

# ARTE SONORO – ¿UN NUEVO GÉNERO?

*Sound Art – A New Genre?*

HELGA DE LA MOTTE\*

## 1 REQUISITOS HISTÓRICOS – IMPLICACIONES ESTÉTICAS

“Arte sonoro” o “Soundart” fuerzan a que converjan en un único concepto lo que antes perteneció a géneros artísticos diferenciados: la música y las artes visuales. Ambas están históricamente ligadas al desarrollo, en el siglo XIX, de la idea de Friedrich W. J. Schelling de que la unificación de los géneros artísticos ostentaba la máxima importancia. En las múltiples formas de la transgresión de fronteras en el siglo XX no resonará ya el *pathos* de la “combinación más perfecta de todas las artes”, aunque aún sigue jugando un rol la valiosa presunción de Richard Wagner de que la extrema especialización en un único órgano sensorial, que se exige en los géneros artísticos separados, presupone un receptor ficticio. La idea de la obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*], que expresó en *La obra de arte del futuro*, ya respetaba la funcionalidad holística de la percepción.

“Arte sonoro” o “Soundart” son conceptos que han comenzado a usarse usualmente en los últimos tiempos. Quizá se trata de una solución provisional, pero a la vez útil en este final de siglo para ponernos de acuerdo sobre fenómenos que anteriormente se habrían caracterizado aún más vagamente. Se podrían señalar algunos intentos de acercarse a nuevas formas de arte que cruzan las fronteras entre géneros, que quieren ser escuchadas y vistas al mismo tiempo. Cabe recordar la conferencia Theodor W. Adorno del 23 de junio de 1966 con motivo de un Festival de las Academia de las artes de Berlín que ofreció allí mismo, “El arte y las artes”. Adorno había condenado con vehemencia, previamente, lo que él llamaba el desdibujamiento de los límites [*Verfransung*] del arte. En cierto momento, intentó enfatizar ante su audiencia la doctrina de la separación específicamente material de las artes, ya que desdibujamiento de los límites entre géneros artísticos era ineludible:

---

\* Musicóloga alemana, fundamental en el desarrollo de la teoría del arte sonoro.

El texto fue publicado originalmente como “Klangkunst – eine neue Gattung?”, en VV. AA. *Klangkunst* (catálogo de la exposición *Sonambiente* de la Akademie der Künste), Munich/Nueva York: Prestel, 1996, 12-17.

«Cada obra tiene materiales heterogéneos al sujeto, procedimientos que se derivan de los materiales» (Adorno, 1967: 177). Solo así veía fundamentado el “auténtico” arte. Adorno formulaba, de este modo, una contradicción de una máxima estética relevante, que sobre todo ha determinado el desarrollo del siglo XX. A la eliminación de fronteras de los géneros artísticas habían vinculado muchos artistas la idea de despojarse de los grilletes académicos para poder penetrar un nuevo territorio.

Los conceptos elegidos para ello poseen un amplio radio. Philipp Otto Runde habla de “Arte universal” para poder insertar su pintura dentro del contexto de la arquitectura y la música. Como la idea de la obra de arte total, [el arte universal] ha sido una fuente de inspiración hasta hace muy poco. El deseo de una “reunificación de las artes dispersas” (Sabanejev, 1979), que Leonid Sabanejev vio realizado en *Prometeo*, la obra orquestal acompañada de luz de Alexander Skriabin, se había llamado síntesis de arte (o arte sintético) en Rusia alrededor de 1910. Está documentado por una conferencia que impartió el pintor-compositor Mikalojus K. Čurlionis sobre este tema en San Petersburgo (Cfr. Schibli, 1983 y VV. AA., 1983). Wassily Kandinsky escogió para el arte sintético, más adelante, la abreviatura “und” [“y”] (Kandinsky, 1955). Ninguno de estos conceptos ha adquirido una fuerza vinculante general, ni siquiera la localización del “y” –más allá de la mera adición– en un ámbito intermedio, como implica el término “Intermedia” (que luego fue utilizado por Dick Higgins para caracterizar los eventos Fluxus).

Importantes exposiciones, sobre todo la gran exposición de Harald Szeemann “*Der Hang zum Gesamtkunstwerk*” [“La tendencia hacia la obra de arte total”] de 1983, han mostrado que rendimiento ha tenido la utopía de la obra de arte total. El análisis más completo y científicamente sólido es “*Vom Klang der Bilder*” [Sobre el sonido de las imágenes] de Karin v. Maur (1985). Esta exposición dejó clara la fascinación que la idea de la disolución de las fronteras entre los géneros artísticos ejerció sobre el arte del siglo XX. Ya es posible la retrospectiva histórica. Daniëlle Perrier documenta esto en la escultura sonora –notación gráfica o música para los ojos [*Augenmusik*]–. Sobre cuál es la diversidad posible de formas artísticas entre lo auditivo y lo visual ya se ocupó, con plena conciencia, la exposición de 1975 en Düsseldorf con el título “*Sehen um zu Hören*” [Ver para escuchar] de Inge Baecker. Le siguió en 1980 la impresionante muestra “*Für Augen und Ohren*” [Para ojos y oídos], también para la Academia de las artes de Berlín, de René Block y Nele Herting.

