

Resumen / Arte y tecnología

Esta publicación reúne investigaciones de autores que provienen de diversos quehaceres del campo del arte: La composición musical, la curaduría de arte y la gestión cultural. Sus ensayos están atravesados por una enunciación de la impronta tecnológica en el arte de los últimos tiempos. A través de diversos recorridos la publicación en su conjunto condensa las problemáticas y reflexiones que transitan los discursos del arte y en especial de aquellos formatos, artistas y obras posicionados en las puntas experimentales. Este artículo a modo de introducción retoma aquellos conceptos claves expresados por los autores intentando producir a partir de ellos un tejido conceptual de vinculaciones, en el marco de la intensa reflexión que en general caracteriza a las prácticas artísticas en la actualidad.

Palabras clave

Arte - curaduría - estética - gestión cultural - música - net art - percepción - sonido - tecnología

Summary / Art and technology

This publication gathers the research of authors coming from different tasks within the field of art: Music composition, art curator and cultural management. The enunciation of a technology imprint in art during the last years goes through their essays. By traveling different routes, this publication condenses problems and thoughts on the discourse of the arts, especially on those formats, artists and works placed on the experimental edges. As an introduction, this article reintroduces those key concepts given by the authors and tries to knit a conceptual net of connections, within the frame of deep reflection and critique which generally characterizes the artistic practice nowadays.

Key words

Art - cultural management - curatorial work - esthetics - music - net art - perception - sound - technology

Resumo / Arte e tecnologia

Esta publicação agrupa pesquisas de autores provenientes de diferentes labores do campo da arte: Composição musical, curadoria de arte e gestão cultural. Seus ensaios estão atravessados por uma enunciação da estampa tecnológica da arte dos últimos tempos. Através de diversos percursos a publicação toda sintetiza as problemáticas e reflexões que transitam os discursos da arte e especialmente aqueles formatos, artistas e obras posicionados nas pontas experimentais. Este artigo introdutório retoma aqueles conceitos chave expressados pelos autores tentando produzir a partir deles um tecido conceitual de vinculações, no marco da intensa reflexão e crítica que em geral caracteriza atualmente as práticas artísticas.

Palabras chave

Arte - curadoria - estética - gestão cultural - música - net art - percepção - som - tecnologia

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 20 (2006). pp 9-14. ISSN 1668-0227

* Rosa Chalkho. Docente de Artes en el Instituto Universitario Nacional de Artes y en la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP. Maestrando - Maestría de la Universidad de Palermo en Diseño.
infocedyc@palermo.edu

Creación y reflexión

Este escrito a modo de introducción propone una visión global, sin ser abarcativa, que pretende hilvanar algunas puntas teóricas que se desprenden de las reflexiones particulares de los autores del cuaderno. Una primera mirada apuntará a pensar las alternativas y vinculaciones entre el campo de los artistas y sus prácticas, y el de los curadores y críticos de arte. Desde una perspectiva histórico cultural la figura del crítico y la del artista aparecen situados en las antipodas; el hacer vs. el reflexionar; la práctica vs. el comentario, la creación vs. la interpretación entre algunas otras series de opuestos. Por otro lado, la imagen del curador no tiene aún en el seno de lo social, por lo reciente de su consolidación disciplinar, una construcción estereotipada. Entonces, figuras encasilladas como enemigas y cuestionadas mutuamente en la discursividad social como “el que hace sin pensar” y “que habla de lo que los otros hacen” comienzan desde un tiempo a esta parte a entremezclar sus roles.

Varios de los autores de esta publicación desarrollan una doble actividad: la de ser artistas y la de investigar y reflexionar sobre el arte; cuestión esta muy ligada a las prácticas artísticas actuales donde el alto grado de conceptualización de las obras implica un arraigo reflexivo inherente a la creación.

Asistimos a un tiempo con un gran caudal de deliberación estética respecto de otras épocas en la historia del arte, en donde la mayoría de las formulaciones teóricas quedaban a cargo de aquellos filósofos que se adentraban en las particularidades de la Estética como campo disciplinar. También, como cuestión relativamente reciente y que comienza a cobrar fuerza a partir del siglo XX, surgen las figuras del curador y el crítico de arte. La crítica de arte es deudora en origen de la crítica literaria y por tanto aparece, como subyacente en ella la cuestión de lo discursivo, de la postura analítica y de la hermenéutica.

