



Repositorio Digital Institucional  
**"José María Rosa"**

Universidad Nacional de Lanús  
Secretaría Académica  
Dirección de Biblioteca y Servicios de Información Documental

**Susana Francisca Espinosa**

**Filosofía y música electroacústica: problemáticas estéticas,  
discursos y públicos**

Tesis presentada para la obtención del título del Doctorado en Filosofía

**Director de la tesis**

Graciela Fernández de Maliandi

El presente documento integra el Repositorio Digital Institucional "José María Rosa" de la Biblioteca "Rodolfo Puiggrós" de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

This document is part of the Institutional Digital Repository "José María Rosa" of the Library "Rodolfo Puiggrós" of the University National of Lanús (UNLa)

**Cita sugerida**

Espinosa, Susana Francisca. (2014). Filosofía y música electroacústica: problemáticas estéticas, discursos y públicos [en Línea]. Universidad Nacional de Lanús. Departamento de Humanidades y Artes

Disponible en: [http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/descarga/TE/DFilo/035003\\_Espinosa.pdf](http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/descarga/TE/DFilo/035003_Espinosa.pdf)

**Condiciones de uso**

[www.repositoriojmr.unla.edu.ar/condicionesdeuso](http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/condicionesdeuso)



[www.unla.edu.ar](http://www.unla.edu.ar)  
[www.repositoriojmr.unla.edu.ar](http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar)  
[repositoriojmr@unla.edu.ar](mailto:repositoriojmr@unla.edu.ar)



# **DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTES**

**Filosofía y música electroacústica.  
Problemáticas estéticas, discursos y públicos**

**Tesista: Lic. Susana Espinosa  
Directora de Tesis: Dra. Graciela Fernández**

**2014**

**Para mi madre, Dionisia María Marful de Espinosa,  
a sus cien virtuosos años**

**Expreso mi agradecimiento a mis hijos Eleonora, Georgina, Luciano y Paula Del Zoppo por el amor que me dan y la paciencia con que me acompañaron en la realización de este trabajo; a mi Directora Dra. Graciela Fernández por su dedicación y por tener fe en esta propuesta temática; al Director del Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Lanús, Dr. Ricardo Maliandi, por sus puntuales y acertadas observaciones; a la Rectora de la UNLa, Dra. Ana Jaramillo, por impulsarme a seguir estudiando siempre; a mis profesores del Doctorado Daniel Dei y Esther Díaz por sus ayudas; a mi amiga y colega Silvia Malbrán por su apoyo incondicional, su estímulo y sus valiosos aportes; a Lionel Filippi por sus colaboraciones con la bibliografía; a docentes, no docentes y alumnos de la UNLa, que permanentemente me alentaron a que continuara con el esforzado camino de escribir una tesis.**

**A Claudio Oroza por el arte de tapa y a Rubén Fernández por el diseño y diagramación interior.**

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
<b>PRIMERA SECCIÓN</b>	<b>22</b>
<b><i>I.- PARADIGMAS FILOSÓFICO-ESTÉTICOS DEL ARTE SONORO DE FIN DE SIGLO PASADO</i></b>	<b>23</b>
I.1 Diversidad y pluralidad en los lenguajes artísticos contemporáneos	24
I.2 Apariencia y realidad en el arte. La verosimilitud	28
I.3 La belleza ¿una cuestión semántica, estética o ética?	32
I.4 Arte y belleza: ¿un matrimonio en decadencia?	34
I.5 Hartmann y la belleza como un problema estético	37
I.6 Filosofía y arte actual: Arthur Danto y el dilema entre el fin o la revisión del arte.	40
I.7 Y la belleza ¿dónde quedó?	44
<b><i>II.- NUEVAS NARRATIVAS EN LOS DISCURSOS SONOROS. ARTE Y TECNOLOGÍA</i></b>	<b>47</b>
II.1 Vanguardismo en las artes del siglo XX	48
II.2 Los discursos interdisciplinarios. Disolución de las fronteras	54
II.3 Los discursos sonoros electroacústicos.	66
II.4 Las nuevas maneras de componer y ejecutar música electroacústica	71

<b>III.- RECEPCIÓN Y COMPRENSIÓN DEL ARTE SONORO ELECTROACÚSTICO</b>	<b>78</b>
III.1 Relaciones entre la obra de arte y el receptor	79
III.2 La concepción hermenéutica del pensar. Hartmann y Heidegger iluminan a Gadamer	84
III.3 La recepción del arte sonoro electroacústico. Nuevos auditores para nuevas músicas	98
<b>SEGUNDA SECCIÓN</b>	<b>106</b>
<b>IV.- PROYECCIÓN DE LA VANGUARDIA SESENTISTA EN LA ACTUALIDAD</b>	<b>107</b>
IV.1 Arte y Sociedad: de la filosofía a la sociología del arte contemporáneo.	108
IV.2 El arte como espectáculo: comprensión y consumo	111
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>117</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>128</b>
1. Instituto Di Tella en Argentina. El CLAEM	129
2. Entrevistas a compositores electroacústicos	137
3. Instrumentos precursores de la música electroacústica	160
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>164</b>

# INTRODUCCIÓN

Las nuevas estéticas de las artes sonoras por tecnología iniciadas a mediados del siglo XX constituyen el interés central de su estudio en esta tesis. Se analizarán sus problemáticas respecto a las nuevas formas de componer y a la apropiación de la tecnología no solo como fuente para la difusión, sino para la creación de obras; también, las nuevas concepciones de belleza en sus discursos y performance. Se reflexionará acerca de las nuevas modalidades de relación entre creador y receptor y, finalmente, se tomará en cuenta el impacto social y cultural que estas propuestas reflejaron en la Argentina y sus posibilidades de vigencia actual.

Desde una óptica filosófica se ahondará sobre los por qué y los para qué de estas estéticas que pusieron al sujeto receptor y sujeto creador como centro de sus teorías y creaciones; no fue casual, ya que la medicina psicosomática, la sensopercepción, el psicoanálisis, la pedagogía participativa y la ciencia aplicada surgidas por la época, plantearon que el hombre, el sujeto, debía estar en el centro de todo estudio disciplinar. La óptica de análisis sería a partir de entonces el fenómeno, el “hecho en sí” de todo acontecer humano.

De allí la necesidad de reflexionar, en esta tesis, acerca de las problemáticas estéticas de esa época, que aún no tienen anclaje contundente de aceptación y valoración en la sociedad actual, y que por tanto quizás no generen respuestas ciertas en cuanto a su permanencia en el futuro.

Para el análisis, se realizó un recorte epocal tomando el período más destacado de las vanguardias contemporáneas, como fue la década del sesenta del siglo XX. Se eligió esta etapa porque en ella confluyeron situaciones de coyuntura suficientemente relevantes, tanto para el hombre común, en cuanto a su situación social y política, como para el artista que debió confrontar con un escolasticismo fuertemente impuesto por el *statu quo* cultural del arte tradicional. También se realizó un recorte estético al elegir para el análisis, el campo musical y su evolución a partir de la música electroacústica.

### **Escenario socio-político de los años 60**

Después de la Segunda Guerra Mundial el mundo tuvo que afrontar duros cambios tanto en lo económico como en lo social, en lo político y hasta en



lo moral. La ética, los valores, las ideologías, entraron en terreno de revisión a la luz de las realidades expuestas. Las fronteras de los países cambiaron, y por tanto, impusieron nuevas realidades socio-políticas (por ejemplo la región alsaciana francesa que tomó parte de la Alemania, conserva en la actualidad, los nombres de sus calles, sus paisajes arquitectónicos y hasta sus costumbres de vida al estilo germánico y sin embargo, son lugares habitados por ciudadanos franceses).

Hubo que afrontar el hambre de los pueblos de pos-guerra por lo que la transculturación fue un hecho ineludible dada la migración de cientos de miles de personas que comenzaron a mirar hacia América, como continente “nuevo”, esperanzador de una vida mejor. Los jóvenes que habían nacido entre las dos guerras mundiales en España, Francia, Italia, Alemania, se fueron a “hacer la América” entre los años 40 y 50.

Surgió también por la época la llamada “Guerra Fría”, una nueva forma bélica internacional en la que dos potencias iniciaron una carrera de armamentos, aunque sin enfrentamientos directos y provocando conflictos localizados fuera del territorio de pertenencia, en forma de guerras largas y sangrientas a través de aliados periféricos de las potencias. A partir del 45, el mundo quedó dividido entre EEUU y Rusia por lo que el nuevo problema, que duró más de veinte años, fue la ubicación, en cada uno de los bloques, de los nuevos países surgidos tras los procesos de independencia.

Otro evento emergente de la época fue la Guerra de Vietnam, llevada a cabo entre 1959 y 1975, y debida al enfrentamiento entre las guerrillas comunistas de Vietnam del Sur apoyadas por Vietnam del Norte, para derrocar al gobierno survietnamita. Este acontecimiento bélico superó rápidamente su carácter local para convertirse en un hecho trascendente a nivel mundial cuando los Estados Unidos y otros cuarenta países apoyaron a Vietnam del Sur mientras que Rusia y la República Popular China ayudaron a Vietnam del Norte y al Vietcong. La sangría sufrida por los pueblos intervinientes marcó la época en todos los órdenes socio-culturales y políticos.