## 2 CAMBIOS DE LA TEMÁTICA

En los últimos 15 años, ha trabajado un gran número de artistas en el ámbito intermedio entre la música y las artes visuales. Han contribuido esencialmente al cambio de la temática. Es algo que se evidencia en la naturalidad con la que fundamentan la mezcla de medios. La revolucionaria ruptura de límites formales, que fue temática hasta los años 70, se ha convertido en un pensamiento tangencial y, en el lugar de la superación de una estética basada en la especificidad de los materiales, se ha establecido un nuevo concepto de material, mediante el cual se han reflejado importantes modificaciones del entorno a través de la técnica. Ya no es solo color y luz, sino también el sonido el que, entretanto, se puede agregar fácilmente a un nuevo objeto. La separación del sonido de la fuente sonora, que se perfeccionó a través de las técnicas de *sampling* digital, hizo que el ruido y el sonido fueran algo más que signos. Se convierten en material maleable [*formbar*] y combinable, en cuyas nuevas cualidades puede integrarse su carácter signíco originario, aunque no tiene por qué. El arte sonoro señala al pensamiento específico de los medios, pero más allá de los medios habituales. Incluso el concepto tradicional de música se basa en la idea de que su material no se define por el tono sino por las relaciones entre los tonos, lo que a menudo se ha parafraseado diciendo que no es el tono lo que hace la música. Sin embargo, lo nuevo cuando se trata de sonidos y tonos, o simplemente de sonidos, es que estas relaciones se extienden más allá del ámbito acústico y que las cualidades intermodales del sonido se pueden utilizar para contextos completamente nuevos. Los sonidos tienen siempre cualidades visuales. Tienen un efecto no solo “más profundo” y “más alto”, sino también “más redondo”, “más grueso”, “más afilado” o “más grande”. Todas ellas son propiedades materiales que no pueden ser plenamente explotadas en el medio convencional de la música, pero que ahora se pueden combinar gráfica, espacial y plásticamente o quedar fusionadas en una síntesis intermedial.

En el subtítulo de este texto se plantea la pregunta de si, al final de este siglo, se ha establecido una nueva forma artística, por muy bien definida que esté. Parece que se ha desarrollado una forma de arte que no puede definirse meramente ex negativo como disolución medial. Aunque no encaje en las instituciones tradicionales, el museo o el concierto, ha encontrado su lugar en la red de nuestra cultura. También está empezando a escribir su propia historia en el marco de todas las historias posibles del arte. Han ido surgiendo relaciones que permiten decidir

sobre los precursores, los desarrollos, incluso los epígonos. ¿No ha aparecido, por tanto, una nueva forma de arte que a su vez exige que el resto de las artes se relacionen con ella?

A continuación, se dará un bosquejo amplio y general, a través de determinados marcos, de la visión histórica de la separación de los géneros artísticos. Para ello, se expondrán aspectos sistemáticos que llevaron a soluciones específicas de cada época. No sólo se deben documentar los cambios históricos, sino también la reaparición de las ideas en nuevos contextos. Sólo una investigación de tal amplitud nos permite juzgar si se ha desarrollado un nuevo género. El término género en el campo del arte es vago y ampliable. Sin embargo, refleja las reivindicaciones artísticas que van más allá de las obras individuales sin violar su singularidad.

### 3 LAS ARTES

El sistema del que los artistas quisieron despedirse en el siglo XX y que, al final parece, haberse enriquecido con un nuevo género, había surgido ya en el siglo XVIII. Aún en el siglo XX, se presentaban con vehemencia a menudo, sorprendentemente, argumentos en contra de un escrito que, en su momento, resumió el pensamiento del clasicismo, el *Laocoonte* de Lessing. Así escribía Paul Klee: “En el *Laocoonte* de Lessing, que todavía consideramos como paso obligado para entrenar nuestra capacidad de pensamiento, es esencial la diferencia entre el arte temporal y el arte espacial. Al analizarlo más detalladamente, es solo una ilusión erudita» (Klee 1956: 78). Klee se oponía, como muchos otros artistas, contra la división del arte en artes atendiendo a sus especificidades materiales características. Lessing separó las artes temporales de las espaciales. El gran rendimiento de sus escritos entre sus contemporáneos no surgió, sin embargo, de tal separación, sino por otros pensamientos vinculados, a saber, la liberación del arte de tener un propósito determinado [*Zweckbestimmungen*] y su justificación exclusivamente a través de la fuerza de la fantasía. El único anclaje de la imaginación, para él, se da a través del material en el que se expresa el artista. El pequeño mono, con el que a menudo se representaba el arte en los siglos anteriores amarrado como un niño a la férrea cadena de la naturaleza, se había elevado por encima de todo lo creado en este mundo. En esto resuena un momento de libertad que todavía se ha mantenido vigente en escritos con el título de *Anti-Laocoonte* hasta el día de hoy.

