

Disquisiciones en torno al arte sonoro: inflexiones del sentido en un campo en construcción



Federico Buján

Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina

Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina

fbujan@gmail.com

Recepción: abril 2022

Aceptación: junio 2022

Resumen

El presente artículo propone una aproximación a un conjunto de problemáticas relativas al campo del arte sonoro, un campo que se encuentra actualmente en construcción y que genera profundas rupturas en relación a las formas más consolidadas de las artes aurales y define nuevas modalidades de producción y de emplazamiento de las obras así como nuevas y desafiantes condiciones espectatoriales. A tales efectos, se parte de una problematización general acerca de su estatuto, poniendo foco en la heterogeneidad y complejidad del campo, así como en la diversidad de sus prácticas y de los discursos que se formulan acerca de las mismas. Por otra parte, se circunscriben las principales vertientes que definen sus orientaciones dominantes y se enfatizan sus diferencias más notorias. A partir de allí se propone una exploración más específica sobre diversas dimensiones del objeto de estudio, examinando sus principales cualidades desde una perspectiva semiótica, abordando las condiciones de base sobre las que se despliega la circulación del sentido y las vías por las que se da lugar a la emergencia de una nueva auralidad. Se concluye, finalmente, acerca del modo en que el campo va construyendo sus propios relatos históricos y estéticos.

Palabras clave: arte sonoro, semiótica, auralidad, espacialidad, cuerpo
significante

Disquisições em torno da Arte Sonora: inflexões de sentido em um campo em construção

Resumo

O presente artigo propõe uma aproximação sobre um conjunto de problemáticas relacionadas ao campo da arte sonora, entendendo-o como um campo que se encontra atualmente em construção e que gera profundas rupturas em relação às formas mais consolidadas das artes aurais, definindo novas modalidades de produção e localização das obras, bem como novas e desafiadoras condições espectatoriais. Para tanto, partimos de uma problematização geral sobre seu estatuto, enfocando a heterogeneidade e a complexidade do campo, bem como a diversidade de suas práticas e dos discursos que se formulam sobre elas. Por outro lado, são circunscritas as principais tradições que definem as orientações dominantes no campo, enfatizando suas diferenças mais notórias. A partir daí, propõe-se uma exploração mais específica sobre diversas dimensões do fenômeno objeto de estudo, examinando suas principais qualidades desde uma perspectiva semiótica, abordando as condições de base sobre as quais se desenvolve a circulação do sentido e as maneiras pelas quais uma nova auralidade emerge. Conclui-se, por fim, sobre o modo em que o campo está construindo seus próprios relatos históricos e estéticos.

Palavras-chave: arte sonora, semiótica, auralidade, espacialidade, corpo significante

Disquisition around Sound Art: Inflections of the Sense in a Field under Construction

Abstract

This article proposes an approach to a set of problems related to the field of Sound Art, understanding it as a field that is currently under construction and that generates deep ruptures in relation to the more consolidated forms of the aural arts, defining new modalities of production and location of the works as well as new and challenging spectatorial conditions. To this end, we start from a general problematization of its status, focusing on the heterogeneity and complexity of the field, as well as the diversity of its practices and the discourses that are formulated about them. On the other hand, the main traditions that define the dominant orientations within the field are circumscribed, emphasizing their most notable differences. From there, a more specific exploration of various dimensions of the phenomenon under study is proposed, examining its main qualities from a semiotic perspective,

addressing the basic conditions in which the circulation of meaning unfolds and the ways in which a new aurality emerges. The conclusion is about the way in which the field is building its own historical and aesthetic accounts.

Keywords: Sound art, semiotics, aurality, spatiality, significant body

1. Acerca del estatuto del arte sonoro. Complejidad y heterogeneidad del campo

El conjunto de prácticas estéticas que suele reunirse bajo la categoría de arte sonoro comporta un gran desafío para los oyentes que se aproximan a ese dominio de las artes aurales, poniendo en juego, en términos semióticos, modalidades múltiples, dinámicas y variables de experimentación sonoro-espacial-visual a partir de las que se activan complejos procesos de producción de sentido. Los modos en que el sentido se inflexiona en dicho territorio (Traversa, 2014), por su parte, son irreductibles a las cualidades inmanentes del fenómeno sonoro y requieren, para su comprensión, de un examen exhaustivo de los dispositivos de emplazamiento social (Traversa, 2009) que se configuran en y por la obra, y en los que los oyentes/espectadores participan y son interpelados en su subjetividad; se requiere entonces de un examen exhaustivo que, en última instancia, indague sobre las cualidades específicas del funcionamiento técnico y discursivo de dichos dispositivos y de las implicancias estéticas de sus configuraciones materiales.

Los bordes de dicho campo, sin embargo, no son precisos; se trata de un territorio difícil de circunscribir. Ya desde una primera aproximación e intento de caracterización del campo es posible vislumbrar la gran heterogeneidad de prácticas que lo integran así como la gran diversidad de discursos que se formulan y circulan socialmente acerca de las mismas. A los efectos de problematizar este singular campo y de definir sus cualidades más destacadas, proponemos una exploración que indagará sobre su estatuto y sus cualidades más notorias, en el intento de aportar líneas posibles de aproximación sobre diferentes dimensiones que constituyen al fenómeno objeto de estudio.

