago Cross-Modal Sessions** en el festival Panorámica, en Fundación Telefónica; en esa oportunidad el desarrollo de las visuales estuvo a cargo de Cristian Reynaga. En 2014 **Santiago** fue el motor de la performance **Foco/distracción**, en la que Hernán Kerlleñevich se presentaba como *solo performer* en el Festival Enlaces de la Untref. Más allá de la performance, el sistema también fue utilizado por Kerlleñevich para hacer otro tipo de obras, como es el caso de **Noche, Te pienso**, un cuadro sonoro y dinámico que presentó en la exhibición “La celebración” organizada por Piramide Selva en el 2015.

En cierto momento Luciano Azzigotti también indaga en la generatividad como forma de hacer arte. Su producción artística está signada por el cruce de su formación como instrumentista y compositor, con el interés en la ciencia y las modalidades de arte interactivo. Así es que en muchas de sus obras propone un acercamiento de la tecnología al terreno de la música instrumental. Como es el caso de **Kimi** (2011).

**Kimi** es un lenguaje, un sistema interactivo de composición que dinámicamente genera partituras a partir de condiciones iniciales. Como una forma de visualización de la información musical, permite que muchos músicos puedan tocar juntos leyendo a primera vista. Kimi es utilizado en performances en las que instrumentistas interpretan lo que el sistema va proponiendo en tiempo real, a la vez que es capaz de percibir lo que suena en su entorno e ingresarlo a la composición. En el 2011, una serie de conciertos de **Kimi** tuvo lugar en el marco de una exhibición en el CCEBA. En el sótano, el búnker antibombas que configuraba la instalación **Attendant les bombes** de Frederic Post fue escenario para las intervenciones de **Kimi**. En esta ocasión se utilizó el módulo de improvisación,



Hernán Kerlleñevich: *Santiago*, 2009.

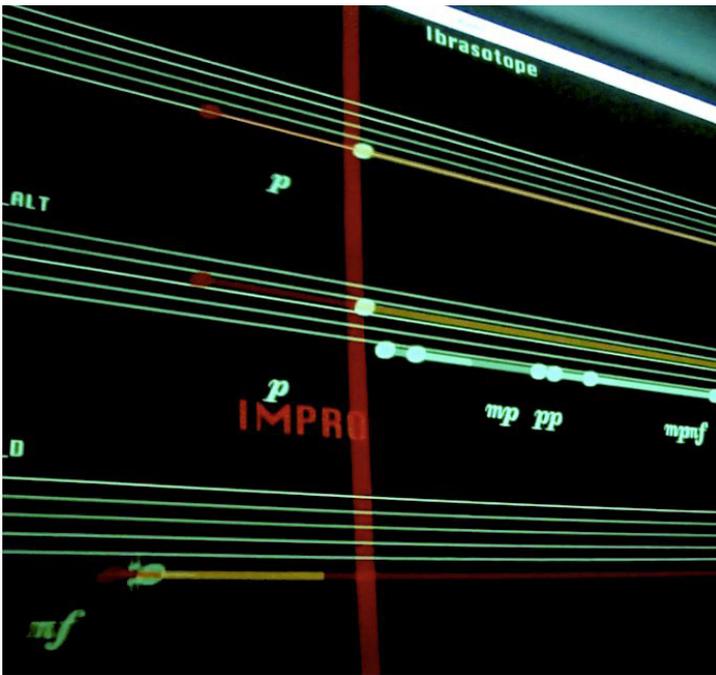


Hernán Kerlleñevich, Pablo Riera y Cristian Reynaga: *Santiago Cross Modal Sessions*, 2012.

que implica que el sistema escucha lo que los músicos improvisan y lo incorpora a la notación. Por ejemplo, Conjuntos de Julia fue el nombre de una de esas presentaciones, en la que las condiciones iniciales de Kimi se desprendían de la idea de los fractales.

Otra obra de Azzigotti que traemos a colación es *Epinicios Agonales*, un *work-in-progress* que fue presentado por primera vez en el 2011, en el cheLA. Concebida para ser interpretada por un coro que corre, se propone como un juego musical que vincula al deporte con la música. El título está inspirado en los griegos antiguos, para quienes el epinicio era la oda al atleta que triunfaba y el agón la contienda verbal que en el teatro confrontaba a un personaje y el coro. En este juego, los cantantes ofician de poetas y deportistas a la vez. Su accionar es ir tras la sincronía, atendiendo a la notación de la partitura generativa que se proyecta en el suelo. Cada color se identifica con cada cantante, de modo que las trayectorias son instruidas por la partitura, al igual que los textos que se recitan y la información de dinámica y expresión. La búsqueda de esta obra es experimentar con la respuesta del cuerpo en situaciones extremas, explorar en el cansancio un generador de materialidad sonora.

La figura de artista sonoro que plantean estas obras permite poner en tensión aquella idea tan estabilizada en la modernidad, del compositor como dominador del tiempo y los procesos por los que resulta el relato sonoro. La incorporación de sistemas abiertos y generativos en la creación de obras sonoras, puede ser entendida, así, como la consolidación de la expansión que la indeterminación propuso en el terreno de la música, discusión estética que abordamos en el capítulo anterior y que tenía como protagonista a las ideas de Cage y a la improvisación. Asimismo, la expansión de la idea de obra que trae consigo el pasaje a la auralidad contemporánea, habilita la posibilidad de concebir artísticamente no solo a la resultante sonora, sino también al proceso por el cual está se produce, permitiendo así que los sistemas -mecánicos, electroacústicos o informáticos- puedan ser el punto de pasaje material de la artísticidad. En esa ampliación de la figura de artista sonoro que pone al servicio de su producción saberes de diversas disciplinas, a través de la generatividad y la apertura de las obras, se produce también un proceso despersonalización de su rol.



Luciano Azzigotti: *Kimi*, 2011.



Luciano Azzigotti: *Epinicios Agonales*, 2011.

## Cap. 11\_ SONIDO EN EXHIBICIÓN

La integración del sonido a la obra de arte trastoca el horizonte de expectativas sobre la experiencia espacio-temporal del hecho estético en el circuito de las artes visuales. Cuando el sonido entra en la galería se le solicita al espectador que ponga en juego competencias que no se preveían para el espacio de las artes visuales: el sonido permite dar dinamismo al espacio y forma al tiempo, ampliando la relación entre los sentidos. A su vez, exhibir el sonido en los espacios del arte constituye la posibilidad de escuchar el arte de otro modo, fuera de los espacios de la música y abandonando la idea de autonomía que el relato de la modernidad habría afianzado. Por su parte, la emergencia de la instalación sonora como modalidad de obra significa la estabilización de un modo de escucha en clave artística en el que la inmersión y la temporalidad no lineal son los rasgos más importantes.

En el capítulo que aquí comienza trazaremos una breve genealogía histórica que sitúa la apropiación del sonido como material en el campo de las artes visuales, para luego concentrarnos en las diversas estrategias por las que artistas argentinos exploraron las posibilidades de la instalación sonora, como así también de obras sonoras interactivas, procesuales y participativas que involucran el sonido. En este recorrido podremos ilustrar las trayectorias en las que el arte sonoro se entreteje quizás más claramente como una noción diferente de la de música. Aun así, estas obras, por su condición contemporánea exhiben en su espesor múltiples formas de ser leídas como arte y, en algunos casos incluso, como no-arte. Trataremos de describir esos umbrales en los que estas obras sitúan su fluidez.

## La expansión de la obra visual hacia el espacio y el tiempo

En el mundo de las artes visuales, la incorporación del sonido como un material artístico está ligado al proceso de expansión y pérdida de especificidad de la idea de obra de arte que se produce a lo largo del siglo XX, tras entrar en crisis el relato de la modernidad en occidente. Si bien se puede extender la genealogía a las experiencias de los dadaístas y futuristas europeos, es a partir de la segunda mitad del siglo cuando el sonido entra definitivamente en los espacios del arte.

A mediados de 1960 las llamadas neovanguardias en el arte propondrían diversas estrategias para cuestionar al objeto artístico tradicional desde el seno mismo de la institución artística, ampliando así los géneros conocidos y, por consecuencia, poniendo en crisis también las figuras tradicionales de artista y de espectador. Los movimientos de neovanguardia retomarían procedimientos de las vanguardias históricas de principios de siglo XX, pero lo harían en otra dirección estética buscando alternativas al modelo moderno dominante encarnado, en esa época, por los expresionismos abstractos y los informalismos que celebraban la autonomía de la pintura y al artista expresivo (Foster, 2001). El *ready-made* duchampiano, el collage, el ensamblaje o el uso de técnicas industriales serían algunas de las formas de hacer revisitadas en esa búsqueda. De ese modo buena parte de los artistas neovanguardistas no solo combatirían los principios burgueses del arte autónomo, sino que también reubicarían a la práctica artística en relación con lo social, en relación con la experiencia del mundo.

Coulter-Smith, retomando a Peter Bürger, denomina *deconstrucción* a la corriente estética que encarna esa fuerza “transgresiva” o antiartística que, atravesando el siglo XX, conduce a lo que en la que década del 90 se identificará con el instalacionismo: “las instalaciones contemporáneas están motivadas por un proyecto deconstructivo duradero que Bürger describe como la “reintegración del arte en la praxis vital [Lebenspraxis] ” (Coulter-Smith, 2009: 20). El autor traza una genealogía que va desde las vanguardias, cosiendo en su trayecto el dadaísmo y surrealismo en su potente puesta en crisis de la idea de obra de arte, luego a los movimientos neovanguardistas Fluxus, Pop, Nuevo Realismo, Minimalismo, performance y el arte conceptual, hasta llegar a las instalaciones contemporáneas.

En esta expansión de la noción de obra de arte, son particularmente las exploraciones del arte de acción y el minimalismo las que aportan claves para propiciar la incorporación del sonido. Por su parte el minimalismo señala la importancia de la obra en su entorno, abriendo el camino al desarrollo de los ambientes y la progresiva apertura de la obra hacia el espacio de emplazamiento. Por otro lado, de las experiencias interdisciplinarias del grupo Fluxus se ensayan una multiplicidad de modalidades de obra para renovar el repertorio de las artes visuales.

Para pensar esa producción de cruce, el artista Fluxus Dick Higgins (1965) elabora el concepto de obra *intermedia*. A través de esta noción caracteriza las modalidades de obra que entrelazan

múltiples lenguajes artísticos, como el *happening*, que se ubicaba en la intersección del collage, el teatro y la música. O también trabajos como el del originalmente músico Nam June Paik, que realizaba instalaciones y acciones en las cuales la dimensión sonora, la visual y tecnológica estaban al mismo nivel de importancia, como por ejemplo *Random Access Music*, de 1963, que invitaba al espectador a tocar con un cabezal fragmentos de cinta magnetofónica pegados en la pared. Estos cuestionamientos a los límites del arte, figurados en el desdibujamiento de los bordes de las disciplinas propios de las nuevas concepciones de obra, anuncian la incorporación definitiva de la dimensión temporal al mundo de las artes visuales. El sonido será un material recurrentemente elegido por los artistas para señalar esta conquista.

En Argentina existe un temprano antecedente de exhibición en la que la dimensión sonora es modelada para que sea parte de la propuesta artística, que proviene de las experiencias de los informalistas locales. Me refiero a la exposición *Arte destructivo* de 1961, en la que participan Keneth Kemble, Enrique Barilari, Olga López, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Wells en la galería porteña Lirolay. Bajo la consigna de Kemble, se montó en el espacio de la galería una serie de objetos destruidos configurando lo que podría ser hoy visto como una gran instalación en clave “estética del desperdicio” (Lopez Anaya, 2003).<sup>149</sup> Lo llamativo es que no solamente el espacio estaba plagado de fragmentos de objetos cotidianos intervenidos, sino que además la escena visual/espacial estaba sonorizada como parte de la ambientación. Los mismos expositores crearon la propuesta sonora. Podían escucharse fragmentos grabados de la Poética de Aristóteles combinados frases de la obra teatral de Picasso “El deseo atrapado por la cola”, y se sucedían fragmentos de recitados del Discurso del Método de Descartes y un discurso de Romero Brest. Además, había experiencias musicales en las que trabajaron Kemble, Wells, López Anaya, Roiger y los otros artistas (López Anaya, 2003). En relación con esas aproximaciones musicales aparece otro nombre del entorno artístico argentino: Juan Carlos Paz como el mentor que deja entrar la música concreta a la sala de exhibición.

Sobre la idea, la autoría y realización de todo lo sonoro otro participante de la muestra Antonio Seguí recuerda: “En ese momento mi mujer Graciela Martínez, coreógrafa, trabajaba con Juan Carlos Paz. El nos instó a hacer una banda sonora con música concreta. Esa banda se armó en la casa de Kemble, con Silvia Torras, Graciela y el que le relata”. (López de Silva, 2011: 63) [sic]

Es importante situar esta experiencia en el contexto de crisis de fundamentos artísticos que sugieren el advenimiento de la post-historia o las condiciones de la contemporaneidad que hemos

---

<sup>149</sup> “Se exhibía un sillón tapizado, abierto por un profundo tajo, del que emergía la lana del relleno, remitiendo a un enorme sexo femenino. En el fondo de la sala se veían tres ataúdes desgastados por el tiempo; del techo colgaban muchos paraguas negros destrozados; había pinturas informalistas despedazadas; cabezas humanas de cera con cabellera natural, brutalmente desfiguradas por el fuego; muñecas descalabradas colgadas cuidadosamente sobre un fondo negro; una bañera golpeada y manchada con pintura; restos de barcos; piezas mecánicas y cajones con botellas rotas; retratos fotográficos de los expositores, brutalmente deformados por Roiger” (Lopez Anaya, 2003)



Nam June Paik, *Random access music*, 1963.

## ARTE DESTRUCTIVO

BARILARI  
KEMBLE  
LOPEZ ANAYA  
ROIGER  
SEGUI  
TORRAS  
WELLS

*Exposició a U.L. al costat de l'inauguració a les 19.15 h.*  
**GALERIA LIROLAY - ESMERALDA 068**  
*desde el dia 20 al 30 de Novembre de 1961*



Keneth Kemble et al. *Arte destructivo*, 1961.

comentado en capítulos anteriores. Puede entreverse esta hipótesis en las palabras del mismo Kemble, quien en un artículo rescata el alcance de las exploraciones de los informalistas en Argentina:

[El grupo informalista y quienes los sucedieron] ...incitaron a la rebelión y plantearon miríadas de soluciones de apertura, dentro de las cuales todo era posible. A partir de entonces, no hubo más inhibiciones castradoras, no hubo más limitaciones del 'buen gusto', del refinamiento exquisito de nuestras 'elites', que pudieran coartar la capacidad creativa (Kemble en Lopez Anaya, 2003)

Esta actitud antiartística, o anti institucional que caracterizaría a las neovanguardias, es llevada al límite en la exhibición Arte destructivo. Al entrar en la galería toda idea de especificidad acerca del arte que poseía el espectador era desafiada. A partir de experiencias como la de Arte destructivo, la diversidad de operaciones y materialidades que se entretajan en el quehacer artístico se amplían haciendo que sea cada vez más difícil la delimitación de disciplinas y pertenencia genérica de las obras de arte. Para pensar este proceso que se extiende a lo largo del siglo XX Marc Jiménez introduce la noción de "lo banal" en el arte:

Puesto que se vuelve banal y se inscribe en los múltiples aspectos de la vida cotidiana, el arte resulta, pues, cada vez menos identificable en cuanto tal. (Jimenez, 2005: 257)

El sonido sería una vertiente más para señalar esa ampliación. En el caso que comentamos, además no sería cualquier sonido: son justamente voces y "músicas concretas" las que extienden la poética destructiva que los objetos presentaban. Operaciones que Marc Jimenez identifica como rasgos del arte tras el fin de la modernidad:

...la irrupción de los materiales más diversos y a veces los más incongruentes, en el campo de las prácticas artísticas: objeto banal de uso cotidiano, desechos y desperdicios de la sociedad de consumo, elementos naturales, secreciones corporales, etc. (Jimenez, 2005: 255)

Pero además de la hibridación entre disciplinas -sentida y formulada en la idea de obra intermedia de Higgins- y el acercamiento del arte a la experiencia del mundo cotidiano -explorado desde las vanguardias y estallado en las neovanguardias- es importante destacar que el proceso histórico que venimos comentando se produce en codeterminación a una ampliación muy significativa de los comportamientos espectatoriales. La expansión espacial y temporal del acontecimiento estético va de la mano de la ejecución del proyecto del arte deconstructivo del que hablaba Coulter-Smith, cuyo objetivo era "romper la barrera entre espectador y la obra de arte" (Coulter-Smith, 2009). En el camino de los ambientes a la instalación, y de las obras procesuales a las obras participativas y luego propiamente interactivas, el espectador es interpelado de formas diversas, proponiéndole mayor participación mental y corporal:

Hay tres características principales que pueden extrapolarse del análisis histórico integral de las instalaciones: en primer lugar, la aspiración de crear una participación más directa entre el espectador y la obra de arte; en segundo lugar, la observación de que la instalación presenta al espectador fragmentos que debe explorar y unir para activarse; y, en tercer lugar, la estrategia de la escultura expandida de deconstruir el concepto tradicional de la valiosa obra de arte mediante el uso de objetos y materiales encontrados. (Coulter-Smith, 2009: 14).

El término instalación se estabiliza hacia los 90 para denominar aquella modalidad en la que uno puede entrar andando (Coulter-Smith, 2009). De ahí que la cualidad más relevante de la instalación artística sea la *inmersión*. El sonido por su comportamiento físico, resulta un medio ideal para enfatizar ese efecto. En concordancia con la estabilización de la auralidad contemporánea, en la primera década del siglo XXI en Argentina los campos del arte contemporáneo y el arte tecnológico alimentarán el vector que más deliberadamente ofrece nuevas situaciones de escucha en clave artística. Las obras sonoras que a continuación analizaremos nos permitirán ilustrar los procesos por los que el rol del espectador va complejizando sus operaciones, a la par del proceso de pérdida de especificidad de la idea de obra de arte y de la figura de artista.

