

Arte sonoro: liberación del sonido e hibridación artística¹

Por Jorge Haro

No deberíamos hablar mas que de sensaciones y de visiones: nunca de ideas, pues ellas no emanan de nuestras entrañas ni son nunca verdaderamente nuestras.

E. M. Cioran

Una primera discusión sobre las cosas suele estar relacionada, por lo general, con lo que es y con lo que no es. En un análisis inicial deducimos que lo que es, también casi siempre, está confirmado o no en función de un sistema de relaciones en donde la historia parece legitimar o no legitimar algo. Las expresiones artísticas que utilizan sonido y que están por fuera de lo que llamamos música ya tienen suficiente historia. Una historia muy rica que las exime de esa discusión inicial a la que hacía referencia. Muchos de los trabajos realizados en esta órbita –la que circunda a un mundo basto y complejo- ya han sido legitimados por el circuito del arte y como consecuencia de esto integran la programación de festivales, museos y centros culturales.

La forma en que el sonido sumó los ámbitos de exposición a lo que históricamente fue su forma de desarrollo, es decir la representación desde la interpretación musical, es muy interesante. Esta expansión tuvo lugar en el transcurso del siglo XX y su antecedente tecnológico se ubica en los avances producidos a finales del siglo XIX. Entre esos avances podemos destacar la reproducción técnica de la imagen y del sonido, hecho que generó un profundo cambio en el pensamiento artístico y dio lugar, entre otras cosas, a la aparición de nuevos lenguajes y nuevas praxis.

Nuevos paradigmas sonoros a comienzos del siglo XX

El comienzo del siglo pasado -en el contexto de una sociedad industrial imbuida en la idea de progreso- fue muy efervescente en los planteos críticos a la tradición musical. Muchos artistas comenzaron a sentir la necesidad de ampliar su universo sonoro incorporando los llamados “sonidos no-musicales” a sus composiciones. En el manifiesto Futurista de 1913 Luigi Russollo propone incluir sonidos disonantes, extraños y ásperos al discurso musical a partir de una realidad signada por la presencia de la máquina.

La evolución musical es paralela a la multiplicación de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre. No solo en las atmósferas fragorosas de las ciudades, sino

¹ Artículo publicado por la revista Lucera #5, otoño de 2004, del Centro Cultural Parque de España de la Ciudad de Rosario, Prov. de Santa Fe.

también en el campo, que hasta ayer era normalmente silencioso, la máquina ha creado tal variedad y concurrencia de ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción.

Luigi Russolo [El arte de los ruidos]

Estas ideas renovadoras no solo provenían de propuestas radicales como las del Futurismo sino también de compositores de avanzada cuya escuela había sido la tradición musical.

Es preciso que nuestro alfabeto musical se enriquezca. Tenemos una terrible necesidad de nuevos instrumentos.

Edgar Varèse

Varèse no solo se refería a los nuevos sonidos como una forma de enriquecer el alfabeto de la música, sino también a la posibilidad de construir nuevos lenguajes a partir de ellos.

Lo que diferencia la postura de los futuristas, de otras similares en su época, es que ellos operaron desde un movimiento globalizador en el que puede encontrarse el principio de la hibridación artística. Los futuristas desarrollaron la hipótesis de un arte multidisciplinario que pudiera conjugar todos los sentidos.

Pasos hacia una integración audio-visual

La música, la palabra, el sonido, el silencio y el ruido se transportaron en el siglo XX al arte visual.

Javier Ariza [Las imágenes del sonido, 2003]

Hay dos elementos muy importantes que contribuyeron a la integración sonoro-visual en el campo de las artes. Uno está ligado al lenguaje y tiene que ver con la apertura total al mundo sonoro y la integración a las artes visuales del sonido no-musical. Por otro lado está la evolución tecnológica que permitió fijar el sonido y transformarlo en objeto, lo que hace posible que pueda ser editado y procesado con todo tipo de técnicas analógicas y digitales, abriendo así infinitas posibilidades para la experimentación a través de la electroacústica.