En esta dirección, nuestra reflexión se orientará, en un comienzo y de manera estratégica, sobre algunas rupturas que el arte sonoro comporta en relación con otros dominios y prácticas estéticas que utilizan el sonido como materia sensible para la producción de sus discursos/obras artístico-expresivas. En este sentido, y como punto de partida, resulta evidente que el caso emblemático de la música se ha constituido históricamente como

la discursividad que ha dominado la producción artística de naturaleza sonora. Tal vez sea de allí que, como señala Kane (2013), las discusiones en torno al estatuto del arte sonoro estén tan atravesadas y matizadas por la discusión acerca de las diferencias que presenta en relación tanto con el discurso musical en sí mismo como con un amplio conjunto de normas y convenciones asociadas a dicho ámbito de la producción artística (como puede apreciarse, por ejemplo, desde diferentes perspectivas y variados matices, en las narrativas de Kim-Cohen y de Voegelin), constituyendo así a la música en una suerte de polo negativo con el cual establecer una oposición.

Consideraremos que dicha oposición, que puede resultar útil y operativa a los efectos de examinar las cualidades que comportan las prácticas reunidas bajo la categoría de arte sonoro, de desarrollar algún tipo de caracterización del dominio y de analizar las implicancias de los fenómenos emergentes asociadas a las mismas, puede, asimismo, dar lugar a ciertas confusiones e incluso a la falacia de considerar que esos dominios (del arte sonoro y del ámbito musical) entran en un mismo espacio de competencia, de manera directa, cuando en realidad ambos operan bajo regímenes estéticos, discursivos y relacionales radicalmente diferentes, que deben ser atendidos en su especificidad.

En este sentido, y en el marco de este orden de problemáticas, también es importante señalar que, así como lo sonoro o, más específicamente, la producción estética y expresiva con fines artísticos basada en componentes sónicos es irreductible a la discursividad musical, también es cierto que el arte sonoro no viene a sustituir a la música sino a proponer otros modos de producción, circulación y experimentación estética, utilizando como parte de su material de base al fenómeno sonoro y comportando una enorme variabilidad en sus diversos, múltiples y complejos funcionamientos operativos (que, como veremos, no se restringen única y exclusivamente al plano de lo sonoro sino que expanden su campo de acción sobre el espacio y el movimiento, configurando modalidades temporales muy particulares y estableciendo complejas relaciones en el plano de la percepción y de la significación que involucran, de muy diversa manera, la experiencialidad, la corporalidad y la corporeidad de los oyentes/espectadores).

Esta oposición comparativa con el campo musical, sin embargo, y tal como venimos señalando, no deja de ser provechosa para examinar los límites que presenta la discursividad musical, los bordes porosos que comienzan a abrirse a partir del desarrollo de diversos procesos experimentales que sentarán las bases para dar lugar a la posibilidad de emergencia de

un nuevo dominio, de un nuevo ámbito específico para el arte aural, que autores como Hamilton (2007) van a concebir, atendiendo a esta oposición, como la posibilidad de existencia de un arte sonoro no musical.

Desde otra entrada analítica, Kahn (2006) preferirá referirse al dominio del *sonido en las artes* más que a un arte sonoro, y el relato aquí se despliega sobre otra serie de aproximaciones acerca del funcionamiento de lo sonoro en el campo de las artes: trabajará en torno a la construcción de una historia del sonido en las artes, concibiéndola como un tópico enorme dentro del cual el *sound art* constituiría apenas un tópico menor que se inscribirá, de manera más restringida, dentro del marco general de dicho trayecto histórico. Esta perspectiva puede llevarse hasta sus últimas consecuencias y remitir a una exploración profunda –en la historia de las prácticas artísticas– de las modalidades de existencia y funcionamiento del sonido dentro del sistema de las artes, a los efectos de rastrear modos de participación del sonido en la producción artística: desde fenómenos absolutamente mecánicos y concretos hasta obras de un alto grado de abstracción donde se agudiza un conceptualismo que explora la desmaterialización del objeto hasta sus últimas consecuencias.

Como se ve, tratar de indagar acerca de la especificidad del arte sonoro nos enfrenta, de partida, a una considerable serie de dificultades y desafíos, en tanto que el dominio atendido se despliega sobre un territorio complejo, heterogéneo y de límites particularmente difusos. La primera dificultad a la que nos enfrentamos es, en este sentido, a la amplitud, diversidad y heterogeneidad del conjunto de prácticas que se inscriben dentro de esta categoría. López-Cano (2013) indicará que el término “arte sonoro” no se refiere a una disciplina artística específica, un movimiento artístico, una poética de uno o más creadores, una técnica, lenguaje, forma, género o estilo artístico determinado, sino que más bien viene a funcionar como una *categoría operativa* que aglutina una gran variedad de prácticas, discursos y comportamientos artísticos de diversa procedencia, naturaleza y perteneciente a diferentes tradiciones recientes o longevas, y enfatiza su carácter transdisciplinar y performativo.

Alan Licht (2019), por su parte, sostiene que la categoría “arte sonoro” entraña un carácter distintivo: el de ser un movimiento artístico que no está vinculado a un período de tiempo específico, ubicación geográfica o grupo de artistas, y que no fue nombrado hasta décadas después de que aparecieran sus primeras obras. “Arte sonoro”, agrega, es un término que se ha utilizado con creciente frecuencia desde finales de la década de 1990, pero con escasa precisión en relación a una definición consensuada del

campo. En esta dirección, indica que el término continúa siendo elusivo en cuanto a su significado.

Laura Maes (2013), asimismo, sostiene que el término todavía se usa para etiquetar una gran variedad de formas de arte y, como consecuencia, el significado del término “arte sonoro” sigue sin estar claro, por lo que un análisis bien fundado continúa siendo un requisito previo para llegar a una mejor comprensión de la forma de arte en dicho dominio.