## **Tiempos largos: instalaciones sonoras**

Las instalaciones sonoras constituyen la modalidad de obra más característica del giro de la escucha en clave artística hacia un dominio no musical. Brandon Labelle (2006) destaca que el objetivo principal de la instalación sonora, es la mutualidad entre sonido y espacio. Vinculo que, desde su punto de observación, también caracteriza al arte sonoro como práctica en general. Comenta al respecto:

...la práctica del arte sonoro persigue relaciones más activas con presentaciones espaciales, estructuras duracionales más allá de la experiencia del concierto y dentro de entornos públicos más generales que a menudo involucran a otros medios, incitando a la imaginación auditiva. (Labelle, 2006: 151)<sup>150</sup>

Ciertamente, además del compromiso espacial que propone por su condición recorrible, la instalación sonora fundamentalmente plantea otro tipo de temporalidad para la escucha. Quien realiza el diseño sonoro o la composición no posee control del tiempo del espectador. A diferencia de la situación de concierto, la exhibición no presupone una audiencia cautiva, que pueda garantizar una escucha lineal. Así el acuerdo temporal remite a pautas espaciales, propuestas de actividad dentro del espacio de la obra, o en el caso de las obras que se repliegan hacia el objeto, en su espacio de emplazamiento. A continuación recorreremos un corpus de obras argentinas fechadas entre 1997 y 2016 que, agrupadas por tema, permitirá atender a diversas estrategias de exhibición del sonido y de creación de situaciones de escucha.

### **La evocación del espacio**

La condición evocativa del sonido es explorada como posibilidad de ampliación de la dimensión espacial de la obra de arte. A través de la incorporación de grabaciones de campo, fragmentos de

---

<sup>150</sup> "...The practice of sound art pursues more active relations to spatial presentations, durational structures beyond the concert experience, and within more general public environments that often engage other media, inciting the auditory imagination." (Labelle, 2006: 151) Traducción propia.

mundo ingresan en la instalación y señalan su capacidad de construir espacios. Se activa así un modo de escucha informativo que permite la localización espacial. Una inmersión en la que la temporalidad queda supeditada a la descripción más que a un conflicto temporal. Estas obras permiten al espectador ingresar en una experiencia acústica con algún grado de naturalismo.

En la voluntad de crear un espacio dentro de otro espacio, la instalación sonora multicanal **u\_1.0 [snap\_black box]** (2005) de Jorge Haro explora la capacidad evocativa del sonido sin anclajes visuales. El espectador ingresa a un espacio oscuro con sillas y colchonetas señalizadas con materiales fluorescentes, donde suenan superpuestas, como indica el artista, grabaciones de campo de “no-lugares y medios de transporte públicos”<sup>151</sup>. Haro también explica en su *website*:

En algunos casos los materiales no han sido procesados, en otros han sido transformados en sonidos abstractos. La idea es generar una experiencia contemplativa multi-direccional para dar un nuevo significado a los sonidos habituales en este tipo de espacios. (Haro, s.f.)

La sala oscura en la que Haro emplaza dichos sonidos constituye en cierta forma un espacio despersonalizado, semejante quizás al cubo blanco del arte contemporáneo, donde esos paisajes sonoros se relocalizan. En **u\_1.0 [snap\_black box]** el espectador se ve obligado a entregarse a la ilusión de que su tiempo y espacio se trastocan, en este caso con el poder evocativo del sonido. La obra fue presentada en el 2005 en Arteleku, en la ciudad española de San Sebastián, España, y más tarde en el Centro Cultural de España en Montevideo, Uruguay.

Otro trabajo que deja entrar los sonidos del mundo al espacio de la galería es el de la artista misionera Mónica Millán<sup>152</sup>. La naturaleza voluptuosa, desbordada, recurrente, constituye en el universo de Millán un personaje central. En sus grandes dibujos o en sus jardines tejidos en crochet, recupera su experiencia eterna en el paisaje de Misiones. La obra **Paisaje Misionero** (2005)<sup>153</sup> realizada en coautoría con quien escribe, invitaba al espectador a un ejercicio sinestésico que se servía de la condición evocativa del sonido para describir un espacio natural. Una pieza sonora de

---

<sup>151</sup> Aunque Haro no haga explícita la referencia, es difícil no remitir a las ideas del antropólogo Marc Augé (1993), quien acuña la noción de no-lugar para hablar de espacios como las terminales, las autopistas o los aeropuertos, indicando que por circunstanciales, propician comportamientos despersonalizados y que, en un mundo globalizado, se presentan como indiferenciables entre las culturas.

<sup>152</sup> El recorrido de Mónica Millán resulta un buen ejemplo de cómo se produce la incorporación del sonido en el ámbito de las artes plásticas en el marco de la expansión de la materialidad de la obra y de las operaciones que involucra la figura de artista. Formada como artista visual, tiene como tema recurrente a la naturaleza y se sirve de múltiples medios para materializar su poética. Pasó de la pintura de detalle, al bordado, a la tridimensión, a la instalación, al dibujo. En determinado momento comenzó a utilizar el sonido como material de sus obras ya que, según sus propias palabras, el sonido se conecta íntimamente con lo visual “... me ví en el monte caminando. Sentí que en lo visto quedaba confundido y plegado todo lo oído. Así comencé a grabar. De regreso al escuchar me di cuenta que se volvía a transformar lo oído en visto.” (Millán en Noé & Blanco, 2005.)

<sup>153</sup> En el 2005 la obra Paisaje Misionero participó de la muestra Pintura sin pintura, curada por Luis Felipe Noé. El catálogo de la misma versaba: “TESIS: el arte llamado pintura es el arte de la imagen más allá del procedimiento que se utilice para lograrla.” (Noé, 2005). Trece artistas fueron invitados a pintar sin pintura bajo esta premisa, entendiendo así que la pintura es un modo de pensar la obra de arte más que un medio para concretarla. Entre las fotografías de Marcos López y los ensamblajes de León Ferrari, la obra de Mónica Millán fue quizás la más “desmaterializada”. En la muestra Umbrales en 2015 la obra fue presentada como un “paisaje sonoro para un solo escucha”.

poco más de tres minutos de duración, compuesta con grabaciones de campo que Mónica realizó en una serie de expediciones en balsa por el Río Paraná, era presentada como una instalación sonora. Un paisaje sonoro que se ofrecía al espectador en una situación de escucha muy controlada: un sillón para recostarse, unos auriculares, un reproductor de cd al que se lo invitaba a poner *play*.

A diferencia de *u\_1.0 [snap\_black box]* y *Paisaje Misionero* que en cierto modo apelan a una experiencia acusmática en la que el cuerpo puede relajarse, hay otras instalaciones que invitan a una escucha que articula la relación sonovisual, al emplazar los paisajes sonoros en recintos más o menos caracterizados visualmente.

Es el caso de *Picnic a orillas del río* (2007) también de la artista Mónica Millán. Esta pieza retoma el imaginario de la selva misionera, pero esta vez a través de una instalación textil y sonora. Es una propuesta inmersiva que, en un gesto nostálgico, lleva a la sala un fragmento de la orilla del Paraná. Los sonidos de pájaros, insectos, el follaje y el agua, se enmarcan en la fisicalidad de un vergel multicolor bordado en croché que alberga pequeños parlantes escondidos entre sus flores, ofreciendo al espectador un lugar para recostarse y contemplar con todos sus sentidos esa orilla fantástica. Un paisaje mimético, evocado. Como el de los dibujos de Millán, pero esta vez para estar dentro de él.

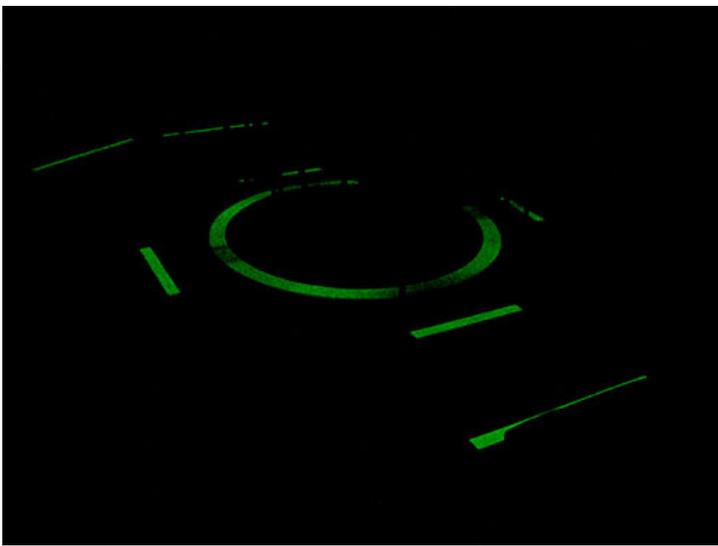
El tratamiento del sonido en esta obra es casi escenográfico, naturalista. El montaje se concreta en diez canales de sonido distribuidos en el espacio y un sentido de la temporalidad sumamente estático<sup>154</sup>. Además de los parlantes entre las plantas, que configuraban un primer plano con paneos de los bichitos y los pájaros, otro sistema de sonido en la sala permite completar el planteo sonoro naturalista con el fluir del río y el follaje lejano. No se prevé ni un comienzo ni final en el relato temporal. Quien entra en la sala puede permanecer el tiempo que sienta necesario. El recurso del *loop* entonces resulta propicio para construir una experiencia sonora centrada en la dimensión espacial, más que en el desarrollo temporal. En este caso la superposición dos pistas multicanal de diferente duración (13 y 15 minutos respectivamente) permiten que la repetición no sea percibida fácilmente. *Picnic a orillas del río* fue exhibida por primera vez en el 2007 en la muestra Pampa, ciudad y suburbio, curada por Laura Malosetti Costa en Espacio OSDE, Buenos Aires. En 2015 fue parte de Umbrales, espacios del sonido, y luego fue trasladada al Museo Nacional de Bellas Artes donde desde 2016 es parte del patrimonio.

A diferencia de las últimas obras comentadas, en las que el sonido orienta su capacidad de crear espacios sustituyendo al espacio real en que la obra se emplaza, *Habitación M*, Leandro Tartaglia<sup>155</sup>, propone una relación más específica con su espacialidad constituyéndose como una

---

<sup>154</sup> El diseño sonoro de esta instalación fue realizado por quien escribe, a partir de las grabaciones de campo de la artista.

<sup>155</sup> Formado como artista plástico Tartaglia, incorporó el sonido como un material vital en buena parte de sus obras. Su trabajo circula en galerías y espacios del arte contemporáneo, además de hacer ciertas experiencias en espacios urbanos.



Mónica Millán: *Paisaje Misionero*, 2005.



Jorge Haro: *u\_1.0 [snap\_black box]*, 2005.



Mónica Millán: *Picnic a orillas del río*, 2007.



Leandro Tartaglia: *Habitación M*, 2005.

continuidad. Esta instalación prevé un solo espectador que se ubica sentado en una silla mirando por la ventana de una habitación. Al colocarse los auriculares el escucha se transporta a un tiempo distinto pero de ese mismo lugar. La pieza sonora está producida mediante la técnica de grabación binaural. Este método permite generar un registro sonoro de los sutiles datos de la espacialidad que nuestra audición evalúa permanentemente para construir la sensación de tridimensionalidad. A través de la grabación con un *head dummy*<sup>156</sup> ubicada en el mismo lugar donde se ubicaría después el espectador, se produce una pieza sonora que registra el sonido ambiente y movimientos, acciones sonoras sobre los objetos que están en la sala. Como los objetos permanecen en el mismo espacio y son visibles a quien entra y posteriormente escucha la pista en el lugar indicado, el efecto de la escucha no solo es hiperrealista en términos de la estereofonía, sino que también apela a la memoria espacial y el sentido de la vista como apoyo para reconocer ese espacio, aportando a la experiencia lo que podría ser entendido como una realidad aumentada sonora. Esta obra se realizó en el marco de la residencia de artistas RIAA (Residencia para artistas en Argentina) Ostende, en el 2005.

Estas instalaciones sonoras interpelan al espectador con fragmentos de mundo que, mediatizados por sistemas de reproducción del sonido, favorecen la activación de modos de escucha más allá del arte, como la memoria de espacios físicos y emotivos, o la relación entre la dimensión visual y sonora desde una perspectiva de la localización. De igual modo, la condición trans o interdisciplinaria de estas obras puede rastrearse atendiendo a las operaciones puestas en juego en producción. En muchos de estos casos el artista no trabaja solo, sino que oficia de director de proyecto convocando a algún especialista para que resuelva el tratamiento del material sonoro. Este es un rasgo que caracteriza la figura del artista contemporáneo, y por extensión al artista sonoro de los umbrales de las artes visuales. La obra es entendida como un proyecto que se concreta en el complejo de un equipo de trabajo y no en el atelier solitario.

### **Música en espacios y objetos**

Otra modalidad en la que la obra de arte galerística se teje con el sonido es la que descontextualiza procedimientos de la música tales como la composición, sonidos y recursos compositivos propios del lenguaje musical, al hacerlos funcionar en dispositivos exhibitivos. Así lo vemos en el trabajo de Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky, quienes -juntos y por separado- trabajan diversamente en esta línea.

*Incidental music* (1997) es una instalación sonora que Jorge Macchi realiza durante su

---

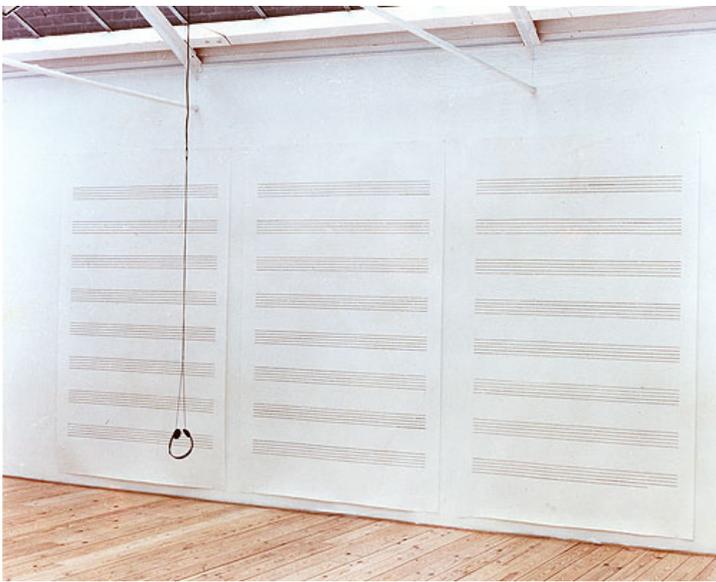
<sup>156</sup> *Head dummy* es la réplica de una cabeza humana que tiene micrófonos ubicados en las orejas. Permite realizar grabaciones estereofónicas con la verosimilitud de la escucha humana, ya que la a partir de la distancia entre los micrófonos y las características del rostro, los rebotes del sonido se comportan de modo similar a cómo los escucha una persona con sus dos oídos. La experiencia se completa al escuchar con auriculares.

residencia en Delfina Studios en Londres. La cantidad de noticias en los medios británicos referidas a accidentes y asesinatos impresiona a Macchi, quien a partir de entonces decide convertir esos textos en materiales para su obra. La instalación consiste en una pared revestida con tres páginas de partituras aparentemente vacías y un auricular colgando del techo de la sala. Esos pentagramas de escala monumental se conforman por los textos de las noticias recortados y pegados de modo tal que se perciben como líneas. Entre cada noticia, un espacio en blanco de 1 cm funciona como separador. Una pieza musical es compuesta a partir de interpretar esos espacios o puntos como sonidos, de acuerdo a la posición que tienen en el pentagrama. Como está en clave de sol, las alturas son MI, SOL, SI, RE, FA y su duración depende de la distancia entre los eventos. Esa pieza musical puede ser escuchada en la misma sala a través de los auriculares que cuelgan frente a la pared. El título de la instalación es un doble e inteligente juego: por un lado, refiere a la música incidental, aquella cuya función es subsidiaria de la imagen o de una situación, y, por el otro, alude a los violentos incidentes que motivaron su reflexión.

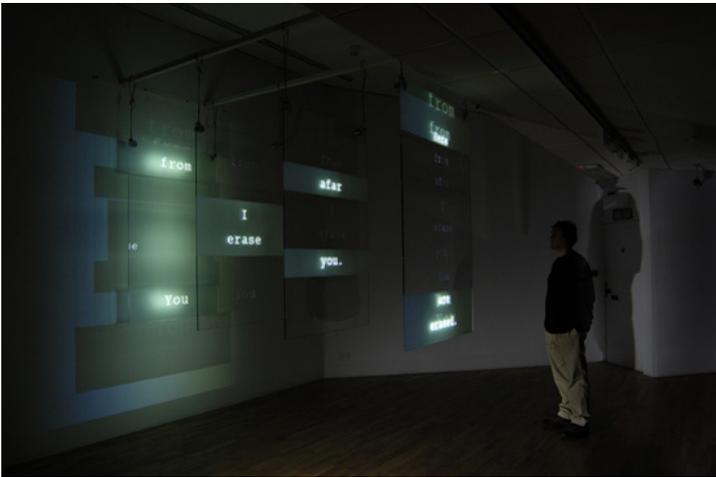
La música es también, en cierta forma, tematizada en la instalación *Singers Room* (2006) del dúo de Macchi junto al compositor y artista sonoro Edgardo Rudnitzky. Esta pieza sitúa la composición de una obra coral en relación a un dispositivo audiovisual muy particular. Cuatro capas de vidrio transparente colgadas del techo son a la vez pantalla y parlante. Mediante la aplicación de un sistema de *buzzers* que permiten convertir en membrana cualquier superficie, los vidrios se comportan como transductores sonoros que amplifican en la sala las voces femeninas de una pieza coral compuesta por Rudnitzky. La pieza sonora tiene un correlato visual: las cantantes van interpretando los fonemas sueltos a medida que aparecen palabras en la proyección, luego el texto proyectado en los vidrios va desapareciendo y los sonidos persisten. La instalación presenta un juego entre la iluminación y la acumulación de sonidos, similar a *Light Music: Twilight*, la performance del dúo Macchi-Rudnitzky que comentamos antes, que participa junto con *Singers Room* de la serie *Light Music*.

