

Nuestra *carne* en el espacio

SENSACIÓN TÁCTIL EN LA MÚSICA

Iván Anzil // Licenciado en Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctorando en Arte Contemporáneo Latinoamericano, FBA, UNLP. Profesor Adjunto de Apreciación Musical I y II, Departamento de Artes del Movimiento, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y Jefe de Trabajos Prácticos de Instrumentación y Orquestación, FBA, UNLP.

Introducción

La música es arte... ¿sonoro?

Nada extraño: en el recorrido que condujo a la acepción actual de “música” es posible hallar algunos componentes¹ que expresan al término tal y como es utilizado hoy, y otros que han sido expulsados de la “extensión de territorio”² que esta entidad difusa ocupa en el “plano de inmanencia”³ del inconsciente colectivo humano. A partir de transitar el necesario recorrido –de manera previa a analizar la incidencia de las tecnologías– determinaremos qué componentes, de aquellos que han sido y son “sobrevolados a velocidad infinita”⁴ por este concepto, son esenciales para la música desde y para una Perspectiva audiotáctil.

Una aclaración necesaria

La Perspectiva audiotáctil asigna al sonido –y por ende, a la música– una dimensión táctil ignorada (i.e.: invisibilizada) casi por completo hasta el día de hoy por las comunidades de músicos y musicólogos. Define la sensación táctil como una autoconciencia de parte o de la totalidad del cuerpo del

sujeto perceptor que, frente a la presencia de un estímulo vibratorio, se manifiesta en forma de temblor, empuje, escozor, presión y/o golpe, entre otros. Consecuentemente, determina que la sensación audiotáctil es sensación táctil y auditiva (sonido) asociadas. Dicha asociación se realiza en el sujeto perceptor cuando éste vincula ambas sensaciones como originadas en una misma fuente de vibración (i.e.: un único parlante/instrumento musical/ dispositivo vibratorio artificial o natural).

Vibraciones de media y baja frecuencia –que en algunos casos llegan a ser subsónicas (inaudibles)– suelen ser señaladas por la comunidad médico-científica como la causa de estas sensaciones.⁵ En el caso de la música la fuente de vibración es remota (i.e.: no está en contacto directo con el sujeto perceptor); esta relación particular entre fuente y perceptor está prácticamente inexplorada y constituye el campo de estudio de la tesis doctoral en la que se inscribe el presente trabajo.

Desde este marco, surge la siguiente pregunta: ¿es la música un arte (meramente) sonoro?

Primer momento

La música suena, se escucha

Exceptuando quizás la propia de la Grecia antigua,⁶ prácticamente todas las acepciones de música coinciden en que este concepto posee como componente principal al sonido. Música es un tipo particular de sonido. Es una entidad que, esencialmente, suena y, como sensación psicológica, requiere de un sujeto que oiga, que audicione.

Las audiciones⁷ implícitas en estas acepciones sujetan⁸ al receptor musical; requieren y obligan su presencia, ya que éste —a través de su acto audioperceptivo— efectividad en percepto⁹ cada acontecimiento¹⁰ del “estado de cosas”¹¹ musical.¹² Desde esta perspectiva, la música es sensación pura, puros perceptos puramente sonoros...¹³ ¡Pero huérfanos de “estados de cosas”! Perceptos nunca “encarnados”.¹⁴

La música es orden, sonido organizado

En una coincidencia aún más extendida, las definiciones tradicionales y contemporáneas —al referir a la esfera material de este arte— determinan que el concepto involucre, además, el componente *voluntad*. Voluntad activa: el artista opera sobre el sonido para lograr algún tipo de orden a partir de un implícito y preexistente caos sonoro;¹⁵ caos que se sobreentiende (no y) pre-musical. El artificio de organización resultante —el “estado de cosas” musical no-caótico— difiere de cualquier otro acontecimiento sonoro precisamente por originarse en un acto de volición.¹⁶