Este tipo de aserciones, que se multiplican de manera exacerbada en la literatura específica, nos permiten rápidamente apreciar el grado de vaguedad que puede comportar el término, tanto cuando se somete a la categoría “arte sonoro” a sus empleos más laxos en el mundo del arte (incluyendo el ámbito de la crítica de arte y de la curaduría) así como también en relación con la heterogeneidad y diversidad que se pone de manifiesto en el orden de la producción artística dentro de este dominio. Por otra parte, se advierte también una heterogénea, amplia y diversificada pluralidad de producción teórica que toma por objeto al arte sonoro, desarrollando conceptualizaciones y aproximaciones analíticas desde diversas perspectivas y posicionamientos, presentando, en este plano, también una gran amplitud y diversidad en cuanto al despliegue de la reflexión teórica acerca del campo, comportando, asimismo, profundas diferencias tanto en sus horizontes e intereses reflexivos como en sus tradiciones epistemológicas de base.

En esta dirección, es posible identificar, *grosso modo*, dos grandes tradiciones teóricas que se ocupan, desde distintas concepciones y perspectivas, del dominio del arte sonoro: por un lado, la tradición germana del *Klangkunst* –con una orientación más ligada al campo de la estética y de la musicología– y que atiende al fenómeno de manera más restringida, poniendo foco, principalmente, en las instalaciones y esculturas sonoras (Engström y Stjerna, 2009) y, de manera más específica, en la complejas relaciones que se establecen entre el material sonoro y las cualidades y configuraciones de la locación y organización espacial. Esta tradición, expandida en el norte de Europa, propone así una superación de la clásica dicotomía entre artes temporales y artes espaciales, analizando conjuntamente el funcionamiento operativo de la percepción auditiva y visual en el marco de las diversas configuraciones y propuestas sonoro-espaciales inscriptas dentro del ámbito del *Klangkunst*. Podríamos agregar, en esta dirección, que la solidez de la arquitectura conceptual y de los fundamentos estético y analíticos de base, que se advierten tanto en los desarrollos teóricos como en la producción artística dentro de la tradición germana,

terminaron por definir un campo estético que ha ganado gran estabilidad y que presenta bordes ciertamente más definidos que otras orientaciones. El *Klangkunst* terminará integrando, de ese modo, tanto un campo de expresión artística como un discurso académico acerca del mismo.

Por su parte, la vertiente de raíz anglosajona del arte sonoro, el *Sound Art*, presenta, a grandes rasgos, una orientación más culturalista (cayendo incluso en algunos casos en un relativismo cultural radicalizado) que da lugar a concepciones mucho más abiertas y diversificadas acerca de su objeto y estatuto, incluyendo de ese modo fenómenos muy diversos dentro de la categoría “arte sonoro” y proponiendo horizontes analíticos asimismo diversos y heterogéneos. De allí que la categoría presente mayor vaguedad y que sus definiciones y alcances sean mucho más amplios. Es por eso que autores como Engström y Stjerna (2009) consideran que obtener una visión integral de la literatura de la tradición anglosajona sobre arte sonoro resulta un asunto mucho más complicado que en el caso del *Klangkunst*, al punto que la gran expansión de su discusión se torna actualmente inabarcable. Según estos autores, la literatura anglosajona tiene un punto de partida diferente, a saber, *el sonido en sí*, pero no se queda allí sino que su interés va más allá de las cualidades estéticas internas del sonido, nutriéndose tanto del ámbito de la filosofía del arte contemporáneo como de algunos desarrollos de la denominada *new musicology*, presentando una serie de intereses tan diversos que encuentra abordajes desde perspectivas antropológicas, sociológicas, comunicacionales y mediáticas, en el marco de los estudios culturales y poniendo foco en los alcances relacionales del sonido o, de manera más específica, en el marco de los *sound studies* (o *sound culture studies*) o de los desarrollos de la vertiente denominada *auditory culture*.

La vertiente anglosajona presenta, asimismo, una conexión mucho más estrecha con la tradición musical; de allí que, como afirma Licht (2007), ha habido una tendencia a aplicar el término *sound art* a cualquier música experimental de la segunda mitad del siglo XX, particularmente a John Cage y sus descendientes.

Si bien resulta absolutamente discutible (e incluso inapropiado) concebir a Cage como un representante de lo que actualmente se denomina *sound art*, sí es cierto que, en términos históricos y estéticos, su incidencia en el campo adquiere una enorme relevancia por las rupturas que produjo, si bien no con la tradición musical, sí con la hegemonía del modernismo imperante. En efecto, si el modernismo en pintura tuvo como su pilar al expresionismo abstracto (avalado por los postulados de la teoría

greenbergiana acerca de la opticalidad y la planitud de la pintura), en el campo musical el modernismo encontró su parangón en el vanguardismo de la escuela de Darmstadt y en la síntesis electrónica pura, en una escalada frenética por la racionalización del material sonoro en pos de la especificidad de la forma pura (acorde a una concepción de música absoluta, en términos de Dahlhaus). No ahondaremos aquí en una discusión sobre las teorías estéticas y sus alcances, ni entraremos en detalle acerca de la profunda discusión que la problemática amerita desde un análisis del contexto político y de las disputas ideológicas que se dirimían en términos de una política cultural por ese entonces, sino que, más bien, queremos enfatizar que esa tendencia modernista orientada hacia una racionalización del material sonoro en la vanguardia musical que abarca desde el puntillismo weberniano y la primera Escuela de Viena hasta el serialismo integral (donde aún pervive la idea modernista de pureza), encuentra como competidor a la escuela de New York con Cage a la cabeza.