La separación fundamental de las artes según las formas de la intuición [*Anschauungsformen*] humanas más importantes, el espacio y el tiempo (y, con ello, también el ojo y el oído), se puso rápidamente en cuestión. Comenzó a desarrollarse algo que fue descrito como la musicalización de las artes. Ésta fue un requisito previo para que aquella forma artística que se hubiera mostrado poco adecuada para la imitación se desplegara rápidamente hasta convertirse en modelo para el resto de artes: ninguna otra forma de arte se alejaba tanto de la realidad, a favor de la pura ficción, como la música instrumental, que parecía ser inmaterial. La sinfonía se estableció en el siglo XIX como el modelo percepción [*Anschauungsmodell*] para las demás artes. La filosofía de Schopenhauer se convirtió en aliada para tal conversión del pensamiento estético. Allí quedaba formulado de manera lapidaria: “Convertirse en música es el objetivo de cualquier arte” (Schopenhauer, 1977). La reflexión más importante sobre cómo podría llegar a darse ese paso se encuentra ya en Friedrich Schiller, el cual que argumentaba que diferentes artes pueden producir el mismo estado de ánimo. La musicalización del arte se fundamentaba, así, en un proceso psicológico. Los pintores siguen siendo pintores, los poetas, poetas y los músicos, músicos, aunque, como Robert Schumann, hayan adoptado la idea de que la estética de un arte es también la de otro. La capacidad de generalización del arte se buscó en el proceso psicológico de la recepción. Crear la misma sensación de conmoción, edificación, devoción y contemplación como la que se experimenta en un concierto sinfónico se convirtió en la tarea de todo arte.

Para Caspar David Friedrich, Arnold Böcklin así como para Eugène Delacroix, estas ideas de musicalización se habían acreditado, entretanto, muchas veces. Sin embargo, cabe señalar que el siglo XIX no sólo puso en tela de juicio, en general, el “medio” [*Mittel*], sino que también produjo la idea, ya mencionada, de la obra universal y total. El deseo de [Philipp Otto] Runge de que sus pinturas estuvieran en un edificio propio con música específica se ha quedado como un mero sueño. Wagner llevó a cabo la ampliación multisensorial del arte a través de la adición de los medios correspondientes, donde se le confió al proceso psicológico de la percepción la mezcla de diferentes impresiones sensibles y la experiencia de correspondencias. El clamor de Tristán, «¿cómo? ¿oigo la luz?» [*Wie, hor' ich das Licht?*], sirve como lema que sobrevuela muchas de las formas artísticas audiovisuales del siglo XX. La escenografía teatral resultó también, para muchos artistas de vanguardia del siglo XX, bastante típico para hacer saltar por los aires las fronteras entre géneros artísticos. Nam June Paik había apelado directamente a las ideas de un arte multi-

sensorial de Wagner, cuando despertó su interés, alrededor de 1960, por “regiones fronterizas entre varios campos... como la música y las artes visuales” (Paik, 1972-73). John Cage explicó en una cara que Paik designó sus primeros ensayos multimediales como “arte total, en sentido del Sr. Wagner” (Cage, 1969: 90). La audibilidad de la luz y la transformación del sonido en imagen, que Paik convirtió en problemas centrales de sus creaciones artísticas, parecen haber sido incentivadas por las posibilidades técnicas de los medios electrónicos no sólo superficialmente. Que se pueda rodear al tiempo en sus esculturas televisivas o que en las retransmisiones televisivas por satélite se pueda hacer visible el tiempo vacío, parte de la identidad entre espacio y tiempo, que ya prestableció la obra de arte total.

Las transformaciones mutuas de ambas categorías tienen un rol en todo arte multimedial. Éste se ha desarrollado tan rápida y autónomamente gracias al desarrollo de la *interface* técnica que, entretanto, se ha vuelto indudable que no ha aunado sintéticamente el canon del arte tradicional, sino que lo complementa. Del mismo modo que los medios audiovisuales, sobre todo el cine y el vídeo, presentan múltiples solapamientos con otras artes, es inevitable que el arte sonoro, el cual parece que está actualmente buscando su propio lugar, sea entendido como una forma artística en sí misma. Su definición no se entiende solo por la supeditación a medios [*Medien*] determinados por la técnica, sino también por el establecimiento de instituciones que sirven a su presentación.