La estrategia de situar composiciones en la sala de la galería permite ofrecer una dinámica musical al espacio, que interpela a la del espacio exhibitivo. En la instalación el espectador entra y sale de la sala en cualquier momento. El comportamiento previsto para el espectador no exige una escucha temporalmente cautiva como lo haría en una situación de concierto. Podría pensarse que, como la pieza se reproduce constantemente, la duración de la obra musical en cierta forma se neutraliza. Sin embargo, también como ocurre en el video arte, la información paratextual en sala suele explicitar la duración de la pieza sonora. De modo que el espectador es renviado a una atención de relato lineal y eventualmente invitado a quedarse en la sala el tiempo necesario para completar la experiencia.

Por su parte, el trabajo en solitario de Rudnitzky nos permite hablar de la exhibición de la



Jorge Macchi: *Incidental music*, 1997.



Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky: *Singers Room*, 2006.

composición musical a través de la asociación identitaria con objetos específicos. En *Octopus* del 2008 suena una obra para cuarteto de cuerdas, compuesta a propósito del particular dispositivo que la reproduce: un tocadiscos robótico con 4 brazos y cuatro púas que reproducen simultáneamente las 4 pistas fijadas en un vinilo. La pieza musical que podría ser ejecutada en un concierto o circular en un álbum es asignada solo y exclusivamente a la interfaz objetual que el artista diseñó para ella.

En obras posteriores Rudnitzky vuelve a la lógica de “exhibir composiciones” a partir de fijarlas en objetos específicos, pero esta vez a través de desarrollos acústicos, explorando una zona que podría ser considerada de lutería experimental. Hablo de *Border Music* en sus versiones de 2014 y 2016 y de *Nocturno* de 2012. La primera es una instalación que recupera el mecanismo de las cajitas de música, pero les cambia la escala espacial. En *Nocturno* por otro lado encontramos la subversión de un género musical del romanticismo, a partir de la instalación de un conjunto de monocordios dispersos en una sala, cada uno sobre un pedestal a modo de objeto escultórico. *Nocturno*, a diferencia de *Border Music* y *Octopus*, en las cuales la composición se ofrece cerrada al espectador, indaga en la aleatoriedad para la construcción del relato temporal. Cada monocordio posee un mecanismo que, combinando la acción de una vela encendida con un sistema magnético, provoca que eventualmente un pequeño martillo golpee la cuerda del instrumento haciéndolo sonar. Esta acción es en cierta forma impredecible en el tiempo, ya que es el efecto de la dilatación del metal producida por el calor de la vela. La experiencia de la sonoridad lenta y aleatoria de los monocordios dispersos en distintos puntos de la sala, se completa con la tenue iluminación dada solamente por las velas del mecanismo, en una especie de adaptación contemporánea del género musical. *Nocturno* fue exhibida en Fundación Proa, Buenos Aires, en el 2012.

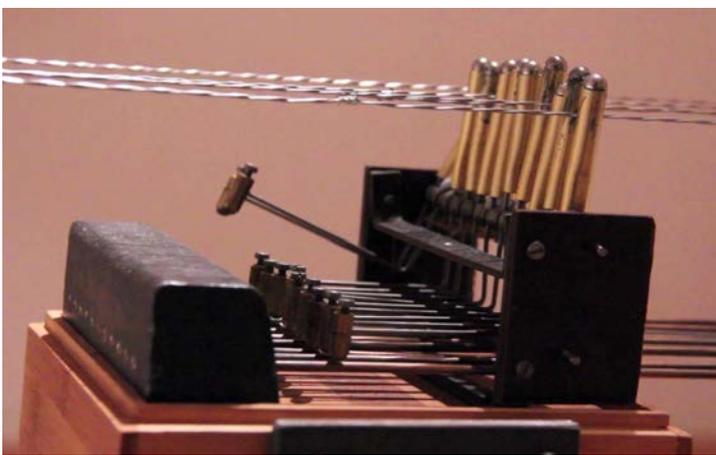
### La palabra

Como pudimos observar hasta ahora, en las instalaciones sonoras cuyo diseño sonoro posee una duración fijada en algún dispositivo de reproducción, el recurso del *loop* -sumado por supuesto al tratamiento de la forma- permite sugerir un tipo de escucha no lineal. La presencia cíclica del sonido en el espacio desjerarquiza la experiencia duracional en función de un efecto metonímico por el cual cualquier fragmento sirva de acceso al todo de la obra. A continuación, comentaré una serie de obras en las que el tiempo del relato se produce en el despliegue del lenguaje hablado. Obras en las que voces incorpóreas son fijadas en objetos y cuya dramaturgia final se completa por el interés del espectador, quien elige cual línea narrativa atender en su recorrido.

En la obra *Cuadros sonoros* (2004), Juan Sorrentino utiliza la voz como sustituto de la imagen. Cada bastidor blanco posee un parlante incrustado en el centro, que reproduce la voz de una persona describiendo una pintura de la historia del arte. Las medidas del cuadro sonoro son exactamente las medidas originales del cuadro que se relata y el título de cada uno de ellos es la duración del relato



Edgardo Rudnitzky: *Octopus*, 2008.



Edgardo Rudnitzky: *Border Music*, 2014.



Edgardo Rudnitzky: *Nocturno*, 2012.

del narrador. Sorrentino realiza un vaciamiento similar al de Joseph Kosuth<sup>157</sup> al eliminar las claves visuales -salvo su ser cuadro: el bastidor y la tela en la sala de exhibición. Sustrae la pintura de la pintura, aunque en vez de apelar al signo lingüístico escrito, la sustituye por voces acusmáticas, que describen lo que podría estar viéndose en ella. El rango dinámico propuesto por el tamaño del parlante de cada cuadro hace que el espectador deba acercarse a escuchar, trastocando el eje de la mirada habitual en la apreciación de un cuadro, es decir, apuntando su oreja de costado. Esta obra circuló en diversos ámbitos del arte contemporáneo, siendo incluso adquirida como parte de la exposición permanente por el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. En el 2007 se presentó en el festival español **IN-SONORA**, dedicado al arte sonoro e interactivo. En 2015 también se exhibió en **Umbrales, espacios del sonido**.

En cierta forma, la escala del sonido propuesta por los cuadros sonoros permite evidenciar la actividad cognitiva de la escucha. A diferencia de la mirada que puede ser vista, el foco de atención de la escucha en general no puede saberse solo por atender al cuerpo de quien escucha. Sin embargo, un gesto como el de acercarse a la fuente sonora puede ser un indicio. En general, Sorrentino exhibe un conjunto de cuadros sonoros, lo cual enfatiza el papel selectivo del espectador y su escucha.

El intimismo del volumen también puede asociarse al dispositivo del auricular, el cual es usado por diversas obras sonoras contemporáneas, como vimos en *Incidental music o Habitación M*. La necesidad de hacer que el sonido entre en el espacio personal de la escucha puede propiciar que un aspecto del dispositivo signifique una continuidad con la dimensión temática de una obra. Es el caso de algunos trabajos de la artista Diana Shufer que a continuación comentaré.

Diana Schufer<sup>158</sup> también utiliza sonido en sus obras mayormente a partir de la incorporación de la palabra. Ésta es el eje de una serie de obras, entre las que se destaca *Souvenir* del 2008, presentada en la Galería Isidro Miranda. *Souvenir* propone en una de sus instancias un espacio despojado sólo ocupado por sillas intervenidas con parlantes, donde pueden escucharse testimonios personales sobre la relación de personas con un objeto preciado. Las sillas tienen incrustados parlantes en el respaldo, de modo que al sentarse es posible escuchar estos relatos en primer plano. Las sillas en el espacio no se asocian a otra acción, están solas, dispersas en la sala. De modo que el tiempo de permanencia del espectador en cada una es un índice bastante explícito de la conexión que establece con el relato que está escuchando.

En la misma línea, una obra del mismo año exhibida en la fundación Klemm es *¿Qué estás pensando?* (2008). Se trata también de una instalación en la que el sonido es el principal conductor del sentido. En un ambiente con tenue iluminación, una mesa con dos sillas y dos parlantes muy

---

<sup>157</sup> Me refiero a la paradigmática obra del conceptualismo *Titled (Art as Idea as Idea) [Painting]* (1968) en la que Joseph Kosuth pinta la definición de diccionario de la palabra *pintura* en un cuadro.

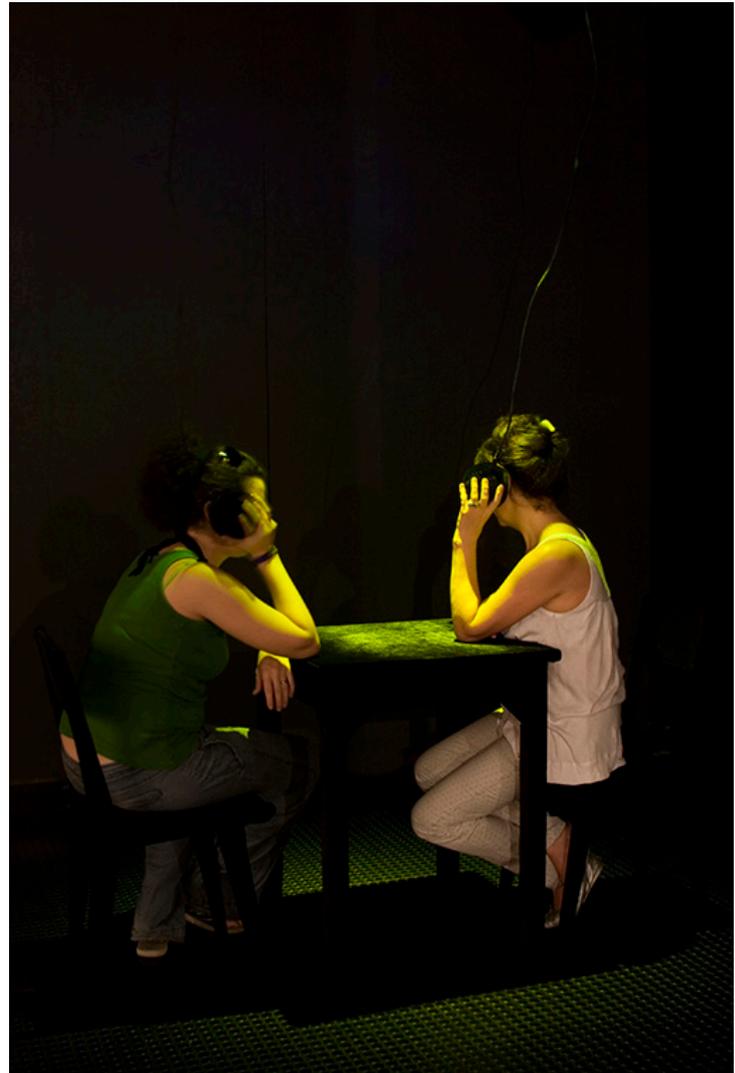
<sup>158</sup> Conjugando su formación como psicóloga y artista plástica, desde el 2001 se concentra en la realización de instalaciones sonoras.



Juan Sorrentino: *Cuadros sonoros*, 2004.



Diana Schufer: *Souvenir*, 2008.



Diana Schufer: *¿Qué estás pensando?*, 2008.

pequeños colgando, constituyen la situación para escuchar una serie de confesiones, palabras pensadas pero nunca dichas, en boca de hombres y mujeres. En un montaje de muy corta duración pueden oírse sucesivamente frases como: “Veo a tu papá y entiendo todo.”, “Me gustaría que te depiles más seguido de lo que te depilás”, “Me quedé con vos para no quedarme sola.” “Tu mejor amigo me re calienta” o “¿Estás seguro que no sos gay?” (Schufer, s.f.). Los pequeños parlantes hacen las veces de auriculares, puesto que el volumen en el que suenan invitan al espectador a llevárselo a la oreja.

En ambas obras, el sonido problematiza los límites de lo privado y lo público. En la acción de transformar a la voz espacio-tiempo permanente, el cuerpo del sujeto hablante es interpelado, despojado de su condición física, objetivado. De igual modo, el cuerpo del espectador es interpelado a través de estos aspectos de la escucha que venimos comentando. Cuando Labelle (2006) sentencia “el sonido nunca es un asunto privado”<sup>159</sup>, abre la reflexión sobre la inevitable condición relacional de lo aural. El sonido ocurre entre los cuerpos, exterioriza lo privado del objeto para volver a la dimensión subjetiva a través de la escucha.

### La presencia literal

Uno de los rasgos de las instalaciones en general y en particular de las sonoras es que, en la generación de un entorno más o menos inmersivo, incorporan objetos y fuentes sonoras de la vida cotidiana. Según Coulter Smith, “en lugar de representar textura, espacio, luz y demás, las instalaciones presentan estos elementos directamente para que los experimentemos” (Coulter-Smith, 2009: 28). Esta inmediatez sensorial es propiciada por muchas obras en la contemporaneidad. A continuación, comentaremos algunas instalaciones sonoras en las que la *presencia* está dada no solo desde lo objetual sino también desde lo sonoro.

Una obra de Cecilia Castro y Nicolas Bacal que permite ejemplificar esta dimensión de la literalidad de los objetos en la instalación es *Solo soy una cascada (Canción de amor)* de 2008, que se presentó en la quinta edición del “Premio MAMBA/Fundación Telefónica. Arte y Nuevas Tecnologías”. En una sala del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires el espectador podía encontrar una computadora en un escritorio rodeada de papeles que una impresora de papel continuo imprimía constantemente con poemas de amor. Como recupera una nota del diario Página/12 ese mismo año, se trataba de “una instalación con una impresora que no deja de entregar poemas de amor de alguien que estuvo allí y dejó su tristeza” (Fronteras del arte, 2008). Esa escena, naturalista y distópica a la vez, se corona con un micrófono en un pie, que apunta a la impresora, no solo permitiendo que el particular sonido de la impresora de matriz de punto pueda amplificarse en la sala, también sirve de

---

<sup>159</sup> “...sound is never a private affair, for if we listen to something like “my speaking voice” we tend to look towards the speaker as the source of sound, as an index of personality...” (Labelle, 2006: x)

señalamiento visual. El micrófono como objeto, más allá de estar cumpliendo su función de transductor, es un signo de atención, de cambio de escala: a través del micrófono un sonido se jerarquiza, se vuelve importante. Un signo visual que invita a agudizar la escucha, en este caso de un sonido que formó parte del paisaje sonoro de casas y oficinas durante buen tiempo.

Es interesante pensar en esta obra considerando que fue premiada por un concurso que celebra el nexo entre arte y tecnología. La tecnología que participa de la obra de arte en este caso permite hacer una relectura estética sobre hábitos cotidianos. La presencia del sonido de la impresora constituye una invitación a recepcionar en clave artística un sonido que forma parte de la cultura aural de una época. Fragmentos de realidad que el arte hace presente en sus espacios.

Otra instalación que permite pensar la incorporación de sonidos que provienen de la tecnología de uso cotidiano es *eLSITIO* (2015) de Cecilia Castro y Alexander Boyman. Una instalación transitable que aborda críticamente las condiciones de producción de indumentaria en la actualidad, a través de la puesta en escena de lo que podría ser un taller clandestino. Las máquinas de coser ubicadas cada una en una mesita independiente, funcionan automáticamente en una especie de coreografía temporal que las sitúa como “objetos sonantes” o instrumentos de una espacializada pieza ruidista que lleva la atención al paisaje sonoro de una situación cotidiana. Como indica la artista:

El noise se adueña del sitio culturalmente silenciado, como una forma de resistencia a la gran máquina/sistema... y también como una forma de aseverar nuestra complicidad. (Castro, 2018)

Las máquinas de coser que constituyen la instalación están programadas para funcionar automáticamente y por lapsos de tiempo controlados. Cada una tiene además un micrófono piezoeléctrico incorporado, lo cual permite que su accionar se amplifique en el recinto a través de un sistema de parlantes. Al igual que en *Solo soy una cascada*, sus sonidos no están modificados con procesos.

En 2011, Martín Bonadeo realiza una muestra en solitario en Espacio Fundación Telefónica que -a propósito del lugar de exhibición- toma como tema a las tecnologías de comunicación. En la pieza *Resonador* (2011) sitúa más de 60 teléfonos antiguos en una estructura con forma de domo y los conecta a una central telefónica antigua que se encuentra ubicada en otro lugar de la sala. Esta central estaba intervenida con tecnología analógica para que -a modo de *switch*- hiciera sonar una a una las campanillas de los teléfonos, configurando una secuencia de espiral ascendente dentro del domo. En este caso, a diferencia de las obras que comentamos antes, en las cuales el sonido de los dispositivos estaba programado independientemente de los espectadores, la secuencia de los teléfonos se activaba solo cuando alguien entraba en la sala.

Si la mutualidad entre sonido y espacio se desarrolla enfatizando la inmersión como el rasgo más destacable de la modalidad instalación, será la interactividad la que facilitará la concreción del proyecto de “romper la barrera entre espectador y obra” (Coulter-Smith, 2009). Como vamos a



Cecilia Castro y Nicolás Bacal: *Solo soy una cascada*, 2008.



Cecilia Castro: *eLSITIO*, 2015.