Así como el modernismo en las artes visuales queda atrapado en un callejón sin salida, donde el desarrollo del expresionismo abstracto hasta sus últimas consecuencias llevaría al punto máximo de abstracción en coincidencia plena con el soporte, en el campo de la música es posible sostener que *4'33"* de Cage es un enorme gesto que tematiza ese extremo punto de abstracción con su énfasis puesto en el silencio: lo único que queda es el dispositivo de la sala de concierto y sus convenciones frente a las que ese silencio entra en profunda tensión, frustrando toda expectativa estética de la audiencia.

Otras conexiones posibles con el campo del arte sonoro, sobre las que han trabajado distintos autores y sobre las que no podremos extendernos en el presente trabajo, incluyen las relaciones del *sound art* con la *musique concrète*, con la ecología acústica y el *soundscape movement* (basado, inicialmente, en los postulados y consideraciones de Murray Schafer acerca del entorno sonoro, desde una ética ecológica del medio ambiente sonoro natural), o con la riquísima experiencia que ha comportado Fluxus como un antecedente determinante en el despliegue de este dominio artístico, operando, particularmente, en la ampliación del campo hacia un territorio que se extiende mucho más allá de la experimentación en el plano estrictamente sonoro.

Dada esta enorme diversidad y multiplicidad de aproximaciones analíticas, de concepciones diferenciadas acerca del objeto, de tradiciones epistemológicas de base y de horizontes, intereses y experiencias sobre las que se proyecta el dominio del *sound art*, podemos afirmar que no

existe un relato histórico y estético único que permita circunscribir el dominio en cuestión sino más bien un complejo cúmulo de teorizaciones y experiencias estéticas de variada naturaleza, que despliegan sus relatos y elaboran sus posicionamientos, y que contribuyen al desarrollo de una intensa dinámica en la que el arte sonoro, en plena efervescencia, se inscribe en pujantes procesos de construcción, innovación, institucionalización y profusa expansión.

2. Una aproximación a las dimensiones constitutivas del arte sonoro

Si bien algunos autores como Helga de la Motte-Haber afirman que la música experimental puede ser parte de los modos de expresión unidos bajo el denominador arte sonoro, no compartimos esa visión. Las principales distinciones entre el arte sonoro y la música son el uso del tiempo, el lugar de presentación, la narratividad y la clara división entre audiencia e intérpretes. Sin embargo, estas distinciones no siempre son tan claras. Existen formas híbridas que se equilibran en la frontera de la música y el arte sonoro (Maes, 2013, p. 118).¹

Hemos visto hasta aquí que el campo del arte sonoro es un dominio complejo y heterogéneo que, dada la diversidad que comporta tanto en el plano de la producción artística como en el plano de la producción teórica y analítica, no encuentra fácilmente una definición única que pueda aglutinar y caracterizar de manera absoluta la totalidad de la producción generada dentro de su dominio específico; ni tampoco abarcar la complejidad de sus alcances. Sus propuestas de experimentación estética, en muchas ocasiones, exigen aproximaciones analíticas singulares para poder describir sus modalidades de funcionamiento, tanto en el plano perceptivo como en el plano discursivo, estético y conceptual, por lo que resulta difícil –si no imposible, dada su gran variabilidad– abordar y caracterizar dichas producciones desde un único modelo analítico o desde un único marco conceptual. Algunas de las formas en que se manifiesta el arte sonoro, no obstante, pueden restringir esta complejidad que se manifiesta en el plano más general y abarcativo del dominio, y orientar así, de manera mucho

¹ Although some authors such as Helga de la Motte-Haber state that experimental music can be a part of the modes of expressions joined under the denominator sound art, we do not share that vision. The main distinctions between sound art and music are the usage of time (see p. 64), the place of presentation (see p. 69), the narrativity (see p. 66) and the clear-cut division between audience and performers (see p. 60). However, these distinctions are not always that clear. Hybrid forms exist that balance on the border of music and sound art (Maes, 2013, p. 118).

más concreta y circunscripta, nuestra aproximación sobre las cualidades, configuraciones y modalidades de funcionamiento que presentan sus prácticas y desarrollos estéticos (como por ejemplo, en el marco de las instalaciones y las esculturas sonoras, los *soundscapes*, los *soundwalks* o las *field recordings*).

En esta sección proponemos una aproximación reflexiva sobre algunas de las dimensiones constitutivas que se manifiestan de manera recurrente y característica dentro del ámbito del arte sonoro, y que aportan a la definición de su especificidad, poniendo el acento sobre ciertas rupturas que comporta dicha área de la producción estética en relación con otras manifestaciones del campo de las artes.

En primer lugar, tal como ya hemos señalado, el arte sonoro logra la superación de la dicotomía tradicional entre artes espaciales y artes temporales, constituyendo un tipo de práctica artística que requiere la total integración de dichas coordenadas: la del tiempo y del espacio. A primera vista parecería que esta aserción sería más pertinente y apropiada para la concepción más restringida de arte sonoro (ligada a la tradición germánica), no obstante, veremos que sus alcances también pueden ser pertinentes incluso en una concepción extendida del campo.

