

Resumen / Música: Arte

A partir de las vanguardias artísticas surgidas en el siglo XX, las distintas artes, consideradas hasta entonces como disciplinas diferenciadas, pasan a componer nuevos formatos surgidos de las hibridaciones, mezclas e interacciones de diversos formatos que integran imágenes y sonidos, y que exceden la mera suma de sus elementos para dar lugar a un campo de interrelaciones o *intermedia*. Este desborde de fronteras y la propia condición de audiovisual de muchas obras se constituye en un llamado al museo de arte como institución, a incluir en su quehacer a la música y al arte sonoro como formatos pertinentes y de necesaria inserción en sus programaciones.

¿Por qué razones un museo de arte contemporáneo debería interesarse en incluir entre sus programas un ciclo de música actual? El texto recorre y fundamenta estas respuestas tomando como parámetro la experiencia realizada con el ciclo *Otras Músicas* realizado en el Museo de Arte Contemporáneo de la UNaM (MAC-UNaM)

Palabras clave

Arte - arte sonoro - cultura - curaduría - modernidad - museos - música - tecnología - vanguardias artísticas

Summary / Music: Art

From the moment when the artistic vanguards appeared in the 20th Century, different arts -considered until then as different disciplines-, have become new formats emerging from hybridizations, blends and interaction of diverse formats. These integrate images and sounds and thus exceed the sheer addition of their elements to give place to a field of inter-relationships or *intermedia*. The outburst of limits and the own audiovisual condition of some works constitute itself into an appeal to the art museum as an institution, and to include within its task the music and the sound's art as relevant formats and necessary inclusions in their programming.

Why should a contemporary art museum be interested in including within its program a series of present day music? The text goes through this and gives basis to answers taking as a parameter the experience performed at the series *Otras Músicas* (Other Musics), at the *Museo de Arte Contemporáneo de la UNaM* (MAC-UNaM)

Key words

Art - artistic vanguards - culture - curatorial work - modernity/ modern age - museums - music - sound art technology

Resumo / Música: Arte

A partir das vanguardas artísticas surgidas no século XX, as diferentes artes consideradas até o momento como disciplinas diferenciadas, atingem novos formatos surgidos das hibridações, misturas e interações de diversos formatos que integram imagens e som, e que excedem a mera soma dos seus elementos para dar lugar a um campo de inter-relações ou *intermédia*. Este transborde de fronteiras e a própria condição de audiovisual de muitas obras se constitui em um chamado ao museu de arte como instituição, a incluir em seu trabalho à música e à arte sonora como formatos pertinentes e de necessária inserção em suas programações.

¿Por quê razão um museu de arte contemporânea deveria se interessar em incluir entre seus programas um ciclo de música atual? O texto percorre e fundamenta estas respostas pegando como parâmetro a experiência realizada com o ciclo *Otras Músicas* realizado no Museu de Arte Contemporânea da UNaM (MAC-UNaM).

Palabras chave

Arte - arte sonora - cultura - curadoria - modernidade - museus - música - tecnologia - Vanguardas artísticas

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 20 (2006). pp 15-20. ISSN 1668-0227

* Francisco Ali-Brouchoud. Artista, escritor y curador. Lic. en Letras (Universidad Nacional de Misiones), Curador del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones.
infocedyc@palermo.edu

“La ‘música’, como usted dice, no es más que una palabra.”
John Cage, *Para los pájaros*. (Cage, 1981)