De esta manera, la audición implica “un otro sujeto” (además del receptor) cuya voluntad dará origen al “estado de cosas”;¹⁷ un sujeto organizador que conformará¹⁸ el “estado de cosas” musical. El “compositor” es, entonces, voluntad organizadora de lo que suena, o similar al receptor, voluntad organizadora de lo que oímos;¹⁹ y música, sonido operado por una/varias voluntad/es organizadora/s.²⁰

Si antes no, aquí se comprende cabalmente que si las funciones de organizador y receptor coinciden en la misma perso-

na²¹ no se requiere de “estado de cosas” musical para que, paradójicamente, exista un percepto musical. En este marco, la paradoja subsistirá salvo que adscribamos a una posición que acepte la posibilidad de que exista música “in-objetual”.²² Esta es, en definitiva, la cuestión filosófica de fondo que explora e intenta responder la tesis doctoral en la que se inscribe este texto.

La música es referencialidad interna, auto-referencialidad formal

Siendo tanto las piezas musicales como el llamado “arte sonoro” sonido operado por una/varias Voluntad/es Organizativa/s, surge la oportunidad de aportar (y la necesidad de ingresar) al debate relativo a la cuestión de la diferenciación existente entre ambos.²³ Dicha diferencia puede explicarse desde el tipo de organización propio de cada género, y es plausible de ser reducida, por lo menos parcialmente, a una cuestión de grado si consideramos a los géneros como los extremos opuestos en una línea continua que representa, respectivamente, el grado de *referencialidad interna/externa* de cada “estado de cosas” sonoro concreto.

La organización de cada pieza musical —cada “estado de cosas” musical concreto— poseerá un grado mayor (aunque siempre parcial) de *referencialidad interna*; referencialidad que en la música se manifiesta como *auto-referencialidad formal*. El acto volitivo de composición musical se caracteriza por estar dirigido a que la *auto-referencialidad formal* (interna) subordine (y/o se priorice sobre) la referencia a conceptos/elementos externos a la pieza misma. En otras palabras, se prioriza remitir a una conformación ya presentada en la pieza (i.e.: un giro melódico, un timbre, un gesto rítmico, etc.) por sobre cualquier forma de referencia externa.

De manera inversa a las musicales, una pieza de arte sonoro posee un grado mayor (siempre también parcial) de *referencialidad externa*. En este género la *auto-referencialidad formal* (interna) es subordinada a la *referencialidad externa*. Se prefiere la referencia a un sentido comunicacional: a la estructura de un relato o de un discurso

visual, al desarrollo de un sonido para que resulte reconocible la fuente u otros, por sobre la referencia a cualquier estructuración formal.

Incluso en el caso de las “citas” musicales —y si bien estas pueden tratarse concretamente de estructuras (formales)— se remite a un discurso externo; ajeno, en origen, a la pieza receptora. La cita se establece como un “objeto” en sí, como un compartimento formal-comunicacional estanco, que remite, principalmente, a la estructura formal y/o discursiva de la obra a la que pertenece originalmente. Dicho vulgarmente, “es un fragmento de aquella obra”.

En resumen, un mayor grado de *Referencialidad Interna* (i.e.: *Auto-referencialidad Formal*) hace que el “estado de cosas” sonoro se torne más musical mientras que su opuesto —un mayor grado de *Referencialidad Externa*— torna al “estado de cosas” sonoro en arte sonoro. El límite entre un género y otro es una frontera difusa y su distinción una cuestión de grado. Por supuesto, en ningún caso encontraremos solo *Referencia Interna* o solo *Referencia Externa*; siempre, en todos los “estados de cosas” concretos, habrá algún grado de una y otra conviviendo de modo más o menos armónico; lo determinante del género será el tipo de referencia que prepondera en cada caso. Géneros próximos al justo centro serían quizá el texto-sonoro²⁴, las músicas concreta y/o acusmática, los diseños sonoplásticos de ciertos artistas audiovisuales brasileños o del francés Michel Fano, la música programática o cierta música para cine. Esta perspectiva, inclusive, justifica la adjetivación que se hace de estos casos musicales “especiales”.