#### 4 ANALOGÍAS ESTRUCTURALES

Mostrar las líneas de desarrollo facilita, en mi opinión, una mejor comprensión de la novedad. Por lo tanto, se retomará la propuesta de la posible capacidad de las artes para la generalización en la experiencia sensual. Ya en el siglo XIX, el arte se enriqueció con la idea de que las relaciones y estructuras similares podían ser relevantes. La doctrina pitagórica de las proporciones que fundamentaban la armonía del universo jugó, en esto, un rol importante. Schelling o Novalis han mostrado interés, entre otros, por este cuerpo de pensamiento milenario. La idea de una abstracción de las impresiones sensoriales inmediatas a través de una experiencia idéntica encuentra cada vez más correspondencia con el supuesto de que la “composición” es posible, independientemente de la forma que adopte el medio. El ejemplo de esa “ley de la composición” sin fronteras aplicada a cada medio se encuentra ya elaborada en la música, ya que su armonía nos dirige inmediatamente a proporcio-

nes numéricas y sus procesos rítmicos y polifónicos parecen representar relaciones generales abstractas.

Las formaciones estructurales como las que conoce la música que, sin embargo, son independientes del material, nos llevan a la pintura abstracta. En ella se muestra una analogía de diferentes medios, cuyo modelo eran las estructuras del mundo sonoro inmaterial efectivo. Kandinsky intentó establecer traducciones de manera reglada, de tal manera que pudiera representar, por ejemplo, el comienzo de la *Sinfonía n. 5* de Beethoven en líneas y puntos. Sin embargo, la noción de la equivalencia estructural de las artes que mantenían su ámbito material definido, resultó chocante para el sistema clasicista. La pintura que se apropió de ritmos y proporciones musicales incorporó una imagen de los procesos temporales. No se reconocieron ya diferencias sustanciales entre los conceptos de tiempo y espacio. Con ello, se modificó la relación entre las artes. Los músicos empezaron a competir también con los pintores al apropiarse momentos espaciales. En las obras de Edgard Varèse o Igor Stravinsky se puede encontrar la inspiración de la teoría cubista, en la medida en que superficies, bloques, capas y figuras se desplazan, proyectan y rotan en un espacio musical multiperspectiva. En esos nuevos procedimientos compositivos el sonido sigue adquiriendo forma musical. Los artistas que buscan llevar a cabo una equivalencia estructural entre los medios [*Medien*], es decir, operan con los mismos principios en distintos medios, fueran las características del material que no habría revelado por sí mismo. La temporalización de la pintura o la espacialización de la música estuvieron ligadas a grandes innovaciones artísticas. Hasta hoy la síntesis de las artes que, sin embargo, hace uso de formas específicas de los medios, sigue siendo un importante principio de la producción artística. Podemos recordar las pinturas de Jack Ox dedicadas a la *Sinfonía n. 8* de Bruckner o a la *Sonate in Urlauten* de Kurt Schwitters, las traducciones de serigrafías en sonido de Hanne Darboven o la seguridad con la que Gerhard Rühm combina materiales en su trabajo.

## 5 MÚSICA CONGELADA

La música y la arquitectura se han considerado desde hace siglos como opuestas y también, no obstante, como análogas. El material pétreo y la resonancia inmaterial confluyen en las salas de concierto, de las que se encargaron los arquitectos desde el siglo XIX y que, que los arquitectos retomaron y que, bajo la impronta de Mo-

zart, Beethoven y Wagner, difícilmente podían ser considerados como algo distinto a templos que suenan o que, al menos como idea, evocaban la unidad de las artes del modelo griego. También en el diseño de anfiteatro de la Philharmonie de Berlín sigue vivo ese concepto. La caracterización de la arquitectura como “música muda” (Goethe) o “música congelada” (Schopenhauer) ya establecen metáforas que parecen dejar de lado la contradicción de lo que solo se desarrolla en el tiempo en el espacio. Cuanto más desconfiaban del sistema de las artes más enfáticamente ganaban su sitio las ideas musicales en el pensamiento arquitectónico. Además, la doctrina pitagórica de la armonía de las esferas adquirió un gran significado en la teoría arquitectónica al comienzo del siglo XX. Las sinfonías esféricas fascinaron a aquellos arquitectos conocidos como “la cadena de cristal” [*Gläserne Kette*], el grupo que fundó Bruno Taut tras la primera guerra mundial. Taut registró sus visiones de brillantes palacios de cristal. La mayoría son esbozos para salas de concierto. La arquitectura musicalizada –sin olvidar la arquitectura antroposófica– desmaterializaba la piedra en ritmos y proporciones. La disposición de las ventanas, los salientes y las hendiduras, estructuraban los edificios de tal manera, que hacían posible las transformaciones motivicas y el tiempo parecía integrarse en el hormigón.