La curaduría se presenta como un campo de acción más reciente aún y cuyos alcances y dominios están todavía en formación y discusión, pero lo que es cierto es que sus acciones han ido cobrando progresiva importancia. Curar implica un compromiso y grado de intervención tal con la o las obras que hasta a veces es difícil discernir el límite autoral, qué del todo pertenece de origen a la obra y qué cuestiones de ella misma devienen de su entorno en la exposición, circulación y legitimación. Esto es aún más evidente en tanto los contextos son caros a las obras y hasta las definen, tema que ya puso en discusión Marcel Duchamp a comienzos del siglo XX con sus *ready mades*: piezas que son obras de arte o no lo son según el contexto en que circulan; o desde las artes sonoras cuando John Cage convierte en pieza musical el ambiente sonoro de una calle transitada. Presenciamos, entonces, un interesante y rico juego de roles: Artistas que crean arte, que realizan prácticas curatoriales sobre las obras de otros artistas y que además indagan en formulaciones teóricas o en ejercicios de crítica de arte; y curadores-gestores culturales, que además de desarrollar teoría, con sus

acciones (ideas-arte) intervienen en la creación de espacios que trascienden la sala de exposiciones para pensar en recorridos donde las obras o conjunto de obras se significan.

Uno de los sentidos que subyacen en este Cuaderno es, en parte, dar cuenta de esta multifacética actividad de los autores y hacer dialogar las voces en la doble dimensión de la creación y la reflexión.

Arte y tecnología: Tensiones

El arte y la tecnología son tópicos que atraviesan las formulaciones transitadas en los escritos y sobre estos términos, largamente discutidos y teorizados desde distintas posiciones, cabe plantear algunas reflexiones. La cuestión de lo tecnológico aparece en torno a los debates dividido, a grandes rasgos, entre quienes asumen una postura crítica, cautelosa o devastadora de lo tecnológico y quienes la celebran, alaban y la elevan a sobre altares casi religiosos. Parafraseando a Umberto Eco estos discursos son apocalípticos o integrados, en donde cabe una traslación de estas denominaciones que Eco aplica a los discursos de crítica o defensa de los *mass media*. (Eco, 1993)

La tecnología circula en los discursos sociales demonizada o enaltecida; y estas calificaciones no son casuales, sino que responden a un estado de intereses: en ámbitos vinculados al *marketing*, al consumo, a la publicidad y para el campo económico, en general, lo tecnológico es un agente benefactor indiscutido. En este plano, la tecnología además funciona como factor de discriminación social y su lógica es quintaesencia del consumismo; prácticamente no hay objeto de consumo -salvando los alimentos- con una pérdida de vigencia tan veloz como una computadora. El “compre, use y tire” encuentra en la carrera tecnológica a su mejor aliado. La paradoja se revela al reconocer que la “última tecnología” no siempre es mejor, por ejemplo en la tecnología del audio, el formato de compresión “MP3”, bastante reciente y con un uso masivo, no es un formato de alta definición y existen soportes anteriores con una calidad de audio superior. Claro que la calidad y definición de audio no es la única variable que interviene en la adopción masiva de una tecnología por los mercados; cuestiones como la practicidad, el tamaño y conceptos simbólicos como ese áurea de pureza otorgada a lo digital aparecen como justificantes fuertes para su imposición.

En el campo del arte, las obras y los artistas reflejan en forma metafórica y con mayor o menor intencionalidad este debate. Un aspecto del análisis estético puede tomar como eje la posición relativa del artificio tecnológico en las piezas, respondiendo a las preguntas de ¿Revela u oculta el dispositivo tecnológico? ¿Es lo tecnológico una herramienta para o es constitutivamente nodal a la obra? ¿Es funcional a una estética o define estética? entre otras.

En principio se puede enunciar que la relación del arte y la tecnología devela una paradoja: Las obras están montadas desde el artificio tecnológico al que, en muchos casos, al mismo tiempo cuestionan y jaquean. Esta puesta en cuestión del artificio techno-

lógico se manifiesta en las múltiples relaciones que se dan entre la obra y su soporte: crítica y controversial; ingeniosa o deslumbrante desde lo sensorial; celebratoria y futurística; inscrita en un soporte tecnológico o tecnológicamente ornamentada, orgánica o artificial; exhibiendo el artificio y hasta tecnológicamente antitecnológica; entre muchas y tantas relaciones que se pueden producir.