En este sentido puede verse, inclusive, el “contenedor situacional” que establece John Cage para su obra 4’33”.²⁵ Al determinar los límites espacio-temporales dentro de los cuales se desarrolla cada “interpretación” de la pieza, Cage parece decirnos: “Lo que usted, auditor, escuche aquí, desde ahora y por 4 minutos 33 segundos forma parte de la obra; el resto, no.” En este marco es que, desde la intención implícita en la obra, percibiremos (solo a modo de

ejemplo) cada ruido de las butacas de la sala de conciertos al acomodarse los espectadores como acontecimientos musicales y, también así es que, el ritmo y timbre de un nuevo acontecer “del mismo sonido” (i.e.: de otras butacas), nos remitirá al primero.

Como vemos, aún en una obra donde la intervención del compositor sobre el material musical es llevado al límite (casi ridículo) mínimo, la idea subyacente involucra una búsqueda de Auto-referencialidad formal. El proceso mismo de determinar el “contenedor situacional” formaliza aquello que pudiera sonar dentro de este marco, independientemente de las características que pudiera asumir el contenido. A su vez, y por oponerse a la tradición musical, esta obra tiene de “arte sonoro” la ineludible “invitación a la reflexión” sobre el concepto mismo de “Música”. La sola remisión al concepto, el cuestionamiento mismo, son elementos de referencia externos que empujan a esta pieza hacia el centro de nuestra línea de representación; no por ello, a nuestro modo de ver, esta pieza deja de estar más próxima al extremo al que pertenece la Música.

La música es idea pura, mera ideación

Luego de analizar los componentes a los que se hace referencia en las definiciones más difundidas hemos arribado a un concepto de música que –aun haciendo referencia a una sensación que en la casi totalidad de los casos involucra un sujeto organizador, un sujeto perceptivo, una fuente de vibración y un medio de propagación– absurda y paradójicamente solo requiere de un especial sujeto organizador-perceptor para que el percepto musical –huérfano de “estado de cosas”– se produzca.

En el concepto de “sonido” se jerarquiza la sensación psicológica por sobre el fenómeno físico, al punto que la vibración presente en la fuente resulta expulsada del territorio que aquel ocupa; entonces, aun prescindiendo de vibración, sonido acontece. Por lógica extensión, cuando en el mismo sujeto coinciden organizador y percep-

tor musicales éste se torna condición única para el acontecimiento de música; puro afectos,²⁶ no requerimos de “estado de cosas” para tener percepto musical. Música es ideación pura y basta que alguien nos diga: “Piense en una melodía”, para que música acontezca.

Siguiendo a Gilles Deleuze y a Félix Guattari surge la cuestión: si no hay plano técnico, si no hay material, ¿dónde encarna el plano estético, la sensación?

Segundo momento

El medio de propagación es carne, es medio de encarnación

Con la expulsión del fenómeno físico no sólo se quiebra toda posibilidad de comprender la compleja interdependencia entre vibración, fuente y medio, por un lado, y percepto, por el otro, sino que se invisibiliza el plano material de la música: la carne²⁷ y los “lienzos de pared”²⁸ musicales. En palabras de Deleuze y Guattari:

El ser de la sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan: la carne es lo que va a extraerse a la vez del cuerpo vivido, del mundo percibido, y de la intencionalidad de uno a otro demasiado vinculada todavía a la experiencia, mientras que la carne nos da el ser de la sensación, y es portadora de la opinión originaria diferenciada del juicio de experiencia.²⁹

Y también:

La carne no es la sensación, aunque participe en su revelación [...] La carne es demasiado tierna [...] El cuerpo prospera en la casa [...] lo que define la casa son sus “lienzos de pared”, es decir, los planos de orientaciones diversas que confieren a la carne su armazón [...] La carne es únicamente el revelador que desaparece en lo que revela: el compuesto de sensaciones. Como cualquier pintura, la pintura abstracta es sensación y sólo sensación.³⁰