Parece evidente, en principio, que la temporalidad que articulan las obras de arte sonoro, en líneas generales, difiere radicalmente de la organización temporal que comporta la música, en tanto sucesión ordenada de sonidos en el tiempo que configura el sustrato primario de su narratividad y, así, de su temporalidad característicamente musical. La temporalidad del arte sonoro, podríamos decir, se desplaza más bien hacia la temporalidad de la percepción y activa una dimensión particular en la que entran en relación, de manera inescindible, las configuraciones sonoras con las espaciales en una dinámica temporal que ya nada tiene que ver con el tiempo de las unidades discretas y medibles de la discursividad musical (*id est*, la concepción del tiempo como elemento discreto).

Esto quiere decir que no solo hay una apertura y expansión del universo sonoro, en su naturaleza sonora misma, sino que hay una apertura hacia una plasticidad del tiempo que escapa a los límites estrictos que impone, en la mayoría de los casos, la discursividad musical. Ya lejos del tiempo medido, encapsulado, cronometrado del reloj, se produce un desplazamiento hacia un tiempo continuo, fluido, infinito, propio del despliegue de los procesos que se activan en la exploración, tránsito y recorridos posibles que ofrece la obra, o de los tiempos vinculados al proceso productivo de

la pieza, o de los tiempos que solicite y demande, según sea el caso, la auralidad y las condiciones espectatoriales de la audiencia. La experiencia temporal es entonces aquí muy diferente al modo en que opera la sucesión sonora en una pieza musical o en su lectura en una partitura. Esto da lugar a que, en muchos casos, las obras sonoras no tengan ni principio ni fin, sino que desenvuelven una temporalidad fluida de duración continua que se funde en un espacio sonoro y que opera como una temporalidad englobante del sonido ambiente, dando lugar a continuos sonoros (como, por ejemplo, la temporalidad infinita de *Times Square* de Neuhaus).

Nos enfrentamos así a esta particular cualidad de la forma abierta que se observa con mucha contundencia en las instalaciones sonoras en las que el sonido no tiene ni principio ni fin: de ese modo, el sonido puede estar funcionando antes de que el oyente ingrese al espacio de la instalación, incluso podría estar escuchándolo antes de ingresar a la sala o espacio de la obra, y lo seguirá escuchando mientras se retira del espacio; e incluso el sonido podrá continuar su flujo aún en ausencia del oyente. Esta es una cualidad muy particular del Arte Sonoro y, tal como hemos señalado, se manifiesta notoriamente en las instalaciones sonoras. Se trata de un particular efecto de duración y persistencia de lo sonoro que Maes (2013) caracterizará bajo el concepto de *endurance*. En dichas circunstancias, tal como hemos indicado, el hecho sonoro puede existir y perdurar como un continuo sonoro aún en ausencia de público presente.

Otro aspecto determinante, que ha sido explorado en profundidad por Christina Kubish en sus instalaciones sonoras, tiene que ver con el hecho de que la temporalidad empieza a estar más ligada a las cualidades espaciales y al movimiento, por lo que los espectadores comienzan a ganar un valor determinante en la gestión de la temporalidad y esto, por su parte, conlleva una serie de efectos perceptivos tanto en el plano sonoro como en el visual. Se produce aquí también una ruptura radical con las cualidades de la narratividad musical y su temporalidad, y con una idea estandarizada de *performance* que predetermina, normativamente, el tipo de vínculo a establecer con los espectadores.

En relación con la performatividad, entonces, y tomando nuevamente como referencia a las convenciones más tradicionales del campo musical, podemos advertir un desplazamiento de las posiciones del ejecutante al oyente en el despliegue performativo. En esta dirección, hay obras que pueden comportar un carácter más interactivo, en las cuales el público puede accionar algún elemento productor de sonido o algún controlador que puede actuar sobre el espectro sonoro, modificándolo, operando sobre

sus cualidades y sobre su variabilidad, agudizando la dimensión performativa de la experiencia e interviniendo interactivamente sobre la obra. Pero también es cierto que en muchas ocasiones la dimensión performativa está directamente ausente, prescindiendo la generación sonora del accionar de cualquier sujeto, volviendo a la producción sonora estrictamente autónoma, ya sea que ésta sea generada por procedimientos mecánicos, digitales, o, en cierto punto, “naturales” (como el paso del viento por alguna estructura con capacidad de producir sonido). Se juega aquí una suerte de despersonalización enunciativa, y el sonido funciona, orgánicamente, integrado a un objeto o al espacio/ambiente sonoro que la obra construye.

Este tipo de procedimientos llevan al extremo la tensión sobre el plano de la narratividad, en el sentido de que ciertos tratamientos de la dimensión sonora pueden incluso eludirla (en ocasiones la dimensión sonora opera de tal modo que termina constituyendo un mero fenómeno físico, orientado a su experimentación perceptiva multimodal, en articulación con otros componentes de la obra/espacio).

En general las producciones de arte sonoro presentan un alto grado de abstracción, prescindiendo en muchos casos de una narrativa y de una explicación del hecho en sí. En este sentido, tiene mucho más que ver con el sonido como espacio, como componente físico, como algo capaz de tener cierta corporalidad, fuertemente entramado en diversos componentes visuales y espaciales. No obstante, atendiendo a la variabilidad de los fenómenos y experiencias inscriptas en el dominio del arte sonoro, debemos reconocer que en otras ocasiones las obras sí pueden comportar una dimensión narrativa determinante y generar, así, diversos trayectos narrativos.