Martín Bonadeo: *Resonador*, 2011.

comentar a continuación, además de habilitar nuevas estrategias en el diseño temporal de las salas, más que la instalación, la apertura de las obras y la interactividad significan la posibilidad de que el espectador realmente ingrese y se involucre materialmente en la obra de arte.<sup>160</sup>

## Apertura e interactividad

La idea del umbral no solo evoca esa zona de transacción de operaciones que sustenta la condición transdisciplinar de las obras sonoras que venimos comentando. El umbral puede ser también la zona de encuentro con el espectador: ese espacio *entre-puntos* en el que la artísticidad se instituye en un momento y lugar. Asumiendo el umbral como un espacio de acción, muchas obras en la contemporaneidad ejercitan, de modo elocuente y deliberado, la posibilidad de que los roles entre quien firma la autoría y quien recepciona se acerquen y, a veces, confundan.

La concepción relacional del conocimiento propio de la época y de los modelos epistemológicos que comentamos al comienzo, encuentra un correlato en la expansión de la idea de obra de arte hacia el terreno de lo vincular. La obra no se ofrece materialmente del todo terminada al espectador y eso reenvía a múltiples formas de su nueva responsabilidad. El espectador contemporáneo no solo asume un rol activo al coser fragmentos -materialidades heterogéneas que sirven de indicio de lo que ocurrió una vez, o pudo ocurrir-, también participa activamente interviniendo materialmente en esas obras y modificándolas en mayor o menor medida, con mayor o menor irreversibilidad, con su cuerpo y accionar. Como destaca Sánchez Vázquez, quien propone una “estética de la participación” para pensar este tipo de funcionamiento artístico:

... a partir de los años 60 y 70 del pasado siglo, se produce una serie de obras que permiten y requieren una participación activa el receptor, no sólo en el plano de la interpretación. El proceso creador no se agota, en consecuencia, en su resultado; sino que se continúa o renueva con la intervención práctica del receptor que, de este modo, se convierte en co-autor o co-creador. (Sánchez Vázquez, 2005: 83)

En la primera parte de este apartado hablaremos de obras sonoras que, a través del uso de tecnologías diversas, ofrecen al espectador un grado de participación para desarrollar sus procesos. Como en el caso de las obras que comentamos en el apartado de lutería para la performance, en las obras interactivas la figura del compositor o autor se despliega en el diseño de dispositivos sonoros. Sin embargo, en este corpus, el cuerpo del artista se retira de la escena, otorgando al espectador la posibilidad de "tocar" estas "obras-instrumentos". El artista de las obras interactivas compone ejecuciones posibles.

---

<sup>160</sup> Cómo dirá Coulter-Smith: “Las bellas artes han fracasado notablemente a la hora de permitir que el espectador se involucre y por lo tanto en incorporar el arte en la vida. Por el contrario, el nuevo arte digital está mucho mejor equipado para alcanzar las principales metas del arte deconstructivo.” (Coulter- Smith, 2009: 32)

En su calidad de sistemas dinámicos, estas obras precisan ser activadas para existir. En algunos casos constituyen entornos con cierto grado de interactividad, en otros casos son objetos reactivos y otras veces articulan rasgos generativos con la acción del espectador y el entorno circundante.

Comenzaré recuperando el caso de dos objetos sonoros reactivos producidos por Jorge Crowe. En 2009 Crowe exhibe una pieza sonora titulada *Estero*, un ensamblaje de partes de dispositivos electrónicos rescatados de la basura y un cajón de heladera, que evoca desde su morfología y sonoridad el paisaje de los pantanos. Entre los elementos de descarte tecnológico que conforman este objeto reactivo, hay paneles LCD extraídos de calculadoras y celulares, motores de cámaras fotográficas y *discman*, *buzzers* y micrófonos piezoeléctricos, dispuestos visualmente como si fueran plantas emergiendo del agua, como un fragmento del paisaje acuático. Sonidos electrónicos<sup>161</sup> que se comportan como grillos e insectos complementan esta visualidad. La condición reactiva del objeto está dada por la inclusión de resistencias fotosensibles. El espectador puede modificar la velocidad de esta secuencia al acercar sus manos a estos sensores, que también se erigen en el objeto como si fueran unas flores extrañas. *Estero* fue seleccionada en el mismo año de su producción para ser exhibida en el importante festival de arte electrónico FILE (Electronic Language International Festival) en Sao Paulo, Brasil.

Si bien el cuerpo del espectador es incorporado en la dinámica de esta obra, las variables del sistema son bastantes reducidas. Algo similar ocurre con la pieza *2<sup>x</sup> o Potencia de 2*, una instalación reactiva producida por Crowe también en el 2009<sup>162</sup>. En esta obra el artista explora la relación entre la matemática y el ritmo, el sonido y la imagen, invitando al espectador a “tocar” un instrumento audiovisual confeccionado con material tecnológico reciclado. Un instrumento táctil que, de algún modo, es una respuesta punk a la cantidad de nuevas interfaces y controladores comerciales que la música electrónica incorporó en los últimos años. La figura de unas manos hecha con cobre sobre la carcasa de lo que fue un escaner, es la interfaz desde la cual el espectador controla lo que se ve y lo que suena. De acuerdo a la cantidad de piel o la cantidad de dedos que entran en contacto con esa interfaz, modifica la velocidad de la secuencia rítmica que controla el flujo audiovisual. El núcleo del aparato es un circuito integrado de bajo costo diseñado originalmente para operaciones matemáticas y que Crowe pone a funcionar con otra finalidad: manipular rítmicamente los eventos de un oscilador

---

<sup>161</sup> Desde el punto de vista técnico, lo que suena son osciladores de onda cuadrada con frecuencia variable. Esto es producido por la activación secuenciada de los diferentes actuadores (*buzzers*, motores) controlada por circuitos integrados (un CMOS 4017 controlado por un 555).

<sup>162</sup> La primera versión de esta obra fue exhibida en el festival Cultura y Media del Centro Cultural San Martín en el 2008, edición que, entre muchas otras propuestas, contó con la participación de COSO, banda de performance experimental a la cual nos referimos capítulos antes, y la exhibición de una obra interactiva de Diego Alberti y Fabián Nonino en la cual el sonido es articulador. Cultura y media fue un festival que tuvo lugar entre el 2006 y el 2010 que significó la reunión de diversas modalidades de obra en relación a la tecnología. Esta obra también fue seleccionada para ser exhibida en el FILE en Brasil en el mismo año.

y, con la misma señal, generar una respuesta visual sincronizada. A la salida de este circuito los pulsos generados se distribuyen en 8 parlantes que se corresponden cada uno con la elevación de 2 a cada potencia sucesiva. Una pantalla de led desmembrada, montada sobre un retroproyector, produce patrones geométricos que responden a la misma señal: la elevación de 2 a x potencia y la velocidad que el espectador le proporciona al sistema mediante su interacción.

Para pensar otras estrategias de compromiso del cuerpo del espectador comentaré a continuación dos obras en la que el espectador interactúa con dispositivos al recorrer un espacio.

*DSLXFNS\_hardware* inestable es una instalación interactiva de Leonello Zambón, que fue exhibida en 2008 en el CCEBA. Zambón pone a disposición del espectador una serie de dispositivos sonoros que derivan de la intervención de electrodomésticos obsoletos implantados en una suerte de muebles-bafles precarios de madera cruda. En línea con el pensamiento del hardware hacking, Zambón plantea la posibilidad de romper con las leyes de producción y consumo al reutilizar y refuncionalizar tecnología que está en desuso. Como dice él mismo: “Así como ya no es deseable imaginar un observador pasivo, todo objeto de consumo es alterado por el uso. Todo consumidor es un hacker en potencia.”<sup>163</sup> La inestabilidad sugerida en el título de la obra se observa en el gusto por lo *low-tech*, sostenido en la operación de desmontaje de casetteras, pequeños televisores, bandeja giradiscos y otros dispositivos que se exhiben como desguasados pero están interconectados. El espectador podía intervenir modificando el ruteo de la señal, enchufando y desenchufando los plugs. Esta posibilidad de ingresar a un espacio habitable y utilizable, y a su vez mutante, será para Zambón una característica de su trabajo artístico posterior.

Encontramos un trabajo que explora la posibilidad de que el recorrido espacial del espectador suscite la reacción del sistema, en *Del exilio y palabras* (2011) de Laura Molina y Jorge Champredonde. Esta instalación interactiva fue exhibida en el Museo de Arte y Memoria de La Plata en el marco de la muestra “El exilio circular”. Su acceso al tema de la curaduría general consistió en recuperar testimonios sonoros de ciudadanos anónimos y figuras públicas de la política y la cultura en torno a la experiencia del exilio. Los espectadores accedían a una sala oscura con una linterna con la que descubrían un mapa pintado en las paredes, donde había incrustados parlantes que al ser iluminados comenzaban a emitir sonidos. Voces de historias de destierro se superponían en función de la acción de los espectadores. Palabras escritas y cartografías completaban el acercamiento a la experiencia del exilio.

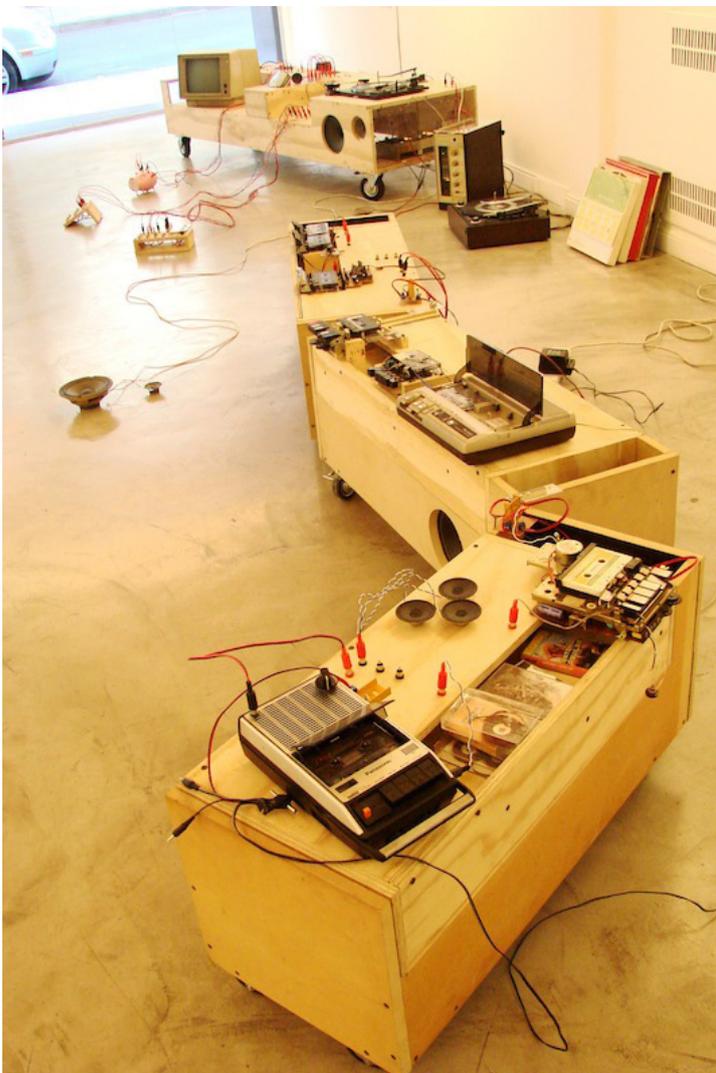
En ambas instalaciones, *DSLXFNS\_hardware* y *Del exilio y palabras*, el espectador es invitado a manipular dispositivos para afectar la dimensión sonora. Otra forma de vincularse con un sistema puede ser simplemente el moverse en un espacio sensado. La que sigue es una serie de obras

---

<sup>163</sup>Extraído de [http://www.untref.edu.ar/cibertronic/imagen\\_sonido/nota17/leonello\\_zambom.html](http://www.untref.edu.ar/cibertronic/imagen_sonido/nota17/leonello_zambom.html)



Jorge Crowe: *Estero*, 2009.



Leonello Zambón: *DSLXFNS hardware inestable*, 2008.



Jorge Crowe: *2x o Potencia de 2*, 2009.



Laura Molina y Jorge Champredonde: *Del exilio y palabras*, 2011.

interactivas en las que la localización del espectador dentro de la instalación es el input para que la dinámica sonora.

El colectivo Buenos Aires Sonora realiza bajo la dirección de Hernán Kerlleñevich y Pablo Chimenti la obra *Ocupación invisible* (2011), una instalación sonora interactiva que toma como tema la actividad de las radios clandestinas de Buenos Aires. El espectador ingresa a través de una vereda, a un espacio oscuro. Mediante sensores, la posición del espectador es *trackeada* y sirve de dial para que suenen fragmentos de radios clandestinas. Voces de pastores evangelistas, fiestas populares, músicas, sanadores, comentaristas, dialectos e interferencias se dejan escuchar al transitar el espacio vacío de la instalación. En un juego metafórico, moverse por el espacio de la instalación era como transitar por la densa variedad cultural que cohabita la ciudad de Buenos Aires, en esa dimensión no-oficial como son las transmisiones radiales clandestinas.

A su vez el diseño de interacción de *Ocupación Invisible* le otorgaba mayor complejidad a ese espacio radial mapeado en el espacio de la instalación. La interacción respondía a tres situaciones y habilitaba distintas variantes de escucha. La primera es una situación de deriva individual, en la que el espectador navega el espacio de grabaciones de las emisoras registradas en la obra y solo al colocarse debajo del parlante las escucha sin interferencias. La segunda es una situación de deriva grupal, en la que si, al menos 3 espectadores se ubican cada uno debajo de un parlante cuya posición configura un cuadrado, emerge un montaje grupal entre los materiales de esos parlantes. Y la tercera situación es una pasiva, en la que no hay nadie en el espacio de interacción de la obra y suenan los identificadores de cada radio al azar y con silencios también azarosos.

La serie de obras del duo Kerlleñevich-Savasta con la **Superficie Hipertemporal** exploran otras formas de tratar sonoramente el espacio recorrible del espectador. La superficie Hipertemporal es el nombre de un *patch* de *Pure Data*<sup>164</sup> que programaron en 2012 y que permite asignar sonidos a un espacio de coordenadas. Pero en vez de que el tránsito de un usuario por esas coordenadas implique un *trigger*, es decir, que dispare la reproducción de un audio (como en el diseño de interacción de *Ocupación Invisible*), en la superficie hipertemporal lo que se fija en las coordenadas es la duración de los audios, de modo que recorrer el espacio implica concretamente recorrer el sonido.

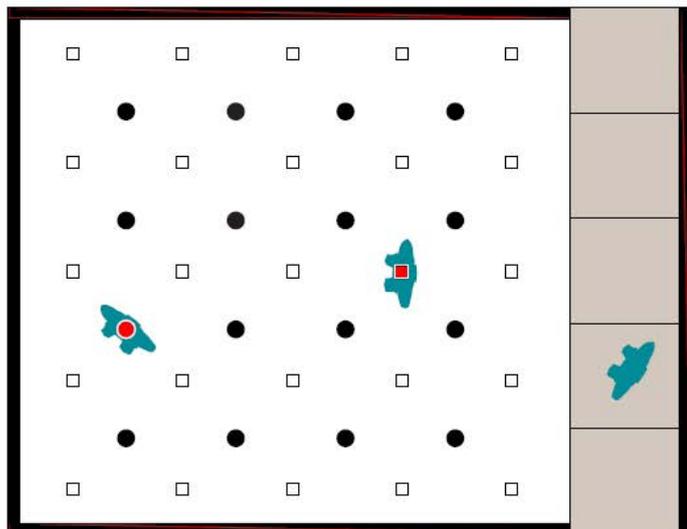
**Ahora. Una canción en la Superficie Hipertemporal** es la primera instalación de la serie con Superficie Hipertemporal. Presentada en 2013 como instalación sonora interactiva en el cierre del programa Interactivos de Fundación Telefónica, se propuso como una canción. Pero claro, no como una canción común: **Ahora** es una canción abierta, recorrible. La sala en penumbra exhibe 4 parlantes colgantes, iluminados cenitalmente y bordeados por el dibujo de una forma de onda en el piso.

---

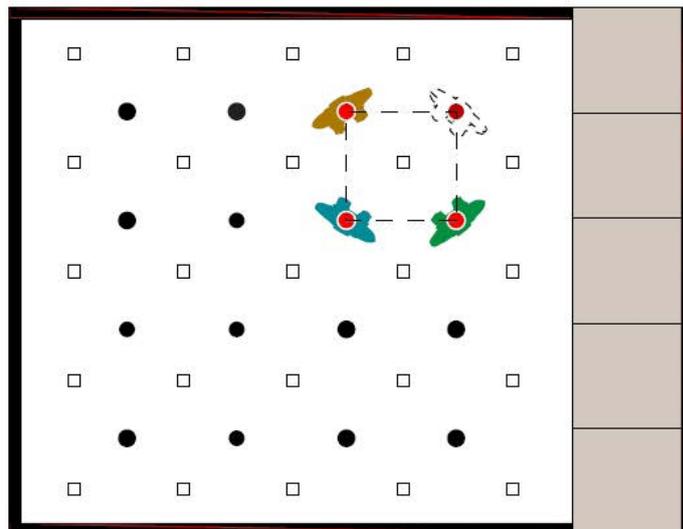
<sup>164</sup> Pure Data es un lenguaje de programación visual desarrollado por Miller Puckette para la creación de música por ordenador interactiva y obras multimedia. Los archivos de Pure Data se llaman "patches".