Lo que es claro, más allá del polo de relaciones en el que una obra se sitúe, es que esta posición no es neutral. Algo siempre se dice cuando hay un componente tecnológico respecto de él, considerando que la negación a la tecnología es también una forma de asumir una postura y de determinar una estética.

Resumiendo en una comparación histórica, como ya tantas se han hecho entre las artes hasta el siglo XIX y los convulsionados cambios producidos a partir del XX, se puede asumir como diferencia que el arte anterior al siglo XX no hablaba en forma "auto-referente" de sus herramientas tecnológicas: Telas, pinceles, óleos, arcillas, mármoles, instrumentos musicales, partituras, etc. eran sólo eso: Herramientas. Quizás adoptando la forma de medios incuestionables, de herramientas sublimadas, cargadas de afectación y sensibilidad; pero no como objeto de controversia.

Desde distintas ópticas y diferenciaciones disciplinares los Ensayos de este Cuaderno reflejan esta relación de tensión conceptual entre el Arte y la Tecnología.

Arte y tecnología: Relatividades

El análisis de la relación entre Arte y Tecnología excede solamente al estudio de las obras, de las tendencias o de los artistas. Esta relación, presente en la producción de arte se complementa con la manera en que las obras circulan socialmente y se reciben por los espectadores de arte.¹ Y es también, un estudio de su relación con el campo económico, en tanto los artefactos tecnológicos son artefactos de consumo.

Una posibilidad de establecer una relación de las obras con la tecnología es la de considerar la incidencia de lo tecnológico en los procesos de producción, circulación y recepción. Se podría, entonces, establecer una diferenciación entre obras, estilos o géneros clasificándolos de acuerdo a una tecnología de producción, una tecnología de circulación y una tecnología para su recepción.

Cada obra plantea sus particularidades para este intento de organización, y aquí queda abierta la posibilidad de futuras investigaciones que profundicen acerca de los comportamientos del arte y la tecnología en relación con estas tres instancias; en este escrito, sin pretender ser extensivo se citarán algunos casos a modo de ejemplos.

Se puede situar una obra fotográfica expuesta en una galería como construida tecnológicamente en su producción, y con canales de circulación y recepción no tecnológicos. Aunque, si esta misma obra se encuentra en un sitio de la red, estaríamos frente a circulaciones y recepciones tecnológicas. Esta

diferencia sobre la misma obra -con una misma tecnología en su producción- provoca cambios notables que hasta la modifican: tamaños, distancias perceptivas, relación tiempo-espacio, materialidad-inmaterialidad, lo público y lo privado son algunas de las variantes que afectan la obra y hasta la redefinen. Un cambio de tecnología en la manera de circular condiciona a la obra y a sus cualidades de recepción.

Otro ejemplo que podemos citar es cuando un cuadro construido en un soporte tradicional (tela, pintura, etc.) es puesto a circular por medio de agentes tecnológicos, en un CD ROM o en la red, es habitual que los museos exhiban en "galerías virtuales" sus obras, tanto en la Internet como en paseos interactivos en CD ROMs. Aquí la tecnología no cumple un papel fundante en la obra si no que funciona como canal de difusión, en un sistema parecido al catálogo o libro de arte; que cabe recordar que también es un instrumento tecnológico. La *reproductibilidad* de Benjamin en este caso, no es sobre las obras, que en el imaginario conservan el aura, sino es una reproductibilidad de difusión, lo tecnológico actúa en la multiplicidad circulatoria.

Otro caso interesante es el de la música: La mayor parte de la música actual -sin hacer distinciones de géneros ni valorativas- se constituye sobre soportes tecnológicos en su producción, circulación y recepción. Surge como interrogante, además, si el proceso de grabación musical pertenece a la instancia de producción o de circulación, ya que varía de acuerdo a circunstancias particulares: En el caso de una orquesta grabando una obra del siglo XIX diríamos que lo tecnológico es parte del proceso de circulación; si se trata de un músico electroacústico cuya composición es la música grabada, esta tecnología de grabación se constituye en producción. La escucha musical mediada por las "prótesis tecnológicas del oído" (reproductores de audio, parlantes, auriculares, etc.) se constituyó en una estandarización masiva de la escucha musical; de hecho, un gran porcentaje del común de la gente no recuerda haber escuchado una orquesta en directo y sin amplificación.