Una exposición especial para la Exposición Universal de Bruselas dio lugar al Pabellón Philips (1958). Le Corbusier creó, para el interior, un diseño pictórico de flujo temporal, que no se podría haber imaginado sin la música. Varèse creó con medios electroacústicos una música “espacial” que deambulaba por la sala. Que resultase un caso modélico de integración mutua de música y arquitectura fue, sin embargo, sobre todo gracias al compositor Iannis Xenakis, que había trabajado anteriormente como ingeniero en el despacho de Le Corbusier. Xenakis había basado su obra *Metástasis* (1954) en cálculos arquitectónicos de superficies regladas que luego usó para la audaz estructura del Pabellón de Philips.

## 6 ARTE DE ACCIÓN

Las analogías entre estados de ánimo y las equivalencias estructurales ponen en duda el sistema clasicista de las artes. Ambas también afectaban al proceso de producción, pero sólo en lo que respecta a la forma de presentación, no a los medios propiamente dichos. Al principio del siglo XX, el nuevo principio compositivo del collage se limitó en sus inicios, a la combinación de hechos perceptibles visualmente (como en Picasso o Braque) o hechos acústicos (como Stravinsky o Pierre Schaefer).

fer). El montaje y el collage modificaron la relación con la realidad. Sin embargo, la obstinación con la que se mantuvo la separación de los medios de comunicación es sorprendente. Sólo con la difusión de una idea de arte que satisficiera la función de icono se podrían cruzar los límites definidos por los medios de los géneros artísticos.

A principios del siglo XX, una tormenta futurista arrolló la devoción del “mundo para sí distanciado”, que la forma de una obra de arte le exigía a su espectador. Las acciones, que Filippo T. Marinetti invocó, como precursor, en 1909, no se detuvieron ante las barreras del medio. El pintor italiano Luigi Russolo, que creía que el sonido podía ser utilizado para hacer más palpable la dinámica y la energía del fascinante y amenazador mundo de la tecnología, se hizo especialmente famoso por su entusiasmo por los nuevos materiales. Sus *Intonarumori*, grandes cajas ruidosas con bocinas, proclamaban con fuerza que el sonido y el ruido ya no eran materiales que pertenecieran exclusivamente al género de la música. Combinó su arte del ruido (*L'arte dei rumori*), que estaba destinado a capturar el ruido de los motores, con un nuevo concepto de arte. Esos ruidos no se entendían meramente como ampliación del sonido (aun cuando ellos, *de facto*, tuvieran ese rendimiento) parecía representar la vida. La antigua devoción del arte ya no era necesaria. La idea del mundo cerrado quedaba, así, en cuestión a través de las acciones futuristas.

El dadaísmo, en particular, fue una importante fuente de inspiración para el acercamiento entre el arte y la vida. A pesar de la mordaz e irónica protesta de los dadaístas, que fue desencadenada por la primera guerra mundial, consideraban la vida una aventura artística. Se llevaron a cabo acciones que fueron precursoras directas de los *Happenings* posteriores. Arthur Caven ya probó, hacia 1910, acciones artísticas con su cuerpo que solo se podrán volver a encontrar de nuevo en Piero Manzoni e Yves Klein a finales de la década de 1940. Invitado a una conferencia por François Picabia y Marcel Duchamp, se desnudó ante el público en 1917 y dejó que le llevase la policía. La provocación dadaísta del público estaba estrechamente vinculada a lo que Hans Richter admiraba en Kurt Schwitters (Richert, 1964: 155), “el ininterrumpido desdibujamiento de las fronteras y la integración de las artes”. En una descripción impresionante, dice sobre Schwitters: “y así pegaba, clavaba, poetizaba, tipografiaba, compraba, imprimía, componía, hacía collages, declamaba, silbaba, apretaba y amaba, gritando, sin importarle la gente, el público, cualquier tipo de técnica o el arte convencional o él mismo. Lo hacía todo y, la mayor parte de las veces, todo a la vez”.