¿Por qué razones un museo de arte contemporáneo o, si se quiere, un espacio dedicado centralmente a las artes visuales del presente, debería interesarse en incluir entre sus programas un ciclo de música actual? Lo que sigue son una serie de notas que pretenden comenzar a responder esta pregunta recuperando ciertos tópicos teóricos que pueden vincularse a la orientación que fue tomando el trabajo que estamos realizando en el Museo de Arte Contemporáneo de la UNaM (MAC-UNaM), donde, desde el principio del proyecto, propiciamos un interés por la música contemporánea, que se manifiesta en el ciclo *Otras músicas*, dedicado a brindar un panorama del arte sonoro contemporáneo argentino e internacional, y que en 2004 cumplió su segundo año consecutivo. Podrían, en otro sentido, servir asimismo para pensar y poner en perspectiva algunas posiciones que el proyecto ha asumido, en particular su condición de “museo crítico” o “anti-museo”, focalizado en la puesta en cuestión de la idea de museo tradicional, consagrado meramente al acopio y conservación de obras de arte y/o bienes culturales, en favor de propiciar la existencia de un espacio de producción de significaciones, capaz de suscitar experiencias culturales intensas, o como sostiene Andreas Huyssen, de transformarse en un lugar “...de contestación y negociación cultural” (1995:74) -en el que la *colección* está constituida en realidad no por un conjunto de objetos ordenados y *stockeados* en un espacio específico, sino por una trayectoria de acciones y estrategias desplegada en el tiempo.

I Hacia 1965, Theodor Adorno trabajaba en su monumental *Teoría Estética*, que iba a ser publicada, inconclusa, en 1970, luego de su muerte, mientras observaba con inevitable desconfianza las producciones artísticas de su época que comenzaban a alejarse del modernismo canonizado, contaminaban la pureza de “lo nuevo”, ponían a prueba sus pesimistas previsiones acerca de la “pérdida de evidencia” del arte, y marcaban la caducidad de su autonomía radical.

Hacia la misma época, Clement Greenberg, el sumo sacerdote de la crítica modernista también se encontraba en pleno repliegue, desconcertado ante las primeras estribaciones del *pop*, frente a las cuales el discurso neokantiano que le había prestado tan buenos servicios desde los años 40 debía rendirse impotente, pues aquellas no podían sopesarse con los viejos parámetros de la “calidad” y la “experiencia”, ambos subsidiarios de la dimensión artesanal-manual en la que aún se basaba el arte inmediatamente anterior.

El proyecto emergente de las neovanguardias intentaba entonces recuperar algunos hilos sin desovillar del relato supuestamente “fallido” de las vanguardias históricas. Como ha hecho notar Arthur Danto en numerosos artículos¹, desde la invención de los *ready-mades* por Duchamp ya no fue posible distinguir entre objetos estéticos y objetos comunes,

pero la importancia de este borramiento de límites y sobre todo, sus posibilidades como procedimiento fueron comprendidas recién en todo su alcance en el momento al que nos referimos, a mediados de los años sesenta, cuando por otra parte *forma* y *técnica* comenzaban a ser reemplazadas inexorablemente por discurso e intenciones.

Un terremoto pues, estaba ocurriendo una vez más en el campo estético, pero no era registrado por todos los sismógrafos, para muchos de los cuales, seguía tratándose de “arte moderno”, o de sus secuelas. Sin embargo, el filósofo alemán, aún con todas las precauciones y el pesimismo de su distancia crítica, detectaba entonces un rasgo diferencial de aquel momento histórico, para el que desarrolló un concepto especial: un persistente proceso de convergencia entre los géneros o disciplinas artísticos, que implica a la vez una pérdida de especificidad y disolución de fronteras entre ellos, y que denominó *desflecamiento* (*Verfransung*). (Adorno, 1983:336 y 2000:53)

Este desflecamiento no supone un retorno neorromántico a la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, la obra de arte total, que buscaba la armonía y la pureza, y en última instancia la consagración de un universal a partir de la cristalización de esa totalidad, sino, para Adorno, una regresión aún mayor: tras haber conquistado su autonomía, el arte, desde la aparición de los *collages* y montajes cubistas y dadaístas, se coloca a sí mismo en una posición inestable e imposible, sabotea ese logro, haciendo “...que salte por los aires el engaño de la pura immanencia” (Adorno, 1983: 336), introduciendo en la obra fragmentos “crudos” de la realidad extraestética, y se orienta al predominio de los medios por sobre los fines, a lo que se añade esta “permanente trasgresión de fronteras”, ante la que “el plural ‘artes’ tiene ya una resonancia a obsoleto” (id, 2000: 53), porque se trata ahora de “arte”, sin “s” final.