Por último, en este breve planteo de ejemplos, es interesante mencionar el caso del net-art. El net-art es arte cuyo soporte tecnológico es la propia Internet; no es que simplemente utiliza la red como canal de circulación, sino que su existencia está inscrita en la topología de la red. La particularidad de este caso es que un sistema tecnológico, principalmente de circulación, es utilizado como soporte esencial en el cual se inscriben las piezas. La producción es a un tiempo, metáfora de un sistema de circulación. El net-art se construye como un artificio tecnológico de circulación que se convierte en ontología y cuerpo virtual de la obra, cuerpo que está no sólo digitalizado sino además diseminado en una topología de circulación virtual. Parafrasea los recorridos y es el recorrido mismo.

Sintetizando este panorama de ejemplos, que aunque incompleto funciona como aproximación, se puede afirmar que la relación entre arte y tecno-

logía es compleja, que no es unidireccional sino que se da en diversos planos y niveles, y que un estudio significativo cobrará valor en tanto ahonde en el análisis de las particularidades de las obras más que en establecer generalizaciones indiferenciadas que tiendan, en forma maniquea, a lo apocalíptico o a lo integrado.

Una aproximación a los ensayos

Un aspecto notable de este cuaderno es el de contar con una extensiva participación de ensayos que desarrollan temáticas acerca de la música y el sonido. En general, la cuestión de lo sonoro aparece relegada a un segundo plano o inexistente al hablar de arte, cuando los usos sociales de esta palabra se asocian a las artes visuales, quedando la música como una categoría por fuera del arte y ligada al entretenimiento en los contextos de las prácticas y los discursos de la cultura de lo masivo. Esta presencia, desde una perspectiva ecléctica y desde una búsqueda epistemológica de las artes del sonido es un mérito y un aporte de este cuaderno a un *corpus* teórico, que en forma indirecta, pone en cuestión la supuesta supremacía visual de la “civilización de la imagen”. Otro concepto que atraviesa los escritos es la noción de lo *expandido*, que aparece explicitada en el título del ensayo de Jorge Haro y que se filtra como concepto en todos textos. Lo expandido remite al término acuñado en la década del '60 para designar a aquellos formatos que excedían la utilización de una sola técnica, formato o soporte de realización, como así también para dar cuenta de una intersección entre las disciplinas artísticas tradicionales. El llamado *video-expandido*, es un ejemplo de esto y reúne bajo esta denominación las obras en las que el soporte “video” se combina con otros formatos, como en la *video-escultura*, la *video-instalación*, etc.

Lo expandido es aplicable a diversas dimensiones del fenómeno artístico, y sobre todas estas dimensiones, el *big bang* expansivo ha estallado. Expansión en la percepción y expectativa de arte, devenida en *supra-percepción*, o como lo denomina Haro *la escucha expandida* y cuyo concepto puede ser aplicable a una *percepción estética expandida*. Expansión en la multiplicidad y combinatoria de ideas-arte. Expansión desde una mirada semiológica y hermenéutica, y por consiguiente expansión en las variantes polisémicas de las obras. Expansión en la utilización de herramientas tecnológicas y de tecnologías que exceden el hecho utilitario de ser sólo medios o útiles para integrarse y constituirse en cuerpo de la obra. El concepto de *expansión* expresado entonces en una doble dimensión producción - recepción: Expansión en el sentido de desborde de los límites entre las artes tradicionales y expansión como actitud de *supra-percepción* demandada por estas obras.

