



Artículo / Artigo / Article

Imaginación histórica, forma y experiencia estética en las instalaciones sonoras

Daniel Halaban, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina
danielhalaban@gmail.com

Resumen

En este trabajo se indaga sobre el problema de la *forma* en un tipo específico de instalaciones sonoras y su implicancia política. Se considera que una concepción historizada de la imaginación permite desgarrar el continuum destemporalizado e indeterminado de esos dispositivos artísticos y reconstruir las relaciones materiales allí cifradas. Para esto se propone articular el análisis empírico de algunas instalaciones sonoras con un recorrido teórico. En este último se discute la lectura de Jacques Rancière sobre políticas estéticas para centrar el debate sobre el arte sublime lyotardiano y la tensión con la propuesta adorniana. El arte sublime, para François Lyotard, es aquel que posibilita el desborde de la razón por la experiencia sensible y se caracteriza por ser “pura diferencia”, una “materia inmaterial” indeterminada –en música esto se encuentra en el timbre. Se sostiene, sin embargo, que los experimentos de Pierre Schaeffer indican que en la contemporaneidad no es posible una experiencia tal. La propuesta del artículo es que se puede recuperar el pensamiento formal en las instalaciones sonoras como la síntesis que opera la razón de los fragmentos producidos por la imaginación historizada que penetra al interior de aquello “indeterminado”.

Palabras clave: instalación sonora, forma, imaginación, sublime, arte y política

Imaginação histórica, a forma e a experiência estética das instalações sonoras

Resumo

Este artigo visa refletir sobre o problema da *forma* dentro de um tipo específico de instalações sonoras e a sua implicação política. Considera-se que uma concepção historicizada da imaginação permite romper o continuum destemporalizado e indeterminado daqueles dispositivos artísticos e reconstruir as relações materiais ali cifradas. Nesse sentido propomos articular a análise empírica de algumas instalações sonoras a partir de um enquadramento teórico



baseado na proposta de Jacques Rancière sobre políticas estéticas, focando no debate lyotardiano sobre a arte sublime e na tensão com a proposta adorniana. A arte sublime, segundo François Lyotard, é aquela que torna possível o transbordar da razão pela experiência sensível, caracterizado-se por ser “pura diferença”, uma “matéria imaterial” indeterminada, que na música se encontra no timbre. Porém as propostas de Pierre Schaeffer indicam que na contemporaneidade não é possível tal experiência. Este artigo propõe que é possível recuperar o pensamento formal em instalações sonoras enquanto síntese que opera sobre a razão dos fragmentos produzidos pela imaginação da consciência historicizada que penetra ao interior do “indeterminado”.

Palavras-chave: instalações sonoras, forma, imaginação, sublime, arte e política

Historical Imagination, Form and Aesthetic Experience in Sound Installations

Abstract

This paper reflects on the problem of *form* and its political implications in some specific kind of sound installations. It is argued that a historized conception of imagination allows us to tear through the detemporalized continuum of such artistic devices thus grasping the material relationships ciphered in them. In order to do that an articulation between the empirical analysis of some sound installations and a theoretical journey is proposed. At first, Jacques Rancière’s thesis on politics of aesthetics are discussed, especially his contraposition between François Lyotard’s aesthetics of the sublime and Theodor Adorno’s stance on art as critique. Sublime art is, for Lyotard, one that allows reason to be exceeded by sensitive experience and is characterized as being “pure difference”, an indeterminate “immaterial matter” –which, in music, can be found in timbre. It is argued, however, that Pierre Schaeffer’s experiments indicate that today such an experience is not possible. This article posits that formal thought *can* be found in sound installations as the synthesis that reason elaborates from the fragments produced by a historical imagination, which can penetrate the “indeterminate”.

Keywords: Sound installation, form, imagination, sublime, arts and politics

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2016

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: diciembre 2016

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2017



I

El arte de instalación tiene un lugar relevante en la escena artística contemporánea. A diferencia de las artes tradicionales, que se definen según el medio en el que se realizan; en las instalaciones la puesta en juego y el entrelazamiento de múltiples soportes materiales dificultan una delimitación precisa. Lo que les otorga su carácter propio es la conformación de un ámbito en el que el espectador se incluye como “una presencia literal en el espacio” (Bishop 2005: 6). En la misma dirección indica José Iges que “una obra es instalación si dialoga con el espacio que la circunda” (1999: 5). Boris Groys, incluso, sugiere que “el soporte material del medio instalación es el espacio mismo” (2014: 54). Por otro lado, Juliane Rebentisch sostiene que en los análisis de las instalaciones –y de obras minimalistas, su antecedente más directo–, es usual enfatizar la participación performática dada la inmersión del espectador en la obra; sin embargo, sostiene la autora, tal cualidad es, de una u otra manera, común a todas las experiencias estéticas. Para ella, la principal innovación del minimalismo y del arte de instalación es que exponen de manera muy clara la “estructura autoreflexiva-performativa de la relación estética con el objeto a través de su puesta en escena” (2013: 59).

Claire Bishop, por su parte, postula que este tipo específico de experiencia “activa” y “descentra” al sujeto. Lo activa, porque al entrar al espacio de la instalación su relación con lo sensible se ve trastocada

[...] [e]n lugar de *representar* la textura, el espacio, la luz, etc., el arte de instalación *presenta* estos elementos para que los experimentemos directamente. Esto introduce un énfasis en la intermediación sensorial, en la participación física [...] y en una conciencia intensificada de los otros visitantes que se vuelven parte de la obra (2005: 11).

Lo descentra, porque “las múltiples perspectivas que el arte de instalación propone, subvierten el modelo de perspectiva renacentista porque niegan a cualquier sujeto un lugar ideal desde donde observar la obra” (Bishop 2005: 13). Con cierta ingenuidad sugiere que se da lugar a la emergencia de un sujeto libre del dominio “machista, racista y conservador” (Bishop 2005: 13), a un modo “correcto” de ver nuestra “condición de sujetos humanos”, fragmentada, múltiple y descentrada.

Boris Groys afirma que el arte de instalación implica la construcción de un espacio específico por parte del artista, “revela la dimensión soberana y oculta del orden contemporáneo democrático que la política, en la mayoría de los casos, trata de esconder” (2014: 67).