Casi simultáneamente apareció en Francia otro movimiento revolucionario: el llamado “Mayo del 68”, llevado adelante principalmente en París, por estu-

diantes universitarios y secundarios de izquierda, con el apoyo de grupos de obreros, para protestar contra la sociedad de consumo. Consistió en la mayor huelga general de la historia de Francia que el presidente de entonces, Charles De Gaulle, tuvo que enfrentar.

Este movimiento, que luego se extendió a varios países de Europa, si bien no tenía intenciones de derrocar al Gobierno, quería instalar otra forma de sociedad en comunión y semejanza con lo que proponía el “movimiento *hippie*” en el otro continente.

Ese movimiento tuvo su más grande expresión en el festival de música y arte de Woodstock (EEUU), que a lo largo de tres días en agosto de 1969, congregó a cerca de 400.000 jóvenes que manifestaban contra la Guerra de Vietnam y pedían por una sociedad con paz y amor libre. Si bien ocurrieron excesos de droga y alcohol, incluyendo algunas muertes, este encuentro quedó para la historia como uno de los más significantes en cuanto a manifestaciones sociales contra la guerra.

En cambio, en otros lugares del continente (específicamente en Latinoamérica) los años 60 fueron ámbito propicio para el surgimiento de las guerrillas, identificadas con el pensamiento comunista y opositoras a los gobiernos dictatoriales que aparecían en diversos países. Se constituyeron en una lucha armada continental organizada después del triunfo de la revolución cubana de 1959. Buscaban terminar con la opresión de los grandes poderes, con la explotación de los pueblos indígenas, con la falta de libertad de expresión. Eran jóvenes dispuestos a vivir en la clandestinidad y en la lucha armada, en pos de sus ideales.

Frente a este panorama socio-político, los filósofos también giraron en sus formas de reflexionar, pensar y teorizar sobre el hombre y su circunstancia. Los grandes pensadores formados culturalmente en el período de entreguerras, entraron en conflicto con el medio burgués del cual surgieron, después de la Segunda Guerra Mundial. Dice Maurice Merleau Ponty al respecto:

Antes de la guerra, la política nos parecía impensable, porque considera a los hombres estadísticamente y nosotros pensábamos que no tenía sentido considerar como una colección de objetos sustituibles y según reglas generales

a esos seres individuales cada uno de los cuales es de por sí un mundo. En la perspectiva de la conciencia, la política es impensable....Fuimos llevados a asumir y a considerar como nuestras no solo las intenciones y el sentido que nuestros actos tienen para nosotros, sino también las consecuencias externas de tales actos; y el sentido que asumen en cierto contexto histórico.<sup>1</sup>

Coincidiendo con el pensamiento de los existencialistas franceses de posguerra, para Merleau Ponty la praxis y la acción, así como el compromiso con la política, eran el "lugar de sentido" de la filosofía contemporánea, por lo que este pensador construyó una filosofía concreta que rechazaba los grandes sistemas filosóficos de la tradición.

### **El arte de los 60: espejo de la sociedad de entonces**

En consecuencia, también en el arte de la época aparecieron manifestaciones de ruptura con los ideales burgueses; estas vanguardias no podían ser otra cosa que contestatarias, denunciadoras de las realidades inexorables que surgían en todos los campos de la cultura, rechazantes de eufemismos e hipocresías, descreídas del mandato de perfección y belleza, sedientas de verdad y crudeza.

El arte de avanzada de la época rechazaba autoritarismos, denunciaba abusos, buscaba replegarse en la marginalidad, luchaba por la libertad de pensamiento y acción. Algunas de las formas de hacerlo fue revolucionar los lenguajes de sus expresiones, cambiar los contenidos y significados, construir nuevos códigos y signos, instar a un nuevo perceptor, desterrar la belleza de las artes armoniosas y perfectas que no daban cuenta de la realidad que la sociedad de entonces vivía.

Andrea Giunta en las conclusiones de su libro *Vanguardia, internacionalismo y política* dice:

Los años sesenta fueron años de transformaciones y certezas radicales. Tan poderosa como la convicción de que era necesario poner en crisis todos los sistemas para transformar la realidad hasta sus últimas consecuencias fue la seguridad de que era posible hacerlo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Merleau Ponty, M. (1984) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta. Introducción, pág. III

<sup>2</sup> Giunta, A. (2008). Pág. 295

Por lo dicho, es de interés para esta tesis analizar por qué el arte experimental de los años 60, y el campo sonoro electroacústico en particular, se puso en “la vereda de enfrente” de todo lo estándar; por qué fue provocativo, no cauteloso, no contenedor y en especial fue un arte que no se preocupó por atender a su perceptor, enfrentándolo a nuevas formas de percepción. De este modo, creador y receptor tuvieron que dialogar sin tapujos, sin códigos en común y sin acuerdos previos. Sin duda la incorporación de la tecnología como otra herramienta válida para hacer arte, aportó otro escalón de avance hacia la “desacralización” del arte, entendiendo por ello que el hacer artístico podía y debía apropiarse de las ventajas que le brindaban los nuevos desarrollos tecnológicos, instalando así nuevos campos expresivos.

Es entonces objetivo central de esta tesis reflexionar sobre los idearios de los artistas electroacústicos de la década del sesenta, sobre sus concepciones acerca de la desaparición de la belleza clásica, sobre las nuevas narrativas a partir de la inserción de la tecnología y también acerca de la nueva relación entre artista y receptor. Destaco, en primer lugar, el aspecto filosófico y no musicológico de esta tesis, ya que aquí se analizan problemas axiológicos, valores y paradigmas de este arte y cómo sus producciones y teorías impactaron en la sociedad actual. Por lo tanto, la forma primaria de mi trabajo está en la reflexión filosófica; la materia es el arte musical electroacústico.

Para la mejor comprensión de las concepciones estéticas a tratar, sintetizo aquí las principales características de la música por tecnología llamada música electroacústica, el escenario en que surgió, quiénes son sus autores, y cuáles son sus principales idearios estéticos.

### **¿Qué es la música electroacústica y cómo nació?**

La música electroacústica surgió al final de la Segunda Guerra Mundial, entre los años 45 y 48 del siglo pasado, primero en Francia, luego en Alemania, expandiéndose después a Estados Unidos y Latinoamérica, con especial impacto en la Argentina de los años 60. Posteriormente (y hasta la actualidad) esta estética se desarrolla en casi todos los países del mundo, sobre todo en España, México, Italia, Japón e Inglaterra entre otros.

Sus fundadores y principales representantes a nivel internacional fueron Pie-

re Schaeffer y Pierre Henry en Francia y Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen en Alemania. En inicio Schaeffer desarrolló en la Radio Televisión Francesa lo que llamó "Música Concreta".

### **El caso Pierre Schaeffer<sup>3</sup>**

Schaeffer como ingeniero de sonido, estaba encargado de la musicalización y de los efectos especiales de las transmisiones en la Radio Televisión Francesa. Muy pronto sintió que los efectos sonoros utilizados para este fin podían cumplir una función mayor que la de recrear y "vestir" los parlamentos orales de los actores. Estos sonidos, en sí mismos, tenían valor semántico y estético independientemente de su apoyo a otro lenguaje como la palabra. Utilizando los medios que la tecnología en desarrollo incipiente permitía por entonces, los grababa y luego los mezclaba en la consola del laboratorio de sonido, construyendo así un discurso musical con objetos sonoros grabados de la vida cotidiana y de instrumentos musicales o informales. Los primeros trabajos fueron presentados luego en salas de conciertos donde el autor solo realizaba en vivo operaciones en la consola para su difusión multicanal en la sala. El montaje sonoro resultante provenía por tanto, de una tarea artesanal consistente en cortar, pegar y empalmar trozos de cintas magnéticas identificadas previamente con cada sonido grabado, como quien corta y cose una tela para hacer un vestido.

En esta estética lo más importante no era manipular (o transformar excesivamente los sonidos originales), sino registrar todo lo que sonaba en la vida coti-

---

<sup>3</sup> Nació en Nancy, Francia, el 14 de agosto de 1910. Perteneció a una familia de clase media, cuyo padre era violinista y su madre profesora de piano. Estudió en el Conservatorio de Música de Nancy y luego con Nadia Boulanger. Posteriormente se graduó como Ingeniero en la Escuela Politécnica, profesión que lo llevó a ocupar cargos en diversos organismos de telecomunicaciones del país y del exterior. En 1948 comenzó sus investigaciones sobre la música concreta componiendo sus primeras obras musicales como "Estudio de Locomotoras", "Estudio de Torniquetes". Interesado por las problemáticas de las transmisiones radiales creó diversas agrupaciones y viajó a EEUU para estudiar las 200 estaciones de radio de ese país. Finalmente en 1958 fue nombrado Director del Grupo de Investigaciones Musicales – GRM, de la Radio Televisión Francesa. En 1966 se alejó de la composición y redactó sus más importantes legados teóricos como el *Tratado de los objetos musicales*, seguido después del *Solfeo de los objetos sonoros*. En los años siguientes integró diversos organismos relacionados con el cine y la televisión, de lo cual surgen sus numerosos ensayos y artículos sobre el tema, publicados en su mayoría en la *Revue Musicale*. Su cátedra de "Música electroacústica e investigación musical" dictada desde 1968 en el Conservatorio Nacional de Música de París, fue trascendente ya que pasaron por ella jóvenes de todas partes del mundo que luego se destacarían en la composición electroacústica; entre ellos los argentinos Enrique Belloc y Luis María Serra ocuparon el cargo de ayudantes de dicha cátedra, en distintos momentos. Schaeffer falleció el 19 de agosto de 1995, en las cercanías de Aix-en-Provence, Francia. (conceptos citados en Grivellaro, C. *En busca de Pierre Schaeffer. Retratos*. Págs. 19 a 22)

diana, en el mundo del trabajo y en la naturaleza, para realizar posteriormente un análisis profundo de sus características tímbricas, temporales y físicas, En sus principios, la Música Concreta, más que una estética musical, fue un estudio experimental del mundo que sonaba fuera de la sala de conciertos.