3. Espacio sonoro y posición espectral emergente en la instalación sonora

En relación con la espacialidad, partiremos de considerar nuevamente a las instalaciones sonoras, ya que allí se vuelve ostensible la inescindible articulación entre las dimensiones sonora, visual y espacial; particularmente, entre las coordenadas espacio-temporales, que dan lugar a la emergencia de un nuevo espacio: un espacio sonoro en el que, literalmente, el espectador ingresa; un espacio complejo en el que se entraman configuraciones de naturaleza heterogénea y que se constituyen en espacios sonoros a ser transitados, recorridos y experimentados, generando intensas y variadas implicancias perceptuales sobre la audiencia.

La instalación sonora termina por definirse como una suerte de dispositivo –en términos semióticos– en el que los visitantes ingresan y participan de manera interactiva en relación a las posibilidades que la instalación les ofrece, experimentando la compleja configuración de ese espacio que ha dejado de ser un mero espacio físico de localización y ha pasado a ser un espacio artístico, un nuevo entorno emergente que actúa sobre la percepción de la audiencia, constituyéndose en un medio de percepción multimodal donde el sonido “crea un espacio dentro del espacio, diseñándolo al mismo tiempo como tal; el espacio [así] se convierte en espacio sonoro” (Kriegesmann, 2007, p. 9).

Podríamos decir que lo peculiar de este espacio emergente, entonces, no solo radica en la profunda integración de la dimensión aural y la visual, sino en la emergencia de una nueva posición espectral que implica, entre sus principales características y tal como venimos insistiendo, al movimiento y al desplazamiento de la audiencia al interior de dicho espacio. Esa nueva posición espectral implica, asimismo, una temporalidad particular en la que se performativiza la escucha y la percepción del espacio de acuerdo a las acciones y desplazamientos del espectador en ese entorno inmersivo (cualidad posiblemente extensible a la mayor parte de las producciones factibles de ser incluidas dentro de la categoría *site-specific*).

En este contexto, el espacio físico/arquitectónico opera como un material de diseño en el que la dimensión sonora despliega su condición significativa, dando lugar a la configuración de un orden emergente. El tiempo, por su parte, se convierte en un parámetro experiencial del propio espacio (como espacio sonoro), y la cualidad efímera del sonido, ligada a su temporalidad, permite trascender la objetualidad. Las relaciones entre los elementos visuales y aurales, de ese modo, se despliegan en un marco más amplio en el que se integran el tiempo, el espacio (físico-sonoro) y el movimiento. Sobre este último aspecto, y particularmente en relación con la noción de movilidad que comporta una buena parte de las producciones actuales del arte sonoro, resultan de interés los aportes que realiza Czolbe (2014) a partir de su taxonomía de *Mobile Klangkunst: Placed Sounds, Sound Platforms y Sonified Motion*.

Esto nos lleva a considerar que la obra es irreductible a sus componentes materiales como elementos discretos (más allá de que se estructure sobre dicha materialidad de base) y resulta en complejas configuraciones significantes en las que el espectador opera, de manera participativa, activando trayectos semióticos singulares en función de su localización al interior

de la obra y dando lugar a heterogéneas resonancias de sentido que se entraman en su propia cultura sonora, audiovisual y en sus esquemas de distinción. La circulación de sentido, de ese modo, se constituye en un aspecto central a ser atendido en el contexto del arte sonoro, siendo la instancia de reconocimiento crucial para comprender las múltiples y diversas maneras en las que operan las inflexiones del sentido.

También es menester enfatiza el carácter efímero que comporta el arte sonoro, particularmente en función de la condición evanescente que implican el trabajo con materiales energéticos como el sonido y la luz, tal como lo refiere Kriegesmann (2007). Esto merece, sin embargo, consideraciones específicas sobre las cualidades singulares de las obras que no podremos desarrollar en este trabajo. No obstante, podemos agregar que, a diferencia de la autonomía que podría resultar de un registro sonoro o visual en otro tipo de manifestaciones artísticas, en este caso habría una imposibilidad de registro integral del espacio emergente en cualquier otro soporte (así como una imposibilidad de transposición o de reducción del mismo en cualquier otro formato).

La instalación sonora, por todo lo antedicho, implica un gesto determinante en el desplazamiento del foco de la acción del compositor y el intérprete (o *performer*) hacia la audiencia, que sufre una radical transformación en su condición y estatuto espectral para operar activamente en las tramas significantes derivadas de la configuración material de la obra. La percepción del sujeto se torna ahora el eje central de los efectos de la obra y se volverá determinante la posición ocupada por el oyente en el espacio y sus desplazamientos para abrir juego sobre la discursividad de la obra. La experiencia del espectador/oyente de una instalación sonora es así una experiencia que solo puede articularse en términos de coordenadas espacio-temporales. Se exagera aquí la dimensión de la presencialidad, pero ya no entendida como cualidad de la obra (desde la concepción modernista que promulgaba Fried, 1967), sino como presencia física del cuerpo signifiante (Verón, 1988) de los actores sociales que transitan la instalación. El material sonoro y visual se expande y se transforma en función del movimiento del oyente en ese espacio emergente, estableciendo múltiples vectores de percepción y de significación a través de su cuerpo signifiante, que se vuelve el eje de las relaciones que establece con la instalación sonora, explorando y experimentando sensorialmente sus cualidades y los diversos matices que se transforman y reconfiguran dinámicamente en el despliegue de los procesos activados en/con/por la obra.