Así mismo podemos encontrar una profusa literatura sobre arte sonoro en general e instalaciones sonoras en particular en donde se aborda el problema de lo *sonoro* “más allá de la música” desde distintas perspectivas. López Cano, por ejemplo, analiza distintos enfoques utilizados para caracterizar el arte sonoro que se caracterizan, inmanentemente, por “la disipación de fronteras artístico-disciplinarias que sus artefactos y discursos proponen” (2013: 21). Martín Liut, por su parte, se interesa especialmente por las relaciones específicas y novedosas que habilitan la relación entre público, fuentes sonoras y espacio. Allí, el autor se interesa por la experiencia estética más allá de la sala de concierto, en donde se trastocan las

condiciones de audición de la música tradicional y se reemplaza el modo de escucha “estático” por uno que “fomenta recorridos individuales y activos en la construcción de sentido alrededor de la obra percibida” (2009: 300). Este tipo de obra, que habilita potencialmente una multiplicidad de resultantes, que se conforman en la recepción “modifica radicalmente el proceso de composición y la constitución ‘final’ de la obra pierde su ‘clausura’” (2009: 299).

Al respecto de las instalaciones sonoras en particular, recuperamos de nuevo a Rebentisch, quien indica que:

[...] lo específico de una instalación sonora no es, al menos en primera instancia, lo que se refiere al fenómeno acústico-musical en sí mismo, sino a su ocurrencia entre el sonido y el espacio concreto en que está instalado-expuesto (2013: 225-226).

Estas instalaciones pueden, además, reconfigurar el *sentido* del espacio que intervienen. Al respecto, Rocha Iturbide propone que:

[...] podemos contemplar también la posibilidad de introducir *n* tipo de sonidos en un espacio público que no tiene nada que ver con un lugar relacionado con el arte. En este caso, los sonidos introducidos van a cambiar la percepción de ese lugar de la misma manera en que la música diseñada específicamente para supermercados o consultorios médicos (mejor conocida como *musak*) nos cambia el estado perceptivo de esos lugares (2003).

Esta diversidad de lecturas, con sus convergencias y divergencias, da cuenta de una experiencia estética y política que demanda reflexiones específicas.

II

La perspectiva de Jacques Rancière en *El malestar de la estética* aporta elementos para pensar el potencial político del arte de instalación, tema que procuramos desarrollar en este trabajo. El autor reconoce el agotamiento de la utopía estética que postulaba la radicalidad del arte y su capacidad de transformación de la vida colectiva. Sin embargo, el arte resguarda su politicidad puesto que construye un espacio-tiempo específico en el que se reorganiza el reparto de lo sensible y se generan las condiciones necesarias para una experiencia subjetiva, colectiva y disidente de aquella de la vida cotidiana. “La singularidad está ligada a la identificación de sus formas autónomas con formas de vida y con posibles políticos. Estos posibles no se concretan jamás integralmente más que al precio de suprimir la singularidad del arte, la de la política, o ambas a la vez” (Rancière 2011: 77).

Rancière identifica en el pensamiento sobre el arte contemporáneo dos grandes corrientes que se configuran en torno a la experiencia estética: la estética de lo relacional y la de lo sublime. El arte relacional, preferido por los críticos y artistas, no aspira a la radicalidad sino a la construcción intencionada de nuevas formas de relación entre objetos, espacios, sujetos y situaciones cotidianas que posibilite modalidades novedosas de interacción política. En tanto, lo sublime, remite a una experiencia de una alteridad radical a la de cualquier momento de la vida cotidiana humana.

Esta distinción, en una primera aproximación, nos permite una categorización de las

instalaciones sonoras, aunque con la precaución de que no podemos “dicotomizar” en forma tajante: hay grises entre ellas y también instalaciones que quedan fuera del espectro “sublime-relacional”.

Las situaciones que se propone generar el arte relacional se presentan de un modo “más irónico y lúdico que crítico y denunciante [y] apuntan a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos” (Rancière 2011: 30). Se trata de una micropolítica del arte que se ubica *entre* el arte y el no arte, *entre* la “extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común” (2011: 65) y que por su carácter lúdico habilita intercambios y desplazamientos entre ambos. Estas expresiones artísticas tienen en común el encuentro de series heterogéneas en una modalidad distinta a la inaugurada por el dadaísmo; el *shock* es reemplazado por la burla (2011: 28). Rancière incluso atisba una tipología de estas expresiones artísticas con cuatro figuras: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

Con el “juego” Rancière se refiere a un “doble juego” en el que los artistas recuperan objetos de la sociedad de consumo y realizan sobre ellos intervenciones mínimas, no para preguntarse por “los resortes de nuestro mundo” (2011: 69), sino para exponer su deslegitimación a través del humor. Esto llevaría a aguzar nuestra lectura de estos productos. El riesgo de este procedimiento es, para el autor, la indiscernibilidad del objeto artístico/crítico y el criticado y así “[l]a única subversión que resta es, entonces, el juego con esta indecibilidad, la suspensión, en una sociedad que funciona mediante el consumo acelerado de los signos, del sentido de los protocolos de lectura de los signos” (2011: 70).

El “inventario” es una colección de esos objetos heterogéneos ya sin intenciones de provocar ninguna explosión crítica. Se trata de una suerte de trabajo de archivo de los objetos producidos por la sociedad que, se espera, permite testimoniar lo compartido. Los elementos de estas muestras son la expresión de lo común que el artista visibiliza e invita a visualizar.

La tercera forma, “encuentro” o “invitación”, consiste en proponer al público de la muestra una “relación inesperada” con otros visitantes o el propio artista. Este tipo de arte puede darse tanto en los espacios museísticos como en la vía pública u otros ámbitos cotidianos. La crítica de Rancière a esta modalidad es que “[l]a distancia tomada en el pasado con respecto a la mercancía se invierte ahora en proposición de proximidad nueva entre los seres, de instauración de nuevas formas de relaciones sociales” (2011: 73). Ya no se trata de una crítica a la mercancía, sino que este arte se dirige a recuperar o reconstruir el “lazo social”.

Por último, el “misterio”, heredero del simbolismo francés, yuxtapone productos sensibles muy diversos intentando disolver aquello que los diferencia. A diferencia de la crítica política del arte moderno que “acentúa la heterogeneidad de los elementos para provocar una colisión que da cuenta de una realidad marcada por antagonismos” (2011: 75), se trata ahora de mostrar la afinidad entre lo disímil. Se construye un “juego de analogías en donde éstas dan testimonio de un mundo común, en donde las realidades más distantes aparecen como talladas en el mismo tejido sensible y pueden siempre estar ligadas por lo que Godard llama la ‘fraternidad de las metáforas’” (2011: 75).