Carne que se manifiesta en la forma concreta y literalmente corpórea que asume la onda de presión acústica (la música “encarnada”) al propagarse *en* moléculas

de aire en movimiento. Cuerpos acústicos, de existencia borrosa y efímera, pero no por ello menos concretos, *encarnarán* en las moléculas del aire circundante y, literalmente, impactarán en la *carne* del sujeto perceptivo provocándole sensación táctil, generando perceptos táctiles.³¹

El conjunto de moléculas de aire, el medio, entonces, asume su postergado rol de sustrato material de la música; en definitiva, lo que el compositor elige al seleccionar un determinado sonido de un determinado instrumento es la forma concreta que asumirán los cuerpos acústicos “encarnados” en las moléculas de aire (el tamaño, la textura, lo afilado o romo de sus límites, etc.) y el modo en que estos interactuarán con el cuerpo del sujeto receptor (las cualidades que asumirá la sensación táctil, entre las cuales se encuentra en qué parte del cuerpo será percibida). Así, cada elección compositiva favorecerá o reducirá la generación de sensaciones táctiles.

Pero si los cuerpos del receptor y de la fuente de vibración se encuentran sumergidos en el medio, inmersos y contenidos; si el medio los alberga *en sí*, si rodea y ocupa la totalidad del espacio que los circunda; en definitiva, si su presencia es tan evidente: ¿cómo podemos justificar, entonces, que tanto éste, como la sensación táctil hayan permanecido invisibilizados por tanto tiempo?

Digresión

La *carne* es tabú, cuerpo-tabú de la religión capitalista

Esta música puramente ideal y sagrada es pornográfica e improfanable.³² Es una música cuyo concepto deviene de una audición filtrada por el tabú (religioso y, más aún, capitalista³³) que niega al cuerpo. Giorgio Agamben lo expresa:

Y como en la mercancía la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio y se transforma en un fetiche inaprensible, así ahora todo lo que es actuado, producido y vívido –incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje– son divididos de sí mismos y desplazados en una esfera

separada que ya no define alguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible.³⁴

El cuerpo, la *carne* –como vía de sensibilidad, sensorialidad, sensualidad y sexualidad–, resulta negado (sacralizado) e incluido en la esfera de lo pornográfico al mismo tiempo y en el mismo acto que la impresión (al decir de Lorenz) táctil resulta reprimida y excluida del acontecimiento del “estado de cosas” musical. Sostiene Agamben:

Es la indiferencia descarada lo que las *manequins*, las *pornostars* y las otras profesionales de la exposición deben, ante todo, aprender a adquirir: no dar a ver otra cosa que un dar a ver (es decir, la propia absoluta medianía). [...] Su rostro impasible despedaza así toda relación entre la vivencia y la esfera expresiva, ya no expresa nada, pero se deja ver como lugar inexpresado de la expresión, como puro medio. [...] la pornografía interviene en este punto para bloquear y desviar la intención profanatoria. El consumo solitario y desesperado de la imagen pornográfica sustituye, así, a la promesa de un nuevo uso.³⁵

El gran ausente en el concepto de música es entonces el cuerpo, la *carne*; *carne* de la fuente de vibración, del *medio* y del sujeto perceptivo; *carne* del acontecimiento del “estado de cosas” musical; en definitiva, *carne* de la música. El cuerpo musical es *divino*³⁶ y, a consecuencia, no forma parte de la oferta de *bienes y medios disponibles para uso*³⁷ que el “idealismo capitalista” brinda; su “*valor de exposición*”³⁸ oculta –tanto como el árbol al bosque– su “*valor de uso*”³⁹ dejándonos sin cuerpo. El placer terreno (el placer sensual y sexual) se identifica estrechamente con el cuerpo y, con la prohibición de aquel, se excluye a este como vía para la sensibilidad. El cuerpo del oyente musical es, en el mejor de los casos, “todo oídos”.