El dadaísmo se convirtió en una fuente de inspiración importante para el arte de acción, que se desarrolló desde la década de 1950 en América. De todos modos, el dadaísmo parisino ya había comenzado en Nueva York (con el colectivo artístico en torno a Marcel Duchamp). La antología *The Dada Painters and Poets*, editada en 1951 por Robert Motherwell y la exposición “Art of Assemblage” en el MOMA de Nueva York operaron, de alguna forma, como un renovado punto de partida. Para las nuevas formas de experiencia que apelan a todos los sentidos, el evento inaugural fue el “Untitled Event”, de 1952, en el Black Mountain College. John Cage leyó, entonces, textos del Maestro Eckhardt, David Tudor tocó un piano preparado, se escucharon instrumentos musicales exóticos, se pudieron ver pinturas de Robert Rauschenberg, se pincharon viejos discos de gramófono. El concepto de “Happening” fue acuñado, unos años más tarde, por Allan Kaprow. Con los *happenings* multimediales emergieron acciones que hicieron visible la intersección entre pintura, música y teatro. Las artes hacían un collage con fenómenos cotidianos. Los fragmentos de la realidad, Los fragmentos que eran extraídos de la realidad y llevados a nuevos contextos, dieron la impresión de un teatro absurdo. La traducción de las obras de Antonin Artaud (1958) ejerció una influencia inmediata. No obstante, los sonidos en el *happening* americano tuvieron un rol subordinado. El lenguaje de los ruidos, los gritos, la pintura de sonidos, que Artaud quiso desplegar en el teatro como jeroglífico de la realidad, no propició en realidad ninguna acción musical directa. En América mantuvo la música una destacada función ejemplarizante a diferente de Europa, donde tuvieron lugar impresionantes manifestaciones como las escenas musicales al estilo del happening de Karlheinz Stockhausen (*Originale*, 1961). La función ejemplarizante de la música se reflejó, en Kaprow, en las notaciones similares a las partituras de sus *happenings*. Las nociones vagas de música a veces parecían haber servido para reestructurar las prácticas cotidianas que se consideraban fuera de la lógica normal y que sólo podían experimentarse en un proceso temporal. Esta “consagración de la vida” (Wolf Vostell) ya no participaba en un concepto tradicional de la belleza, pero sí en la idea de “convertirse en música”. Lo interesante es que muy pronto, en la discusión teórica, los gestos provocativos del *Happening*, que sacuden los límites del arte, no fueron vistos desde la perspectiva de una disolución de los límites entre los géneros, sino que fueron tratados como si hubiera surgido un medio propio, una práctica artística diferente. Ya en 1973, una vez sobrepasado el apogeo del *Happening*, se reconoció que tenía “la calidad de un género duradero” (Wick, 1965: 603). Que el movimiento Fluxus se

desarrollase casi paralelamente al *happening* ciertamente contribuyó a que se reclamara tal independencia. Cage también fue la figura fundacional para los artistas de Fluxus. Las ideas de musicalización, en Fluxus, son más pronunciadas que en el *happening*. El grupo italo-español “Zaj”, incluso, llamaba a todas sus acciones “conciertos”. La música más nueva, la anti-música, de la que hablaban los artistas de Fluxus, no significaba música en el sentido habitual, sino a menudo era simplemente un “evento” no limitado por el medio. La entrevista ficticia que Emmett Williams (1962) realizó al músico americano Ben Patterson sobre sus Variaciones para contrabajo apunta acertadamente a la poesía musical imaginativa de tales actividades de Fluxus: «Se saca del interior del instrumento un cordel preparado que se pasa a través de las cuerdas y se aprieta lo más rápido posible... ¿Es música? ... Por supuesto que es música. La pieza se toca en un instrumento musical en una sala de concierto» (Williams, 1983: 82). Se cuela en esta entrevista la respuesta a la pregunta “¿Consideraría usted a esto una experiencia para ver o para escuchar? ¡Explícitamente ambas cosas!”. Esto sugiere la intención de activar el ojo y el oído en una acción al mismo tiempo. Los objetos cotidianos, como una soga, establecen nuevas relaciones. Los nuevos significados, que no pueden descifrarse completamente, intensifican la capacidad de percepción. La forma poético-musical, que se puede escuchar en los objetos, integra en su concepto de arte, que ya no está atado a las obras, la idea holística que el romanticismo relacionaba con la “música”. No debemos pasar por alto que el artista Fluxus Higgins tradujo al inglés a Novalis.

Una innovación decisiva estuvo vinculada con el auge americano. El público se redefinió. La disolución de la tradicional función representativa del arte a través de la acción tuvo que ver con el desmantelamiento de las formas de presentación convencionales. El *Happening* ya tenía lugar, de todos modos, en entornos cotidianos. Los “events” de los artistas fluxus, en su cercanía al arte conceptual, no prevén, sin embargo, la participación inmediata del público, aunque presuponen la idea de Marcel Duchamp de que la percepción del espectador es tan importante como la actuación de los artistas. La frase de Joseph Beuys, “Toda persona es un artista” sirve para parafrasear tal noción. La redefinición del receptor está íntimamente vinculada con la nueva relación del arte con la realidad. El carácter procesual abierto permite encontrar elementos de la vida cotidiana en el arte. Las acciones o los objetos de la jornada laboral pasada, fuera del ámbito del arte, podían integrarse de tal manera que se convirtieran en procesos artísticos en acciones ritualizadas éstas retenían aún el carácter del fragmento de realidad. Por lo tanto, su potencial

sensorial tenía que preservarse. Sólo si se viera lo que se escucha al mismo tiempo, las cualidades cotidianas no se integrarían completamente en una nueva estructura de relaciones y por lo tanto no se convertirían en un elemento abstracto. La división de materiales convencional no tenía ya ninguna validez para los artistas de acción. La disolución de las fronteras entre géneros artísticos se tematizó, sorprendentemente muy a menudo, a través de lo multimedia o lo intermedial. La música, la plástica, el baile, el teatro se fusionaron en una nueva unidad para abrir los logros de la vida al mundo de ilusión del arte.