III

Para nuestra temática nos centramos en la segunda línea propuesta por Rancière para pensar lo político en el arte contemporáneo –lo que denomina “la estética de lo sublime”– la cual nos abre algunas reflexiones sobre la politicidad y el modo de experiencia específica que se produce en algunas instalaciones contemporáneas. Según el autor, la estética de lo sublime propone un arte que testimonie “la existencia de lo no presentable”, es decir, una presentación negativa del horror del dominio, ámbito de una comunidad primordial que desborda toda forma política positiva. Para especificar a la misma, debemos recorrer las tesis kantianas sobre lo sublime y la crítica de Francois Lyotard a ellas.

La imaginación, en la perspectiva kantiana, es la raíz común de la sensibilidad y el entendimiento, la capacidad de hacer “esquemas” –los elementos mediadores entre el pensamiento puro y la sensibilidad– que se constituyen en figuras que al ser presentadas al entendimiento una y otra vez generan conceptos. Se trata de impresiones de un mundo incognoscible, nouménico, que se sintetizan como imágenes, fantasmas que posibilitan el conocimiento fenoménico (cf. Kant 2007 y 2009 y Martínez Marzoa 1987).

Para Kant, lo sublime –que solo es posible en algunas experiencias de la naturaleza– es la incapacidad de la imaginación para sintetizar las formas sensibles y presentarlas al entendimiento que, sin embargo, puede construir una idea de aquello inabarcable para la imaginación, testimoniando así la superioridad de la razón como facultad suprasensible que está libre en tanto separada de la naturaleza. Adorno resume: “lo que en la naturaleza es sublime no es otra cosa que la autonomía del espíritu frente a la preponderancia de la existencia sensorial” (2004: 129).

François Lyotard, por su parte, invierte lo sublime kantiano para pensar el arte ya que encuentra una deficiencia en la propuesta kantiana: pues si la imaginación no puede presentar formas al entendimiento, tampoco es posible que se cree una forma suprasensible ya que al abandonar la materia no hay nada para formar (Lyotard 1998: 143). Lo sublime, desde su perspectiva, es la presentación de la materia sin forma: una materia inmaterial que escapa a la determinación del espíritu, la pura presencia de lo no presentable que se encuentra en el arte. Hay así una experiencia radical de la alteridad, una nueva experiencia ética que “es la de una sumisión sin remedio a la ley de otro. Manifiesta la servidumbre del pensamiento en relación con una impotencia interior del espíritu, y anterior a él, que se esfuerza en vano por dominar” (Rancière 2011: 117).

IV

En la discusión sobre lo sublime que Rancière recupera en *El malestar de la estética*, el autor compara el pensamiento sobre el arte de Lyotard con el de Adorno y muestra concordancias y discordancias. Ambos apuestan por una radicalidad estética cuya politicidad estriba en su carácter autónomo, en su ser para sí; “el arte es político en la medida en que es solamente arte. Y es solamente arte en la medida en que produce objetos que se diferencian radicalmente, por su textura sensible y su modo de aprehensión, del estatuto de los objetos de consumo” (Rancière 2011: 119-120). El arte no puede ser agradable; si lo fuera satisfaría un deseo sometido a la ley

del mercado. “[E]l arte es una práctica del disenso” (Rancière 2011: 119). A este disenso Adorno lo denomina “contradicción”, Lyotard, “desastre”. Adorno encuentra en el arte la potencia de la “emancipación futura”, Lyotard la “respuesta a una urgencia del siglo” (Rancière 2011: 119).

En Adorno, indica Rancière, la obra tiene el carácter doble de ser autónoma al tiempo que *fait social*. Cerrarse en sí misma le permite una separación relativa con el mundo de la racionalidad del dominio capitalista, mientras que, por ser producto del trabajo social, mantiene un vínculo con aquel. De este modo la obra, a través de su forma, puede constituirse en negación del mundo administrado. Al mismo tiempo, debido a su cerramiento, se vuelve impotente de actualizar lo heterónimo, su afuera. El desastre, en cambio, es el disenso que se produce, ya no en la crítica al capitalismo, sino en dar testimonio de la existencia de lo no presentable. Este desastre “es original. Da testimonio de una alienación [...] que es simplemente el destino de dependencia propio del animal humano” (Lyotard 1998: 120-121).

Rancière, a tono con el pensamiento contemporáneo, centra su reflexión en la *experiencia*. Sin embargo, esta reducción olvida el momento constructivo de la propuesta teórica de Adorno: la experiencia disensual y el carácter autónomo del arte son condiciones de la política estética pero no garantía de su signo. Por ejemplo, en la contraposición que el autor realiza entre Schoenberg y Stravinsky en *Filosofía de la nueva música* (2003) se muestra cómo dos exponentes de la música autónoma, no sujetos a las leyes del mercado y que producen, en primera instancia, una experiencia otra, no están en la misma posición en el espectro político: la música de Schoenberg se ubica del lado del “progreso”, la de Stravinsky de la “reacción”. Lo político en el arte, nos dice Adorno, hay que buscarlo en la forma, el modo en que los elementos individuales –los materiales– se articulan con el todo. En la forma retorna lo social, en tanto el trabajo artístico es trabajo social. Allí aparecen relaciones productivas coaguladas “desprovistas de su facticidad”. Un arte “progresivo” es aquel en el que impera un tipo de organización en donde la dialéctica de la construcción y la expresión dan paso a un tipo de racionalidad *otra* que la del capitalismo, una organización libre de dominio, pero al mismo tiempo no librada a la irracionalidad, que “marraría en el vacío”.

Las obras de arte que manifiestan una tendencia a la construcción integral desautorizan a la logicidad con la huella de la mimesis, que es heterogénea a ella e indisoluble; la construcción no puede actuar de otra manera. La ley formal autónoma de las obras exige la objeción contra la logicidad, que empero define a la forma como principio. Si el arte no tuviera nada que ver con la logicidad y con la causalidad, marraría la relación con su otro y discurriría en vacío a priori; si las tomara al pie de la letra, cedería a su hechizo; sólo mediante su carácter doble, que genera un conflicto permanente, el arte se escapa por poco al hechizo (Adorno 2004: 187).