El exceso es profanador, la idea profanada por los excesos tecnológicos

Los términos utilizados para describir la ecuación en la cual se inscribe el concepto de música ponen en evidencia las razones que permitieron la superviven-

cia de su versión puramente ideal. Una mirada incorpórea que niega el cuerpo a los sujetos que la realizan, lo negará también a todo objeto que aquél sujeto con su mirada. Pero, entonces, surge el monstruo ominoso que –también desde dentro de la estructura capitalista y *encarnado* en su hábito del *exceso*⁴⁰– permitirá la “profanación del improfanable”.⁴¹

La costumbre muy difundida en nuestras sociedades de asistir a locales donde pueden hallarse “monstruosos” niveles de amplificación de la música⁴² ha producido como consecuencia que se evidencie la sensación táctil⁴³ y, con ella, las diferentes *carnes* mencionadas antes. El *uso y abuso* de las relativamente nuevas *tecnologías de refuerzo electro-acústico*⁴⁴ llega para evidenciar el tabú que religión y capitalismo han impuesto sobre el cuerpo y, como consecuencia, cambia el “*compuesto de sensaciones*”⁴⁵ asociado tradicionalmente a la Música. Al respecto señalan Deleuze y Guattari:

Solo se cambia de un material a otro, como del violín al piano, del pincel a la brocha, del óleo al pastel en tanto en cuanto lo exija el compuesto de sensaciones [ya que] el plano del material” (...) invade el plano de composición de las propias sensaciones”.⁴⁶

Invirtiendo antecedente y consecuente, es aquí el “*compuesto de sensaciones*” (ampliado y cambiado en esencia por la incidencia de las *tecnologías de amplificación*) el que obliga a compositores a repensar y reconsiderar la naturaleza del material con que trabajan; y cambiar así, también, el modo en el cual “el plano del material” [...] “invade el plano de composición”.

Las *tecnologías de amplificación* han puesto en evidencia la vibración –el “estado de cosas” sonoro y musical– “*profanando*” los conceptos de “Sonido” y “Música”; desacralizándolos al incluir el cuerpo –la *carne*– como componente esencial de los mismos. Con la *carne* reingresan hacia dentro de los límites de ambos conceptos componentes que nunca debieron estar ausentes (el “estado de cosas” sonoro y musical propiamente dicho) permitiendo así que *perceptos* y *afectos* musicales puedan realizarse por completo. La sensación táctil

til ha estado presente en la Música desde siempre, pero así también desde siempre ha estado invisibilizada por el tabú que el capitalismo y la religión impusieron sobre la *carne*. Las *tecnologías de amplificación* han puesto, parafraseando el dicho popular: “toda la *carne* al asador”.

Tercer momento

La música es arte audiotáctil

La sensación táctil en la música ha sido relegada al estatus de los “saberes sujetos”⁴⁷. Las intuiciones y saberes populares -en nuestro caso la respuesta unánime positiva de la totalidad de las personas consultadas respecto de si han experimentado *sensaciones táctiles* cuyo origen asociarían a acontecimientos musicales- han sido reprimidas e invisibilizadas por una academia ciega y negadora del cuerpo, de la *carne* portadora de los “saberes sujetos”. Para-

fraseando a Foucault podríamos preguntar: ¿Qué tipos de *sensaciones y sujetos perceptores* queréis descalificar cuando afirmáis que la música es un arte sonoro?⁴⁸ Foucault mismo pone en evidencia la lucha de poderes al decirnos: “En los sectores especializados de la erudición, así como en el saber descalificado de la gente, yacía la memoria de los enfrentamientos que hasta ahora había sido mantenida al margen.”⁴⁹

Paradójicamente, la máquina, la tecnología (casi el no-cuerpo), es la que ha tenido que hacerse presente para evidenciar la existencia misma de un cuerpo que -luego de perderse en los laberintos del lenguaje y la cultura⁵⁰ y como consecuencia de esto- resultó olvidado. El hombre, para Nietzsche, “olvida, pues, que las metáforas intuitivas originales son metáforas y las toma como las cosas mismas”.⁵¹

Los conceptos de “Sonido” y “Música” extienden sus límites para incluir la “Vibra-

ción” (como generadora de sensación táctil) en su *territorio*. Desde esta perspectiva multisensorial -que denominamos *audio-táctil*- el concepto de “Música” se vuelve: *Sonido y vibración* operados por una Voluntad Organizativa⁵² y el “Compositor” de Música: Voluntad Organizadora de lo que suena y *vibra* o Voluntad Organizadora de lo que oímos y *tocamos*.