Lo que para Adorno es una preocupación, e incluso un riesgo, para los artistas de la época es una aventura exploratoria, ya que en ese mismo período, como constata complacido Dick Higgins, uno de los más destacados integrantes del grupo Fluxus, “la mayoría de las mejores obras que están siendo producidas hoy están incluidas entre medios²” (Higgins, 1984:), formulando el concepto complementario -en tanto afirmativo- de la noción crítica adorniana del desflecamiento, en su caso desde la esfera de la producción: *intermedia*. Para Higgins, el predominio de la condición intermedial -que no debe confundirse, aclara, con las convencionales técnicas mixtas o *mixed media*, medios mezclados- es una voluntad de adentrarse en los territorios no mapeados existentes entre disciplinas, y se explica porque la continuidad antes que la categorización es la marca de nuestra nueva mentalidad. Se pregunta también si la producción híbrida entre medios configura un gran movimiento, del cual las vanguardias históricas serían fases tempranas, o bien una innovación histórica irreversible. La respuesta a este interrogante la daría él mismo en una revisión de 1981 de su texto original sobre intermedia, negando am-

bas alternativas, y considerando lo intermedial como una posibilidad siempre disponible a las necesidades de experimentación de los artistas, y a la vez una manera de reducir desde un discurso crítico la “opacidad” e “impenetrabilidad” de las nuevas obras construidas a partir de la hibridación de los géneros artísticos tradicionales.

Dos posiciones, entonces, y dos conceptos, dando cuenta de la amplificación de un proceso de contaminación que contribuyó de manera decisiva a conformar la situación actual, en la que es posible hablar de “arte” sin la obligación de especificar si se trata de “artes visuales”, “música” o “literatura”, sino haciendo referencia, para utilizar una expresión utilizada por Rosalind Krauss a fines de los 70, a un *campo expandido*, que por otra parte sigue en expansión, y que no sólo no puede ya ser reducido exclusivamente a los antiguos moldes disciplinarios, aptos para asegurar la separación aséptica de las diversas prácticas artísticas y para garantizar el adecuado control de los sentidos particulares que ellas podían poner en juego, sino que tampoco admite la división del trabajo cultural entre productores y consumidores, autores y receptores.

Un laboratorio móvil capaz de procesar los repertorios disponibles de pasados mediatos e inmediatos, una voluntad de surfear en el arte y la cultura del siglo XX, dondequiera que se considere que aquel haya terminado, y de los años subsiguientes, y de recurrir, como sugiere el crítico y curador francés Nicolás Bourriaud, a un Wittgenstein revisitado: *el sentido es el uso*, también para la manipulación y operaciones con el capital simbólico de que disponemos, cuyo acumulado se convierte así en una gigantesca caja de herramientas aprovechables por el artista, que debe aprender a servirse de las formas, a reactivarlas, a subvertir los relatos establecidos y a proponer otros, en los que sus signos se integren en constelaciones diferentes, inventando protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. (Bourriaud, 2004)

Otro modo de ver la extensión de las prácticas intermediales y la expansión del campo artístico por fuera y más allá de las categorías históricas formales es el que plantea el teórico estadounidense Hal Foster, quien habla de la emergencia de un *giro textual* en el arte occidental, es decir, de *el arte como texto*, a partir de los años setenta, emergencia impulsada por la importancia adquirida por el lenguaje y el signo –la perspectiva semiótica– en la cultura de la época así como por los descentramientos de la dualidad sujeto-objeto que impulsaron las diversas versiones de la teoría posestructuralista en la posmodernidad, a la vez que por la necesidad de buscar salidas ante el agotamiento del proyecto tardomoderno.