Para Lyotard, la experiencia heterónoma que permite testimoniar el desastre, la de lo sublime, es la de la impotencia de la razón que “experimenta ahí su incapacidad de “aproximarse a la materia”, es decir, de dominar el ‘acontecimiento’ sensible de una dependencia” (Rancière 2011: 116). Se trata de la sumisión a la ley de otro y ese otro escapa absolutamente al dominio de la racionalidad.

Y digo materia para designar lo “que hay”, ese quod, porque en ausencia del espíritu activo esta presencia no es y nunca deja de ser otra cosa que timbre, tono, matiz en una u otra de las

disposiciones de la sensibilidad, en uno u otro de los sensoria, en una u otra de las pasibilidades por las cuales el espíritu es accesible al acontecimiento material, puede ser “tocado” por éste: cualidad singular, incomparable –inolvidable e inmediatamente olvidada–, del grano de una piel o una madera, la fragancia de un aroma, el sabor de una secreción o una carne, así como de un timbre o un matiz. [...] Todos estos términos [matiz, timbre, sabor] son intercambiables. Designan todo el acontecimiento de una pasión, de un padecer para el cual el espíritu no habrá sido preparado, que lo habrá desamparado y del que no conserva más que el sentimiento, angustia y júbilo, de una deuda oscura (Lyotard 1998: 144-145).

El problema que encontramos aquí es que se disuelve la especificidad de cada obra y aún aquello que se creía inmune a la espiritualización es alcanzado por lo equivalencial de la forma mercancía. Se vuelve entonces ese *otro* –lo no espiritualizado– igual a cualquier *otro*. En cambio, para Adorno, la operación política es la *negación determinada*, historizada, de la racionalidad capitalista; para Lyotard, en cambio, se trata de la *negación abstracta* que sustrae la materia inmaterial al influjo del espíritu y deposita su momento emancipatorio en la experiencia de la “textura sensible”, primordial respecto a toda historicidad.

V

Si la inmaterialidad para Lyotard no depende de ninguna característica sensible singular sino de su “capacidad de hacer padecer” (Rancière 2011: 115), entonces, ¿cuáles son las cualidades de la materia inmaterial que en las artes del sonido habilitan esta *pasión*? Se trata del instante en que la música deja de existir como tal y da paso al *sonido*, aquello que se sustrae a la determinación propia de la altura y la duración. Se trata de una “materia inmaterial” en tanto la conceptualización y las formas que definen al material son funciones del espíritu que se suspenden. Lo indeterminado en el sonido es el timbre: “Matiz o timbre son lo que desalienta y desespera el recorte exacto y por lo tanto la composición clara de los sonidos y colores de acuerdo con las escalas graduadas y los temperamentos armónicos” (Lyotard 1998: 144). Esa presencia se trata de un instante. No un corte en el continuum del tiempo cronológico, sino de un “*now a secas*” (Lyotard 1998: 96), un ahora que escapa a la conciencia, que no se encuentra entre el pasado y el futuro. Es un momento de detención del tiempo y de las facultades intelectivas, dimensiones íntimamente relacionadas: “[e]l ahora es uno de los ‘éxtasis’ de la temporalidad analizados desde Agustín y Husserl por un pensamiento que intentó constituir el tiempo a partir de la conciencia” (Lyotard 1998: 96). En el *momento* en que se suspende el pensamiento se abre lugar a la experiencia de lo sublime, no hay formas sino materia, materia inmaterial que escamotea la comprensión:

Según este aspecto de la materia, hay que decir que debe ser inmaterial. Inmaterial si se la considera bajo el régimen de la receptividad o la inteligencia. Puesto que las formas y conceptos son constitutivos de objetos, producen datos captables por la sensibilidad e inteligibles por el entendimiento, referentes que convienen a las facultades, a las capacidades del espíritu. La materia de que hablo es ‘inmaterial’, anobjetable, porque sólo puede ‘tener lugar’ su oportunidad al precio de la suspensión de esos poderes activos del espíritu. Yo diría que los suspende al menos ‘un instante’. Sin embargo, este instante, a su vez, no puede contarse, porque para contar ese tiempo, aun el tiempo de un instante, es

preciso que el espíritu esté activo. Hay que sugerir, por lo tanto, que habría un estado del espíritu víctima de la ‘presencia’ (una presencia que no está en modo alguno presente en el sentido del aquí y ahora, es decir, como lo que designan los deícticos de la presentación), un estado del espíritu sin espíritu, que se requiere de éste no para que la materia sea percibida, concebida, dada o captada, sino para que haya algo (Lyotard 1998: 144).

Hay múltiples ejemplos en la historia de la música en los que se insinúa la escucha de una materia inmaterial. Así se atisba en las indicaciones de carácter de los preludios para piano de Debussy o en los experimentos orquestales de Ravel. También en la música del segundo período compositivo de Ligeti el timbre deja de estar subordinado a la altura: podemos escuchar en obras como “Atmosphères” para orquesta sinfónica (1961) una masa sonora “indeterminada”, en la cual la técnica de la micropolifonía no deja reconocer alturas puntuales, ni construcciones rítmicas, ni siquiera figuras sonoras (figura 1).