El aire es a la música lo que la luz a la pintura y/o a la escultura. Música es un arte aéreo, un tipo particular de respiración; al igual que el acto de respirar, la música evidencia la materialidad del aire, el relieve de nuestro cuerpo, el lugar que ocupa nuestra *carne* en el espacio. Música es materia, es aire en movimiento, es controlar los modos en que el aire se mueve; es quizá, oponiéndonos a la caracterización históricamente asignada, el arte más concreto de todos. Música es un arte audiotáctil.

Notas

- 1 Un concepto posee, en un momento histórico dado, un número determinado de componentes; los cuales, solapados unos con otros, constituyen la totalidad fragmentaria que es aquel. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 2001, p. 18.
- 2 *Ibidem*, p. 101.
- 3 *Ibidem*, p. 38.
- 4 *Ibidem*, p. 25.
- 5 Iván Anzil, “Propuesta de tema y plan de tesis”, 2010, pp. 1-2.
- 6 En la Grecia antigua, música incluye retórica, poesía y danza en su territorio. Es un concepto que resulta, en un sentido quizá parcial, sinónimo de los modernos movimiento o ritmo. Consecuentemente, al interior del concepto música el elemento sonido no posee la jerarquía que sí podemos encontrar en acepciones modernas del término.
- 7 Como paráfrasis de las “miradas que sujetan” tanto a observador como a observado. Marta Zátonyi, *La mirada del arte desde la filosofía*, 2008, p. 12.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Resultado de percibir una obra de arte, el cual se torna autónomo de la experiencia. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op.cit.*, pp. 163 y sgtes.
- 10 Cada suceder concreto. *Ibidem*, p. 145.
- 11 En pocas palabras, el sustrato material. *Ibidem*, p. 119.
- 12 Referimos aquí sólo al sujeto perceptor. Si bien la casi

- totalidad de los acontecimientos de “estados de cosas” sonoros (y por ende musicales) requieren para su efectivización de un dispositivo o sistema compuesto, experiencias que involucran aislamiento han demostrado que nuestro cerebro -frente a la falta de estímulos por períodos prolongados- produce sensaciones sonoras: sonidos de origen interno, generados sin la incidencia de vibraciones sobre el oído externo y/o medio del sujeto experimental, sin “estado de cosas”.
- 13 La *mismidad* inconceptualizable. Hans-Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello*, 1997, p. 31.
 - 14 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op.cit.*, p. 166. La audición interna que los compositores utilizan al momento de la composición, como caso paradigmático, evidencia esta concepción paradójica en la cual absolutamente toda música acontece en la subjetividad del... ¿perceptor?
 - 15 “El arte, la ciencia, la filosofía exigen algo más: trazan planos en el caos. [...] La filosofía, la ciencia y el arte quieren que desgarramos el firmamento y nos sumerjamos en el caos”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op.cit.*, p. 202.
 - 16 Quizá por contener este componente algunas posiciones proponen a la música como un hecho exclusivamente humano. Este argumento resulta al menos cuestionable por el hecho de que no existen pruebas contundentes respecto de si los actos de voluntad organizativa son privativos del ser humano o compartidos

con especies animales, lo que basta para no incorporar dicha cualidad entre los componentes esenciales del concepto de música. Al respecto, citamos la experiencia organizada por la Universidad de Oxford en la que participaron los artistas británicos Paul McCartney y Peter Gabriel. La misma consistió en una improvisación musical con la participación activa de varios gorilas de Bonobo. Refiriéndose a estos animales dice Gabriel: “No hay duda de su musicalidad [...] él está ejecutando esos tresillos realmente bien [...] muestra sin duda que estos simios [...] poseen inteligencia musical”. Ver: <http://www.myspace.com/panbanisha/blog/159835487>. También se encuentran referencias a la experiencia en el sitio de la fundación para la preservación de los grandes simios de Bonobo, <http://www.bonobo.org/broadcast.html>.