Elsa Justel recuerda que:

El 18 de marzo de 1950 se estrenaba en la sala de la Escuela Normal de París la “Sinfonía para un hombre solo”. Esta emblemática obra musical, significó una ruptura total con todo lo que se había podido escuchar hasta ese momento. La conmoción se producía ante el espectáculo de una música sin intérpretes, constituida por un repertorio de sonidos diversos, cuyo origen resultaba difícil de determinar. Este fue el primer gran evento público en el que se escuchó un género musical que había nacido en 1948: la Música Concreta.<sup>4</sup>

Dos años después y a propósito del concierto de música concreta que Schaeffer realizó, Claude Lévi-Strauss le escribió la siguiente carta:

Estimado señor  
Su hermoso concierto de ayer daba a la música una frescura de timbres y una perspectiva sonora que no había advertido antes de las audiciones en disco y por radio. Se comprende mejor de esta manera lo que Ud. persigue y que con frecuencia alcanza. Todas mis felicitaciones por esta bella demostración, y mi agradecimiento por haberme permitido asistir. Espero volver a verle a mi regreso de los Estados Unidos, es decir en otoño. En la espera le suplico considere mi sinceridad, quedando amistosamente de Ud.<sup>5</sup>  
París, mayo de 1952

Sin embargo, Schaeffer fue mucho más que un revisionista de la música tradicional. En realidad sus ideas acerca de lo sonoro surgían de su interés por la reflexión acerca de la ciencia y de la filosofía. Transitaba con toda naturalidad por estos campos – sin haber estudiado específicamente en ellos – y ponía a la música en el centro de sus reflexiones integrales sobre ciencia, filosofía y arte.

Fue además un eximio teórico con gran retórica expuesta en sus conferencias y escritos. Por ejemplo en un texto realizado para un programa de radio en 1978 escribió:

---

4 Justel, E. (2013) “El niño en la hierba. Trayectos y devenires de la música electroacústica” en *Hacer audibles... devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y la música contemporánea*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata

5 En Grivellaro, C. *En busca de Pierre Schaeffer. Retratos*. Pág. 63

Sin la ciencia, lo que digo no tendría sentido; no sería sino mitología. Pero cuando la ciencia me abandona me quedo completamente solo, perturbado. Desde que me pronuncié por la ciencia, me pregunto qué soy en todo esto, qué me queda por hacer, qué lugar ocupo en un espacio tan vasto. Esas preguntas son, más o menos, asunto de la filosofía.<sup>6</sup>

Su pensamiento trascendía lo musical (o más bien lo circundaba); buscaba reflexionar desde las esencias de cada tema. Cuestionaba mandatos teóricos dictados por la tradición; se preguntaba sobre cada tema explorando las bases del mismo; dudaba, cuestionaba, aceptaba lo paradójico. En su ser más íntimo, Schaeffer se revelaba como filósofo que indagaba sobre el acontecimiento sonoro en todas y cada una de sus formas de manifestación. Por eso decía:

Y bien, en lugar de oponer una ciencia gregaria a una filosofía laxa, una ciencia aplastante a una filosofía débil, conjugemos pues ambas para encontrar una forma de renacimiento. Ello quiere decir: no elijas entre tus cinco sentidos; ayúdame del oído para ver mejor, del ojo para oír mejor, conjuga tus dos cerebros a la vez, tanto el del poeta como el del sabio. Deja de oponer ciencia y filosofía, matemáticas y literatura. Haz niños inteligentes, cuyo espíritu se abra a las formaciones más diversas, y sobre todo, enséñales a cambiar el sentido de su mirada: que dejen de poner al hombre al centro del universo, en esa soledad imbécil que le vuelve desesperado y perverso. Es cierto que la mediocridad abrumba, pero no añadamos más: un torrente de luz nos lanzó hasta este sitio en que vivimos. Eso es ya algo extraordinario, aún a pesar de lo poco que alcanzamos a comprender....!Queda tanto por hacer!<sup>7</sup>

## El caso Karlheinz Stockhausen<sup>8</sup>

Al poco tiempo de surgir en Francia la música concreta, en Colonia (Alemania) nació la “Música Electrónica” de manos del compositor y teórico Herbert

<sup>6</sup> En Grivellaro, C. *Ibid.* Pág.26

<sup>7</sup> En Grivellaro, C. *Ibid.* Pág.27

<sup>8</sup> Nació el 22 de agosto de 1928 en Colonia, Alemania. En tiempos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, siendo huérfano (sus padres fallecieron temprana y trágicamente), trabajó como granjero mientras estudiaba violín, piano, oboe y latín e interpretaba jazz para superar los horrores de la posguerra. En 1947, ingresó al Conservatorio de Música de Colonia, donde, además de ampliar su dominio del piano, se especializó en musicología, filología y filosofía. Para sostenerse económicamente trabajaba de obrero en una fábrica y además hacía guardias en un parking. En base a todos estos esfuerzos logró matricularse en 1951 en los cursos de verano de Darmstadt; allí conoció la vanguardia musical de entonces y la estética marxista de la mano de Theodor Adorno y René Leibowitz. Junto con Bruno Maderna, György Ligeti y Luigi Nono, Stockhausen asistió en Darmstadt a ciclos de conciertos que cambiarían para siempre su concepción de la música, incrementada luego por su formación en Francia con las estéticas de Olivier Messiaen y Pierre Boulez. A su regreso a Alemania comenzó a incluir en sus obras factores de aleatoriedad (por influencia de las ideas de John Cage) y presentó las primeras obras de música electrónica pura como *Study II*. Esta obra pasó a ser la primera partitura electrónica publicada, escrita con una notación gráfica especialmente inventada por el compositor con este propósito. A partir de allí su producción tanto teórica como musical superó todos los límites creando él mismo en sus laboratorios de investigación las fuentes sonoras electrónicas para sus producciones y arribando finalmente al encuentro de los sonidos sintéticos junto con los acústicos. Su fama llegó a todas partes siendo una figura “gurú” en los más disímiles ambientes como el del “tecno-pop”, ya que en 2002, su presencia fue requerida en el festival internacional de música electroacústica de carácter popular y lúdico. *Sónar*, que se celebra en Barcelona. Murió en Alemania en 2007.

Eimert y desarrollada luego prolíficamente por Karlheinz Stockhausen. En este caso la herramienta para componer eran los osciladores y otros mecanismos de síntesis electrónica. El objeto sonoro era producto de esa síntesis y no de origen acústico o “concreto”, sometido a transformaciones, como ya dijimos en la introducción. Por lo tanto, una obra electrónica podía comprender cientos de eventos sonoros grabados y luego manipulados, de forma que la composición de unos pocos minutos de música podía llevar semanas de trabajo tecnológico.

En principio la música concreta y la electrónica se manifestaron como producciones estéticas antagónicas. Justel apunta que:

Esta antinomia Concreta/Electrónica implicaba la oposición entre fuentes naturales y fuentes sintéticas, que regiría la orientación estética de ambas escuelas. No es por azar que en esta dicotomía se encontraron confrontados dos protagonistas – antagonistas- pertenecientes a dos países igualmente divergentes en la conflagración mundial. ( ) Así en Francia, cuna de la Música Concreta, los gérmenes de la creación sonora provienen de la naturaleza. Al mismo tiempo, la naturaleza puede ser alterada por las máquinas que surgen en el mundo del arte como los nuevos ídolos ( ). En contrapartida, la tendencia alemana de la Música Electrónica exalta al hombre a la jerarquía de Dios, capaz de crear sonidos a su antojo.<sup>9</sup>

Con el tiempo la música concreta y la electrónica se fusionaron y dieron paso a lo que se llamó “Música Electroacústica”, es decir, obras grabadas con objetos sonoros provenientes tanto del ámbito acústico (concreto) como de instrumentos electrónicos (en principio analógicos y actualmente digitales). También se incursionó en lo definido como “Música Mixta”, donde un intérprete en vivo interactúa con la banda sonora electroacústica y cuya ejecución se procesa electrónicamente en directo ante el auditorio. De allí en más, todas las experimentaciones sonoro-tecnológicas fueron posibles y se desarrollaron en muy diversas direcciones.