# OCUPACIÓN INVISIBLE · DISEÑO DE INTERACCIÓN

## INDIVIDUAL

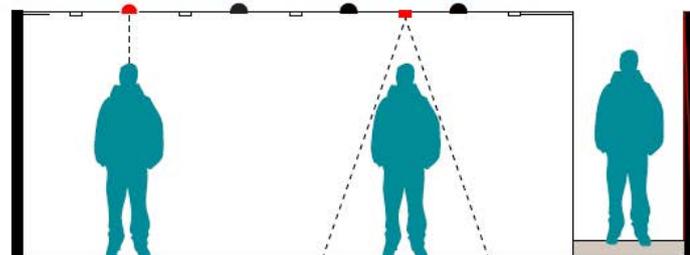


## GRUPAL



punto de sintonía fina

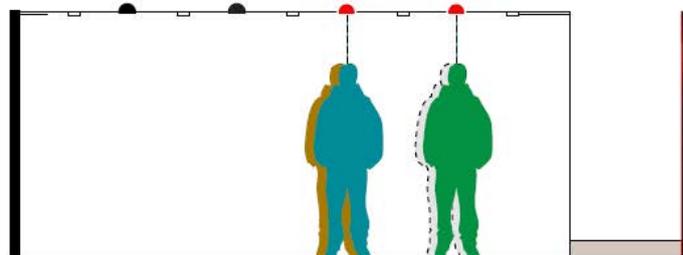
área de interferencia



ZONA INTERACTIVA

ZONA PASIVA

sintonía fina grupal



ZONA INTERACTIVA

ZONA PASIVA

Mientras está vacía, no suena nada. Cuando el espectador entra en ella, los sonidos que yacen allí, aguardando ser activados, se revelan en el tránsito por la sala. El espectador realiza su propia composición, dando la temporalidad que quiera a esta pieza musical, cuyo estado no es de total apertura ni aleatoriedad sino de potencialidad. El tiempo está fijado en el espacio, las duraciones son potencialmente unas, pero los recorridos las pueden hacer existir en múltiples y casi infinitas versiones.

Este trabajo se basó en un principio de composición espacial. Dentro de la instalación moverse a través del espacio (de la sala de exposición) es literalmente moverse a través del tiempo (de los sonidos de la canción). Son cuatro sonidos que se identifican con cada parlante que cuelga desde el techo. Como la mayoría de las canciones, **Ahora** tiene una letra. Mientras que en tres de los parlantes de la sala hay sonidos hechos con sintetizadores, en el cuarto suena una voz que canta: “si ayer fuera ahora...” Hablamos de una música de engranajes temporales porque el mapeo de cada uno de esos sonidos está hecho en círculo, como lo indica la forma de onda fijada con grafito en el suelo de la instalación. Temáticamente la canción reflexiona sobre la posibilidad filosófica o científica de que múltiples dimensiones de tiempo existan en simultáneo en un mismo plano. ¿Qué pasaría si ayer, hoy y mañana habitaran todos en el mismo lugar? ¿Qué pasaría si pudiéramos movernos en él? Esta obra estuvo también exhibida en el festival internacional **Ars Electronica**, en Linz, Austria (2013). Los materiales sonoros fueron desarrollados con la banda Operadora (Mene Savasta, Hernán Kerlleñevich y Santiago Martínez) y Pablo Riera colaboró con desarrollo del sistema de sensado, en el cual se involucraban sensores Kinect.

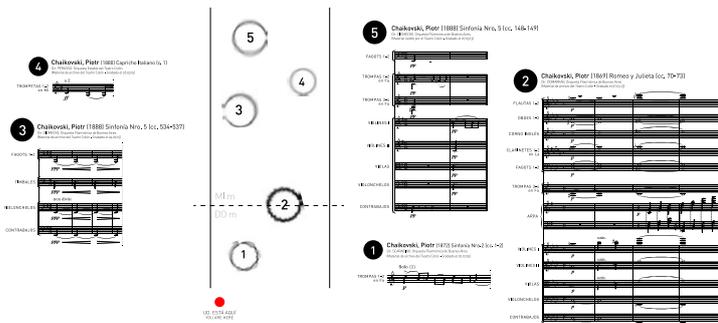
En esta obra, el espectador se convertía en bailarín.<sup>165</sup> Al descubrir la sensibilidad con la que sus movimientos permitían recorrer reversiblemente los sonidos mapeados en el espacio y por ende, reconocer las enormes variables de interacción, la actitud corporal del espectador podía transformarse de un cuerpo que solo “mira” en su recorrido, a un cuerpo que se siente todo intérprete, consciente de su posición en el espacio.

Con el mismo principio compositivo, el dúo produjo otras instalaciones sonoras interactivas con la Superficie Hipertemporal, como **Aquí** (2013) y **Mientras** (2014). La única en la que los materiales sonoros no fueron desarrollados desde el origen por ellos fue **Piotr** (2016). En el marco de la reinauguración del Teatro Colón con la temporada dedicada a Chaikovski, la instalación invitaba al espectador a completar una composición abierta concebida a partir fragmentos de grabaciones de obras de Chaikovski interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y la Orquesta Estable del Teatro Colón, que el dúo seleccionó especialmente. Cinco fragmentos son distribuidos en cinco

---

<sup>165</sup> Recomiendo ver en youtube un video que captura cerca de 20 minutos de interacción de usuarios “Una tarde en AHORA. Una canción en la Superficie Hipertemporal. Espacio Fundación Telefónica. 2013” [[https://www.youtube.com/watch?v=pzqKbB2dggQ&ab\\_channel=MeneSavasta](https://www.youtube.com/watch?v=pzqKbB2dggQ&ab_channel=MeneSavasta)]

**PIOTR**  
 COMPOSICIÓN PARA SUPERFICIE HIPERTEMPORAL  
 HERNAN KERLLEÑEVICH - MENE SAVASTA, 2016



Mene Savasta y Hernán Kerlleñevich: *Piotr*, 2016.



Mene Savasta y Hernán Kerlleñevich: *Ahora. Una canción en la Superficie Hipertemporal*, 2013.

anillos temporales configurando una polifonía espacial: de acuerdo al recorrido del espectador cada lugar dentro de la sala suscita una sonoridad diferente. Se combinaban fragmentos de Romeo y Julieta (1869), Sinfonía Nro. 2 (1872), Capricho Italiano (1880) y Sinfonía Nro. 5 (1888).

En esta obra, que fue además la primera instalación sonora en el Salón Dorado del Teatro, los roles de composición, dirección e interpretación se proyectaban en los espectadores. Quien recorre la instalación regula a su paso el tempo y el volumen de cada grabación, a la manera de un Director. Al mismo tiempo se convierte en un intérprete de intérpretes, “tocando” las grabaciones de los músicos de la orquesta dispuestas en el Salón Dorado como una *hiperpartitura*.

A continuación presentaré otra serie de obras tecnológicas que, ofreciéndose como dinámicas y abiertas, su comportamiento sonoro presenta un mayor grado de autonomía. Su apertura no considera tanto al cuerpo del espectador, sino a las variables del entorno o a variables dinámicas no humanas.

La instalación *Pulverización* (2005), de Diego Alberti, propone un tipo de relación particular con su entorno. Pulverización es “una bacteria electrónica programable, capaz de reciclar el espectro radioeléctrico circundante en formas culturalmente aprovechables”<sup>166</sup>. Un circuito eléctrico fragmenta la señal de ocho radios, para luego yuxtaponer esos fragmentos en una sola sonoridad que evoca el proceso de la síntesis granular. El tamaño del grano, es decir, la duración del fragmento depende del momento del día. Si la instalación está muy iluminada, la sucesión de segmentos de transmisiones, se produce más rápido que si no lo está. Esta característica define el metabolismo de la bacteria, que, como otros organismos, dosifica su actividad en el transcurso de la jornada.

*Cristales Líquidos*, del 2012, es una instalación en la que Jorge Crowe retoma procesos de *Estero* y de *Potencia de dos*, y los sofisticaba con la incorporación de circuitos nuevos que amplían la variedad sonora y visual, en función de las variables lumínicas del entorno. En su versión para la Bienal de Video y Artes Mediales 2012, se presentó como una red suspendida en el centro del patio techado del MAC en Santiago de Chile, compuesta por pantallas de cristal líquido, buzzers y parlantes chiquitos. El comportamiento de esa red es propuesto por el artista como “un ecosistema alimentado exclusivamente de luz solar”. La lógica del sistema está regulada por circuitos analógicos que generan patrones visuales geométricos en las pantallas y transforman esas operaciones en sonido. La apertura de la obra está dada por su rendimiento energético, dependiente de las horas de luz. Crowe destaca:

La instalación funcionaba correctamente en horario de plena luz (de 10 a 19 hs) y luego comenzaba a funcionar erráticamente hasta finalmente apagarse. Al amanecer, comenzaba nuevamente a funcionar de manera inestable hasta que la cantidad de luz se estabilizaba. (Crowe, s.f.)

La instalación posee medidas variables ya que en sus diferentes versiones fue presentada con

---

<sup>166</sup> Extraído de la página de Diego Alberti. <http://olaconmuchospeces.com.ar/>

diferente cantidad de elementos y en diversas puestas. Estas variaciones afectan a su vez a la dinámica sonora que arroja al ambiente.

En *Pulverización* y en *Cristales Líquidos* encontramos un grado mayor de autonomía que en las obras interactivas que comentamos anteriormente. La generatividad es explorada en estas obras a partir de la incorporación procesos de la naturaleza, en acercamientos metafóricos. Las tecnologías de sensado permiten ingresar las variables del entorno para otorgar dinámica a la “bacteria” de *Pulverización* y al “ecosistema” de *Cristales Líquidos*. En la primera la indeterminación de la resultante sonora tiene que ver con el trabajar con el espectro radiofónico y en ambas con las variantes lumínicas.

Una obra que alega una mayor complejidad en su comportamiento es *Dandelión* (2013), la cual, combinando la programación informática, la robótica y la lutería experimental, indaga en la composición algorítmica. Esta escultura sonora robótica desarrollada por Oliverio Duhalde evoca con su dinámica procesos biológicos que remiten a la complejidad de la vida en comunidad. Inspirada en la forma de la semilla del dandelión, su estructura se compone por tubos metálicos de distintos largos que dentro poseen actuadores robóticos. Ante la presencia del espectador los actuadores comienzan a percutir los tubos, siguiendo patrones algorítmicos basados en conceptos biológicos. La sonoridad, como de sutiles campanas, se configura por la afinación propia de cada tubo. La dinámica temporal, si bien es *triggereada* por la presencia del espectador en sala, constituye más bien un relato generativo, en gran medida automático, que combina el funcionamiento de cada tubo resonador individual en una lógica de comunidad y vecindades.

Podemos comentar otra obra que comprende su propuesta sonora como el emergente de un sistema complejo que involucra células sonoras con comportamientos independientes. *Colonia* (2015) de Dario Sacco además sugiere la expansión de lo sonoro hacia el campo del bioarte, al vincular material biológico con tecnología electrónica. Presentada como una “bio-instalación sonora” *Colonia* se compone por un grupo de objetos o “seres” que combinan partes mecánicas de tecnología en desuso con “bio-unidades de material orgánico en descomposición”. La relación simbiótica entre la dimensión viva y la mecánica produce que cada objeto genere un sonido, una pulsación que exhibe el ritmo particular de cada ser. En palabras del artista: “Estas unidades denominadas MFC (Celdas de Combustible Microbiano, por sus siglas en Ingles), producen energía que controlan la frecuencia de oscilación sonora de cada pieza de la colonia independiente” (Sacco, sitio personal). Exhibida al año siguiente como instalación, *Colonia (lab)* (2016), también vinculaba en el espacio de exhibición, indicios del proceso de la investigación que sustenta el sistema de *Colonia*:

La puesta artística es una suerte de mapeo de cada instancia de investigación y desarrollo del proyecto académico: bocetos, apuntes, notas, libros, material de laboratorio, cultivos de bacterias, material tecnológico en desuso, videos y los seres bio-tecnológicos utilizados en la obra *Colonia*. (Matewecki, 2017: 42)



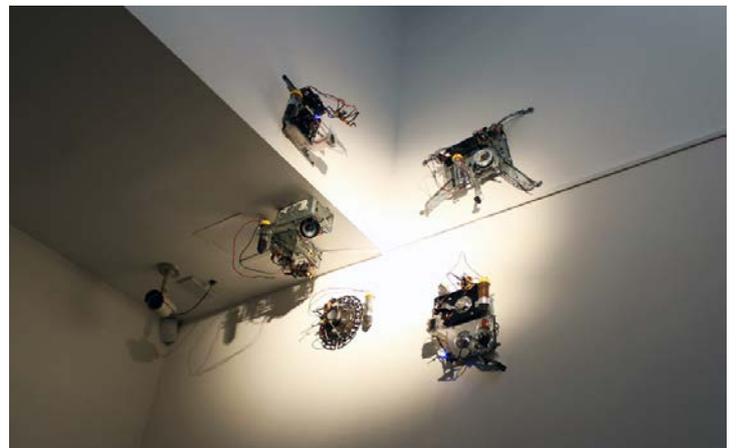
Diego Alberti: *Pulverización*, 2005.



Oliverio Duhalde: *Dandelion*, 2013.



Jorge Crowe: *Cristales Líquidos*, 2012.



Dario Sacco: *Colonia*, 2015.

Esta modalidad de exhibición, anticipa lo que vamos a analizar a continuación, como parte de los efectos de una concepción artística sobre el proceso, en la que la obra de arte posee más que nunca un complejo estatuto material, disperso en el tiempo y espacio.

## **Obras relacionales, participativas y procesuales.**

Si las obras inscriptas en el proyecto moderno procuraban desde la práctica artística producir cambios en la cultura, en la contemporaneidad buena parte de las obras de arte toman como objeto la esfera de las interacciones humanas y su contexto social. Como propone Nicolas Bourriaud en el libro *Estética relacional*, lo que el autor llama obras relacionales constituyen “una propuesta para habitar un mundo en común” (Bourriaud, 2008: 23).

Las obras sonoras que elaboran esta condición relacional, exhiben con claridad el funcionamiento de esa auralidad contemporánea que definí en los primeros apartados. La posibilidad de que las obras de arte no suscriban a un modelo cerrado acerca de lo que debe ser una obra de arte, reenvía la atención sobre los mecanismos por los cuales es recepcionada como tal. Esto implica a la institución arte, encarnada en el museo, la galería, la residencia, la beca, el curador, la prensa, la crítica, pero también a modos menos centralizados de circulación, en los que las redes sociales o los espacios de entretenimiento juegan un papel importante de legitimación.

Las obras que aprovechan esta posibilidad de otorgar carácter artístico a procedimientos expansivos que se insertan en el plano de lo social, no se plantean como una discontinuidad de lo real o un espacio simbólico autónomo, sino que se manifiestan dentro del mundo como inquilinos de la cultura, movilizando comportamientos sociales de otros campos que no son exactamente el artístico, pero designando a ese tiempo y espacio como artísticos.

En la contemporaneidad, la labilidad de fronteras entre las disciplinas hace difícil la especificación del arte como práctica. Marc Jimenez llama la atención sobre el carácter híbrido de muchas obras que son “al mismo tiempo obras de arte, investigaciones tecnológicas y experimentaciones científicas” (Jimenez, 2005: 257). En esos casos, la identidad artística exhibe un carácter fluido, es decir, su estatuto es deliberadamente dinámico. La deriva categorial que las diversas situaciones de enunciación pueden proponerle son consideradas desde el origen de su producción. De ahí que surjan nuevos términos para referir a esta condición dinámica: proyecto, investigación, *work in progress*, categorías que no dan pistas acerca del dispositivo en el que la obra se despliega. En muchos casos se presentan como obras *transdispositivas*, en las que el espectador debe vincular diversas instancias para atender a su totalidad. Desde el puro acontecimiento -en el que los cuerpos del artista y del espectador operan en copresencia- hasta el registro fotográfico, un video o un audio, exhibido como signo del proceso; el archivo y todas las materialidades heterogéneas propiciadas por las experiencias, circulando en diferentes soportes mediáticos, constituyen todas

instancias de la obra de arte.

La confección de ese corpus heterogéneo recuerda a lo que Boris Groys (2014), en el libro *Volverse*, público señala como un rasgo recurrente del arte contemporáneo: el hecho de confundir su planificación con su estar siendo. El foco de muchas de las experiencias de la contemporaneidad son el “producir para la documentación” (Groys, 2014). Ese archivo es a la vez proceso y resultado exhibible. Así, para poder experimentar el estatuto artístico de estas prácticas el espectador es interpelado a reconstruir el vínculo entre estos fragmentos de múltiples materialidades.

El *work in progress*, categoría recurrente en la contemporaneidad para describir una modalidad de obra, supone la idea de obra en constante desarrollo. Esto es, una obra de arte que no está acabada, que no se presenta de una vez y para siempre, sino que, como proceso, puede exhibir instancias de su despliegue en el tiempo. Se configura así una idea de obra en la que la identidad es la dirección de su movimiento y no el destino al que llega. Su origen se liga a las experiencias de mitad del siglo XX en adelante que algunos llamarán “nuevos comportamientos artísticos”, especialmente aquellas tendencias del arte de acción y el arte procesual (como el Happening, Fluxus, Arte Povera y los conceptualismos, entre otros) que se focalizan en la naturaleza efímera de los materiales y en el quehacer artístico como concreción de algún tipo de ritual cotidiano.

A continuación, comentaré una serie de obras que permiten reflexionar acerca de los cambios en los hábitos de producción y consumo en las obras de arte en la contemporaneidad cuando las obras sonoras son el proceso de hacer la obra. Trataremos de analizar también cómo estos cambios suscitan nuevas ideas acerca de la obra de arte, la figura de artista y del espectador, en modalidades que en general involucran a muchos actores y pueden ser sumamente colaborativas, desplegándose en espacios no específicamente artísticos.

Comencemos con las *Arquitecturas provisionales* (2011). Este es uno de los trabajos del dúo COZA, conformado por Leonello Zambón y Roger Colom, dos artistas transdisciplinarios que mezclan en su producción procedimientos de la literatura, la arquitectura, el arte sonoro y la música. Las *Arquitecturas provisionales* son un conjunto de construcciones precarias que, teniendo como eje principal el sonido, exploran diferentes modos de habitar espacios. Cada uno de los módulos constituye una pequeña construcción trasladable con una función diferenciada. Están contruidos mayormente en madera, como ensamblajes con una terminación que sugiere una estética de la precariedad. Además, funcionan articulados, recombiniéndose en función de distintas situaciones.