Las esperanzas sobre el acercamiento entre el arte y la vida no se han cumplido en la medida en que se pretendía en el auge de los años 60. Pero ya no era posible tampoco retornar al antiguo concepto de arte, por más que muchos artistas lo intentaron en las siguientes décadas. Se suavizaron sus fronteras, su sistema interno se llenó de agujeros. Las formas híbridas que fueron emergiendo continuaron desafiándonos a trabajar en esa área intermedia de las artes, especialmente porque el único deseo que parecía realizable allí, tan típico de nuestra cultura, es el de crear algo nuevo.

## 7 UNA NUEVA ESTÉTICA

El arte sonoro no se refiere principalmente a las numerosas *performances* musicales para las cuales, bajo el impulso de los sintetizadoras y ordenadores, los artistas desarrollaron nuevos instrumentos que requieren formas individuales de tocar. La interpretación musical bien puede tener un lugar en los bordes borrosos del arte sonoro, y también ha experimentado una expansión significativa bajo la estela del arte de acción. Sin embargo, el arte sonoro, en sentido estricto, se define esencialmente por las nuevas implicaciones estéticas que han surgido en un largo proceso histórico. Entre ellas se encuentra, sobre todo, el abandono de una estricta distinción entre las cualidades espaciales y temporales, que ya se había puesto en tela de juicio con la musicalización de la pintura y se eliminó con la procesualización del arte. Pero esto significó, también, la disolución del concepto purista de material artístico, que se basaba en la separación sensual del ojo y el oído. El resultado fue un arte que quería ser escuchado y visto al mismo tiempo. La apropiación de la realidad siguió siendo un tema, aunque las ideas fuera de toda lógica del surrealismo y el absurdo de los años 60 desaparecieron. Mostrar las condiciones previas del arte sonoro en su desarrollo histórico ayuda a explicar su nueva pretensión esté-

tica. La procesualización del arte no sólo ha dado lugar a un nuevo concepto de material y tecnología, sino que también ha estimulado, desde el principio, el desarrollo de nuevos géneros artísticos. El pintor futurista Fortunato Depero ya diseñó, en 1916, esculturas que hacían posible experimentar, a través de sonidos, su dinámica interna. De ellas solo existen hoy un par de fotos y bocetos. Desde los años 50, desde que Jean Tingley añadiera sonido a sus objetos, toman parte los objetos espaciales en los procesos temporales. Independientemente de si los sonidos se añaden debido a cualidades intermodales o se extraen del proceso de creación, se liberan las cualidades del material tangible [*stoffliche Qualitäten*]. Los sonidos enfatizan el carácter espacial al expandir en el tiempo el trabajo escultórico. Al principio, se afirmó que ello implicaría la manipulación de material nuevo. En el proceso de producción de una escultura sonora se transforman componentes heterogéneos en una mezcla sinestésica, que conducen a una síntesis que no se basa en la adición, en el collage ni se justifica por metáforas y analogías.

El sonido permite adoptar una nueva perspectiva sobre el entorno cotidiano. En algunas obras de Rolf Julius se hacen patentes elementos de una habitación (una pared, el cristal de una ventana) o de cosas (una piedra) a través de sonidos a bajo volumen y, al mismo tiempo, se transforman en una estructura temporal transparente. En el trabajo de Ulrich Eller también se experimenta la subjetivación y al mismo tiempo la intensificación del sonido de los objetos. Ya no queda claro, donde están instalados los sonidos, se modula la sensación de distancia y la cercanía en la audiencia. El tiempo ya no se piensa de manera lineal. Se propaga objetivamente en el espacio exterior. A diferencia de las formas multimediales, que la época del vídeo y los ordenadores ha parido como nueva forma artística, la tecnología se esconde, en gran medida, en las instalaciones sonoras. Incluso en el uso de televisores en las escenas imaginarias de Hans Peter Kuhn, sólo son proyectores invisibles para paredes que cambian de color. La tecnología, aunque a menudo se utiliza de forma sencilla es, sin embargo, un requisito importante, pues permite, a través de la separación del sonido de su lugar de emergencia, nuevas construcciones del sonido, el ruido, la luz y el objeto. La tecnología posibilita pensar en un nuevo material. Ella está individualizada como nunca antes. No está disponible como oficio que se puede aprender. Encontrar una tecnología, hoy en día, es como inventarla. Christina Kubisch sólo revela, en respuesta a peticiones específicas, cómo se diseñan los cambios de sonido que nunca se repiten en sus misteriosos cuartos iluminados con luz negra. La adopción de una tecnología se ha vuelto impo-

sible en el arte sonoro en la medida en que se asocia automáticamente a ella la impresión de lo epigonal.