El primer elemento es conceptual y se basa en la desvinculación del sonido de su categoría previa, es decir de elemento estrictamente musical, para encontrar en el su parte física y su complejidad interna y expresiva. En esta dirección es muy importante el aporte de John Cage, para quien la clasificación del sonido en términos de “musical” o “no-musical” no tiene ningún sentido. Al igual que Russolo, Cage reivindica la utilización del ruido en la organización sonora.

Dondequiera que estemos, lo que oímos es ruido. Cuando lo ignoramos, nos incomoda. Cuando lo escuchamos descubrimos que es fascinante. El sonido de un camión a 90

kilómetros por hora. Los ruidos parásitos entre una emisora de radio y otra. La lluvia. Nosotros queremos capturar y controlar esos sonidos, utilizarlos, no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales.

John Cage.

Para la conversión del sonido en objeto ha sido fundamental el aporte del compositor Pierre Schaeffer, uno de los pioneros de la música concreta, quien a mediados del siglo XX recuperó el término acusmática.

Acusmático, adjetivo: se dice de un ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene.
[Diccionario Larousse]

La acusmática es una palabra de origen griego y está relacionada con una técnica pedagógica utilizada por Pitágoras. Para no distraer a sus discípulos del contenido de sus palabras el sabio griego daba sus lecciones detrás de una cortina, de forma tal que su discurso se transformaba en puro sonido significante. Si trasladamos esa experiencia a la actualidad la escucha realizada a través de la radio, el disco, el teléfono, es decir, de cualquier dispositivo que necesite de un parlante es, por definición, una escucha acusmática.

La acusmatización del sonido, a partir de la invención del gramófono en 1877, adquiere una dimensión radicalmente nueva y ha sido un aporte fundamental en el arte y la comunicación del siglo XX. A partir de la tecnología del audio la fuente del sonido ya no debe ser ocultada, como en la experiencia pitagórica, sino que lisa y llanamente desaparece. De esto se deduce que la fuente ya no debe coincidir con el receptor ni en el tiempo ni en el espacio. Esta independencia física se constituye además en una independencia semiótica ya que a partir de la escucha acusmática es posible asignar una serie de significados a un determinado sonido.

Pierre Schaeffer no solo recuperó el término acusmática sino que también desarrolló el concepto de objeto sonoro. Para llegar a esto planteó la necesidad de un tipo de escucha a la que denominó reducida, una escucha que no es causal ni semántica, es decir que no considera al sonido como un indicio o un mensaje. Define entonces la escucha reducida como aquella que hace voluntaria y artificialmente abstracción de la causa y del sentido para interesarse por el sonido en sí mismo, en sus cualidades sensibles, no solamente en las cuantificables (altura, intensidad, etc.), además de considerar criterios morfológicos como grano, materia, forma, masa, etc.

El compositor, video artista, investigador y ensayista Michel Chion define el objeto sonoro de la siguiente forma:

Todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia y su significado.

Michel Chion [Guía de los objetos sonoros, INA/Buchet-Chastel, 1983]

Marcel Duchamp decía que estaba interesado en las ideas y no solamente en los productos visuales. Este pensamiento le permitió experimentar desde la plástica con el sonido y producir una serie de obras ligadas a la música a principios del siglo pasado. Es también Duchamp y el futurista Marinetti quienes comienzan a hablar del sonido como creador de espacios, un espacio sonoro con una dimensión física.

Es entonces en la primera mitad del siglo XX cuando comienza a producirse un proceso de hibridación artística que tiene numerosos desarrollos, resultados y protagonistas. El sonido fuera de la música pasó a ser un elemento formal y expresivo con posibilidades de ser espacializado. Este proceso se profundizó a partir de la década del 50 y derivó, entre otras cosas, en la obra intermedia.

La obra intermedia

La mezcla o hibridación artística fue definida por el artista Fluxus Dick Higgins como arte intermedia en un texto de 1966 titulado *Statement on intermedia*.