### **Los idearios de la música electroacústica**

Entre los principales idearios de los músicos electroacústicos y en consonancia con otros movimientos artísticos como la pintura, el teatro o la danza de la década del 60, se buscaba:

---

<sup>9</sup> Justel, E. *Ibid.* Págs. 140 y 141



- Despojar a la música de su atadura a la organización discursiva melódico-rítmica y armónica, construida solo en base a la escala diatónica de siete sonidos (o a la cromática de doce sonidos), a la estructuración rítmica medida y al armado armónico o textural solo dependiente de estas reglas. Es decir, se buscaba crear nuevas formas de composición menos matemáticas y más libres, donde lo tonal fluyera conjuntamente con lo no tonal, donde lo rítmico medido conviviera con el ritmo libre no medido, donde lo armónico permitiera también lo inarmónico .
- Considerar válidas para hacer música toda clase de fuentes sonoras donde el violín, la trompeta o el piano convivieran creativamente con los sonidos de la licuadora, los pájaros, el viento, el motor de un auto, el ladrido del perro.
- Posibilitar, a través de herramientas tecnológicas como el grabador, el parlante, el micrófono o la consola de mezcla, la construcción de obras cuyos sonidos grabados fueran intervenidos con montajes complejos que hicieran desaparecer la percepción de la fuente original de registro.
- Crear obras conceptuales ante las cuales el auditor no esperara la comprensión de un relato sensible y argumentativo dado por el “oído cultural” que nos provee lo conocido, sino que el acto de escuchar fuera un acto de descubrir, curiosear y atender – aún sin comprender – un nuevo paisaje sonoro.
- Cambiar la situación tradicional de “concierto espectáculo en vivo” por el de “concierto acusmático y multimedial”, donde la actuación en vivo es reemplazada por una orquesta de parlantes distribuidos alrededor de toda la sala y con ella, a oscuras, para que el auditor se concentre en los sonidos en sí (remembrando la forma de oralidad de Pitágoras cuando enseñaba a sus discípulos hablándoles detrás de una cortina para que solo se concentraran en el contenido de sus palabras).
- Rechazar cualquier propuesta estético-sonora que estuviera al servicio del “gusto” del consumidor, y en cambio, desafiar a éste para que se anime a escuchar otro tipo de narrativas construidas en campos mucho más amplios y libres que los que posibilita la música tradicional.

En base a estas consideraciones indago en esta tesis, acerca de las siguientes cuestiones:

- Concientizar a la sociedad en que lo que suena está mucho más allá de la sala de conciertos y que por tanto todo lo que suena vale para ser escuchado artísticamente y que el arte tiene derecho a usarlo sin fronteras auditivas.

- Proponer a la sociedad un “*open mind*” (abrir la mente) ante las nuevas músicas, descartando los prejuicios y considerando que todo cambio implica revolución o evolución pero fundamentalmente progreso, para garantizar la existencia de la humanidad.
- Aceptar que la música electroacústica fue y es un movimiento estético de vanguardia y que por tanto su forma es un modo de ser propio de la ruptura, es decir, no se preocupa por construir su futuro sino mantener su eterno presente.

Los ejes temáticos que articulan los problemas de esta tesis son:

¿Cuáles son los nuevos valores y paradigmas de belleza que acuñó el arte sonoro de los años 60?

¿Cuáles son los nuevos formatos de discurso a partir de la inclusión de fuentes sonoras electrónicas en las composiciones?

¿Qué nuevas actitudes de audición se hicieron necesarias por parte del receptor de esta música?

¿Qué impacto produjeron estas estéticas en las producciones argentinas de entonces y de la actualidad?

### **Los problemas filosóficos de la música electroacústica**

Uno de los problemas filosóficos centrales que aparece en la música electroacústica, refiere a su valor estético. ¿Es ésta bella? ¿Es ésta fea? ¿Es audible? ¿Es posible de ser agradable para el público común? ¿Es fácil de consumir o no? Y en caso de que no, ¿Qué explicación puede tener? Por tanto, otro de los problemas que se tiene en cuenta en este trabajo, es el de la construcción necesaria de un nuevo diálogo entre el creador y el receptor o, en caso contrario, si su fin es relacionarse solo con el auditor especializado, conocer sus razones.

Otro problema filosófico se plantea en cuanto a la incursión de la tecnología electrónica en la composición musical de la época que estamos tratando; cómo ella modificó la técnica compositiva y el nuevo rol del autor-técnico-intérprete. En rigor de verdad, la tecnología estuvo siempre adherida a la música, dado que dependiendo del avance de ella, los estilos, géneros y las

estéticas fueron cambiando; las construcciones de los instrumentos musicales lo demuestran: por ejemplo, el avance del clave al piano definió el pase del estilo barroco al clásico y romántico. Así ocurrió también con los instrumentos de viento, cuerdas, etc. Siempre, en la historia de la humanidad, el avance de la tecnología provocó un cambio tanto en la obra artística como en el espectador o auditor de la misma.

Por último planteamos otro problema filosófico al preguntarnos sobre el presente y futuro de la música electroacústica: ¿Qué piensan los creadores y el público de la actualidad? ¿Es ya aceptada masivamente o está aún en estado de vanguardia? ¿Su forma de ser es un modo propio de la ruptura? ¿O acaso es imperiosa una revisión de ella como arte autónomo, a fin de lograr su reinserción en producciones interdisciplinarias?

## **La tesis**

En vista a las cuestiones planteadas, sostengo la hipótesis de esta tesis:

***El paradigma estético de la música electroacústica pone en crisis el valor tradicional de belleza; cuestiona formas narrativas enculturadas, genera conflictos entre producción y recepción del arte, y mantiene hasta la actualidad su condición de arte de vanguardia, ya que su forma de ser es propia de la ruptura.***

## **Metodología**

La tesis se realizó luego de transitar una etapa previa de investigación de tipo cualitativa basada en la selección y lectura de bibliografías específicas de Filosofía, Sociología, Psicología y Semiótica del arte. Dentro de ellas las que tratan problemáticas del arte en sus expresiones del siglo XX en adelante.

El cuerpo de la tesis, fue distribuido en dos secciones. La primera sección trata en capítulos subsidiarios, tres grandes ejes temáticos: uno sobre el estado general de la cuestión en cuanto a la crisis de los valores estéticos tradicionales y su evolución hacia nuevas concepciones de belleza; otro, sobre los nuevos formatos de discursos y sus narrativas con soportes tecnológicos;

el tercero alude a los conflictos entre productor y perceptor que generan nuevas formas de hacer y escuchar música. La segunda sección considera las proyecciones de la vanguardia sesentista en la actualidad.

Ya aclarados los aspectos básicos de hacia dónde se dirigió la atención para desarrollar el trabajo, se planteó el problema de elegir el o los paradigma/s de investigación que más se acercan a los intereses y necesidades presentadas. A continuación, dentro de un marco global, se realizó un enfoque interpretativo dado que los principios generales que caracterizan a este tipo de investigación se elaboran inductivamente a partir de los datos recogidos de la realidad. Se utilizó la narrativa para interpretar lo observado, aunque evitando la generalización y más bien buscando la transferencia de los resultados a contextos similares, por lo que se asumió que todos los escenarios tienen valor sin descartar acontecimientos -por triviales que parezcan- ya que podrían aportar claves para lo observado, considerando que el proceso de análisis constituye un esfuerzo constante de reflexión y reconstrucción de una realidad determinada.

En función de las problemáticas descritas, se ha trabajado principalmente con fuentes filosóficas surgidas después de las dos guerras mundiales. Aparecieron así nuevos interrogantes de problemáticas estéticas, en especial las que analizan encuentros y desencuentros lexicales entre creadores y receptores del arte moderno. Los resultados obtenidos hicieron necesario recorrer un camino de doble entrada (la filosófica y la artística) para alcanzar aplicaciones a campos específicos del arte desde la reflexión filosófica. Las principales fuentes filosóficas de la tesis están sustentadas en el pensamiento y obra de Arthur Danto, Nicolai Hartmann y Hans Gadamer.

Con palabras de Danto, estudio la problemática del “abuso de la belleza”<sup>10</sup> es decir, un nuevo concepto de belleza sin belleza. Para Danto, el arte de fines de siglo pasado generó tantas posibilidades estéticas que constituiría una distorsión pensar en sólo una. Desarrollamos su pensamiento en el capítulo I de la primera sección de esta tesis.

---

<sup>10</sup> Danto, A.(2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona, Paidós.