4. Más allá de la instalación sonora

Podríamos decir que la percepción del espectador, en la contingencia de sus múltiples desplazamientos por el espacio, actualiza la obra de un modo particular y despliega sus potencialidades en función de una gramática abierta, previamente definida (y solo hasta cierto punto) por el/la artista. De ese modo, la auralidad del oyente se exacerba y la temporalidad del espacio sonoro adquiere una elocuente plasticidad. Las tramas significantes se despliegan, de ese modo, en el contexto de un espacio sonoro emergente, y dan lugar a la configuración de una nueva y desafiante auralidad.

Más allá de la instalación sonora, podemos advertir diversos desplazamientos que se generan en el marco de otras producciones contemporáneas del arte sonoro que exploran, de múltiples maneras, los diversos aspectos que hemos ido enunciando hasta aquí, como por ejemplo, el desplazamiento de la sala de concierto o de la galería hacia el espacio público, la exploración profunda de la especificidad del sitio, la problematización y experimentación sobre las implicancias perceptivas del movimiento, las formas abiertas, la aleatoriedad, los procesos de interactividad, entre otros. Como se ve, todo este complejo y diverso conjunto de aspectos, así como los procesos que implican y activan en cada caso, van mucho más allá de una mera espacialización del sonido, sino que conducen a una exploración y experimentación de distintas relaciones que operan entre los órdenes de la materialidad sonora y del espacio, de las cualidades sonoras y del movimiento, del desplazamiento por el espacio y su relación con el cuerpo significativo de los actores sociales.

Un capítulo aparte merecería la reflexión sobre el desarrollo e implementación de las tecnologías de registro y reproducción sonora, que conducen al enorme desarrollo de la mediatización sonora contemporánea y sus diversas aplicaciones en el dominio del arte sonoro. Las grabaciones de campo (*field recordings*) o la producción de mapas sonoros interactivos son claros ejemplos de su vasta presencia en la producción contemporánea de arte sonoro. Las tecnologías de registro y reproducción sonora, en este contexto, se inscriben en profundos debates en relación a: 1) sus procedimientos (que siempre implican modos de intervención técnica y, por ende, comportan una dimensión estética: desde el momento en que se registra un evento sonoro, aún cuando haya una mínima o casi nula edición de los materiales); 2) sus contenidos (y la problemáticas en torno a su referencialidad o sus grados de referencialidad, la configuración de una territorialidad, la incesante búsqueda de la exploración del *sonido en sí mismo*, y la complejidad ontológica de su modalidad de existencia y

funcionamiento en tanto objetos sonoros autónomos); y, 3) las modalidades de gestionar las complejas relaciones entre sonido y sentido o, más precisamente, el plano de la significación sonora.

Respecto de este último aspecto, vinculado con la dimensión significativa de lo sonoro en la producción de arte sonoro, quisiéramos hacer dos señalamientos que implican una toma de posición y que constituyen aspectos que consideramos de especial relevancia en el dominio objeto de estudio. En primer lugar indicar que, tal como hemos visto en nuestro recorrido argumentativo, en general, y en la gran mayoría de los casos, los procesos de significación en el contexto de las obras de arte sonoro van mucho más allá de un funcionamiento operativo pura y exclusivamente desde el plano sonoro: dada su compleja naturaleza semiótica y la pluralidad de materias significantes que se integran y ponen en juego en sus dinámicas productivas, la significación resultante se constituye a partir de complejos *clusters* significantes que comportan cualidades de índole multimodal.

En segundo lugar, en el marco de la oposición entre una concepción culturalista con énfasis en lo relacional y evocativo del plano sonoro y la concepción más restringida del sonido en sí mismo (*sound in itself*), advertimos que en la defensa a ultranza de esta última vertiente se llega a perder de vista que, más allá de que un objeto sonoro pueda estimular resonancias de sentido en el plano subjetivo de la escucha, aún cuando se piense a los objetos sonoros remitiendo a sí mismos no se deja de estar inmerso en un proceso sónico que abre un dominio complejo de remisiones de sentido. Por lo tanto, no se trata de despojar a las prácticas del *sound art* de sus atributos estéticos y tomarlas como meros suplementos de otras estructuras del campo social, ya que esto reduciría la problemática a una concepción puramente externalista de la semiosis sonora. Por el contrario, la especificidad de la significación sonora opera incluso en el nivel del “sonido en sí mismo”, al remitir a sus propias cualidades como materia significativa, al percibir sus posibles variaciones o al establecer relaciones de semejanza y diferencias entre dos materiales sonoros.

En otras palabras, no es condición *sine qua non* que opere una remisión externalista respecto del objeto sonoro para que se active la significación sonora y sus inflexiones de sentido. Los significantes sonoros poseen cualidades que por sí mismas se constituyen en objetos, en términos peirceanos, y no necesariamente en representámenes. Esto quiere decir que hasta en la más despojada de las percepciones ya se activa un proceso semiótico en su primeridad (*feeling*). Las relaciones que puedan establecerse entre distintos sonidos o en la propia variabilidad de un mismo

sonido, concebido en sí mismo, entabla relaciones que operan dentro de su segundidad (*reaction*). Finalmente, los interpretantes que de allí se susciten responden a lógicas que se entablan en el plano de la terceridad (*thinking*) y, todo esto puede operar incluso en el plano de la semiosis interna orientada al sonido en sí mismo (*sound in itself*) como objeto sonoro y desde una escucha reducida, sin necesidad de hacer interpretaciones externalistas sobre sus modalidades de inscripción en el ámbito socio-histórico y cultural.