17 Por el carácter mediado implícito en el proceso de producción de un acontecimiento musical pueden resultar involucradas otras voluntades (intérprete, técnico de grabación, etc.) antes de que el “estado de cosas” alcance al sujeto perceptivo; del mismo modo, y a los efectos que nos ocupan, es posible que todas estas funciones (incluidas las de organizador y perceptor) las desempeñe un único sujeto, validando los argumentos esgrimidos y evidenciando que una única voluntad es suficiente para la efectivización de un acontecimiento musical. Gracias a la tecnología hoy existe la posibilidad de que entre la génesis de un acontecimiento musical y su percepción por el sujeto perceptivo medie una única voluntad (la del compositor-operador de los dispositivos tecnológicos), ya que aquella posibilidad que no se requiera intérprete musical.

18 Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 40.

19 Por supuesto, en “lo que oímos”, en la percepción estética de la sensación auditiva, encontramos los componentes de juego, símbolo y fiesta que Gadamer desarrolla en su libro.

20 Esto es así independientemente de la postura que se asuma respecto a la necesidad de intencionalidad estética en el momento de la creación. Algunas definiciones cuestionan la intencionalidad estética que podría tener un “jingle” publicitario a la vez que entienden que esto no quita a la pieza su carácter de acontecimiento musical. (ver por ejemplo “Música” en <http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAmica> [05agosto2011]). Aún cuando el planteo nos resulta absurdo no rehuiremos al debate. En dichas definiciones se estaría aduciendo que este tipo de producción musical sería mero *logos*, que carecería totalmente de *pathos*. La ausencia de uno de los *componentes* del *ethos* anularía entonces la posibilidad de asignar carácter artístico al *acontecimiento* supuesto, que no permitiría “lectura” estética alguna.

En palabras de Deleuze y Guattari (*op.cit.* pp. 166) estaríamos frente a un *plano técnico* carente de *plano estético*; *plano técnico* no “atravesado” por el *plano estético*. En términos de Gadamer (*op.cit.* pp. 35), la obra nos ofrece una significación limitada, que “interpela” al perceptor solo superficialmente y que tiene poco o nulo espacio por “rellenar”. Cabe preguntarnos aquí si son posibles: un monumento, una obra totalmente carente de plano estético, y, de manera independiente del ítem anterior, un perceptor totalmente incapaz de “leer” texto estético, de “tomar algo como verdadero”. Sin ser especialistas, creemos que ambas cuestiones tienen respuesta negativa.

21 En un sujeto capaz de organizar su audición interna de un “modo musical” (“modo” que es tema del próximo apartado).

22 Al estilo del “arte in-objetual” de los “señalamientos” de Edgardo Vigo. Fernando Davis: “Prácticas *revulsivas*”. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo, \leftarrow -s.f.- \rightarrow , pp. 5-10.

23 Martín Liut, “De fronteras y horizontes: música y arte sonoro”, 2008. pp. 45-51.

24 *Ibidem*.

25 Obra que consiste en 4 minutos y 33 segundos de silencio; válido, por lo menos, para los músicos “intérpretes”.

26 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op.cit.*, p. 163.

27 *Ibidem*, pp. 179-185.

28 *Ibidem*, p. 180.

29 *Ibidem*, p. 179.

30 *Ibidem*, pp. 179, 180 y 184.

31 El fenómeno de boom sónico generado por los aviones al superar la velocidad del sonido o la “pared” de presión acústica generada por el disparo de un cañón son dos ejemplos evidentes y extremos de lo que se denomina partícula acústica o fonón: pico de una onda de presión acústica que –por su alta densidad y bajo índice de dispersión y recurriendo a la dualidad *onda-partícula* modelizada para la luz por la física cuántica– puede ser considerado para su análisis como una partícula. De entre los fenómenos originados por instrumentos musicales, los paradigmáticos son los sonidos producidos, solo a modo de ejemplo, por un bombo grave. Para más detalles, ver: Anzil, I. *op.cit.* (2010) p. 7. Cfr.: cabe aquí preguntarse si en las experiencias referidas en la nota 16 se consideró (i.e.: monitoreó) la incidencia de las vibraciones sub-sónicas sobre el sujeto experimental.