En el blog del dúo COZA y en la plataforma colaborativa Bola de Nieve, se presentan los módulos mediante descripciones e imágenes. Los artistas indican que sus Arquitecturas provisionales reflexionan sobre la relación entre el adentro y el afuera como un estado simultáneo (Zambón, s.f.), en vez de separar estas dimensiones, procuran que el interior invada al exterior y viceversa. La primera construcción es un taller-vivienda que traslada un taller con herramientas. La segunda es una

torre de amplificación donde se ve instalada una serie de dispositivos que permiten la ocupación de un espacio desde lo sonoro. La tercera es básicamente una biblioteca que funciona también como radio, ya que tiene una antena en su torre, y unos mini módulos adosados con ruedas permiten desplegar la biblioteca y oficina alrededor del módulo principal. El cuarto módulo es un estudio sonoro ambulante que sirve de isla de edición audiovisual nómada. Y el quinto y último módulo es el que provee de energía al resto de los módulos, al portar un generador, cables, baterías y sus cargadores. De este modo, las arquitecturas provisionales no se presentan en sí mismas como objetos artísticos sino como participantes de procesos estetizantes, al centrarse en la experiencia como modalidad de obra de arte.

En el 2012 el dúo realiza *Expedición*, que consiste en un viaje en bicicleta desde la ciudad de Buenos Aires, Argentina, a la ciudad de La Plata, situada a 52 km, siguiendo la vía del ferrocarril por caminos internos. Ésta es la primera oportunidad para que uno de los módulos de las Arquitecturas provisionales “se ponga en carretera”. Cada uno de los cinco días que dura el trayecto, los artistas despliegan la arquitectura provisional y ensayan un modo de habitar el nuevo espacio al que llegan. De hecho, durante el recorrido se suma gente de la región, que además propone diferentes actividades para el grupo de viaje, compuesto a esa altura por otros artistas, seguidores entusiastas y aquellos que alojan al dúo COZA y todo su equipo en cada parada.

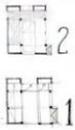
La *Expedición* es, quizás, el caso más rico para analizar, ya que su trascendencia tiene varias instancias. De hecho, para reconstruirla es necesario atender tanto al registro videográfico como a los textos lingüísticos, especialmente la bitácora disponible *online*. Su duración, el hecho de que se desplegara mayormente en el espacio público y en movimiento, colabora a que la obra posea esta existencia fragmentaria, vinculada fundamentalmente a la documentación de toda la experiencia.

Además de *Expedición*, entre las obras que también utilizan las Arquitecturas provisionales se encuentra el caso del *Locro Pospatriótico* que se hace en la puerta de ArteBA en el 2014. Los artistas montan una cocina provisoria en la vereda del predio de La Rural, donde cocinan un gran locro y, mediante micrófonos adheridos a las cacerolas, las tablas de cortar y los cuchillos, convierten la actividad en una acción sonora, que además tiene carácter comunitario ya que convidan platos de comida a los transeúntes. Esta acción a su vez involucraba a un proyecto mayor: Gran Aula<sup>167</sup>, que vinculaba a COZA con el grupo de arquitectos Estudio a77. En Gran Aula se articulan diversas

---

<sup>167</sup> “En el marco de El proyecto el Gran Aula fue invitado por el Ministerio de Espacio Público y Medio Ambiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para promocionar la convocatoria del concurso de intervenciones artísticas en el espacio público conocido como Buenos Aires Sitio Especifico. (...) En esa ocasión El Gran Aula estuvo presente con todas sus actividades en la explanada pública de la calle Sarmiento en el acceso de ArteBA sirviendo como marco de la presentación oficial realizada por las autoridades de gobierno y los miembros del jurado.” Extraído del dossier de actividades del CHEla.

módulo 1  
**TV<sub>m</sub>** TALLER VIVIENDA MÓVIL



ESPACIO HABITACIONAL DE TRABAJO. CON RUEDAS Y FÁCILMENTE TRASLADABLE, PERMITE OCUPAR ESPACIOS EX INDUSTRIALES Y EXPANDIR EL TERRITORIO VITAL SEGÚN LAS NECESIDADES DE CADA PROYECTO

VARIOS TV<sub>m</sub> PUEDEN ASOCIARSE PARA ESTABLECER UNA ALDEA AMBULANTE O POBLAR LOS DESIERTOS URBANOS.



Leonello Zambón: *Arquitecturas provisionales*, 2011.



CABINA NÓMADE DE EDICIÓN PARA ELEMENTOS AUDIOVISUALES. SU MOVILIDAD PERMITE ACERCARSE A CADA ELEMENTO Y OCUPAR LOS ESPACIOS PROPICIOS PARA CADA ACTIVIDAD.

PRIMERO DE LOS ELEMENTOS CONSTRUÍDOS PARA LA MCP, LA ESA DEMOSTRÓ SU EFECTIVIDAD VAGABUNDA DURANTE LA EXPEDICIÓN, UN VIAJE DE 5 DÍAS ENTRE CONSTITUCIÓN Y LA PLATA, EN ABRIL DE 2011.



CoZa: *La expedición*, 2012.



Sonido Cínico y CoZa: *Locro Sonoro Pospatriótico*, 2014.

disciplinas, diseño, arte, construcción y tecnología, con el objetivo de generar experiencias artísticas y de formación a través del juego y la participación con la comunidad en el espacio público.

Este tipo de prácticas se despliega en un tiempo-espacio artístico que no reclama monumentalidad<sup>168</sup>. Por el contrario, su existencia se produce en el devenir de la experiencia y su duración tiene esa cualidad. La obra contemporánea no siempre está disponible -como sí lo estaría la obra clásica- y, como en este caso, puede ser efímera. El espacio y momento específico en el que se despliega genera una suerte de complicidad entre el espectador y el autor. Esta problemática acerca de la “duración” de la obra discute directamente con la idea de música como obra del compositor, estabilizada en la auralidad moderna. La experiencia sonora planteada en una obra como *Locro Postpatriótico* reenvía a un tiempo y espacio específico de su existencia.

Otra experiencia de este tipo puede encontrarse en la participación de Zambón en la exposición *Umbrales* (2015) con una propuesta que se presentaba como nueva, aunque en realidad no era tan nueva. Como muchas de las obras de Leonello, las *Consideraciones sobre el tiempo* y el *Taller* son extensiones de otros proyectos que vienen desarrollándose hace tiempo. Ideas que no comienzan ni terminan: son un permanente proceso de construcción/deconstrucción. Construcción de objetos que luego se deconstruyen para convertirse en otros objetos, sonidos e imágenes. *Consideraciones sobre el tiempo* es una serie de tres piezas, construidas con fragmentos de otras obras propias y ajenas. Son tres objetos-instalaciones que pretenden dar medida al tiempo sin ser relojes. Como precarios ensamblajes, sus mecanismos traducen eventos más o menos perceptibles como sonidos: los erráticos metrónomos, un insistente péndulo que produce acoples y un pseudo reloj de arena electroacústico.

Pero lo más interesante es que las obras además fueron exhibidas dentro de la sala de *Umbrales* con su taller. El *Taller-Laboratorio COZA* se presentaba como una base móvil de operaciones para ensamblar estas piezas. COZA refiere al dúo de trabajo Zambón-Colom, que desde hace años vienen colaborando en experiencias sonoras, espaciales y colectivas. El taller dentro de la sala funcionó además como punto de encuentro para Música congelada, espacio de intercambio de exploraciones sonoras y urbanas que se estaba realizando en el cheLA (Centro Hiper-mediático Experimental Latinoamericano) a partir de una convocatoria abierta, organizada junto al dúo de arquitectos Estudio a77. Durante los tres meses que duró la exhibición, los artistas que asistían a ese espacio, desarrollaron y exhibieron sus exploraciones con sonido, objetos y electrónica.

La idea del laboratorio abierto como instancia de exhibición también la encontramos en otro proyecto de COZA, una muestra realizada en el Club Cultural Matienzo donde estuvo instalado el

---

<sup>168</sup> “... la obra de arte ya no se ofrece en el marco de un tiempo “monumental” y ya no está abierta para un público universal, sino que se lleva a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por el artista.” (Bourriaud, 2008: 32)

**Piano Fantasma.** La exhibición titulada "Activación" consistió en la creación de un espacio de encuentro para diversas acciones en torno a la experimentación sonora. En el transcurso del mes se llevaron a cabo múltiples actividades que involucraron a otros artistas interactuando con el piano fantasma o como en el caso de Paula Guersenvaig y Cristian Espinoza, en el desarrollo de nuevas obras sonoras en el marco de ese espacio.

La condición de *work in progress* es llevada al máximo en estos casos donde la identidad de la obra consiste en su potencial para que se hagan y exhiban obras dentro de ella, poniendo en tensión o haciendo coincidir las figuras de artista y curador.

**Galería Perenne** (2013) es una obra interesante para reflexionar sobre esta tensión. Definida por Marcos Calvari como un "espacio itinerante de arte sonoro contemporáneo" (Calvari, 2013), consiste en un reproductor de mp3 conectado a un portero eléctrico del lugar donde se emplaza cada vez. Quien pasa por la vereda, escucha las obras que el artista selecciona convocatoria mediante. Cuando Calvari se propone a sí mismo como director de la **Galería Perenne**, y ésta es adquirida por los Museos de Arte: MBA-Mac de Bahía Blanca, ¿está siendo curador o artista? "Galería Perenne es la primera adquisición permanente de arte sonoro en la historia de los Museos de Arte: MBA-MAC de Bahía Blanca." (Bahía[in]sonora, 2017) dice la comunicación institucional del festival Bahía[in]sonora, y continuación ofrece las bases y condiciones para que otros artistas postulen sus obras para ser exhibidas.<sup>169</sup> Así, por ejemplo, la obra de Marcos Calvari alojó, a su vez, una obra de Federico Barabino titulada **Audiometría para portero eléctrico** (2013), que fue exhibida en dos locaciones de Mar del Plata.

Otras acciones artísticas que permiten pensar esta ambigüedad entre el rol de autor y curador o esta idea de obra de arte que aloja otras obras, son las propuestas por Marder. El colectivo artístico Marder<sup>170</sup> llevó a cabo, entre el 2008 y el 2013, experiencias artísticas que conjugaron la actividad de músicos, artistas visuales, fotógrafos y diseñadores en torno a la creación de acontecimientos estéticos interdisciplinarios. En forma de eventos, congregaba a diversos artistas en un espacio y tiempo determinado propiciando la creación colectiva y la improvisación como maneras de hacer obra. Las experiencias de improvisación colectiva, que habitualmente realizaban en espacios reducidos, adquieren un verdadero cambio de escala con lo que llamaron **Marder, festival de arte en tiempo real**, acontecimiento artístico que tuvo dos versiones.

---

<sup>169</sup> "Los Museos de Arte: MBA-MAC de Bahía Blanca, en tanto sede local de Galería Perenne, convoca a presentar obras sonoras para ser proyectadas desde octubre de 2017 a julio de 2018. Se privilegiarán obras que tengan relación con el contexto donde se exponen (site specific), pudiendo presentarse artistas individuales o colectivos, sin límite de edad, trayectoria y/o nacionalidad. La convocatoria seleccionará hasta 7 obras sonoras que conformarán el cronograma anual 2017/18, pudiendo presentarse artistas individuales o colectivos, sin límite de edad, trayectoria y/o nacionalidad." (Bahía[in]sonora, 2017)

<sup>170</sup> El colectivo MARDER tiene como miembros fundadores a Marina Fages, Santiago Martínez, Maximiliano Aduki y Mene Savasta. A lo largo de los años hubo más miembros y formaciones artísticas asociadas al colectivo como r353, El Tronador, Operadora, RS, Marder Love, Música Destructiva y Marder Groupie.



## Audiometría para portero eléctrico

Federico Barabino - 2013

1" silencio.  
 12kHz a -30dB -24dB -18dB | 4" de silencio.  
 10kHz a -18dB -24dB -30dB | 4.5" de silencio.  
 8kHz a -30dB -24dB -18dB | 5" de silencio.  
 6kHz a -18dB -24dB -30dB | 5.5" de silencio.  
 4kHz a -30dB -24dB -18dB | 6" de silencio.  
 2kHz a -18dB -24dB -30dB | 6.5" de silencio.  
 1kHz a -30dB -24dB -18dB | 7" de silencio.  
 750Hz a -18dB -24dB -30dB | 7.5" de silencio.  
 500Hz a -30dB -24dB -18dB | 8" de silencio.  
 33" silencio.

site-specific para Galería Perenne - Espacio Itinerante de Arte Sonoro Contemporáneo. Mar del Plata, Argentina.

Federico Barabino: *Audiometría para portero eléctrico*,  
 2013 en Galería Perenne de Marcos Calvari.



MARDER, festival de arte en tiempo real, 2012 en Centro Cultural San Martín.



CoZa: *Taller-Laboratorio COZA*, en Umbral, espacios del sonido, 2015.

La primera edición se realizó en 2011 en el Centro Cultural General San Martín de Buenos Aires. Durante doce horas el Hall principal del edificio y las salas aledañas se convirtieron un multitudinario espacio de creación. Bajo un gran reloj que, en cuenta regresiva, señaló el tiempo desde las 10am a las 10pm, se dispusieron instrumentos y un sistema de amplificación que no distinguía entre público y escenario. Más de cien músicos y otros tantos artistas visuales compartieron el proceso creativo, sin más pautas que el encuentro y el respeto. Si bien eventualmente en las pantallas se planteaban consignas como “sólo cuerdas y percusión” o “sin electricidad” o “tres minutos de silencio”, lo que sonaba no podía predecirse. Era concretamente el resultado de quienes en ese momento tomaban el instrumento y dialogaban con su par. En la zona de artes visuales ocurría algo similar, se habían dispuesto multiplicidad de materiales y soportes para producir imágenes, mientras en unos bastidores gigantes pintaban de a tres o cuatro artistas en conjunto.

En la segunda edición, en el 2012, se sumó además un espacio más, destinado a la experimentación audiovisual, para la cual Marder dispuso diversos sensores, pantallas, varios sistemas de sonido y de luces, y ofreció un protocolo OSC para que todos los que quisieran puedan intervenir en el flujo de inputs y outputs de audio y video.

En su carácter de acontecimiento, Marder celebraba el hecho de estar ahí, de estar siendo a través de lo que sonaba y se veía. La atención estaba puesta en lo sonoro como proceso participativo y en lo social casi como si se tratara de un experimento antropológico. A su vez, no solo era un “festival” sino que en sí mismo era pensado como obra, como happening. La experimentación sonora situada en un tiempo específico y orientada a la procesualidad y la participación, constituyen rasgos que producen la atracción de estas actividades al campo del arte sonoro, como práctica contemporánea.

Si bien a lo largo de los capítulos hemos tratado de rescatar el estatuto dinámico de las obras de arte sonoro como un rasgo general del funcionamiento artístico, en este último corpus esta condición está explotada desde el origen. Debido a su orientación al proceso, muchas de las obras comentadas ofrecen en su circulación diversas asociaciones categoriales. Esta idea quizás la ejemplifique con claridad el *Piano fantasma* de Leonello Zambón, que es referido indistintamente como instalación o instrumento, y que también es dispositivo para la performance o para una obra colaborativa que a su vez es programa de exhibición. O *Marder* que es un happening y un festival, y podría ser experimento antropológico. También nos permite reflexionar sobre esta condición fluida de los proyectos, atender al derrotero de las *Arquitecturas provisionales*, cuya materialidad resulta ser punto de pasaje de diversas trayectorias en clave artística -*Locro pospatriótico*, *La expedición*- e incluso en clave social/comunitaria como ocurría en las actividades de Gran Aula.

## Conclusiones

A lo largo de esta tesis hemos tratado de argumentar a favor de nuestra hipótesis principal, según la cual la distinción *arte sonoro* en Argentina emerge como el síntoma de un profundo cambio en los modos de escuchar el arte. En el marco de un proceso histórico que identificamos con el pasaje de la auralidad moderna a la contemporánea, la emergencia y circulación de la expresión *arte sonoro* señala la expansión de la idea de obra de arte con sonido hacia un campo más amplio del sentido en el que las relaciones que establece con la situación de escucha son fundamento para su experiencia.

Al formular la noción de *auralidad*, y postular que ésta se materializa y circula, dimos cuenta de la factibilidad de observar en el entramado discursivo de las obras de arte los regímenes de escucha vigentes. Considerando que los procesos de producción de sentido dejan marcas en la dimensión material, partimos de la idea de que en los *procesos de categorización del fenómeno sonoro* pueden rastrearse los hilos que constituyen las condiciones de producción y recepción de la dimensión sonora en cada momento y lugar.

Al abordar durante el análisis el recorte espacio temporal propuesto, pudimos el que la circulación inicial de la expresión *arte sonoro* en Argentina exhibe la voluntad de ampliar el dominio de la práctica artística con sonido más allá de los confines de la música. A partir de la idea de que *la música no alcanza*, quedó en evidencia la disconformidad de aquellos que movilizaron la categoría ante los hábitos de producción y recepción estabilizados del circuito de la música. Asimismo, al atender a las diversas trayectorias que toman por punto de pasaje a la expresión *arte sonoro* en el corpus meta y paratextual analizado, concluimos que en el recorte estudiado conviven y se suceden diversas acepciones más o menos contradictorias entre sí. Sin definir un programa específico, la incorporación de la categoría permite fundamentalmente abrir la discusión estética sobre las operaciones que la distinguen del espacio musical a través de búsquedas como *la liberación del sonido y el cruce de disciplinas*.

También pudimos observar en estos primeros años del siglo XXI que los eventos organizados en torno al arte sonoro –Experimenta 2000, Conciertos en el Limb0, Tsonami, entre otros- poseen una orientación al dispositivo concierto mucho más definida que a la exhibición y que también involucran mayormente a músicos. Sin embargo, el hecho de que se desarrollen en espacios asociados al mundo del arte contemporáneo, implica no solo la ampliación del público específico, sino quizás también una predisposición a consumir el arte sonoro en clave más artística que musical. Entre el 2015 y el 2016 se producen varias exhibiciones que invitan a pensar en la consolidación de otra aproximación al arte sonoro en el escenario argentino, evidente en la conexión con ocurrencias como *curador, exhibición, muestra y galería*.