Con Nicolai Hartmann estudio dos obras: la *Estética* y *El problema del ser espiritual*. Indago el valor de la belleza en el primer capítulo, y la relación creador-perceptor en el tercer capítulo. En su *Estética* Hartmann afirma que para analizar el problema de lo bello en la vida y en las artes, hay que renunciar desde el principio a cualquier pretensión de este tipo. Hartmann dice que es propio de la esencia de lo bello, el mantenerse oculto y escondido y por eso se pregunta si la belleza tiene o no valor universal para los objetos estéticos, de la misma forma que el bien es el valor universal de todo lo moralmente valioso.<sup>11</sup>

Nos basamos también en la segunda obra citada, “El problema del ser espiritual” para abordar la tercera cuestión de la tesis referida a la relación creador-perceptor. Hartmann propone que la percepción no puede ser entendida sino en una relación directa y constituyente de una experiencia que abraza a la persona autor y la persona receptor en una *Gestalt* o una sensación envolvente teniendo en cuenta una dimensión dinámica sujeta a tensión y escisión. A su vez aclara que toda obra puede ser comprendida y degustada cuando el perceptor recorre el camino descendente de “los estratos” que ella contiene, por lo que accedemos a la comprensión de ellos desagregando lecturas cada vez más específicas de la observada con anterioridad.<sup>12</sup>

Esta concepción aporta y reafirma la teoría de la Escucha Reducida que los músicos de la estética concreta (desarrollada por Pierre Schaeffer en la misma época) llevaron adelante para comprender y escuchar mejor las narrativas de la música compuesta por tecnología, es decir la música electroacústica.

Por último, Hans Gadamer, quien tomó de Hartmann y Heidegger la preocupación por los problemas de la percepción y la recepción del arte, desarrolló más explícitamente el concepto hermenéutico para la interpretación del arte, señalando que no hay tal sino es a través de un “contrato de hablantes” entre el autor y el receptor de la obra. A los fines de nuestra tesis, tendemos un nexo con su pensamiento para sustentar desde la música que no hay tal

---

11 Hartmann, N. (1977). *Estética*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

12 Hartmann, N (2007). *El problema del ser espiritual*. Buenos Aires, Editorial Leviatán.

en una partitura sino a través del músico que la ejecuta y del receptor que la escucha y la reinterpreta desde su subjetividad. Este pensamiento sobre juego dialéctico que hay entre ambos componentes de la comunicación para la apreciación del arte electroacústico, es desarrollado en el último capítulo de la primera sección de esta tesis.

Contando con estos insumos teóricos y las reflexiones desde la filosofía, construimos una segunda sección de la tesis analizando el impacto de estos movimientos estéticos en la actualidad. Por último se da espacio en las conclusiones finales, a la discusión respecto a la continuidad o no de esta estética en el futuro ya sea en los formatos expresados o en su revisionismo necesario.

En anexos incorporamos varios escritos extraídos literalmente, o bien sintetizados, de trabajos realizados por quien suscribe, así como una síntesis sobre el CLAEM del Instituto Di Tella. Estos documentos, se incluyen como una contribución al lector, más allá del cuerpo central de esta tesis.

## PRIMERA SECCIÓN

***I.-PARADIGMAS FILOSÓFICO-ESTÉTICOS DEL ARTE  
SONORO DE FIN DE SIGLO PASADO***



## I.1 Diversidad y pluralidad en los lenguajes artísticos contemporáneos.

*La necesidad crea la forma*

*Wasily Kandinsky*

Después de las dos guerras mundiales, cuando gran parte de los sistemas de convivencia estaban deteriorados, el hombre inició un camino de re-construcción comunicacional, con menos formatos modélicos y mayor libertad expresiva, pero a la vez con mayor desorden, desorientación y pérdida de una brújula que permitiera llegar fácilmente a la meta del encuentro comunicacional en diversos campos lingüísticos; es que el incipiente avance de la informática y de la tecnología permitió tener nuevas herramientas comunicacionales que dieron lugar a diversos modos de interacción social, y a comunicaciones masivas para grandes públicos.

Nuevos códigos, nuevos signos, nuevas encriptaciones simbólicas, reemplazaron las sintaxis descriptivas por las sintaxis presentativas. Se inició así una revolución en la comunicación lingüística impulsada por el resurgimiento de la hermenéutica, línea teórica que plantea que el significado toma existencia real al momento del uso del lenguaje y que en los juegos del lenguaje la palabra y su significado se “hablan” de acuerdo al contexto de la frase.

Estas ideas disparadoras de la reflexión respecto a las problemáticas de la interpretación y la comprensión comunicacional, tienen también su aplicación en las problemáticas discursivas del arte. Diversos filósofos contemporáneos como Jacques Derrida, Hans Gadamer, Nicolai Hartmann, Theodor Adorno o Arthur Danto, entre otros, se han interesado por analizar los giros estéticos producidos después de las dos guerras mundiales y derivaron en la puesta en escena de una ruptura crítico-estética del arte del pasado. Hicieron especial referencia a que la cultura artística desde el siglo XX en adelante, se autonomizó del marco que la sustentaba y el arte, desamparado de “verdad contextual”, se vio forzado a buscar su “verdad textual”.

Por los años 60, el uso de nuevos formatos artísticos de diversa índole, canal y soporte para su difusión, rompió “patrones” comunicacionales canónicos que, a pesar de las diferentes escuelas estéticas desarrolladas en el devenir

cultural, constituían modelos acuñados por los sistemas simbólicos compartidos socialmente hasta entonces.

La llamada “vanguardia artística” planteó desde 1920 – especialmente con el nacimiento de la Bauhaus en Alemania-, nuevas concepciones estéticas plenas de diversidad discursiva, que trascendían los modelos escolásticos e impulsaban el libre pensar y decir del arte. Se puso en crisis el imperio de reglas estéticas sostenidas por la tradición cultural para dar lugar a la construcción de nuevas visiones que cuestionaban la soberanía de las anteriores como únicas o verdaderas y que dieron lugar al nacimiento de nuevas formas de lenguaje artístico.

Por entonces, Wasily Kandinsky basaba su planteo teórico del arte sosteniendo que la necesidad crea la forma; John Cage decía “no tengo nada que decir y lo estoy diciendo”; Willem de Kooning planteaba que “el pasado no me influye, yo lo influyo desde mi presente”.

Estos artistas –entre otros- generaron aquellas ideas que otorgaban un máximo de atención a los aspectos particulares de una obra, desde una postura que rechazaba toda pretensión de universalidad, tanto naturalista como emocional, tanto semántico-comunicativa como psicológica. El haber salido para siempre de la “casa” de las relaciones funcionales de las partes con respecto al todo en una composición, hizo que ésta fuera una unidad compositiva fundada sobre conflictos de multiplicidad, transformabilidad y comprensibilidad de los signos. La creación artística por tanto, se haría en base a la transformación de los materiales lingüísticos pero en el sentido de los conflictos y de las contradicciones inmanentes a ellos, como unidad de estas vicisitudes y no como síntesis.

En el mundo contemporáneo se vive globalmente, integradamente, pluralmente. Lo múltiple, lo diverso y lo heterogéneo constituyen avales para las formas de convivencia, para todo lo que hace al tránsito social del hombre por este mundo.

En la sociedad del conocimiento -como se define a la sociedad actual-, los distintos campos de las ciencias dan cuenta de estos procesos de pluraliza-

ción a partir de la multiplicación de los saberes y de sus nuevas asociaciones e interacciones, por lo que puede decirse que asistimos a un tiempo de rupturas de los cánones tradicionales para concebir el conocimiento, para afrontar el hacer y para comunicarnos.

También en el terreno del arte asistimos a rupturas de formas, lenguajes y materiales. La diversidad de manifestaciones acrecentadas por la articulación entre artes tradicionales, artes contemporáneas y artes por tecnología demanda, por su diversidad, nuevas formas de categorización, nuevas formas de producción y de recepción. Al respecto, distintos autores afirman que hoy existen realidades complejas que exigen una reforma del pensamiento y de métodos de razonamiento capaces de articular e interactuar en múltiples contextos.

Podría afirmarse que la crisis de los lenguajes se instaló en el mundo después de las guerras mundiales, tanto en el campo científico como comunicacional y especialmente en el artístico y generó, necesariamente, un cambio de paradigma en el quehacer humano. Nuevos giros lingüísticos para nuevas formas de estructurar el pensamiento trasladaron la preocupación por el decir al cómo decir, y del decir al interpretar lo dicho. Desde entonces a hoy la relación dialéctica emisor-receptor produjo un ida y vuelta ininterrumpido, con códigos mutantes dados por el habla del hablante y del hablado. Nada de lo que se diga es tal sino es interpretado y aceptado “contractualmente” por las partes hablantes. Y en estos “decires” lo subjetivo es ley pues lo que se expresa tiene valor en tanto el que lo recibe lo valora y acepta, incluso en forma diferente a la intencionalidad comunicacional del que expresa.

### **Aportes de la filosofía del lenguaje**

Uno de los filósofos precursores del análisis del lenguaje y de su importancia para la interpretación de la realidad fue Ludwig Wittgenstein. Este filósofo decía que el lenguaje es una especie de mapa de la realidad, por lo que no funciona por sus significaciones sino por sus usos; pero como estos usos son múltiples y variados no hay un solo lenguaje sino muchos y estos se corresponden con “formas de vida”. Estos lenguajes cumplen diversas funciones por lo que el lenguaje es algo así como una estructura minimalista donde

aparece “la pura funcionalidad de las formas”, relaciones similares o familiares, las cuales tienen diferente sentido de acuerdo a la estructura sintáctica del mensaje, a su poética discursiva, a su marco temático e incluso a la gestualidad o entonación con que se las use, en caso de ser palabra hablada.