32 Giorgio Agamben: *Profanaciones*, 2005, pp. 97, 107, 111 y 115-118.

33 Según entiende Agamben al Walter Benjamin de *El capitalismo como religión*: eternamente cultural, destructivo, museificante y sacralizador extremo. Giorgio

Agamben, *op. cit.*, pp. 105-119.

34 *Ibidem*, p. 107.

35 *Ibidem*, pp. 117-118.

36 *Ibidem*, p. 103.

37 *Ibidem*, p. 107.

38 *Ibidem*, pp. 116-117.

39 *Ibidem*, pp. 107-109 y 117.

40 I.e.: del Consumo, de los excesos de consumo. Giorgio Agamben, *op.cit.* pp. 108 y 109.

41 *Ibidem*, pp. 111-113 y 115-119.

42 Que exceden con creces el límite de lo que se convino como humanamente saludable por la Organización Mundial de la Salud. Iván Anzil, *op. cit.* (2010) p. 3.

43 Niveles elevados de presión acústica tornan más evidente esta sensación. *Ibidem*.

44 Vulgarmente conocidas como *tecnologías de amplificación*; cuya antigüedad apenas ha alcanzado medio siglo.

45 Gilles Deleuze y Félix Guattari. *op.cit.* pp. 163 y sgtes.

46 *Ibidem*, pp. 166 y 167

47 Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, [s.f.], p. 18.

48 “¿Qué tipos de saber queréis descalificar cuando preguntáis si es una ciencia?”. Michel Foucault, *op.cit.*, p. 20.

49 *Ibidem*, p. 18.

50 Iván Anzil, *op.cit.* (2011). pp. 1-3.

51 Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, [s.f.], p. 6.

52 Cabe aquí una última cita del texto de Deleuze y Guattari que ha servido de guía en este recorrido: “¿No es ésa acaso la definición del percepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir?”, *op.cit.*, p. 18.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- DAVIS, Fernando: “Prácticas *revulsivas*. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo”, apunte del seminario Prácticas antagónicas en arte/ política desde los 60, Facultad de Bellas Artes. Inédito s.f..
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: (1991) *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- FOUCAULT, Michel: s.f.. *Genealogía del racismo*. La Plata, Altamira, s.f. Trad. A. Tzeibel.
- GADAMER, Hans-Georg: (1991) *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1997.
- LIUT, Martín: “De fronteras y horizontes: música y arte sonoro”, en *Clang. Revista de música*, Año 3, Nº 2, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- ZÁTONYI, Marta: *La mirada del arte desde la filosofía*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2008.

Fuentes electrónicas

- ANZIL, Iván. (2010) *Propuesta de tema y plan de tesis*, en . ivan_anzil.rar, [En línea], 8vo Encuentro de Cooperación e Intercambio - @UTN Arte+Nuevas Tecnologías. Publicado y descargable de: <http://www.ceiarteunref.edu.ar/ecio8> [6 de julio de 2011].
- NIETZSCHE, Friedrich. (1966). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Trad. De Pablo Oyarzún R. [En línea], s.f., <http://www.philosophia.cl/biblioteca/nietzsche/Nietzsche%20Verdad%20y%20Mentira.pdf> [7 de julio de 2011].
- ASYOUSAID. Último usuario contribuyente al tópico “Música”, en: es.Wikipedia.org [En línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica> [17 de julio de 2011, 02:05].
- THE BONOBO CONSERVATION INITIATIVE. Sitio de la organización homónima. (2002) <http://www.bonobo.org/broadcast.html> [6 de julio de 2011].
- FORMAN, Bill. *Peter Gabriel: Renaissance rocker working with bonobos at Georgia State University*. (2001). [En línea] <http://www.myspace.com/panbanisha/blog/159835487> [6 de julio de 2011].