Según este punto de vista, a la *autonomía* del signo artístico obtenida por la modernidad, y su consecuente pureza alcanzada al poner entre paréntesis al referente, se le opuso la *arbitrariedad* del signo posmoderna, propiamente una ruptura de las dos partes de este, que abre el libre juego de los significantes, producida en el campo artístico cuando figuras como John Cage, Jaspers Johns y Robert

Rauschenberg, entre otros, se proponen retomar prácticas dadaístas, produciendo, entre otras transformaciones, un socavamiento de los medios artísticos tradicionales, “irrupción lingüística” con la cual se alteró, al decir de Foster, el “orden visual de la modernidad,” en favor de la textualidad posmoderna, (Foster, 2001:75-87) una amenaza de disolución que condujo a la reificación y fragmentación semióticas verificada en el arte desde fines de los ‘60.

En suma, el pasaje señalado por Foster es aquel que formulara Roland Barthes como deslizamiento epistemológico que conduce de la *obra* (clásica) al *texto* (vanguardista): Texto como campo metodológico, como una fuerza de subversión con respecto a las antiguas clasificaciones, como lo que se sitúa en el límite de las reglas de la enunciación, es de por sí plural, múltiple, irreductible, procedente de sustancias y de planos heterogéneos, y que, además, “...se lee sin la inscripción del Padre”, esto es, poniendo en cuestión la idea de autor, de la que la modernidad es deudora. (Barthes, 1974: 71)

II. La música, por lo tanto, como las demás “artes”, también se vio afectada por esta pérdida del plural señalada por Adorno, y se convirtió en arte sin más: en la actualidad, y desde hace bastante tiempo, muchos compositores, improvisadores, artistas – todos aquellos, en suma, que operan con *acontecimientos sonoros* y pretenden evitar encerrarse en categorizaciones esencialistas-formalistas– prefieren hablar de *arte sonoro (sound art)*, y también de *audio art* –resaltando en este último caso su carácter de música producida primordialmente a través de medios tecnológicos– en lugar de las determinaciones y marcas históricas que suponen *música* o *composición*, aludiendo así a su pertenencia a un campo de producción abierto, plural y problemático, como todo en el arte contemporáneo, y constituido por cierto no sin resistencias ni regresiones.

La idea central de la música avanzada de principios del siglo XX, sobre todo desde Webern en adelante, era concebir la creación musical como una *objetivación del tiempo*, es decir, su organización y escansión mediante los acontecimientos musicales, de lo cual derivaba el marcado formalismo propiciado por la Escuela de Viena, que se expandió con el multiserialismo de la segunda posguerra, hasta la aparición de las primeras experiencias de la música electrónica, a principios de los años 50, en París y Colonia. En estos nuevos procedimientos, Adorno veía constatada su idea del desflecamiento, que en música significaba una *espacialización del tiempo*, es decir, la adquisición por ésta de un rasgo propio de las artes visuales, lo que conduciría, desde su punto de vista, a una renuncia a la dimensión articuladora del discurso musical a cambio de la operación con sonidos individuales y a la construcción en capas densas o bloques no jerárquicos, en abierta oposición a la idea de línea, que podría caracterizar al discurso musical anterior. Todo lo cual, pensaba, liquidaría aspectos como el tema, el desarrollo, y la idea misma de polifonía, para subsu-

mirlos en un *continuum* en el que la música se asemejaba a la pintura.

En un principio, sin embargo, los experimentos electrónicos, y el nuevo material que implicaban, parecieron poder liberar a la música occidental de su obsesión por la pureza y la racionalidad, que la marcaron desde sus inicios, devolviéndole su dimensión físico-acústica, y haciendo más evidente que bajo la etiqueta de “música” subyace, en palabras del semiólogo francés Jean Molino, una realidad polimorfa, que implica al mismo tiempo, producción del objeto sonoro, objeto sonoro y finalmente, recepción de ese mismo objeto. (Molino, 1975 :37)