El ensayo de Francisco Ali-Brouchoud avanza sobre un análisis, en perspectiva histórica, del quiebre de las estéticas modernistas y de la irrupción convulsoradora de los movimientos, que en el siglo XX subvierten en forma radical la manera de hacer y de pensar el arte. Un concepto desarrollado es el del

borramiento de fronteras entre las divisiones tradicionales de las artes (plástica, música, teatro, etc.) cuestión tomada recelosamente por las concepciones puristas de la estética moderna de Adorno, quien denomina “desflecamiento” a este fenómeno. Es en ese gen “impuro”, en la intersección de vertientes, en su mezcla, en el desborde de categorías, donde residen los elementos significativos; es el cruce, el *entre medio* lo que conforma la materia sensible y la deliberación estética. La combinación de disciplinas artísticas se da desde un concepto diferente a la estética maximalista de la Modernidad que llega a su apoteosis con “la obra total” de la ópera wagneriana; no es *sumatoria* de recursos, sino relaciones atravesadas entre las diversas herramientas de las hasta entonces compartimentadas disciplinas artísticas; como expresa Ali-Brouchoud “las artes” devenidas en Arte. Ese Arte contemporáneo que sin exclusiones de soportes, de canales perceptivos o de mezclas transdisciplinares los museos deben incluir en sus programaciones. Si el arte está planteando, y ya desde hace un buen tiempo, desde esta difuminación de fronteras pues, no le toca al museo intentar perpetuar los estancos disciplinares sino incluir estos nuevos materiales.

El texto de Rodrigo Alonso transita las vinculaciones y apropiaciones de lo tecnológico y lo científico por parte del arte, plasmando en una cronología de acontecimientos a los artistas y obras que brindan una visión en clave histórica del relato de las artes, y en especial de su anclaje en la Argentina. A través del abordaje de hitos significativos, el texto teje una trama de vertientes, momentos y corrientes, y de sus correspondencias dialógicas principalmente con los movimientos artísticos de Europa, Estados Unidos, Japón y Latinoamérica; como cuestión ineludible para la comprensión del panorama estético actual.

Es interesante destacar la presencia de rasgos que Alonso define como corrientes ya diferenciadas en la década del 60, como la *vertiente sensorial* y la *vertiente conceptual*. La particularidad de esta línea analítica es la de revelar el hecho de la consideración del espectador como parte de la obra, ya sea en el goce estético de la inmersión sensorial o ya sea en el goce estético del desciframiento intelectual. A priori, la postura de una apreciación estética desde la sensación, la emoción o el *laissez faire* en el abandono conciente y, la postura de una apreciación desde la intelección, el análisis o la conceptualización parecerían opuestas.

Esta tendencia transcurre hasta la actualidad en donde las “obras de los sentidos” y las “obras de los conceptos” tejen un juego dialéctico en el cual la expectativa no es pasiva, y en donde las obras se completan con las miradas-acciones del sujeto estético (espectador). Esta es una de las condiciones mediante la cual es pensado el arte a partir del siglo XX, si bien esta posición del espectador puede ser aplicada desde “el hoy” a la apreciación del arte de cualquier época.

La expectativa del arte no es una actividad “desde afuera” hacia la obra, ni tampoco una cuestión de

finalidad de la obra misma, ni un ofrecimiento hacia el espectador solamente. Mirar – escuchar una obra se constituye en parte de ella misma. La mirada, donde *mirada* es considerada como expresión genérica que denota práctica de expectación y que abarca los canales sensoriales afectados cualesquiera sean (vista, oído, tacto), completa la obra, la resignifica en el acto de mirar, de la misma forma que el sujeto es mirado por ella.

Es en este sentido, el punto de vista del sujeto como *sujeto en la percepción* que Jorge Haro construye su texto. En la música se puede afirmar que este *giro copernicano* que va a subvertir las operaciones de la escucha musical se da a partir de las teorizaciones de Pierre Schaeffer.

Schaeffer cuestiona los criterios establecidos por los parámetros de la acústica tradicional en el estudio de los sonidos para aventurar una tipología de los objetos sonoros (como objetos de estudio); tipología que es construida desde lo perceptual, desde la centralidad en el sujeto que escucha. Schaeffer intenta despojarse del conocimiento cultural heredado para aprehender al sonido con un *oído ingenuo*, que busca escapar de las matrices perpetuadas. Es en esta línea de pensamiento que el rol de la escucha entonces se transforma en una actividad no pasiva sino creadora. (Schaeffer, 1988)

Las construcciones de Haro retoman el hilo de la *escucha reducida* schaefferiana, como actitud de hiperescucha para comprometerla en el plano de la interacción con los nuevos formatos tecnológicos actuales. El texto revela la contradicción en el seno de las circulaciones culturales: formatos tecnológicos y obras artísticas que exigen un alto compromiso en la escucha y al mismo tiempo circulación de “músicas” también por medio de la difusión tecnológica en forma saturada en la vida cotidiana. El oído no tiene “párpados”, la audición es dada a las circunstancias e inevitable en los entornos, el sonido preña en los estados perceptivos transitando de lo conciente a lo inconsciente y viceversa, cuestión por la que surge como impescindible en la actualidad el replanteo de la relación sonido-arte-tecnología. Estas deliberaciones producen crítica desde lo teórico y se corporizan en las obras de arte que engendran crítica desde lo estético.