Sobre este filósofo, dice Esther Díaz:

Las semejanzas, para Wittgenstein, no se estructuran como si fueran una esencia fija compartida por individuos o casos similares. Son parecidos que se manifiestan y se relacionan entre ellos. No obstante, pueden también devenir oposiciones, o incluso desaparecer. En definitiva, son semejanzas, pero –y precisamente por ello– son diferencias.<sup>13</sup>

En el Wittgenstein del *Tractatus Lógico-Philosophicus*<sup>14</sup>, hay una firme convicción acerca de los límites del lenguaje y de sus impropiedades para referirse al mundo, salvo el lenguaje de la ciencia. Por tanto, los otros lenguajes que refieren al mundo de lo inefable, como podría ser el arte, son imprecisos y limitados para su expresión, razón por la cual cree que el discurso filosófico tradicional no alcanza, no resulta adecuado para interpretar las formas expresivas de la modernidad.

Wittgenstein decía que así como la metafísica negaba todo lo que no pudiera ser categorizado, por su condición cambiante y accidental, la filosofía debía tener otro fin, como es el reflejar su razón de ser dejando de lado la teoría para convertirse en una actividad que describa y establezca relaciones eficaces e importantes para la vida del hombre.

En ese sentido, la filosofía contemporánea, podría hacer aportes sustanciales para responder o por lo menos para reflexionar sobre uno de los interrogantes que se plantean a la hora de analizar el arte de mediados del siglo pasado. Estas expresiones artísticas, por la pluralidad y complejidad de sus formatos discursivos, sus estructuras, sus códigos elípticos, sus exposiciones no explícitas, sus ausencias de información y sus presencias de la nada (por ejemplo la obra musical “4’33’” de John Cage, para escucharla sin ser ejecutada) enfrentan coyunturas tensionantes, pendulares y a veces con-

<sup>13</sup> Díaz, E. *Ludwig Wittgenstein, un pensador de la diferencia*. [WWW.estherdiaz.com.ar/textos/wittgenstein.htm](http://WWW.estherdiaz.com.ar/textos/wittgenstein.htm). Pág. 3

<sup>14</sup> Obra aparecida en Alemania en 1921

trapuestas entre los juegos del lenguaje y las formas de vida, por lo que la filosofía podría ser el camino más genuino para el encuentro entre ambos.

## **I.2 Apariencia y realidad en el arte. La verosimilitud<sup>15</sup>**

*La estatua ya está en la piedra, allí ha estado desde el comienzo de los tiempos, y la tarea del escultor es verla y liberarla eliminando cuidadosamente todo el material que sobra.*

*Miguel Angel*

### **Las nuevas epistemes**

Si se entiende por *episteme* al conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas, podría afirmarse que desde mediados del siglo pasado y hasta la actualidad, se afronta una época que genera nuevos y revolucionarios formatos epistémicos, y que por tanto, resulta imprescindible abordarlos desde la óptica de la hermenéutica.

Hoy anclamos nuestro conocimiento de algo en lo que comprendemos y creemos de ese algo, es decir en aquello que resulta verosímil (creíble) a nuestro entender, independientemente de que ese saber responda a una verdad universal o no; hoy, no nos preocupa buscar el absoluto de la verdad de algo sino su “posibilidad de ser”, su “existencia en mí”, su realidad “construida por mí”. Estamos hablando entonces de cuestiones intelectuales complejas que exigen al hombre de hoy estar inserto en la realidad que lo circunda (y que él contribuye a crear) pero a la vez a tener conciencia de que “esa realidad” es “la realidad que cada uno construye” la cual puede resultar diferente a la del otro aunque ambas surjan de la misma cosa. Estamos hablando entonces de la problemática de la percepción de las cosas, de la interpretación y de la comprensión de las cosas, las cuales se producen- como ya dijimos - en formatos pluralistas, multilingüistas, interdisciplinarios y simultáneos.

---

<sup>15</sup> Espinosa, S. Conceptos extraídos del escrito autoral “Reflexiones sobre la problemática filosófica del arte sonoro y visual en los 60. Paradigmas y axiomas”. Incluido en el Informe final del Proyecto de Investigación *Axiología e ideario de la música por tecnología en Argentina de fin de siglo pasado. Su impacto en las expresiones culturales de la actualidad*. Directora Susana Espinosa. Departamento de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Lanús. 2007-2010.

Dice Silvia Malbrán al respecto que:

Un interrogante de interés es el relativo a cómo la mente integra los diferentes niveles de información de manera tan articulada que permite la comprensión del mensaje al momento. La Psicología Cognitiva ilumina tal interrogante mediante los modelos de agrupamiento perceptivo y de la teoría de los esquemas (...) La teoría del agrupamiento perceptivo, (basada en la teoría de la Gestalt) muestra cómo la mente segmenta y agrupa la información al reunir los componentes de la escena/discurso de acuerdo con los principios de proximidad, destino común y similitud.<sup>16</sup>

¿Cómo encarar estas problemáticas a la hora de comunicar mensajes artísticos? ¿Cómo hacer para enseñar y para apreciar arte en y desde esta sociedad plural y global? Solo creando nuevos códigos y signos, nuevas encripciones simbólicas, nuevos conceptos (*epistemes*), que reemplacen sintaxis descriptivas por sintaxis presentativas, descontextualizadas estas últimas de su historicidad o para que ella no aplaste el presente de las mismas.

Por tanto, las propuestas estéticas de la época que tratamos, resolvieron el tema desafiándonos –como perceptores– a un juego hermenéutico para su comprensión, poniendo en primeridad los significantes connotativos antes que los significados denotativos; lo conceptual, lo abstracto o lo sugerido antes que lo figurativo, lo explícito o lo narrativo. Y van por más, ya que superan la barrera de las fronteras de los lenguajes específicos y permiten que unos con otros se irradien, mezclen, fusionen y construyan nuevos discursos sincréticos que no buscan “decir algo” sino “expresar algo”, entendiendo por expresar la forma connotativo-simbólica del decir.

### ¿Qué aporta la filosofía a esta problemática <sup>17</sup>

La metafísica moderna comienza cuando se concibe al sujeto en relación con el objeto (*Sub iectum / Ob iectum*). Descartes planteaba la pregunta acerca del *cogito* (¿quién soy yo?) y contestaba *res cogitans* (una cosa que piensa). Desde allí en adelante se dio un carácter sustancial a la forma de interpretar la “yoidad” por lo que es *Sub iectum*, es decir lo que está colocado

<sup>16</sup> Malbrán, S. (2008) “Encuentros y desencuentros lexicales entre las artes: el aporte de la Psicología Cognitiva” en *Artes integradas y Educación*, volumen I. Buenos Aires, Ediciones UNLa. Págs. 27 y 28

<sup>17</sup> Espinosa, S. *Ibid.*

a la base y que permite entender toda la realidad.

La idea de *Sub iectum* siempre es solidaria y debe estar pensada en relación con el *Ob iectum* que es aquello que está colocado frente al *Sub iectum* y en una cierta relación de dependencia porque el prefijo *Ob* está haciendo patente una cierta característica del sujeto que coloca frente a sí, algo. El sujeto recorta del mundo real aquello que va a ser su objeto de conocimiento por lo que este *Sub iectum* se redimensiona y la realidad termina siendo una creación absoluta del sujeto. Este esquema de razonamiento planteó que el sujeto es el constructor último de la realidad por lo que aquello que no es sujeto también es una construcción del sujeto como “no yo”; no altera al sujeto, se afirma como “yo” y crea como “no yo” aquello que es la alteridad.

En definitiva, la realidad sería aquello que el sujeto que la construye considera como verdadero, por lo que se asume que lo verdadero tiene carácter de verosímil, es decir, aquello que el sujeto considera creíble, real.

La historia de la humanidad demuestra que siempre se plantearon reflexiones sobre realidad y apariencia de realidad. Tempranamente en la historia occidental, Platón decía que la realidad de este mundo era solo una “apariencia” de la verdad y muy posteriormente Hegel hablaba en términos de relación y de totalidad. Por su parte Kant planteaba la filosofía del “como si” (ficción) diciendo que la ciencia moderna trabaja con entidades ficcionales que no tienen referente en la realidad pero sí tienen potencialidad, cualidad, perspectiva para serlo. Es así que, teniendo en cuenta estas consideraciones, encontramos fundamentos interesantes para dar contexto a las problemáticas estéticas que ocupan esta tesis. Se podría decir entonces, que el arte de la segunda mitad del siglo pasado, y fundamentalmente en la década de los años 60, explicita lo ficcional de manera categórica y lejos de “copiar” la realidad la simboliza subjetivamente. Potenciar la verosimilitud antes que la veracidad de las producciones, fue un hito que anunció la pérdida de utilidad del nuevo arte sin imaginar (o sí) que vendrían tiempos posteriores donde el arte se reduciría a la idea, como factor más importante que la producción del artefacto artístico en sí.

Ya con sus precursores en la década del 20 (los integrantes del Movimiento

Futurista), se vio la tendencia a través de las diversas propuestas realizadas en el campo de las letras, de lo sonoro, de lo teatral, del diseño y de lo visual. Lo prioritario en estos trabajos era lo subjetivo que daba cuerpo a lo objetivo como emergente contundente. La relación sujeto-objeto era ineludible y corporizaba la dualidad indivisible y la única posible para dar verosimilitud al objeto construido. Esa tendencia, más bien, esta ocupación y pre-ocupación, se mantiene hasta la actualidad, pero fue generada, ciertamente, en la segunda mitad del siglo pasado.