Las nuevas posibilidades tecnológicas, pues, terminaron de extraer a la música del campo excluyente de las convenciones y naturalizaciones estético-culturales, incorporando en él las denominadas vibraciones no periódicas (ruidos), los complejos sonoros multipolares, y dejando al descubierto que ya no es, pues, la verdad del procedimiento lo que cuenta, sino la única verdad musical válida: la de la percepción acústica, como proclamaba el compositor alemán Karel Goeyvaerts en esos primeros tiempos heroicos. (Goeyvaerts, 1985)

Sin embargo, esta transformación en la manera de entender el arte musical, que fue, en parte, el equivalente del pasaje, en artes visuales, de lo perceptivo-retiniano a lo conceptual, comenzó bastante antes de que estuvieran plenamente disponibles para los músicos las nuevas tecnologías de almacenamiento, transmisión, reproducción y síntesis sonoras que dieron lugar a la música electrónica, en un proceso que tiene al compositor estadounidense John Cage como figura central.

Cage fue a la música del siglo XX lo que Marcel Duchamp a las artes visuales del mismo período. En efecto, su idea del silencio como “totalidad de los sonidos no queridos”, equiparando en un mismo plano estructural sonidos y silencios, es una operación homologable, en cuanto ataque frontal a la idea modernista del arte como expresión y artesanato, al *ready-made*. En este sentido, su pieza de 1952, *4'33"*, en la que el intérprete no ejecuta sonido alguno, es un momento canónico de este deslizamiento, aún cuando todavía se atiene a una situación de concierto, y propone una secuencia temporal ordenada, mensurada de acuerdo a la noción convencional de tiempo musical.

Cage, por lo tanto, logró arrancar a la música del formalismo al que la había conducido el dodecafónico, desarrollando su pensamiento musical en una dirección contraria a la propuesta por Arnold Schoenberg –con quien por otra parte estudió-, nutriéndose de una serie de “eclécticos” *outsiders* de la música occidental como Erik Satie, Edgar Varèse y Henry Cowell, además de otras fuentes no musicales, que lo llevaron a plantear la idea de lo experimental en música como una situación “...en la que nada es seleccionado de antemano, en la que no hay obligaciones ni prohibiciones, en la que ni siquiera hay algo previsible.”, (Cage, 1981:86) así como su concepto de *indeterminación*, que supone un azar

diferente al planteado por la física (*chance operations vs. random operations*). En un texto de 1937 (*The Future of Music: Credo*), Cage predijo además, bastante antes de que comenzaran las investigaciones concretas de Pierre Schaeffer, que la música se ampliaría hasta la utilización de ruidos y el control de la estructura de los sonidos mediante tecnologías electroacústicas.

Fue también el promotor de lo que constituyó el primer *happening*, que tuvo lugar en 1952, en el Black Mountain College, una institución progresista de Carolina del Norte, Estados Unidos, y en el que participaron Robert Rauschenberg, M. C. Richards, David Tudor y Charles Olson, por lo que puede considerárselo sin duda como una de las principales fuerzas actuantes en el estallido de la idea de “música” tal como se la había concebido hasta entonces, y del interés de las neovanguardias por lo intermedial y la interpenetración de diferentes lenguajes semióticos en un contexto de producción artística. Más allá de su propia obra, caracterizada por la apertura y la búsqueda constantes –transformó sus partituras en objetos visuales, escribió textos poéticos, poesía visual y compuso piezas sonoras que incluyen teatro y danza- Cage fue un artista programático, cuyas posiciones, prácticas y sugerencias teóricas provocaron innumerables hibridaciones intermedias, tales como las *instalaciones sonoras* y la *ambient music*, que el compositor Max Neuhaus y el artista Fluxus, Nam June Paik, entre otros, desarrollaron a partir de la reactivación hecha por Cage de la idea de la *musique d'ameublement* de Satie, en tanto diseño sonoro destinado a un sitio específico y orientado a una escucha difusa o flotante. También influyó notoriamente en la expansión de la idea de obra abierta, como proceso y acción, al plantear en muchas de sus composiciones una tensión permanente entre la notación y la performance, y diluir la separación de roles entre intérpretes y audiencia.