Daniela Di Bella ensaya acerca de los cruces entre arte y diseño en la actualidad atravesados por la impronta tecnológica y más específicamente por el sesgo digital. El juego dialéctico entre arte y diseño tiene su origen casi desde el momento en que el diseño se define como disciplina, pongamos como fecha tentativa a partir de Bauhaus, y esta relación ha atravesado por situaciones controversiales, pugnas por las delimitaciones de los campos y coqueteos estéticos. Pero lo que es fácil de advertir es que con la irrupción de las medias tecnológicas digitales y la intangibilidad de las obras expresadas en *dispositivos* -como señala Di Bella- este vínculo arte-diseño se torna aún más ambiguo, contradictorio y también enriquecedor. No se trata sólo de dar cuenta de la disputa de campos y de esclarecer definiciones, sino de bregar por la búsqueda de un aná-

lisis que pueda exaltar justamente la ambigüedad, el entrecruce y la tensión como factores de la riqueza creativa. El artículo de Jorge La Ferla expresa un aspecto trascendente de la relación entre arte y tecnología; hablar de tecnología conlleva inevitablemente a repensar una posición tecnopolítica; es decir, a una crítica de las políticas tecnológicas y sus vinculaciones con el campo económico. Esta problemática, además, cruza las instancias de la gestión cultural como *acción de política cultural* con las visiones tecnológicas, el campo del poder y el campo económico. El cambio producido con el advenimiento de las tecnologías digitales marca un punto de inflexión en la forma de producir arte, y por consiguiente de las maneras en que se gestionan y se curan las obras. Si bien el acceso cada vez más masivo las tecnologías digitales ha producido una democratización de los medios tecnológicos de producción, reservada hasta hace un tiempo al ingreso en laboratorios o centros especializados, y por consiguiente a las posibilidades de financiación; esta masificación trajo como consecuencia, en algunos estamentos, una homogenización de las propuestas. Es notable como en muchos casos las piezas llevan inscripto tanto más el sello del *software* con el que fueron creadas que la impronta del autor. Casi como el “cazador cazado”, el dominio digital que se presenta como promisorio en infinitas posibilidades aparece como víctima de un reduccionismo tal vez manierista, en donde las *ideas-arte*, aparecen substituidas por rasgos aparentes. En otras palabras, hay manierismo cuando lo *estético* deviene en *estetizado*. Es el caso de la utilización de aquellos rasgos que fueron *ideas-arte* centrales en las vanguardias y aparecen a modo de *pastiche* regurgitado en las imágenes de las *mass medias*, lo publicitario o la moda. Lo que fue controversial de origen es fagocitado por la maquinaria masiva para resultar funcional. Estas reflexiones de ningún modo tienden a denostar lo digital, las herramientas tecnológicas son “amorales”, ni “buenas” ni “malas”; son sus modos de uso y circulación los que las hacen funcionales a las ideologías, y es el arte el que ha ocupado el rol de cuestionar esta supuesta supremacía digital, a través por ejemplo de movimientos que construyen discurso sobre los “errores” o “fallas” de los sistemas tecnológicos. Así como el video arte utilizaba los soportes de las *mass medias* y lo reformulaba -casi siempre desde una postura más apocalíptica que integrada; más crítica que celebratoria- mucho del llamado arte digital también reformula las visiones divinizadas que en los discursos sociales enaltecen lo digital.

El ensayo de Juan Reyes realiza un cruce entre los territorios de la música y del arte sonoro, transitando por cuestiones de herencias culturales y tradiciones con gran peso específico, como la musical y de aventuras y movimientos aún en construcción como el arte sonoro.