En el análisis del caso argentino pudimos constatar la configuración de un campo transdisciplinar que integra modos de producir y recepcionar de distintas disciplinas artísticas y de la cultura aural contemporánea en general. El arte sonoro configura este umbral en el mismo momento histórico que en el arte surgen otros umbrales: la performance, el bioarte, el arte electrónico, por ejemplo. Formas de arte híbridas que señalan el espíritu de una época cuya identidad no se agota en un único relato acerca de cómo debe ser el arte.

El cuestionamiento de los campos de acción específicos de la modernidad se asienta en la base del estilo de época que denominamos contemporáneo. El abandono de la especificidad no solo se exhibe en la expansión e hibridación de las prácticas artísticas, sino que también, como expusimos en el primer apartado, constituye una característica de los avatares de la ciencia contemporánea.

Propusimos además la existencia de los umbrales como una frontera en la cual las obras de arte revelan un carácter multivalente de su identidad. Desentramando los diversos y posibles modos en que se teje hacia su exterior e intentando evidenciar su condición espesa. Las obras de los umbrales poseen la capacidad de establecer espacios de encuentro entre múltiples trayectorias de sentido en las que la categoría *arte sonoro* participa como un atractor.

La primera línea de exploración la constituyen las obras que se basan en la mutualidad significativa entre sonido y espacio, las cuales fueron presentadas en la primera serie como *intervenciones urbanas, performances u obras de sitio específico*. Son obras sonoras que se relacionan simbólicamente y físicamente con su emplazamiento y en algunos casos se presentan como un continuo respecto del contexto sonoro urbano. Su escucha supone el reconocimiento de un enunciado que no es autónomo, sino situado. En la dimensión del dispositivo, estas obras constituyen una variación del concierto, al interpelar sus hábitos espectatoriales mediante la manipulación del espacio como un componente estructural físico y simbólico. La composición, que en la serie presentada no es abandonada como operación, adquiere una dimensión expansiva que la acerca a las prácticas del arte contemporáneo, ya que su identidad se constituye en su estar-siendo-allí, su ser situado. Así, la labor del compositor -tan asociada a la idea de obra autónoma- es atraída por el campo

del arte sonoro al incorporar al espacio como parámetro identitario de la obra. La condición situada de la identidad de esas obras invita a pensar en la estabilización de la auralidad contemporánea.

La segunda línea de exploración que presentamos tuvo como protagonista al proceso de liberación del sonido del lenguaje musical, más precisamente a partir del interés de los artistas por estetizar y tematizar el entorno acústico. En ese proceso se consolidan modalidades de obra que exploran los vínculos entre sonido, territorio, historia, política e identidad. De la mano de esas exploraciones que postulan la posibilidad de incorporar nuevos sonidos y nuevos modos de escucha al campo artístico, se produce un fuerte cuestionamiento a los valores centrales del relato de la modernidad en la música, esto es la especificidad y autonomía de las sonoridades artísticas. Las series de obras que inicialmente presentamos en esta línea se basan en la posibilidad del registro sonoro: el *radio arte* y el *paisaje sonoro*. Observamos como ambos corpus constituyen un espacio que no posee al *arte sonoro* como único atractor, sino que tienden a establecer una zona de transacción e indefinición con la música electroacústica y experimental. Al incorporar en esta serie otro tipo de obras que, aún registrando y manipulando fragmentos sonoros de mundo, configura otros dispositivos artísticos como el *mapa sonoro* o la *performance*, se observó cómo en esos casos la categoría música pierde poder atractor y se orienta más decididamente hacia el arte sonoro, por el hecho de que proponen nuevas situaciones de escucha. De todos modos, la condición espesa del *radio arte*, las obras fonográficas y el paisaje sonoro electroacústico se asienta en esta disponibilidad por la que pueden circular como música o como arte sonoro, condición que se manifiesta en el ejercicio de la auralidad contemporánea.

La tercera serie, organizada en torno a la circulación de la ocurrencia *performance* siendo atraída por el *arte sonoro*, permitió evidenciar un corrimiento de la idea de obra sonora hacia el estatuto de acontecimiento y hacia una zona de encuentro disciplinar. La *performance sonora* designa mayormente a acciones artísticas orientadas al sonido que proponen la apreciación de lo sonoro ya no solo desde las competencias de los lenguajes musicales, sino desde la fijación en el acontecimiento, en el aquí y ahora del sonido y los cuerpos sonoros. Esta noción señala un espacio híbrido desde el cual se interpelan los hábitos productivos de las disciplinas que involucran y a la vez propician la generación de nuevas experiencias de expectación y escucha. Así también, se observó cómo a través del procedimiento de la improvisación es posible liberar las ataduras genéricas y disciplinares de la creación con sonido. En ese camino de la música experimental al arte sonoro la noción de *performance* resulta ser el pivote. En otra búsqueda también presentamos obras que bajo la imagen de *músicas que son más que música* constituyen *performances* que se referencian positivamente a la música y exhiben así una existencia multivalente.

La confluencia de procedimientos y la pérdida de especificidad de la idea de obra de arte que caracterizan al estilo contemporáneo también la encontramos en la serie de obras presentada como

Composición del instrumento. La posibilidad de incorporar la invención tecnológica como una operación del campo del arte, se produce en codeterminación con cambios sociales, en el trayecto de la auralidad moderna a la contemporánea. En la práctica del arte sonoro este cambio se manifiesta cuando la figura de artista amplía su campo de acción, incorporando operaciones productivas del *lutier*, figura que en la modernidad se diferenciaba del dominio artístico. Las obras presentadas en esta serie ofrecen un estatuto espeso por el hecho de que las características físicas, objetuales y dinámicas de los dispositivos se identifican con el punto de pasaje de la artisticidad de las obras, tanto como la acción que sobre ellos se despliega. Esta doble existencia de la materialidad de la obra de arte, que es categorizada simultáneamente como *performance e instrumento/instalación activable*, constituye su pertenencia a los umbrales.

La última serie de obras presentada se centró en el dispositivo de exhibición y en el vínculo con el arte contemporáneo. Exhibir al sonido en los espacios del arte permite construir nuevas situaciones de escucha, fuera de los espacios de la música y, especialmente, abandonando la idea de autonomía que el relato de la modernidad habría afianzado. A su vez, este extenso corpus supone otros comportamientos para el espectador, que lo sitúan también fuera de los hábitos de la música.

Por su parte, la emergencia de la *instalación sonora* como modalidad de obra significa la estabilización de un modo de escucha en clave artístico en el que la inmersión y la temporalidad no lineal son los rasgos más importantes. La cuestión del recorrido y la retórica del fragmento constituye un incremento en la actividad del espectador. Las instalaciones sonoras exploran diversas estrategias de emplazamiento de sonido, en relación a espacios, a objetos y a situaciones de escucha.

La interactividad habilita una dimensión más compleja de la temporalidad en aquellas obras que precisan ser activadas para existir. En las instalaciones interactivas el espectador puede incidir en la composición del relato sonoro y su cuerpo se ve más involucrado. En vez de ser un cuerpo que solo "mira", el espectador asume diversas actividades que pueden ir desde recorrer conscientemente un espacio hasta relacionarse con objetos o dispositivos con mecanismos.

Por último, se habló de las obras relacionales, las cuales, orientadas a la procesualidad y a la duración, postulan un tiempo-espacio artístico continuo con el cotidiano que aporta a la pérdida de especificidad de las prácticas en la contemporaneidad. Las obras sonoras que elaboran esta condición relacional, exhiben con claridad el funcionamiento de la auralidad contemporánea, ya que se sirven del hecho de que la artisticidad de sus sonidos no es el único estado posible. La posibilidad de que las obras de arte no suscriban a un modelo cerrado acerca de lo que debe ser una obra de arte, reenvía la atención sobre los mecanismos por los cuales es recepcionada como tal.

En síntesis, tras lo expuesto podemos afirmar que el ejercicio de una auralidad contemporánea no solo disloca la posibilidad de identificar a la obra de arte simplemente con su objetualidad, sino que deshabilita la posibilidad de que ésta tenga una única forma de tejerse hacia su exterior.

Al transitar las diversas series de obras que constituyen los umbrales del arte sonoro argentino pudimos evidenciar que las obras de arte sonoro presuponen un espectador que reconoce el estado contingente y situado de su artísticidad, poniendo al servicio de la recepción diversas y particulares estrategias de la cultura aural contemporánea. De igual modo, en esos umbrales, el artista se revela como aquel que trabaja sobre la situación de enunciación tanto como en la materialidad de la obra.

Con todas estas conclusiones esperamos habernos aproximado al propósito principal de nuestra investigación: ensayar una descripción lo suficientemente abierta para que emerja el espesor del arte sonoro en Argentina. Con el objetivo de generar un gradiente de posibilidades de entender la práctica artística, hemos presentado y problematizado en el mismo texto diversas, coexistentes y quizás contradictorias trayectorias del sentido que toman como punto de pasaje al arte sonoro.

Considerando al espesor como la condición de lo real en tanto experiencia compleja y multidimensional, ir tras su descripción implica asumir que *ninguna cosa* es de un modo, de una vez y para siempre, sino que, por el contrario, -por poseer espesor- siempre está siendo, de múltiples modos y en permanente transformación. Las certezas que esta tesis ofrece deben ser tomadas así, como versiones posibles que, elaboradas desde un punto de observación particular, iluminan algún aspecto del espesor y aportan al ensanchamiento de las fronteras de la comprensión.

# Bibliografía

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ADLER, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. España: Idea Books.
- ADORNO, T. (1970). *Escritos musicales I-III*. Obra completa, 16. Madrid: Akal.
- ADORNO, T. HORKHEIMER, M. (1944). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987
- AGAMBEN, G. (2007). “¿Qué es un dispositivo?” En *Sociológica*, año 26, número 73, 2011.
- ARNOUX, Elvira de: (1986). “La Polifonía”, en: ROMERO, Daniel (comp.): (1997) *Elementos básicos para el análisis del discurso*. Buenos Aires: Libros del Riel
- ATTALI, J. (1977). *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI. 1995.
- AUGE, M. (1993) *Los no lugares. Espacios del Anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Buenos Aires: Editorial Gedisa.
- AUMONT, J. (1992). “El papel del dispositivo.” En *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- AUSTIN, J.L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós, 1996.
- BARBER, LI. y PALACIOS, M. (2009). *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones Autor.
- BASSO, F. (2019). *Volver a entrar saltando. Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Misiones, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- BASSO, G. (2006). *Percepción auditiva*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- BITONTE, M. E. (2011). “Otra vuelta de leva a la noción de operaciones.” En *Figuraciones* (9) Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas en papel y en soporte digital.
- BLESSER, B. Y SALTER, L. (2007). *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Massachusetts: MIT.
- BOURDIEU, P. (1980). “El mercado lingüístico”, en: *Questions de sociologie*, Paris, Minuit. Traducción: Mabel Piccini.
- BOURRIAUD, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BOURRIAUD, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BOURRIAUD, N. (2008). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BÜRGER, P. (1997). *Teoría de vanguardia*. Barcelona: Península.
- CAGE, J. (1955). *Experimental Music: Doctrine* en I. M. A. Magazine, London.
- CALABRESE, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra. 1994
- CALCAGNO, E. (2012). “Diseño y construcción del espacio sonoro para sitios específicos.” En *Sul Ponticello*, II época, n. 34, mayo. 2012. Recuperado de: <http://www.sulponticello.com/?p=5159>. ISSN: 1697-6886

- CAMBIASSO, N. (9 de nov 2008) “La escucha expandida de Jorge Haro” [Entrada de blog]. Recuperado de <http://esculpiendo.blogspot.com/2008/11/la-escucha-expandida-de-jorge-haro.html>
- CAPASSO, V. y BUGONE, A. (2016). “Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano” en Hallazgos (26). Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- CASTRO SÁEZ, B. (2011). “Aportes de Niklas Luhmann a la teoría de la complejidad”, Polis 29, 2011, Centro de Investigación Sociedad y Políticas Públicas (CISPO). Recuperado de <http://journals.openedition.org/polis/2017>
- CERDA, J. (2012). “Observatorio de la transformación urbana del sonido.” En Arte y Políticas de Identidad, Vol. 7. Revista de investigación de la Ed. Universidad de Murcia.
- COLLINS, N. (2006) *Handmade electronic music. The art of hardware hacking*. New York-London: Routledge.
- COULTER-SMITH, G. (2009). *Deconstruyendo las instalaciones*. Madrid: Brumaria.
- COX, C. (2004). *Audio Cultures*. New York: Continuum.
- CULIOLI, A. (1990). “The Concept of Notional Domain”, en *Pour une linguistique de l'énonciation*. Tome 1, Paris, Ophrys, p. 67-81. Traducción realizada por Juan Javier Nahabedian para el seminario de “Teoría de las Operaciones Enunciativas de A. Culioli. De las operaciones a los discursos”, dictado por Gastón Cingolani, Maestría en Análisis del Discurso (UBA), 2015.
- CULIOLI, A. (2002). *Variations sur la linguistique*, Paris: Klincksieck, 2002
- CULIOLI, A. (2010). *Escritos*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- DALHAUS, C. (1999) *La idea de la música absoluta*. España: Idea Books.
- DANTO, A. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- DE LA MOTTE-HABER, H. (2009) “Concepciones del arte sonoro”, en Ramona (96).
- ESTEVEZ TRUJILLO, M. (2008). *UIO-BOG. Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Quito-Ecuador/Bogotá-Colombia: Centro Experimental Oído Salvaje.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo Real, la Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FRANCASTEL, P. (1984). *Pintura y sociedad*. Buenos Aires: Emecé.
- FRITH, S. (1996) *Ritos de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- FUNDACION MARCH (s.f) *Glosario*. Recuperado en <https://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/arte-sonoro/glosario.aspx>
- GALANTER, P. (2003). “What is generative art? Complexity theory as a context for art theory.” *Proceedings of the 6th Generative Art Conference, Milan, Italia*.
- GALLON, R. (2017). “Cuando los sonidos se hacen arte: la ciudad y la radio.” *Revista Panambí* n. 4, Valparaíso. jun 2017.

- GARCÍA, J. (2016) *La dimensión acústica de la cultura*. Recuperado de <https://elinstantedesisifo.net/2016/07/06/la-dimension-acustica-de-la-cultura/>
- GARCÍA, R. (2006) *Sistemas complejos*. Gedisa. Barcelona.
- GARUTTI, M. (2015). "Modos de actuar en estado de excepción: la música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977)". *Revista Afuera* (15), ISBN 1850-6267
- GAZHALA, R. (2005). *Circuit-Bending: Build Your Own Alien Instruments*. Indianapolis, USA: Wiley Publishing, Inc.
- GEERTZ, C. (1976). "El arte del sistema cultural" En *Modern Language Notes* (91). Traducción de Andrea Molfetta y Ricardo Gonzales, Bs.As, 1993.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989
- GENETTE, G. (1987). *Umbrales*. Mexico: Siglo XXI, 2001
- GENETTE, G. (1997). *La obra del Arte*. Barcelona: Lumen.
- GIUNTA, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Paidós.
- GOFFMAN, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu. 2004.
- GOLDBERG, R. (1996). *Performance ART*. Barcelona: Ediciones Destino.
- GOLDBERG, R. (2004). *Performance, live art since the 60s*. New York: Thames&Hudson Inc.
- GREENBERG, C. (2006). "La pintura moderna". En: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- GROYS, B. (2000). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra
- GROYS, B. (2008). "The Topology of Contemporary Art" en *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, 2008 (pps. 71-80). Traducido por Ernesto Menéndez-Conde y publicado en <http://www.lapizynube.blogspot.com>
- GUASCH, A.M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- HAGELÜKEN, A., IGES, J. Y CAMACHO, L. (2006) *Caminos del arte sonoro*. México: Radio Educación.
- HARDY, C. A. (2009). *Painting in Sound: Aural History and Audio Art.*, 147-167. Consultado en [http://digitalcommons.wcupa.edu/hist\\_facpub/14](http://digitalcommons.wcupa.edu/hist_facpub/14)
- HARO, J. (2004). "Arte sonoro: liberación del sonido e hibridación artística" En revista *Lucera* #5, otoño de 2004, del Centro Cultural Parque de España de la Ciudad de Rosario, Prov. de Santa Fe, Argentina.
- HARO, J. (2006). "La escucha expandida" en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* #20, Mayo 2006. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

- HERRERA, E. (2011). "Perspectiva Internacional: Lo 'Latinoamericano' del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales." en Castinheira de Dios, J.L. (Eds.), *La música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad* (p:30-35). Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Nación.
- HIGGINS, D. (1965) "Synesthesia and intersenses: intermedia" Originally published in Something Else Newsletter 1, No. 1 (Something Else Press, 1966). Also published as a chapter in Dick Higgins, *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale, IL: Southern Illinois Univ. Press, 1984).
- IAZZETTA, F. (2009). *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- JIMENEZ, J. (1986). *Imágenes del hombre*. Madrid: Editorial Tecnos.
- JIMENEZ, M. (2005). *La querella del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu. 2010.
- JOFRE, J. L. (2007). "Teoría de discursividad social. La constitución del campo y los desplazamientos epistemológicos." En *Fundamentos en humanidades*, Universidad Nacional de San Luis. Año VIII, Nro 1. Pp. 199-222.
- JONES, A. y WARR, T. (2006). "Selección: estudio" en WARR, T. (Ed), *El cuerpo del Artista*. Madrid, España: Phaidon.
- JORDÀ, S. (2005). *Digital Luthier: crafting musical computers for new music's performance and improvisation*. 2005. Tese. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona.
- JUAREZ, D. C. (2012). *Experimentación en la canción rioplatense (1977-2000)* (Tesis de doctorado) Filo: Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- KAGEL, M. (2011). *Palimpsestos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- KAHN, D (2006) *Sound Art, Art, Music*. Recuperado en [http://thestudio.uiowa.edu/tirw/TIRW\\_Archive/feb06/kahn.html](http://thestudio.uiowa.edu/tirw/TIRW_Archive/feb06/kahn.html)
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980). "La problemática de la enunciación", en *La enunciación*. De la subjetividad en el lenguaje, Buenos Aires: Edicial, 1988.
- KRAUSS, R. (1979). "La escultura en el campo expandido" en Foster, H. (comp) *La posmodernidad*. España: Kairós. 2002.
- KRÖPFL, F. (2005). "Nuevas poéticas sonoras" Recuperado de <http://buenosairessonora.blogspot.com/2005/02/en-contexto-msica-arte-sonoro-etc.html>
- KRÖPFL, F. (s.f.) *Un arte sonoro del siglo XX*. Sin publicar. Recuperado de <https://studylib.es/doc/208663/-un-arte-sonoro-del-siglo-xx---por-francisco-kr%C3%B6pfl---no-ip>
- LABELLE, B. (2006). *Background noise. Perspectives on sound art*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- LANDY, L. (2007). *Understanding the art of sound organization*. Cambridge: The MIT Press.