A partir de los caminos abiertos por Cage, el territorio común –indiferenciado- entre música y artes visuales ha hecho que, en los últimos 30 años, destacados artistas como Christian Boltanski, Joseph Beuys, George Brecht, Wolf Vostell, John Armleder, Lawrence Weiner, Martin Kippenberger, Richard Prince, Bruce Naumann, Christian Marclay, Mike Kelley, Osvaldo Macià y Jonathan Borofsky, por mencionar sólo algunos nombres, hayan emprendido proyectos sonoros, en los que el sonido/ruido/audio es un material más para construir una obra, tan legítimo como cualquier otro objeto cotidiano o práctica social susceptibles de ser utilizados en la constitución de un signo artístico.

Pero no es la intención de este ensayo hacer aquí una enumeración exhaustiva de todos los aspectos a través de los cuales se puede fundamentar la idea de un campo expandido en música y de su convergencia con lo visual-lingüístico –no se ha hecho mención aquí, por ejemplo, a los ricos entrecruzamientos entre vanguardia y cultura de masas en el terreno musical, que también han promovido el borramiento de no pocas fronteras y estereotipos culturales- sino poner en evidencia que no hay, en la actualidad y

luego de toda una historia de erosiones categoriales, univocidad alguna en la manera de entender la producción sonora, ni un sólo campo musical.

Por otra parte, podría arriesgarse la idea de que, dentro de esta zona ampliada, y justamente a partir de su carácter intermedial-convergente en relación a lo visual y a lo textual, lo sonoro/musical preserva no su especificidad en términos disciplinarios, sino lo que Barthes denomina su *grano*, su significancia, gracias a "...la fricción misma de la música y de otra cosa." (Barthes, 1974:159)

III. De las múltiples ramificaciones dentro del arte sonoro actual, el ciclo *Otras músicas* se concentró en dos: la improvisación libre y la producción electrónica experimental, en particular la vinculada a la denominada *noise music*, ambas heterodoxas y completamente alejadas de la idea del compositor "vanguardista" formal, preferida aún hoy por la academia de la música contemporánea, figura contra la cual, ambas tendencias se recortan, y con la que discuten.

La improvisación libre aprovecha algunos desarrollos de Cage y Karlheinz Stockhausen -la "música intuitiva" de este último en particular- pero a la vez los lleva más allá, y se ha autonomizado y diferenciado de estos antecedentes históricos, definiendo su práctica como una creación sonora en tiempo real, sin plan previo, basada en la interacción de los improvisadores y retroalimentada por la calidad de la escucha que reciben de la audiencia, así como por las características *site-specific* del espacio donde tiene lugar el concierto, otro aspecto en el que se acerca a las artes visuales contemporáneas, en las que se verifica un interés por la cuestión del espacio/cuerpo como componentes *indiciales* de la obra.

Un destacado improvisador como el estadounidense residente en Madrid Wade Matthews, quien participó del ciclo *Otras músicas* en 2003 y 2004 junto a los argentinos Leonel Kaplan y Diego Chamy, buscando deslindar el campo particular de la improvisación, sostiene que "la palabra 'compositor' no se refiere a la creación musical, sino más bien al método empleado para crearla, es decir, la composición", que, de hecho, no es el único, y destaca que la improvisación emprende una búsqueda diferente, considerando a la notación "irrelevante", y a "la praxis instrumental... como vehículo para el pensamiento musical." (Matthews 2002:25,30)

En tanto el percussionista francés Lê Quan Ninh, quien cerró, también junto a Kaplan y Chamy el ciclo de conciertos del MAC-UNaM en 2003, en un brillante texto denominado *Abecedario (incompleto) sobre la improvisación*, amplía este planteo diferencial:

"Si el arte ha sido confiscado por la escritura, negando siglos de oralidad y si sólo se considera al arte como productor de objetos, con toda la saturación que provocan tanto por el lugar que ocupan, como por el peso de los discursos de los que se acompañan, comprendo, aunque deploro, que no se quiera incluir a la improvisación libre en la categoría de actividades artísticas. Y es difícil defender lo contrario, porque *eso* no se escribe, *eso* no

deja huellas, sino en las memorias por fuerza infieles, y *eso* no necesita referencias. No se acepta, entonces, la improvisación, sino en relación con lo escrito, como si siempre le hiciera falta un soporte, o un pretexto, para adquirir legitimidad, o bien se utiliza la improvisación como un borrador para escribir y producir obra." (Ninh, 2002:129-130)

Por su parte, la música experimental electrónica en su vertiente *noise* -aunque es posible convenir en que esta última es apenas una etiqueta que puede no remitir a rasgos estéticos pertinentes- también desborda sus antecedentes históricos, y se propone disponer libremente de la herencia recibida, centrándose en la utilización del ruido generado de manera digital (Zbigniew Karkowski, Polonia) u obtenido de grabaciones ambientales (Francisco López, España), para producir una experiencia física, corporal, una *escucha de inmersión*, que pretende superar la escucha meramente auditiva a través de la espacialización y la improvisación electroacústica en tiempo real (Jorge Sad, Ensamble Gest(u)alt), la saturación y la invasión sonoras, promoviendo una ampliación efectiva y real de los umbrales perceptivos de los oyentes, y en otros casos, la interacción intermedia de imagen/sonido (Jorge Haro).³

También estos creadores sonoros toman distancia del *mainstream* de la música contemporánea desde una posición crítica. Para Zbigniew Karkowski, "...la composición se ha convertido en un juego intelectual con sistemas y la manipulación formal de material como su más prominente cualidad." (Karkowski, 1992). Karkowski, quien posee no obstante una formación académica, ha estudiado, entre otros, con compositores como Iannis Xenakis y trabaja en colaboración con artistas en la frontera de lo visual y lo sonoro como John Duncan y Granular Synthesis, cree que en la actualidad para ser aceptado como un compositor innovador de música contemporánea sería, todo lo que hay que hacer es entender lo que ocurre en el nivel formal y luego romper alguna de las reglas.

Es como si la mayor parte del trabajo creativo hecho por jóvenes compositores no fuera nada más que una rebelión total contra sus maestros. El así llamado arte musical escrito hoy en día debe ser considerado en el gran escenario cultural como una revuelta contra ciertas clases de tradición, no posee ningún sentido intrínseco y en consecuencia, para entenderlo, el oyente tiene que tener un extenso conocimiento de la cultura occidental y particularmente de las tendencias en la música de las últimas décadas. (Karkowski, 1992) dice, para dejar en claro que, para él, ese método de componer no tiene ningún sentido en sí mismo.

El sentido, sostiene, está en cambio contenido dentro del oyente con todo su saber preconcebido, que la música sirve únicamente para disparar. A cambio, Karkowski propone una experiencia que supone a la vez un riesgo estético para el creador sonoro, y una masiva, intensa confrontación corporal no intelectual para los oyentes.

Contra estos desplazamientos y rupturas de certezas en los que se basa la diversidad de la producción so-

nora actual, se ve surgir hoy en día en distintos ámbitos, pero sobre todo en aquellos en los que se forma y replica a sí misma una “vanguardia” musical académica, ciertas posiciones defensivas que pretenden “poner claridad” en la “confusión” imperante, a través de discursos dedicados a combatir todas las impurezas que en los turbulentos y promiscuos años sesenta y setenta se han adherido a la Música provenientes de otros dominios. Un programa que pareciera pretender reinstaurar el formalismo como centro de la creación musical, y con él la figura del compositor como *auteur*, mónada portadora de una visión personal y única del mundo, que se “expresa” a través de su música, y es capaz de controlar todos los pasos del proceso y el material –esto es considerado una virtud-, así como expurgar a este – como si eso aún fuera posible- de toda cuestión “extra-musical.”