5. Consideraciones finales

En líneas generales, las producciones del arte sonoro son discursos que se despliegan en el espacio y, en gran medida, sobre el espacio, lo que da lugar en muchos casos a la toma de conciencia de lo sonoro. Se despliega así un tipo de percepción individual agudizada, en el sentido de que se buscan mecanismos específicos que agudicen la conciencia perceptual del oyente en relación con las condiciones ambientales en las que los fenómenos sonoros discurren.

Por otra parte, las condiciones del espacio y su variabilidad incidirán de manera determinante en las condiciones de recepción de las piezas, y operarán sobre las modalidades perceptivas configurando una nueva auralidad multidimensional. De ese modo, emerge la posibilidad de experimentar los espacios como entornos sonoros, en función de las cualidades sonoras ambientales de un entorno definido (piénsese, por caso, en las propuestas inscriptas dentro de las denominadas *sound walks*). Nos encontramos así frente a un tipo de escucha que se caracteriza por su notoria capacidad inmersiva. Yendo aún un poco más lejos, las articulaciones con el espacio pueden incluso trascender el espacio físico, para así explorar relaciones con la especificidad del espacio histórico, institucional, discursivo, ecológico y cultural.

En esta dirección, debemos reconocer también como parte del arte sonoro (en términos extendidos) la existencia de producciones que ponen un particular énfasis en estas dimensiones y que a veces se presentan como una vertiente que se orienta hacia el conceptualismo, en las cuales se vuelve posible la emergencia de cierto efecto de narratividad (el cual puede que no sea pretendido dentro de otras vertientes estéticas) y donde incluso se puede advertir la presencia de un subtexto y diversos elementos paratextuales vinculados con el entorno en el que se emplazan, registran o

inscriben las producciones. Se abre así el juego sobre todo un gran dominio de sentido en el que se despliega la línea más culturalista del arte sonoro.

Todo este conjunto de desarrollos tiene alcance directo sobre el plano de las modalidades espectatoriales y aurales y ponen de manifiesto que las rupturas que se experimentan en el marco del arte sonoro (en relación con otras manifestaciones artísticas) implican un particular modo de operar sobre las complejas configuraciones que definen la especificidad de su temporalidad, espacialidad y novedosas condiciones espectatoriales (no configura una única modalidad de escucha, vale decir, sino cierta coexistencia de múltiples modos posibles de escucha, lo cual se torna en una de las principales características de esta nueva auralidad contemporánea). Se ponen en crisis así las lógicas más tradicionales a partir de las cuales nos relacionamos sensiblemente con los sonidos. Y para que fuera posible la emergencia de esta nueva auralidad, estas nuevas posiciones espectatoriales y estas nuevas modalidades de producción y experimentación artística, fue necesario que se generara una ruptura con las normas y postulados de la estética modernista.

Consideramos que, a partir de este gesto de ruptura, que tiene alcances sobre todas las dimensiones que hemos ido abordando, el arte sonoro comienza a constituir su propia identidad; una identidad a veces difícil de definir dada la heterogeneidad que comportan las prácticas y concepciones teóricas que integran su territorio, pero que van construyendo, desde distintas perspectivas, sus propios relatos históricos y estéticos así como su propio campo de acción.

Bibliografía

- » Czolbe, F. (2014). Klangkunst Goes Mobile. *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference*. Berlin. Recuperado de http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_czolbe.pdf
- » Engström, A. y Stjerna, A. H. (2009). Sound Art or Klangkunst? A Reading of the German and English Literature on Sound Art. *Organised Sound*, 14(1), 11-18.
- » Fried, M. (2004 [1967]). *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- » Hamilton, A. (2007). Music and the Aural Arts. *British Journal of Aesthetics*, 14(1), 46-63.
- » Kahn, D. (2006). The Arts of Sound Art and Music. *The Iowa Review Web*, 8(1), *Special Issue on Sound Art*. Recuperado de http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Kahn_Sound%20Art.pdf
- » Kane, B. (2013). Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory, *Nonsite*, 8. Recuperado de <https://nonsite.org/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory/>
- » Kriegesmann, D. (2007). *Between Perception and Imagination. Sound, Light, Space and Movement as the Material of Sound Art*. (tesis de maestría). Dutch Art Institute, Enschede, Netherlands.
- » Licht, A. (2007). *Sound Art: Beyond Music, between Categories*. New York: Rizzoli International Publications.
- » Licht, A. (2019). *Sound Art Revisited*. New York: Bloomsbury.
- » López-Cano, R. (2013). Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas. En L. Sánchez de Andrés y A. Presas (Eds.). *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX* (pp. 207-225). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (UAM).
- » Maes, L. (2013). *Sounding Sound Art. A Study of the Definition, Origin, Context, and Techniques of Sound Art*. (tesis de PhD). Universiteit Gent, Gante, Bélgica.
- » Neuhaus, M. (2000). *Sound Art? Liner Notes for Volume: Bed of Sound. P.S. 1*. New York: Contemporary Art Center.
- » Traversa, O. (2009). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, 6. Recuperado de <http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/1086/Dispositivo-enunciaci%c3%b3n.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- » Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- » Verón, E. (1988). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.



Biografía

Federico Buján

Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Post-doctorado por la *Escola de Comunicações e Artes* de la *Universidade de São Paulo* (USP). Post-doctorado CONICET. Actualmente es Profesor Titular en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) actuando en los niveles de grado y posgrado. Docente e investigador en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y profesor responsable de cátedra en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de San Andrés (UDESА). Actúa como investigador en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC, UNA) y en la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), especializándose en el estudio semiótico de los fenómenos sonoros.