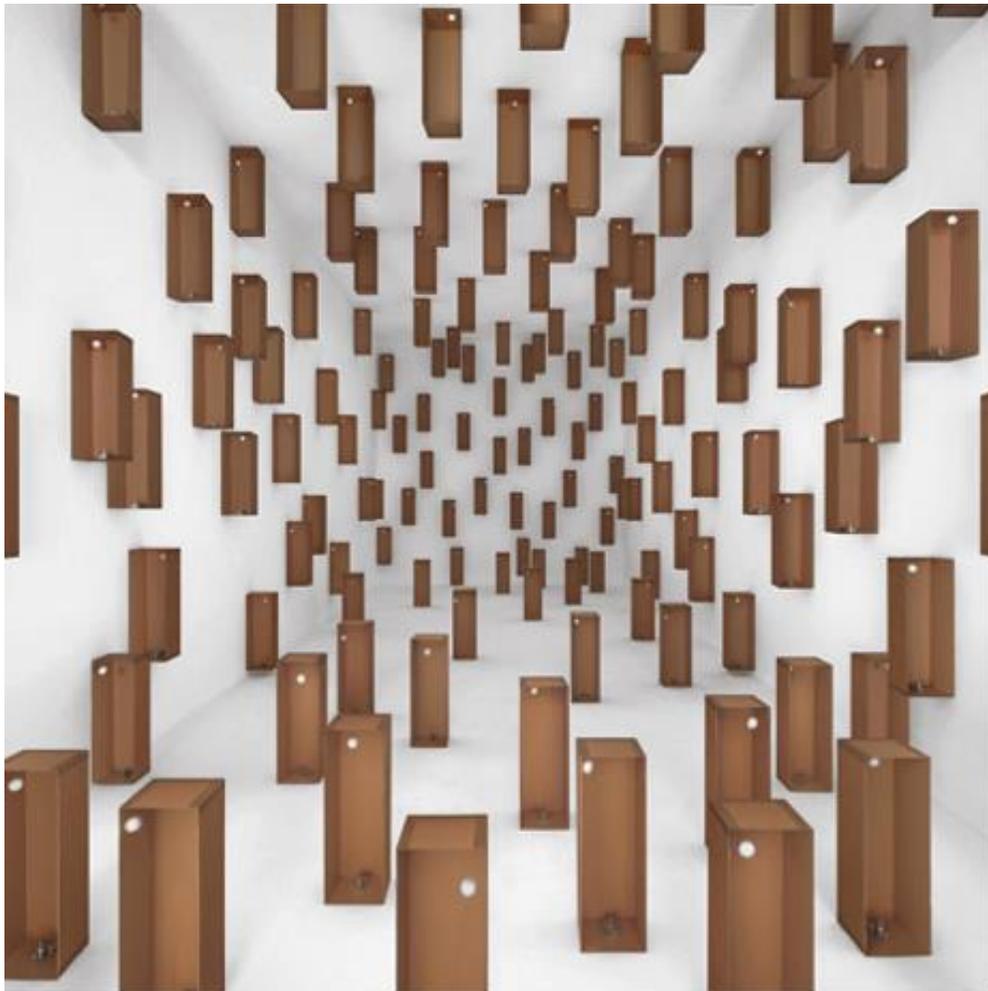


Figura 1.

VI

Hay sin embargo instalaciones que, podríamos decir, “aspiran a lo sublime” y en ese intento malogrado presentan características que las hacen cualitativamente distintas e intentan sustraerse de aquello constante en toda la historia de la música: la temporalidad.

Analicemos los trabajos de dos autores que apuntan a generar las condiciones para una experiencia sublime. Se trata de los trabajos de dos artistas sonoros reconocidos internacionalmente: Zimoun y Tristan Perich. El criterio de selección de estas obras se apoya en que presentan similitudes en su realización como dispositivo pero que habilitan modos de experiencia estética divergentes. En tanto dispositivos, ellas están constituidas de una multiplicidad de elementos singulares, casi idénticos, cuya individualidad se diluye en una masa compleja –como en “Atmosphères” de Ligeti– en donde los campos sonoros se mantienen iguales en el tiempo. Sin embargo, difieren en la experiencia estética que posibilitan, como veremos.

Las instalaciones de Zimoun se inscriben en el “arte cinético”; lo que suena es producido a partir del movimiento de un dispositivo replicado muchas veces que suenan en simultáneo con mínimas diferencias. Así, en obras como “157 prepared dc-motors, cottonballs, cardboard boxes 60x20x20cm” [“157 motores de corriente directa preparados, bolas de algodón, cajas de cartón 6x20x20cm”] (2014), como el nombre describe se trata de 157 instrumentos *ad hoc* conformados por un motor que mueve una bola de algodón que ataca con ritmo aleatorio y alta densidad cronométrica su caja. Estos objetos se distribuyen en el espacio de exposición (figura 2).

The image displays a detailed musical score for a large ensemble. The score is organized into several sections, each with multiple staves. The sections are labeled as follows:

- Fl. 1.**: Flute 1, with staves numbered 1 through 4. It includes dynamic markings such as *ritardando*, *rit. grande*, *ritardando*, and *rit. piccolo*.
- Cl. 1.**: Clarinet 1, with staves numbered 1 through 4. It includes a dynamic marking of *ritardando*.
- V.I. 1.**: Violin I, with staves numbered 1 through 14. It includes dynamic markings such as *ritardando*, *rit. grande*, and *ritardando*.
- V.I. 4.**: Violin II, with staves numbered 1 through 14. It includes dynamic markings such as *ritardando*, *rit. grande*, and *ritardando*.
- Vc. 1.**: Violoncello, with staves numbered 1 through 10. It includes dynamic markings such as *ritardando*, *rit. grande*, and *ritardando*.
- Cb. 1.**: Contrabasso, with staves numbered 1 through 8.

The score is written in a complex, dense notation, featuring various rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation symbols. The overall layout is highly structured and detailed, typical of a professional musical score.

Figura 2.

Otra de sus obras, “329 prepared dc-motors, cotton balls, toluene tank” [“329 motores de corriente directa preparados, bolas de algodón, tanque de tolueno”] (2013), funciona de manera similar solo que las bolas de algodón unidas a los motores golpean directamente sobre el tanque que es el espacio de la instalación propiamente dicho (figura 3).