- LECHUGA OLGUÍN, K. (2015). *El documental sonoro: una mirada desde América Latina*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Ediciones del Jinete Insomne.
- LIN, L. and MARTIN, G. (2020). "An Ear Without a Body: Affect, Corporeality and Sonic Multiplicities in ASMR" en IAZZETTA, F. et al. (editors). *Sonologia 2019: I/O Sao Paulo: ECA-USP, 2020*. [recurso electrónico]
- LITCH, A. (2007). *SOUND ART. Beyond music, between categories*. New York: Rizzoli Internacional Publications.
- LIUT, M. (2008). "Arte sonoro en el espacio público. Condiciones para su desarrollo actual en la Argentina". En *Revista Afuera, estudios de crítica cultural*. año 3, número 4, mayo. Edición online: [www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com). N° de ISSN 1850-6267.
- LIUT, M. (2009) "Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos". En *Revista LIS* N° 3. Ed. Ciencias de la comunicación FCS-UBA, Proyecto UBACYT SO94 (Director: José Luis Fernández) julio. ISSN: 1851-8931.
- LIUT, M. (2011). "Nuevas poéticas para el tratamiento espacial del sonido en obras electroacústicas e intervenciones sonoras en la Argentina actual". En revista "Voxes. Revista de investigación musical contemporánea de la Universidad Nacional de Lanús" BOZZANI, Daniel (Dir.) Remedios de Escalada: Ediciones de la UNLa Agosto.
- LÓPEZ ANAYA, J. (2003). "Informalismo en Argentina" en Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. Recuperado de: [http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/3\\_definicion\\_i.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/3_definicion_i.php) consultado en octubre 2020.
- LÓPEZ CANO, R. (2004). "Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética de los nuevos comportamientos musicales" en Miguel Ángel Muro (ed.) *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica (Arte y Nuevas Tecnologías)*, Logroño: Universidad de La Rioja, pp 681-699. Versión on-line [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)
- LÓPEZ CANO, R. (2006). "La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música." *Revista Boletín Música* (17), pp. 42- 63. Recuperado de [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)
- LÓPEZ CANO, R. (2013). "Arte sonoro, procesos emergentes y construcción de paradigmas". En Sánchez de Andrés, Leticia y Presas, Adela (ed.) *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: UAM. Pp 207-225.
- LÓPEZ DE SILVA, F. (2011). "Estética y creación en torno a la destrucción. El caso del arte destructivo." En revista *Activarte*, octubre de 2011, páginas 59-69. España: Asociación Cultural Activarte.
- LÓPEZ HUERTAS, M. J. (2007). *Gestión del conocimiento multidimensional en los sistemas de organización del conocimiento*. En: Rodríguez Bravo, Blanca y Alvite Díez, María Luisa, eds. *La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la organización del conocimiento científico*.

- Actas del VIII Congreso ISKO-España, León, 18-20 de abril de 2007. León: Universidad de León, p. 1-26. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=281142>
- LUHMANN, N. (1995) *El arte de la sociedad*. México: Herder, 2005.
- MAFFESOLI, M. (2000). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.
- MATEWECKI, N. (2017) "Cuerpos tecnocientíficos en las performances de bioarte" en *Cuerpo, Máquina, Acción. Estudios sobre cuerpo, performance y tecnologías emergentes*. Año 1- Nro1. (pp. 40-49) La Plata: e-performance.
- MATUS LERNER, M. (2018). "Luthería electrónica: sintetizadores e instrumentos musicales digitales." en *Sul Ponticello Revista on-line de música y arte sonoro* N° 47 (marzo 2018). ISSN 1697-6886
- MENACHO, L. (2014) "Esto no es una ópera" texto presentado en Jornadas "Todo aquello que no es ópera" dedicadas a la obra de Mauricio Kagel en el Centro experimental de arte de la Universidad Nacional de San Martín. (UNSAM)
- MEUNIER, J. P. (1999). "Dispositivo y teorías de la comunicación: dos conceptos en relación de codeterminación." Traducción de Sergio Moyinedo. Original «Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination». En: *Le dispositif. Entre usage et concept*, Hermès No25, Paris, CNRS Editions.
- MICHAUD, Y. (2006). "El cuerpo en las artes visuales" en *Historia del Cuerpo*, tomo 3. España: Taurus
- MINSBURG, R. (2016). "Identidad y arte sonoro: el proyecto Argentina suena" en *ouvirOUver* v.12 n. 1 p. 44-52 jan./jul. 2016. Universidade Federal de Uberlândia, Brasil.
- MIRZOEFF, N. (2003). *Una introducción a la Cultura Visual*. Buenos Aires: Paidós.
- MOLINA ALARCON, M. (2008). "El arte sonoro." En *ITAMAR*, Revista de Investigación Musical Territorios para el Arte, Valencia: PUB&Rivera Ed.
- MOLINARI, L. y RAMÍREZ, F.E. (2019). "Sonoteca bahía blanca. El proyecto sonoro de una comunidad" en Minsburg, R. (compilador) *Simposio Internacional de Arte Sonoro: Mundos sonoros: cruces, circulaciones, experiencias*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- MORIN, E. (1995). "Sobre la interdisciplinariedad" en *Revista Complejidad*, 1995, Año 1. Recuperado de [http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/morin\\_sobre\\_la\\_interdisciplinaridad.pdf](http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/morin_sobre_la_interdisciplinaridad.pdf)
- MOYINEDO, S. (2003). "Historia del arte y reescritura del pasado", en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*. Buenos Aires: CAIA.
- MOYINEDO, S. (2008). "Aspectos discursivos de la circulación artística" en *Ensayos de historia y teoría del arte*, Nro 15. Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. ISSN 1692-3502
- NACHMANOVITCH, S. (1990). *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Versión electrónica.

- NICOLESCU, B. (1996). *La Transdiscipliniedad, una Nueva Visión del Mundo. Manifiesto*. Francia: Ediciones Du Rocher Centro Internacional para la Investigación Transdisciplinaria (CIRET). Recuperado de [www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf](http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf)
- NYMAN, M. (1974). *Experimental music: Cage and Beyond*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 1999.
- OCHOA, A.M. (2006). "El sonido y el largo siglo XX", en revista Número, número 51, 2006.
- OCHOA, A.M., PORCELLO, T. Y otros (2010). "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology" en Annual Review of Anthropology.
- OLIVERAS, E. (2011). "El nuevo espectador" en *Cuestiones de arte contemporáneo*. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI. Buenos Aires: Planeta, 2011.
- PARASKEVAÍDIS, G. (2000). *Tramos de Eduardo Bértola*. Recuperado de <https://www.latinoamerica-musica.net/obras/bertola/tramos-es.html>
- PAZ, J. C. (1955). *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires.
- PHILIP, R. (2004). *Performing music in the age of recording*. Yale University Press: UK
- PREVOST, E. (2009). "Improvisación Libre en la Música y Capitalismo: la Resistencia a la Autoridad y el Culto por el Cientificismo y la Celebridad" en VV.AA. *Ruido y Capitalismo*. (pp. 42-63) San Sebastian, España: Arteleku Audiolab.
- RANCIÈRE, J. (2002) *La división de lo sensible*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.
- RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- ROCHA ITURBIDE, M. (2000). "El arte sonoro, ¿hacia una nueva disciplina?" en la Revista Viceversa, México.
- ROCHA ITURBIDE, M. (2003). "La instalación sonora." En Revista electrónica Olobo 4. <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/oloboport4.html>.
- ROCHA ITURBIDE, M. (2006) ¿Qué es el arte sonoro? Recuperado de <http://artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html> (consultado por última vez en agosto de 2013)
- ROCHA ITURBIDE, M. (2013). *El eco está en todas partes*. Antítesis: México.
- RUSSOLO, L. (1911). *El arte de los ruidos*, manifiesto futurista.
- SAVASTA ALSINA, M. (2013). "Arte sonoro en Argentina: Categoría y umbral." Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata. ISBN 978-950-34-1003-5
- SAVASTA ALSINA, M. (2014). "Representaciones del arte sonoro en Argentina: Eventos, ciclos, festivales en la primera década del siglo XXI." Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata. ISSN 1850-6011

- SAVASTA ALSINA, M. (2014). "Sonidos que acontecen: la performance sonora como umbral." UNA, Universidad Nacional de las Artes.
- SAVASTA ALSINA, M. (2018). "La performance del espectador: dispositivos de recepción del arte sonoro." En *Paratextos del arte contemporáneo*, volumen nro 2 de los Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica. UNA, Universidad Nacional de las Artes.
- SCHAEFFER, P. (1966). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial, 2003.
- SCHAFER, M. (1993). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.
- SCIAMARELLA, D. (2012). "Una lectura topológica de las categorías teórico-políticas de Ernesto Laclau." En *Revista Debates y combates*, pp. 29-72
- SLOTERDIJK, P (1998). *Extrañamiento del mundo*. Valencia: T.G. Ripoll, 2001.
- SMITH, T. (2009). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- STEIMBERG, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel, 1998
- STERNE, J. (2003) *The audible past*. Durhan y Londres: Duke University Press.
- TAYLOR, D. (2011). *Estudios Avanzados de performance*. Mexico: FCE
- URTEAGA, E. (2010). "La teoría de sistemas de Niklas Luhmann" *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XV, pp. 301-317. Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras Campus de Teatinos, E-29071 Málaga (España)
- VARELA, F. (1988). *Conocer*. Gedisa, Barcelona: 2005.
- VARELA, F. THOMPSON, E. y ROSCH, E. (1997). *De cuerpo presente*. Gedisa, Barcelona.
- VERÓN, E. (1985). El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media, en "Les Medias: Experiences, recherchesactuelles, applications", IREP, París.
- VERÓN, E. (1987). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- VERÓN, E. (1995). *Construir el acontecimiento*. Barcelona: Gedisa.
- VERÓN, E. (1997). *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- VERÓN, E. (1999). *Esto no es un libro*. Editorial Gedisa, Barcelona, España.
- VERÓN, E. (2013). *La semiosis Social 2*. Buenos Aires: Paidós.
- VILLEGAS VÉLEZ, D. (2012). "La política de la escucha. Formalismo y cuerpos sonoros." Recuperado de <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>.
- VOEGELIN, S. (2010). *Listening to sound and noise. Towards a phylosophy of sound art*. New york: The Continuum International Publishing Group Inc.
- VOGEL, B. (s.f) *Lutherie in Europe* Recuperado de <http://www.violin.instruments.edu.pl/en/history/lutherie-in-europe>
- WAJCMAN, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

- WISNIK, J.M. (2004). *Sonido y sentido. Otra historia de la música*. Buenos Aires: La marca editora. 2016
- XIL LOPEZ, X. (2015). *Señal/Ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el contexto del arte*. Tesis doctoral Facultad de Belas Artes, Universidad de Vigo, España.

## **CATÁLOGOS, GACETILLAS, ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS y ENTRADAS DE BLOG**

### **citados en la tesis**

- Bahia[in]sonora (6 de agosto de 2017) *Convocatoria Galería Perenne*. Recuperado de <https://www.facebook.com/BahiaInSonora/posts/879779462174290/>
- BUENOS AIRES SONORA (2005) *Declaración de principios*. [Entrada de blog] Recuperado de <http://www.buenosairessonora.blogspot.com.ar/2005/02/declaracin-de-principios.html>.
- BUENOS AIRES SONORA (s.f.) Recuperado de <http://www.buenosairessonora.com.ar/> Consultado en 2014
- CALVARI, M. (2013) *Galería Perenne* [Archivo de video] Recuperado de <https://vimeo.com/channels/galeriaperenne>
- CASTRO, C. (2018). *CECILIA CASTRO /// eLSITIO* [Archivo de video] Recuperado de <https://youtu.be/sBuTv0sPpGI>
- CEIARTE (s.f.) *Obras seleccionadas para escuchar online*. Recuperado de [https://www.ceiarteuntref.edu.ar/arte\\_clima\\_obras\\_seleccionadas](https://www.ceiarteuntref.edu.ar/arte_clima_obras_seleccionadas)
- CHAMY, D. (22 de diciembre 2010) *Why improvised music is so boring*. [Archivo de video] Recuperado de <https://youtu.be/xouZZyp6TkU>
- CHAMY, D. (s.f.) *To Ludger Orlok*. Recuperado de <https://sites.google.com/site/diegochamy/selected-works/to-ludger-orlok>
- Conciertos en el Limb0 (2009) *Definición*. Recuperado de <http://conciertosenellimb0.blogspot.com/2009/11/>
- CROWE, J. (s.f.) *Electronic Arts*. Recuperado de <http://www.jcrowe.xyz/electronicarts>
- DEL MAZO, M. (4 de marzo de 2012) *Violeta Parra para todos*. Pagina 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7741-2012-03-04.html>
- EXPERIMENTA (s.f) Recuperado de <http://www.datamarkets.com.ar/experimenta/ii.html>
- KOREMBLIT, C. (2006) *Música hecha con sonidos del paisaje*. Revista Ñ. Nro 46 ( 21.10.2006)
- KOREMBLIT, C. (2006b). “La música oculta de Norberto Chavarri y Guillermo Gregorio, 40 años después.” Recuperado de <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/la-musica-oculta-de-norberto-chavarri-y-guillermo-gregorio-40-anos-despues-por-claudio-koremblit/>
- KOREMBLIT, C. (dir) (2009) *Catálogo de Experimenta 2000*. Buenos Aires.
- Fronteras del arte y la tecnología. (13 de marzo de 2008) *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-9489-2008-03-13.html>
- HARO, J. (s.f.) *U\_1.0 [SNAP\_BLACK BOX]*. Recuperado de [https://www.jorgeharo.com/u\\_1-0/](https://www.jorgeharo.com/u_1-0/)
- Joaquín Cófreces, en conferencia, mostró que existen otras formas de narrar. (2 de diciembre de 2012) *Diario del Fin del Mundo*. Recuperado de <http://www.eldiariodelfindelmundo.com/noticias/2012/12/02/45493-joaquin-cofreces-en-conferencia-mostro-que-existen-otras-formas-de-narrar>

- Interview by Dan Warburton. (12 de Marzo de 2003) *Paris Transatlantic*. Recuperado de <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/reynols.html>
- MACCHI, J. (s.f) *La ascención*. Recuperado de <https://www.jorgemacchi.com/es/obras/93/la-ascension>
- Mackedonsky, D. et al. (2009) *Catálogo de mano del Festival Tsonami 2009*. Recuperado de [http://www.schachter.com.ar/2009-Tsonami\\_BSAS.pdf](http://www.schachter.com.ar/2009-Tsonami_BSAS.pdf)
- Mackedonsky, D. et al. (2011) *Festival Tsonami 2011*. Recuperado de <http://tsonamibuenosaires.blogspot.com.ar/p/tsonami-2011.html>
- MALBA (2019) *Arte sonoro, Emanaciones: dos noches de Reynolds en Malba*. Recuperado de <https://www.malba.org.ar/evento/emanaciones-dos-noches-de-reynols-en-malba/>
- MAMBA (2011) *Convocatoria MAMBA 2011*. Recuperado de <http://www.espacioft.org.ar/ExtensionVerConvocatoriaMamba2011Bases.asp> (consultado en 2012)
- NOÉ, L.F. y BLANCO, L. (2005). *Catálogo de la muestra Pintura sin Pintura*. Buenos Aires: CCEBA.
- PROA TV (13 de diciembre 2012) ProaTV. Edgrado Rudnitzky entrevistado por Jorge Macchi. [Archivo de video] Recuperado de <https://youtu.be/y2YIsfMS9wM>
- RAMONA (s.f) *Música magnética de Alma Laprida en Modos*. Recuperado en <http://www.ramona.org.ar/node/57808>
- Subí que te llevo. (6 de noviembre 2010) *Página. 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6590-2010-11-06.html>
- SAVASTA ALSINA, M.; CASTRO, C, (2016). *Umbrales, espacios del sonido. Catálogo de exhibición*. ISBN: 978-987-42-1226-9
- SCHUFER, D (s.f.) *Página personal*. Recuperada de <http://dianaschufer.com/>
- TARTAGLIA, L. (s.f.) *Serie Musical*. Recuperado de <http://seriemusical2012.blogspot.com/>
- VARCHAUSKY, N. Y MOLINARI, E. (dirs) (2016) *Tertulia. Intervención al cementerio de la Recoleta*. Bernal, Buenos Aires: Editorial UNQ
- VARCHAUSKY, N. (s.f.) *Notas del programa de Intervención pública #1*. Recuperado de <http://www.varchausky.com.ar/intervencion-publica-1/>
- ZAMBON, L. (s.f.) *Obra y biografía de Leonello Zambón*. Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/8298/zambon-leonello>