Como definió con precisión el compositor británico Cornelius Cardew, uno de los fundadores de la Scratch Orchestra:

“...el producto terminado del trabajo de un artista, la *commodity* utilizable en la producción en la que aquel desempeña un rol, es la influencia ideológica. El artista es tan incapaz de producir esto por sí mismo como un herrero lo es de producir un avión Concorde. La producción de influencia ideológica está altamente socializada e involucra -en el caso de la música- a intérpretes, críticos, empresarios, agentes, representantes, etcétera, y por sobre todo -y este es el verdadero “medio de producción” del artista- a

una audiencia. (Cardew, 1974:5)

Se trata, en otras palabras, de un intento de la institución arte en el campo musical de recuperar, precisamente, su influencia ideológica, y reintroducir las categorías de una etapa histórica anterior para sostener un sistema que cree poder sobrevivir arrogándose para sí el título de vanguardia.

Pero no es posible, afortunadamente, contener la dispersión y la diversidad de usos, prever rumbos o establecer preceptos e inquisiciones en el actual panorama del arte auditivo/sonoro, porque, como en el resto de la historia del arte, las viejas reglas kantianas que postulaban la “calidad”, el “oficio” y la “experiencia” como requisitos ineludibles para obtener la forma, ya no son válidas ni universales, habida cuenta de que la forma es apenas el resto que el juego de esa praxis que –todavía, y a falta de otro término más preciso- llamamos “arte” produce.

Para el arte sonoro del presente, y el que vendrá, siguen siendo válidas las observaciones de Molino, quien poniendo en la escucha todas las expectativas de lo que la “música” futura –así como su sentidopueda llegar a ser, augura que “...habrá seguramente prácticas no previstas –se reduce a lo que podemos llamar un juego musical: Se ponen reglas, se producen sonidos (o no...) y estos sonidos producen efectos sobre los oyentes -reducidos, por qué no, al creador solamente...-. Pero nada garantiza que el oyente conozca, o reconozca, o quiera reconocer las reglas de partida: Puede fabricarse otras”. (Molino, 1975:43)

Notas

¹ Cf. Danto, Arthur (1997). *Después del fin del arte*. Paidós, Buenos Aires, 2003.

² El resaltado es del autor.

³ Los nombres entre paréntesis en este párrafo hacen referencia a algunos de los músicos que participaron del ciclo Otras músicas del MAC-UNaM.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. (2000) *Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura*. En *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.
- (1983). *Teoría Estética*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Barthes, Roland (1974). *De la obra al texto*. En *¿Por dónde empezar?*. Barcelona: Tusquets. (1971)
- Bourriaud, Nicolas. (2004). *Post-producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. (2001).
- Cage, John. (1981). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Caracas: Monte Avila. (1976)
- Cardew, Cornelius. (1974). *Stockhausen serves Imperialism*. Londres: Latimer New Dimensions Limited.

- Danto, Arthur. (2003). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós
- Foster, Hal. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. (1996).
- Goeyvaerts, Karel. (1985) *El material sonoro electrónico*. En Eimert, Herbert y otros. *¿Qué es la música electrónica?*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Higgins, Dick. (1984) *Synesthesia and Intersenses: Intermedia*. En *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Illinois: Southern Illinois Univ. Press, Carbondale. (1965)
- Huysen, Andreas. (1995). *Escapar de la amnesia: los museos como medios de masas*. En *En busca del futuro perdido*. (2002). México: Instituto Goethe-Fondo de Cultura Económica. -
- Karkowski, Zbigniew. (1992). *The method is science, the aim is religion*. Disponible en: <http://23five.org/writing.html>
- Matthews, Wade. *Quince segundos para decidirse*. En *Doce notas preliminares* n° 10, Madrid.
- Molino, Jean. (1975). *Fait musical et sémiologie de la musique*. En *Musique en jeu* 17. Paris.
- Ninh, Lê Quan. (2002). *Abécédaire (incomplet) sur l'improvisation*. En *Doce notas preliminares* n° 10. Madrid.