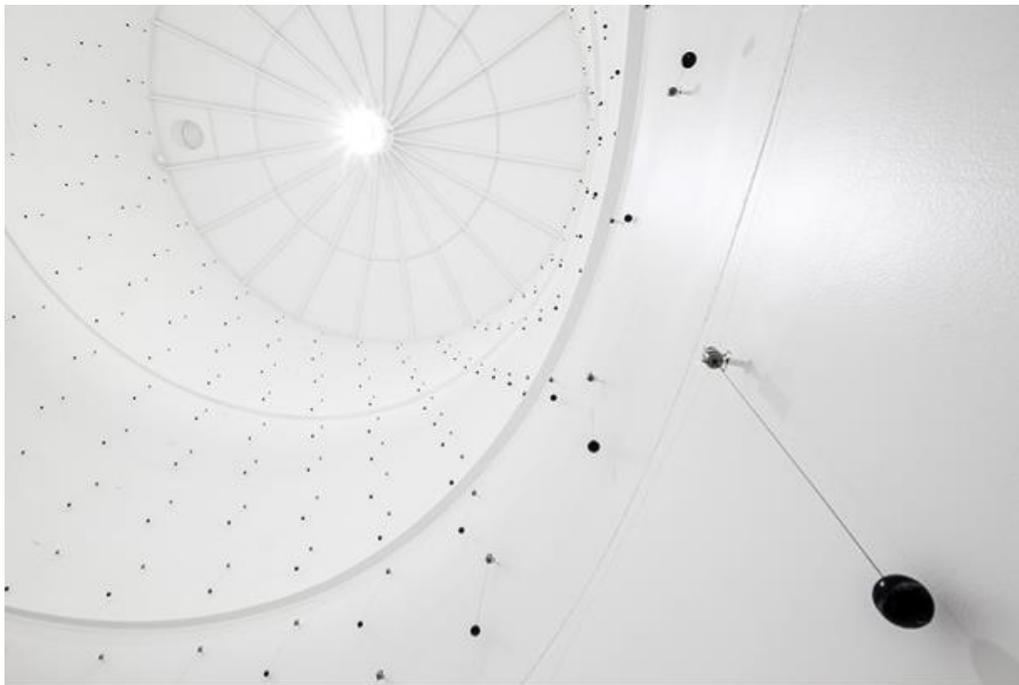


Figura 3.

En ambos casos la superposición de sonidos resultante de la multiplicidad de objetos y su aleatoriedad rítmica produce una masa sonora continua y homogénea en el que, de modo similar al ejemplo de Ligeti mencionado más arriba, no se identifican figuras sonoras. Mientras que en Ligeti esa masa cambiaba caleidoscópicamente en el tiempo, aquí permanece inmutable, sonando *ad infinitum*.

Perich, por su parte, trabaja con pequeños parlantes que reproducen con sonidos de un bit – la mínima información digital posible–, una frecuencia puntual. En obras como “Microtonal Wall” [Pared Microtonal] (2011), –un encargo de la plataforma neoyorquina de apoyo a artistas mediales Rhizome, con el apoyo de la Addison Gallery que fue expuesto en diversos museos de Estados Unidos y Europa– encontramos 1500 parlantes cuyos sonidos están afinados microtonalmente entre sí hasta completar las cuatro octavas de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha (figura 4). También aquí el sonido persiste, independiente de la presencia del espectador.

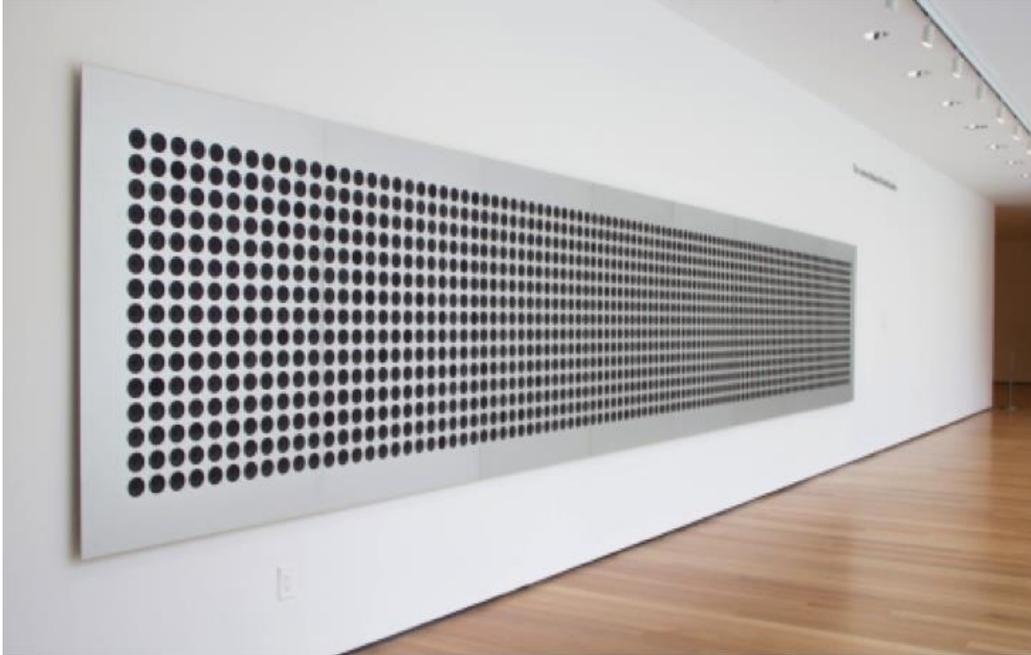


Figura 4.

Sin embargo, en la obra de Perich podemos escuchar 3 “estados” del espectro sonoro: el primero se oye desde una posición alejada de la pared de parlantes y consiste en ruido blanco; en el acercamiento el sonido se “filtra” y se escuchan densos “clusters” (espectro inarmónico) y en tercer lugar, al lado de cada parlante, se puede percibir la frecuencia puntual que emite cada uno y los ascensos y descensos cuando el oído se desplaza a lo largo y a lo alto de la pared microtonal.

VII

El análisis de estas obras y de la experiencia estética que habilitan tienen las huellas de la reflexión de Pierre Schaeffer sobre los experimentos realizados en la Radio France, que le llevaron a construir la noción de objeto sonoro (cf. Schaeffer 1988 y Chion 1983). A través del recorte de un instante, con técnicas de grabación que permiten la reproducción persistente de un cuasi-fragmento, mínimo, se “objetualiza” un elemento audible del *continuum* temporal que, en el mismo momento de su separación, se destemporaliza. El concepto de timbre, antes restringido al pensamiento de la instrumentación y orquestación, se complejiza y adquiere nuevas dimensiones “determinadas”: podemos analizar la composición espectral de los sonidos, la síntesis de las envolventes de cada uno de los parciales que conforman la identidad del sonido. Incluso, desde el surgimiento de la música electrónica, podemos manipular el material acústico desde cada una de sus fibras. El timbre se racionaliza y todas sus dimensiones pueden ser puestas en forma; ha perdido pues su carácter indeterminado y participa del desencantamiento del mundo.

En definitiva, aquello “indeterminado”, el timbre, capituló ante la racionalidad y se volvió determinado, esto es, *un parámetro del sonido a componer*. Así, a pesar de la insistencia

lyotardiana, podemos afirmar que la “materia inmaterial” sublime se vuelve inalcanzable.