Higgins creo el término intermedia para describir un nuevo emplazamiento de actividad artística 'entre los distintos medios'. Esa noción asumía la confusión y disolución de las fronteras convencionales del arte que había comenzado a principios de siglo.

E. Armstrong [Fluxus y el Museo, Fundación Tàpies, Barcelona, 1994]

En estas obras todos sus elementos (visuales, sonoros, textuales, etc.) son interdependientes y funcionan en simultaneidad, lo que integra un complejo artístico de características plurisensoriales y polisémicas.

Sonido visual

Tanto Igor Stravinsky como Cage se habían referido a la imposibilidad de separar la escucha de otros sentidos. Según Cage esa separación era solo imaginaria.

En sentido inverso, desde las artes visuales, muchos artistas (Milan Knizak, Cristian Marclay, Stuart Sherman, Joseph Beuys, entre otros), han producido obras que enfatizan visualmente el concepto de un objeto que potencialmente contiene sonido, desde los soportes de grabación hasta aquellos que representan algún tipo de universo sonoro. Estas obras tienen la particularidad de ser objetos visuales silenciosos. El sonido es en ellas un elemento poético intrínseco que surge a partir de una lectura visual, dando como resultado una relación sinestésica entre la vista y el oído. Una realidad perceptiva dialéctica, que se remite a un planteamiento poético mas que sonoro.

El sonido y su relación con la escultura

La escultura históricamente ha sido muda. El silencio en estas obras es una propiedad inherente a su categoría de objeto visual. Pero esto ha cambiado. A partir del proceso de hibridación en las artes las esculturas también pueden sonar.

En la segunda mitad del siglo pasado muchos artistas decidieron incorporar el sonido a sus esculturas a partir de la vibración audible de elementos de su estructura o por medio de dispositivos externos, como sistemas de reproducción de audio. En algunos casos esas esculturas se convirtieron en nuevos instrumentos musicales cuya ejecución podía ser realizada por el público o por sus autores. Se han realizado también algunas performances complementarias entre esas esculturas-instrumentos con otros instrumentos ligados a la tradición musical.

Para su sonar las esculturas poseen distintas formas de producir el sonido. Desde aquellas que suenan al ser movidas por el viento o por la activación de sistemas mecánicos, pasando por las que necesitan de algún tipo de ejecución, hasta las que implementan tecnología electrónica interactiva. Entre los artistas que han trabajado en esta integración se puede citar a Terry Fox, Tom Marioni, Allan Fish, Robert Morris, Yoshi Wada, Joe Jones y Max Dean.

El sonido y su relación con el espacio

Son muchas y muy variadas las obras que vinculan el sonido con el espacio. Piezas que plantean cuestiones de circulación y respuesta acústica, otras que indagan sobre el paisaje, el contexto social, la idea de entorno, etc.

Las relaciones entre arquitectura y sonido pueden exceder lo estrictamente funcional para alcanzar dimensiones poéticas. Tal es el caso de *Tonhaus (sound building)* proyecto desarrollado por Francisco López y Klaus Schuwerk entre 1992 y 1993. Los autores destacan que su trabajo no es una sala de conciertos sino “*un lugar para experimentar el sonido desde una perspectiva musical*”.

Más allá de la forma en que los sonidos circulan en un lugar determinado existe la posibilidad de construir espacios a partir de recorridos únicos e individuales. La experiencia acústica en instalaciones que utilizan sonido puede ser multifocal y envolvente no solo desde la propuesta artística sino también a partir de la participación activa del audio-espectador. No se trata solo de escuchar sino también de construir un recorrido espacial para esa escucha.

Cualquier intervención del sonido en el espacio redefine ese lugar y le otorga una connotación plástica, muchas veces enfatizada por elementos técnicos (reproductores,

cables, etc.) que son integrados a la experiencia como esculturas. Max Neuhaus, Rulf Julius o Cristina Kubisch han trabajado en este sentido.