La definición clásica de música es la de “el arte de la combinación de los sonidos” o simplemente un “arte de sonidos”, ¿Porqué entonces surge la nominación diferenciadora de “arte sonoro”? Está claro que las

dos expresiones significan lo mismo, al menos semánticamente; pero el motivo es que más allá de la especificidad etimológica, los músicos y artistas necesitan expresiones que diferencien prácticas distintas. La música es el arte que quizás transite por la mayor cantidad de mediaciones: las partituras, los instrumentos musicales, los intérpretes, directores de orquesta y hasta la acústica de las salas se constituyen en una serie de intermediarios entre la idea sonora original del compositor y lo que reciben como impresión sonora los oyentes. A partir de los cambios tecnológicos las músicas electroacústicas o concretas saltean algunas de estas mediaciones materializando sus ideas musicales directo a la cinta (en sus orígenes) y al disco duro luego. Claro que mucha de esta música es rechazada por las estructuras masivas de gusto, o por los reaccionarios a las transformaciones y subversiones en el campo musical con la demoledora frase de “esto no es música”. Por otro lado se llama “música” a expresiones que dudosamente encajen en lo que se considera arte, como la canción de consumo, la música envasada y todos aquellos productos “diseñados” por la industria discográfica. Muchos músicos – artistas se auto-denominaron “artistas sonoros” y renunciaron a la palabra “música” -que sí significaba arte en su origen-, regalando el término a los mercaderes; y a través de las prácticas y de circuitos de exhibición o presentación más parecidos a los de las artes visuales que a los de la sala de concierto tradicional permiten asistir un incipiente proceso de diferenciación que devendrá probablemente en la construcción de un nuevo campo. El artículo de Jorge Sad consiste en un estudio sobre el gesto musical y su contrapartida tecnológica,

dejando en cierta forma al descubierto la relación cuerpo-máquina y en donde la tecnología es dimensionada desde lo orgánico. Este vínculo entre el músico y lo tecnológico se plasma en una búsqueda de la interpretación discretizada por parte de los sistemas, justamente de ese punto casi inabordable y casi incoscificable que es el gesto. Es quizás en el *gesto musical*, más que en algún otro factor, la cualidad distintiva del fenómeno musical frente a cualquier otra organización sonora no artística. El gesto como materia de lo simbólico, como pulsión estética y como determinante de arte. ¿Qué distingue en origen y en esencia el sonido de una calle transitada de la obra de John Cage? Casi nada, suena lo mismo, de la misma manera que un mingitorio es un mismo objeto en el museo o en el baño; es el *gesto* de arte, su carga de pulsión estética lo que lo hace devenir arte, se ha investido de *significados-arte*.

El gesto como discurso y como el lugar en donde se instala ese intangible denominado “musicalidad” y se ubica en al menos dos instancias: en el gesto corporal del intérprete y el gesto que se reconstruye como intención en una escucha acusmática. El gesto se constituye como resultante de una combinación de tiempo y movimiento; del mismo modo que el tiempo y el movimiento, remitiéndonos a Rudolf Arnheim son variables del discurso musical.

El recorrido a través de los ensayos del Cuaderno propone entonces una mirada múltiple a través de las diversas instancias, alternativas y reflexiones estéticas volcadas por los autores, como así también una actualización sobre problemáticas y tensiones en el seno del arte, cuestiones de plena vigencia que aparecen presentes en los discursos estéticos actuales.

Notas

¹ El término “espectador” es insuficiente para denominar a las personas puestas en contacto con la obra de arte, ya que la expectación alude a una actitud pasiva de contemplación de arte, en tanto que las tendencias actuales y desde hace unos cuantos años incluyen a ese “espectador” como partícipe activo de la obra; ya sea interactuando de forma explícita o simbólica. De igual forma se prefiere este término al de “público”, palabra que tiende a denominar comportamientos colectivos de forma más indiferenciada.

Bibliografía

-Ariza Javier (2003) *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.
-Arnheim Rudolf (1989) *Nuevos ensayos sobre Psicología del arte*,

Madrid: Alianza.

-Bourdieu Pierre (1995) *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

-Chion Michel (1999) *El sonido, Música, cine, literatura*, Barcelona: Paidós.

-Derrida Jacques (1996) *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona: Ediciones Paidós I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona

-Eco Umberto.

(1993) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona:Lumen

(1970) *La definición de arte*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca

-Schaeffer Pierre (1988) *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Música.

-Szendy Peter (2003) *Escucha*, Barcelona: Editorial Paidós