VIII

Puesto que el timbre es la síntesis de todas las envolventes de los parciales constitutivos de un sonido, en lo sonoro siempre permanece algo temporal. El artificio de las instalaciones sonoras que nos ocupan procura disolverlo mediante un sonido que tiende al infinito; un sonido homogéneo y único -sin un otro que lo identifique y lo vuelva figura. Esta posibilidad está estrechamente relacionada con la espacialidad del arte de instalación, que no tiene el carácter que le daba Lessing a la pintura como medio artístico de lo simultáneo –que también implica temporalidad–, sino en un sentido bastante literal: “ellas organizan su propio espacio de exposición” (Rebentisch 2013: 146).

La instalación sonora emergió claramente de la tendencia a la espacialización de la música y a la creciente independencia del sonido y marcó de algún modo su punto más alto. Pero la instalación sonora consiste en algo cualitativamente diferente. Ya no se trata, en primera instancia, de una reflexión sobre la dimensión representacional del tiempo, así como de la música en tanto arte temporal, en una (tensa) relación con el tiempo de la experiencia, sino de una doble reflexión sobre el espacio: por un lado como la cualidad espacial del fenómeno acústico y por el otro como la cualidad acústica del fenómeno espacial (Rebentisch 2013: 226-227).

Hubo otros intentos, previos al arte de instalación, que buscaron violentar la temporalidad de la música, intentaron producir una música “que detenga el tiempo”. Adorno detectaba tempranamente esta tendencia hacia la espacialización. En *Filosofía de la Nueva Música* cuestiona la pseudomorfosis de música en pintura y sostiene que la “composición por bloques” stravinskiana que procura sustraerse al devenir temporal, esquivo la confrontación dialéctica entre el tiempo cronológico y el tiempo musical. Sin embargo, en el texto tardío “El arte y las artes” aunque conserva reparos frente a la pérdida de logicidad de esa “música espacial” acepta este fenómeno como tendencia innegable hacia el entrelazamiento entre los géneros artísticos, los que “parecen disfrutar de una especie de promiscuidad que vulnera los tabúes civilizatorios” (Adorno 2008: 381) con lo cual les otorga un potencial disruptivo.

IX

Parece estar naturalizado que en las instalaciones sonoras la forma no tiene cabida. Así, Rebentisch sostiene que:

En la instalación sonora no hay ninguna construcción musical que pudiera ser “recompuesta mientras se escucha” porque no hay ni composición, ni siquiera interpretación, ni reproducción: solo hay sonido en el espacio. Y este no conoce comienzo ni final, ni existe ningún tipo de dinámica ni de dramaturgia en su discurrir (2013: 222-223).

Efectivamente, en las obras analizadas, una escucha que atiende a las obras –solo– como un todo, oímos solamente un material replegado sobre sí que, podríamos decir, constituye “algo” preartístico. Sin embargo, entre las instalaciones de Zimoun y Perich hay una diferencia sutil,

que en su análisis nos exige recuperar la reflexión sobre la forma y surge de una escucha que después de Schaeffer no puede obviar sumergirse en el detalle y extraer lo determinado de la masa sonora. En el detalle, en las instalaciones de Zimoun se encuentra solo el procedimiento de su factura, los patrones rítmicos y la falta de conexión entre sus elementos como un todo. En cambio, la obra de Perich posibilita la reconstrucción por el oyente de una forma sonora que es racional al mismo tiempo que diferente de la *musical*, porque no subordina lo espacial a lo temporal pero tampoco su inversa. Se trata de una dialéctica de lo simultáneo y el devenir y de la posición y el paso del tiempo.

X

Entonces, aquello que era indeterminado para Lyotard, la materia inmaterial, el timbre para las artes del sonido, mostró, con los experimentos de Schaeffer, su determinación perceptual y su espiritualización. Esto implica que, potencialmente, la forma sensible sea siempre presentada por la imaginación. No hay, pues, “desastre” de la imaginación: las imágenes de las obras, los fantasmas de la imaginación, exorcizados por lo sublime desde Kant a Lyotard, retornan pero de un modo diferente.

La particular perspectiva que Slavoj Žižek construye sobre la imaginación en “El atolladero de la imaginación trascendental, o Martin Heidegger como lector de Kant” (2001) nos sugiere un abordaje sobre este problema que nos permite pensar las instalaciones sonoras en este estado de la sensibilidad desencantada que no puede asumir la apuesta de Lyotard.

Žižek reconstruye el concepto de imaginación desde Kant y su lectura sugiere que aquella siempre puede operar en dos sentidos: la síntesis y el análisis; la formación y la destrucción.

Podemos definir la imaginación como la síntesis espontánea de la multiplicidad sensorial en una percepción de objetos y procesos unificados, que a continuación son desgarrados, descompuestos, analizados por el entendimiento discursivo, o bien considerar que la imaginación es el poder primordial de descomposición, de desgarramiento, mientras que el papel del entendimiento consistiría en unir estos miembros disjuncta en un nuevo todo racional (Žižek 2001: 43).

En esta perspectiva la música puede ser tratada como una síntesis de los eventos dispuestos en el tiempo que desgarran lo simultáneo, pero lo que interesa aquí es que se habilita un modo diferente de reflexión sobre la instalación sonora. Allí, la experiencia demanda una imaginación que fragmente el *continuum* del dispositivo artístico, donde la pura materia en su homogeneidad no permite distinguir figuras, homogeneidad que se potencia con la inmersión del espectador en la obra.

Las imágenes ya no son impresiones de la superficie sino de las fibras mismas del *material* que encuentran su unidad, su lógica y su singularidad –su *forma*– en el entendimiento. Hay, pues, una dialéctica entre imaginación y entendimiento que se actualiza históricamente: la posibilidad de la racionalización de la escucha que propone Schaeffer cambia la modalidad de percepción y con ella la cualidad de los fantasmas producidos, experiencia solo posible tras el desencantamiento radical del mundo.

Así, la alteridad lyotardiana se disuelve porque la “materia inmaterial” cede frente a la

espiritualización y retorna como *material*; con lo cual, sostenemos, se habilita nuevamente el pensamiento por la forma y una racionalidad otra que combata la del mundo administrado capitalista.