### **Lo ficcional en el art**

Con estos aportes de la filosofía –y de otros campos de investigación como la psicología- se abrió una nueva manera de pensar el arte, no fundamentada en términos absolutos de sustancias sino de las relaciones de sus comportamientos internos. Iluminado o simplemente influenciado por estas corrientes filosóficas dominantes en el fin del siglo XIX y principios del XX, el arte instaló tendencia a la desaparición de lo argumentativo. Uno de los principales movimientos en este sentido fue el Arte Conceptual.

También conocido como *Idea Art*, el Arte Conceptual es un movimiento artístico en el que las ideas dentro de una obra son un elemento más importante que el objeto o el sentido por el que la obra se creó. Tal como afirma el artista plástico Sol Hewitt Likzae, la idea de la obra prevalece sobre sus aspectos formales, y en muchos casos la idea es la obra en sí misma, quedando la resolución final de la obra como mero soporte. Cuando un artista utiliza una forma conceptual, significa que todo el planteamiento y las decisiones están hechos de antemano; la ejecución es un asunto superficial y la idea se convierte en una máquina que hace el arte. Este movimiento estético emergió a mediados de los años 60, y tuvo influencia del artista francés Marcel Duchamp quien en los años 20 con sus *Ready-made* daría tempranamente a los artistas conceptuales, las primeras ideas de obras basadas en conceptos y realizadas con objetos de uso común. Otros movimientos como *Fluxus* y *Mail-Art* marcaron tendencia en este sentido.

Lejos quedarían los idearios del arte como representación lo más fiel posible de la realidad como una expresión que mejora, que imita, y que embellece lo



real. Cerca, y en el futuro inmediato, triunfaría el rechazo total a esta idea de que el arte tenga como fin primero y último, el “embellecer” los acontecimientos de la vida del hombre intentando acercarlo por ese medio a Dios o a algo superior (divino, cósmico, excelso, perfecto). El presente estético a partir de la segunda mitad del siglo pasado hizo culto a la fealdad, a lo desarmonioso, a lo provocativo y a lo “perezosamente” sensible.

Theodor Adorno diría que el arte moderno convirtió en uno de sus temas lo feo y lo proscrito por lo que pudo denunciar así al mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen<sup>18</sup>. En igual sentido, Eric Hobsbawm señaló luego que la problemática del lenguaje que se presentó en el modernismo tuvo como misión ineludible la ruptura, dado que su único aspecto reconocible consistía en la desintegración de lo antiguo:

A las escuelas vanguardistas que aparecieron en la década de los sesenta, o sea, a partir del pop art, no les preocupaba revolucionar el arte, lo que querían era declararlo en bancarrota. De ahí el curioso retorno al arte conceptual y al Dadaísmo. Nunca se supuso que esos movimientos, en las versiones originales de 1914 y posteriores, trataran de revolucionar el arte, sino de abolirlo, o por lo menos de declarar su nimiedad, por ejemplo pintando un bigote a la Mona Lisa o tratando a una rueda de bicicleta como “obra de arte” como hizo Marcel Duchamp.<sup>19</sup>

### **I.3 La belleza ¿una cuestión semántica, estética o ética?<sup>20</sup>**

*La belleza es la promesa de la felicidad*  
*Stendhal*

Sobre la base de las consideraciones hechas hasta aquí, cabe preguntarse: ¿y la belleza donde quedó? Vale hacer una recorrida breve hacia el pasado para luego intentar una respuesta a esta pregunta.

En la Grecia antigua el concepto de belleza comenzó mucho antes que el de arte, ya que el sentido de belleza de la naturaleza no era aplicable a algo hecho por el hombre; la belleza natural pertenecía solo a la magnifi-

<sup>18</sup> Adorno, Th. (2004) *Teoría estética*. Madrid, Akal

<sup>19</sup> Hobsbawm, E. (1999) *A la Zaga*. Barcelona, editorial Crítica

<sup>20</sup> Espinosa, S. *Ibid.*

cencia del cosmos y de la vida planetaria. Era un hecho divino y lo poco o mucho que el hombre hiciera, estaría condenado a ser – a lo sumo – un mero reflejo, un espejismo, una copia de la naturaleza. Para los griegos la belleza era algo así como el “esplendor de la verdad” concebida a través de los sentidos y de la imaginación e instalada como algo verosímil. Dice Luis Guerrero al respecto que:

La verdad des-cubre la cosa o ente, la saca de su cobertura habitual, la muestra al desnudo .... Así, la verdad consiste en poner al desnudo (es decir, en exponer, sin apariencias ni engaños) el ser de las cosas<sup>21</sup>.

Aristóteles impulsó mayor carga estética al concepto de belleza y planteó las primeras reglas de armonía posibles de aplicar en el hacer del hombre. En su *Poética*<sup>22</sup>, el hacer es referido a los entes estéticos que se construyen de acuerdo a ciertas reglas o técnicas (*tekhné*) que implican un saber hacer lo que se hace. El arte, dice Aristóteles, es cierto hábito productivo acompañado de razón verdadera y analiza la forma de composición de la tragedia diciendo que:

en toda cosa hermosa que consta de partes, no sólo deben estar éstas ordenadas, sino que debe también existir la medida correspondiente, pues la belleza consiste en la medida y en el orden.<sup>23</sup>

La belleza era concebida por Aristóteles, en relación con la medida y el orden, con la simetría y la limitación, es decir con la armonía de las partes del todo. Esta idea – que siglos después se reflejará desde otro contexto en la teoría de la *Gestalt* – posibilitaría encontrar belleza en el hacer técnico y metódico del hombre pero no en cualquier hacer sino en aquel que tenga un grado superlativo de construcción. El espíritu aristotélico entonces indicaría que no toda obra de arte es bella sino solo aquella que tenga un alto valor (por eso en la *Poética*, Aristóteles tiene como ejemplo permanente a Homero al cual considera el más grande de los poetas).

Más tarde, el cristianismo continuará esta idea de armonía y perfección de la

---

21 Guerrero, L.J. (1965). *Qué es la belleza*. Buenos Aires, Columba

22 Aristóteles. (2003). *Poética*. Buenos Aires, Losada

23 Aristóteles. *Ibid.* Págs. 51 y 52

belleza pero la ubicará como posible únicamente en el mundo supra-humano, el divino. El sentido de verdad cosmológica griega y el cosmos y todos sus entes pasaron a ser criaturas del Creador, del Supremo hacedor. Por consecuencia, la belleza para el mundo cristiano occidental sería deviniente de un atributo divino.

#### **I.4 Arte y belleza: ¿un “matrimonio” en decadencia?**

*La creación de algo nuevo no se realiza con el intelecto sino con el instinto de juego que actúa por necesidad inmediata. La mente creativa juega con el objeto que ama.*

*Carl Jung*

Durante dos mil años continuó un eterno discurrir sobre las cuestiones de la belleza y sobre si ella podría existir o no en una obra de arte realizada por un hombre. O bien porque ella era un resplandor de la verdad, o bien porque se componía en la armonía de las partes, o bien porque era un atributo divino, el hecho es que el matrimonio entre belleza y arte tardó mucho en consumarse hasta que apareció la idea del alma.

El alma, como parte del espíritu pero separada de él, constituiría el ámbito adecuado para que la belleza anide. Así en el clasicismo moderno se construyeron ciertos paradigmas para buscar la conciliación entre la metafísica griega de la belleza, fundamentalmente contemplativa y la teoría tradicional del arte, específicamente técnica. Para esta concepción la música, por ejemplo, era una experiencia fundamental del alma que tenía como función traer a nuestro ámbito humano, las melodías del cosmos. Es decir, la construcción técnica de la música era una tarea artesanal que alcanzaba belleza en tanto superaba su “manualidad” por medio del halo divino que deposita el alma en dicha construcción humana y terrena.

Este “matrimonio” entonces tenía por un lado un acento en lo metafísico, en lo ideal o superior del hacer del hombre y por otro, un acento en lo metodológico, en la problemática del hacer con las cosas terrenas. Pero lo cierto es que desde entonces hasta hoy, se sigue buscando el valor de la belleza en el hacer artístico y en cada época este valor se deposita en formas y conceptos tan disímiles como antagónicos aunque la tradición selló este valor

considerando que hay belleza en una obra cuando al momento del hacer el artesano descubre lo sobrenatural y se deja invadir por aquello que penetra por los sentidos y por su espíritu para que la obra hecha esté trascendida y se acerque al ideal de perfección.

Por cierto, estos argumentos o razonamientos sobre la belleza - que dominaron por siglos y siglos y que hoy siguen en vigencia en algunos sectores de distintas culturas y regiones-, tuvieron más de un traspie en la historia del arte aunque funcionaron como “matrimonio” durante mucho tiempo. Pero, desde comienzos del siglo pasado, entraron definitivamente en decadencia y esta relación marital quedó restringida a ciertos campos específicos del arte, fuera de los cuales el “divorcio” apareció como inevitable; por lo menos el divorcio entre esta concepción tradicional de belleza y la concepción de belleza que surgió en el arte de mediados del siglo pasado.