Para muchos artistas las ciudades también pueden son un escenario o un hyper-instrumento. Se han realizado muchas obras con el sonar y las resonancias de una ciudad a partir de conceptos y técnicas muy distintas. Desde el proyecto *World soundscape* del canadiense Murray Schafer a la serie *Metrópolis* de la radio WDR de Colonia (Alemania), pasando por las *Derivas* de Pedro Elías Mamou y los conciertos plurifocales de ciudad del español Llorenç Barber.

La democratización del sonido a través de la tecnología

La experimentación sonora está profundamente relacionada con la evolución de la tecnología electrónica, particularmente con los equipos de registro. La grabación permitió desvincular el sonido de su fuente, convirtiéndolo en un objeto para su posterior manipulación (cortar, pegar, invertir, etc.). Esto permitió producir nuevas obras a partir de nuevos sonidos, obras desligadas de la idea histórica de los que debía ser la música. Un sonido tomado de cualquier fuente o producido sintéticamente puede ser el material inicial de una composición y en cada uno de ellos existe un universo de información acústica y expresiva que los artistas pueden manipular a su antojo, hasta el infinito.

El uso de estas tecnologías estuvo ligado en un principio a los laboratorios de investigación y producción de música electroacústica (GRM, IRCAM, MIT, LIPM, LIEM, etc.). Posteriormente, a partir de la década del 80, estas tecnologías se fueron haciendo accesibles para un número cada vez mayor de usuarios y los equipos necesarios para el registro, procesamiento y edición de sonido fueron cada vez más potentes y pequeños, llegando en la actualidad al ordenador portátil, una excelente plataforma para un estudio o un instrumento de audio digital. Es así que en la actualidad la cantidad de usuarios de estos medios es muy grande y existen muchos artistas, con y sin formación musical, experimentando con sonido y produciendo sus propias obras por afuera del circuito oficial de la música electroacústica, que es el antecedente institucional de la relación entre sonido, lenguaje y tecnología.

“Desafortunadamente el intercambio cultural entre los artistas no académicos y los centros de investigación ha estado ausente”

Kim Cascone [Computer Music Journal, invierno de 2000]

Es así que dentro de la “generación laptop” hay músicos y artistas sonoros compartiendo un tipo de tecnología que involucra, además, el acceso a un enorme caudal de información a través de Internet. Canales de información de contenidos estéticos y técnicos que sirven también como una forma para obtener el software necesario para cada trabajo.

Esta democratización de los medios electrónicos de producción también tiene incidencia en el hacer de artistas visuales que experimentan con sonido en distinto tipo de proyectos: esculturas, instalaciones, obras interactivas, net-art, etc.

En esta amalgama de nuevos lenguajes y nuevos medios ha emergido un circuito no institucional del arte, que muchas veces es autogestionado. En la esfera de la música experimental y el arte sonoro esto repercute en un movimiento *underground* muy activo, en el que sus actores producen, difunden e intercambian sus obras a través de pequeños y grandes espacios de exposición y representación. Estos espacios van desde sellos, festivales, museos y centros culturales a fanzines, bares, lugares públicos o casas tomadas, y utilizan Internet como un medio de divulgación no institucional y no reglamentado.

Conclusiones

Como todo fenómeno contemporáneo la situación del arte sonoro es muy dinámica. 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.

Queda claro que en algunos casos hablamos de sonido organizado, es decir de un lenguaje musical, y en otros solo de sonido articulado con otros sonidos, con objetos, con la imagen videográfica o infográfica, con el espacio, etc.

Naturalmente son muchas las cuestiones que quedan por revisar, debatir y pensar pero lo cierto es que en los últimos cien años el sonido ha tomado una nueva dimensión en el campo de las artes, una dimensión mas amplia en la práctica y menos acotada espiritual e intelectualmente.

Referencias

Pierre Schaeffer, Tratado de los objetos musicales. Alianza Música, Madrid, 1996.

Michel Chion, El sonido. Paidós Comunicación, Barcelona, 1999.

Luigi Russolo, El arte de los ruidos. Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998.

Angel Rodriguez Bravo, La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Paidós Comunicación, Barcelona, 1998.

Javier Ariza, Las Imágenes del sonido. Colección Monografías, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003