Como vimos, Adorno aceptaba la espacialización como un *factum* de valoración ambigua que ponía en el banquillo de los acusados a la fetichización del arte burgués aún a costa de un gesto intraestético que fuerza la espacialización en la música. Pero ahora tenemos herramientas para pensar y hacer propuestas sonoras que “no duran”, tienden a la infinitud, su espacialización ya no es metáfora y, sin embargo, la logicidad es posible, aunque desplazada con respecto a la tradición musical. La forma ya no está objetivada en la obra. Ella se vuelve en cambio una medialidad que requiere ser fragmentada por la imaginación para ser ordenada por la razón, sin quedar subordinada al tiempo. A diferencia de la “composición por bloques” de Stravinsky, la destemporalización en estas instalaciones ya no es la sustracción al devenir temporal sino el impulso mimético de una forma artística determinada que puede ser pensada y compuesta.

XI

En este trabajo nos concentramos en un tipo de dispositivo que posibilita una situación que intenta sustraerse de la temporalidad y de la formalización, como postula Lyotard, mostrando la dificultad de este abandono y las posibilidades que emergen tras el “desencantamiento” de la escucha contemporánea.

Ahora bien, el modo en que se termina de aprehender la propuesta formal de “Microtonal Wall”, es decir, a través del recorrido del espectador en la instalación abre un interrogante central en la reflexión sobre la experiencia estética del arte de instalación: ¿qué pasa con la forma en un dispositivo en el que se necesita un recorrido para experienciarla y sintetizar la forma? La obra de Perich requiere un recorrido, pero, para su resultante formal, es indiferente su trazado. Más bien, la forma se manifiesta como una *imagen* que reúne más allá del tiempo de la experiencia la lógica del objeto. Es decir, lo que queda en la memoria es la comprensión de las relaciones espectrales respecto de la posición del espectador. La sucesión de alturas y los “filtros” singulares que resultan en cualquier recorrido de la obra no afectan la comprensión de su propuesta.

Sin embargo, hay un importante grupo de instalaciones cuya apuesta apunta a la divergencia de experiencias que surgen de los diferentes recorridos posibles del espectador. También la reflexión sobre las instalaciones sonoras ha producido una profusa literatura sobre este tema.

Por ejemplo, Liut en su artículo “Música para sitios específicos: nuevas correlaciones entre espacio acústico y fuentes sonoras” (2009) describe detalladamente los distintos modos en que la relación entre la disposición de la fuente sonora y el espectador producen una obra abierta y señala que:

[...] [1] la obra pierde casi inevitablemente su antiguo estatuto de existencia como un todo ‘orgánico’ y cerrado, para dar paso a una constelación de posibles versiones finales que están representadas por las trayectorias y ubicaciones de cada uno de los espectadores (300).

Este tema merece una discusión más profunda y extendida que excede a este artículo pero que nos desafía a pensar cómo sortear el individualismo inscripto en esta discusión sin perder la posibilidad de la multiplicidad de experiencias. Tal vez sea el juego entre imaginación y entendimiento que permite “desgarrar el *continuum*” no solo de lo imaginado sino de la misma experiencia, de modo que los caminos individuales no sean tales, sino los nodos de una constelación que remita a *lo común*.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 2003. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- _____. 2004. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- _____. 2008. “El arte y las artes”. En *Crítica de la cultura y sociedad I*, pp. 379-396. Madrid: Akal.
- Bishop, Claire. 2005. *Installation Art*. London: Tate Publishing.
- Chion, Michel. 1983. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. París: Buchet Chastel.
- Groys, Boris. 2014. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Iges, José (ed.). 1999. “Territorios artísticos para oír y ver”. En *El espacio del sonido. El tiempo en la mirada del sonido. Catálogo de exhibición*, pp. 4-28. Madrid: Kulturanea.
- Kant, Immanuel. 2007. *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- _____. 2009. *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue.
- Ligeti, György. 1961. *Atmosphères*. London: Universal Editions.
- Liut, Martín. 2009. “Música para sitios específicos: nuevas correlaciones entre espacio acústico, público y fuentes sonoras”. En Basso, Gustavo, Oscar Di Liscia y Juan Pampin (comps.). *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética*, cap XI, pp. 289-302. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- López Cano, Rubén. 2013. “Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas” En Sánchez de Andrés, Leticia y Adela Presas (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, pp. 207-225. Madrid: UAM.
- Liotard, François. 1998. “Después de los sublime, estado de la estética”. En *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, pp. 139-148. Buenos Aires: Manantial.
- Martínez Marzoa, Felipe. 1987. *Desconocida raíz común*. Barcelona: Antonio Machado.
- Perich, Tristan. 2016. *Biography*. <http://www.tristanperich.com/#Info> [Consulta: 22 de septiembre de 2016].
- _____. 2012. *Microtonal Wall*. <https://vimeo.com/45225412> [Consulta: 22 de septiembre de 2016]
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rebentisch, Juliane. 2013. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Maim: Suhrkamp.
- Rocha Iturbide, Manuel. 2003. “La instalación sonora”. *Revista electrónica Olobo 4* Universidad de Castilla - La Mancha. <https://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html#2>

[Consulta: 01 de diciembre de 2016]

Schaeffer, Pierre. 1988. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.

Zimoun. 2013. *329 Prepared Dc-motors, Cotton Balls, Toluene Tank*.
<https://vimeo.com/66216798> [Consulta: 22 de septiembre de 2016]

_____. 2014. *157 Prepared Dc-motors, Cotton Balls, Cardboard Boxes 60x20x20cm*.
<https://vimeo.com/104282727> [Consulta: 22 de septiembre de 2016]

_____. 2016. *CV*. <http://www.zimoun.net/cv.html> [Consulta: 22 de septiembre de 2016]

Žižek, Slavoj. 2001. “El atolladero de la imaginación trascendental, o Martin Heidegger como lector de Kant”. En *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, pp. 17-78. Buenos Aires: Paidós.



Biografía / Biografia / Biography

Daniel Halaban (1988) es licenciado en Composición Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 2016 realiza el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección del Dr. Pablo Fessel y la co-dirección de Luis Ignacio García García. Se desempeña como Profesor Adjunto (a cargo) de Análisis Musical II en las carreras de Perfeccionamiento Instrumental de la Facultad de Artes, UNC. Miembro del equipo de investigación “Inequivalencia: mercancía, imaginación y política”, dirigido por García García.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Halaban, Daniel. 2017. “Imaginación histórica, forma y experiencia estética en las instalaciones sonoras”. *El oído pensante* 5 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].