Lo que se ha desarrollado en los últimos 15 o 20 años bajo el término de arte sonoro crea una historia que permite reconocer las interdependencias. Por lo tanto, el arte sonoro se encuentra entre los géneros tradicionales no sólo por una nueva conciencia del espacio-tiempo. Ha comenzado a construir relaciones dentro de su propio ámbito que le dan el carácter de una forma artística independiente. Empieza a diferenciarse. Aunque la escultura sonora toma posesión del espacio, se distingue, al menos parcialmente, de las instalaciones sonoras, en las que el visitante puede pasear en torno a una arquitectura silenciosa, escuchando un rincón que cecea, detrás del cual transcurren sonidos en movimiento o encontrar un espacio de meditación en los sonidos que se tejen suavemente. Las instalaciones sonoras disuelven completamente la forma convencional de presentación del arte: Ya no hay un Vis-à-vis con el receptor, sino una relación dialógica. En ellas se ha conservado la nueva definición de la relación entre el arte y el receptor que tuvo lugar en el arte de acción. Se puede incluso decir que, en el arte sonoro, esta redefinición del lugar donde se encuentra el receptor se ha vuelto aún más importante y también determina el carácter estético de manera más clara y sin ambigüedades. Esto se debe a que el sujeto artístico, que anteriormente estaba presente en las acciones, se ha retirado. En su mayor parte, sólo crea condiciones que deben ser estructuradas y compuestas por la propia audiencia haciendo su propia experiencia de los objetos y espacios sonoros mientras camina. En las arquitecturas de sonido de Bernhard Leitner, la audiencia experimenta la variabilidad del espacio visible a través de arcos ondulantes de sonidos o líneas dentadas de sonidos. El mundo parece poderse pensar de otra manera a como es cuando, en las *Sound sculptures* vía satélite de Bill Fontana\*, se establece un entorno acústico a gran distancia. No se crean nuevas galaxias con las instalaciones de sonido. Y, sin embargo, la interioridad del entorno y la conciencia de sí mismo que exigen nos recuerda al comportamiento en una realidad virtual. Pero a diferencia de los mundos simulados por los medios electrónicos, las instalaciones sonoras permiten al espectador realizar actividades de estructuración que le ayudan a determinar su propia posición. Al tener que determinar sus coordenadas en el nuevo entorno, experimenta su propio tiempo y ubicación subjetiva. El arte sonoro permite experimentos en la conciencia. Como arte experimental, tiene un carácter cerrado. Sin embargo, los cambios en el mate-

---

\* El primer ejemplo de ello es *Soundbridge Köln/San Francisco*, de 1987. [Nota de la traductora].

rial y la tecnología lo han convertido en un área estética genuinamente individual, diferenciada en sí misma. Se ha establecido, entre los géneros convencionales, como una forma de arte por derecho propio.

*Traducción del alemán de Marina Hervás Muñoz*

## REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1967): “Der Kunst und der Künste”, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Fráncfort: Suhrkamp. [El arte y las artes”, *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra completa*, Madrid: Akal, 2008]
- CAGE, John (1969): *A year from Monday*, Middletown Connecticut: Wesleyan University Press.
- KANDINSKY, Wassily (1955): “Und (1927)”, en *Essays über kunst und Künstler*, Zürich: Benteli.
- KLEE, Paul (1956): *Das bildnerische Denken*, Basel: Benno Schwabe & Co.
- PAIK, Nam June (1972/73): *New projects 1972/7973* (Catálogo Everson Museum), Nueva York: Everson Museum.
- RICHTER, Hans (1964): *Dada-Kunst und Antikunst*, Köln: DuMont.
- SABANAJEV, Leonid (1979), “Prometheus von Skriabin”, en W. Kandinsky y F. Marc: *Der blaue Reiter* (1912), München: Piper.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1976): *Philosophie der Kunst* (1802), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG).
- SCHIBLI, Siegfried (1983): *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, Munich/Zürich: Piper.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1977), *Werke in 10 Bände*, Bd. 1, Zürich: Diogenes.
- VV.AA. (1983), *Sieg über die Sonne* (Catálogo de exposición), Berlin: ADK- Frölich & Kaufmann. o.J.
- WICK, Rainer (1965), *Zur Soziologie Intermediärer Kunstpraxis*, Köln: Universidad de Köln. (citado en SCHILLING, Jürgen (1978), *Aktionkunst*, Luzern-Frankfurt: C. J. Bucher).
- WILLIAMS, Emmett (1983), “The Stars and Stripes”, en VV.AA. (1983), *Wiesbaden Fluxus 1962-1982* (Catálogo), Berlin: DAAD.