Las “bellas artes” clásicas entraron en un franco desuso, cayeron en el desamor de los artistas y pusieron en tela de juicio el concepto de arte. Tal vez cuando Paul Valéry sentenció que la belleza es lo “inefable”, lo que no puede definirse, disparó el inicio de un terreno conceptual más libre, más desnudo para transitar supuestos nada universales pero sí adaptables a cada cultura, a cada hacer, a cada arte. Y entonces apareció como posible que bello sea hasta lo no bello o hasta lo opuesto a lo bello como es lo feo.

El paso más contundente y exitoso en contra de la belleza clásica provino de las artes, dice Sontag, ya que el concepto de belleza en el arte comenzó a estar restringido a ciertas *elites* conservadoras. Por eso esta autora sostiene que el término más adecuado para definir la condición estética del arte es afirmar que algo es interesante en lugar de bello. Con el “interesante” se deja legitimada la interpretación subjetiva por parte del receptor de una obra de arte sin pre-conceptos dados por un guía cultural (como es el que se encuentra normalmente en los museos dando “clase” a los visitantes frente a cada obra y “dictaminando” reglas instituidas sobre las cualidades de belleza de cada obra pictórica expuesta). En el término “interesante”, queda involucrada también la valoración del conflicto, de lo inarmónico e imperfecto. Por tanto, evita el tener que emitir juicios sobre la belleza de algo.

Las vanguardias del siglo XX participaron del síndrome de la fealdad, entre ellas especialmente el movimiento *Dadá* de Zürich y también el grupo *Fluxus* comandado por Dieter Roth. Estos grupos decidieron eliminar la belleza para mostrar su desprecio hacia la sociedad responsable de una guerra en la cual millones de jóvenes se mataban brutalmente unos a otros. Fue una especie de huelga en la cual los artistas, antes que crear belleza, preferían poner en práctica payasadas de cabaret. La belleza se politizó al convertirse en flagrante trivialidad. Que la belleza se convirtiera en la ofrenda de sacrificio de una guerra simbólica contra la guerra real no era una nimiedad. Los dadaístas encontraban amarga la belleza porque habían sido envenenados por una sociedad que la veneraba. Sus gobiernos, al desatar una guerra terrible, violaban la justicia. En simbólica retribución, los artistas ultrajaban la belleza. Los dadaístas como Max Ernst (quien había servido en la artillería durante la guerra) decían que para ellos *Dadá* era, antes que nada, una reacción moral pues su ira tenía como objetivo la subversión total. Sentían fuertemente que una guerra horrible y fútil les había robado años fundamentales de su existencia y la ilusión por lo que consideraban lo justo, lo auténtico y lo bello. Las obras de Ernst en aquel período no estaban concebidas para atraer, sino para hacer gritar al espectador.

El dadaísmo proporcionó a los artistas alemanes - quienes sabían por experiencia personal lo que era la guerra-, una misión muy distinta de la que los filósofos con su espíritu idealista habían retratado por entonces. En lugar de presentar una visión enaltecedora, se valieron del arte como medio para exhibir la fealdad moral de la sociedad que los había obligado a atravesar por semejante infierno. La vanguardia iniciada por *Dadá* llevó a un extremo tal su papel de crítica social que el más mínimo indicio de belleza en cualquier obra equivalía a haberse vendido al *establishment*.

En su libro *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster<sup>24</sup> plantea que las aventuras de la estética constituyen uno de los grandes relatos de la modernidad, por lo cual lo que hoy se cuestiona realmente es la noción de la belleza y no la belleza en sí. Con el título de este libro, Foster intentaba señalar que lo cuestionado es la noción misma de la estética y su red de ideas. Foster tenía la intención

---

<sup>24</sup> Foster H.(1983) *The Anti-Aesthetic*. London, Bay Press.

de formular una oposición entre el modernismo y el posmodernismo, al cual, con cautela, identifica como antiestético. Como el *Dadá* seis décadas atrás, el antiesteticismo (o posmodernismo) fue inspirado por una movilizadora fe en el poder del arte para lograr transformaciones políticas a través de manipulaciones estéticas. Pero cualquiera haya sido la revolución que Foster y sus pares apoyaban, ésta no se materializó: la pintura no murió, el museo no perdió vitalidad. Lo que ocurrió en su lugar es lo que se denominó como “el fin del arte”. Durante las dos décadas siguientes a la publicación de *The Anti-Aesthetic* se ha hecho cada vez más evidente que la nuestra es una época de apertura radical en la cual todo es posible en el arte y si la concepción tradicional de belleza está en crisis es porque está viva y por tanto es posible reconstruirla en nuevas formas expresivas; es porque ella es parte de nuestra esencia así como lo es el sentido del bien o de la verdad, independientemente que cada cultura o incluso cada ser, entienda de manera diferente lo que es el bien, la verdad o la belleza.

### **I.5 Hartmann y la belleza como un problema estético**

*La contradicción es signo de la fantasía, de la potencia, de la  
belleza. Sin contradicción no hay genialidad.  
Salvador Dalí*

Para Nicolai Hartmann<sup>25</sup> :

La estética presupone el objeto bello, lo mismo que el acto de aprehensión, junto con el tipo peculiar de visión, la experiencia de los valores y la entrega interior; es más, presupone el acto – mucho más asombroso- de la producción artística y a ambos sin la pretensión de preparar sus leyes ni siquiera en forma remotamente parecida a como la lógica prepara las leyes del pensar coherente. Por ello mismo, no puede tener el mismo rendimiento respecto a la visión estética que la lógica respecto al pensamiento.<sup>26</sup>

Hartmann avanza modernamente sobre la relatividad del concepto de belle-

---

25 Hartmann, N. Nació el 20 de febrero de 1882 en Lituania. Cursó estudios de filosofía en San Petersburgo, Dorpat (Estonia) y Marburgo, ciudad esta última donde fue Profesor al igual que en Berlín, Colonia y Göttingen. Entendía a la filosofía como una acumulación cambiante de ideas relacionadas por lo que el conocimiento no constituye por entero la naturaleza del ser pero es una parte de la realidad. Falleció el 9 de octubre de 1950 en Alemania.

26 Hartmann, N.(1977) *Estética*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Pág. 6

za cuando dice que no existe una verdadera conciencia de lo bello, ya que es propio de su esencia el mantenerse oculto y escondido. Por ello afirma que si quiere seguirse con entera seriedad el problema de lo bello en la vida y en las artes, hay que renunciar desde el principio y de una vez por todas a cualquier pretensión de este tipo.

Resulta desafiante para la problemática de este trabajo el afirmarnos en las preguntas que el mismo Hartmann se hace respecto a la belleza cuando dice que :

Debemos preguntar ahora: ¿es “lo bello” en verdad el amplio objeto de la estética? O bien: ¿es la belleza el valor universal de todos los objetos estéticos, a la manera, por ejemplo, en que el bien es el valor universal de todo lo moralmente valioso? Ambas cosas se dan tácitamente por supuestas, pero también se las ha discutido. Por lo tanto, si se quiere sostenerlas, hay que justificarlas. En qué se basa la objeción contra la posición central de lo bello? En una reflexión triple, pues en realidad se trata de tres objeciones distintas. La primera afirma: el logro artístico no es siempre lo bello, la segunda: hay muchos géneros de valores estéticos que no son recogidos por lo bello; y la tercera, la estética también trata de lo feo. (...) Pertenece a la esencia de todos los valores el tener una contrapartida, el dis-valor correspondiente, y lo que en verdad se discute no es nunca lo valioso solo, sino lo valioso y lo no-valioso correspondiente. La experiencia del análisis de valores nos ha enseñado que con la determinación del valor se da también la del dis-valor y viceversa.<sup>27</sup>

Coincidimos con Hartmann cuando realiza un análisis comparativo entre dos caras de una misma moneda al plantear que lo bello mal pintado – por ejemplo en una obra plástica – parece feo y lo feo bien pintado resulta artísticamente bello. Dice también el autor que la expresión “bellas artes” que usamos sin pensar es conducente a error. El arte no es bello de ninguna manera, solo lo es la obra de arte. De la misma manera tampoco se puede llamar bella a la contemplación o al goce de los objetos bellos, ya se trate de productos del arte o de formaciones naturales. En la contemplación lo único bello es el objeto y lo es sin perjuicio de la contribución que presta a ello la puesta de la conciencia contemplativa. Pero también visto desde el acto, resulta el objeto el punto de partida natural. El análisis estético no se queda en el objeto, sino que apresa además el acto; pero, se encuentra dirigido hacia el objeto, por la simple razón de que el acto del contemplar lo encuentra ya dirigido.

---

<sup>27</sup> Hartmann, N. *Ibid.* Págs 9 y. 10

Hartmann también se ocupa del problema de la forma en relación al contenido, por lo cual plantea que hay una belleza a través de la forma externa y otra belleza en la forma interna de la cosa.

Nada es tan usual en la estética como el concepto de forma.....Así hablamos de la "forma bella" como de algo muy conocido e indiscutible aunque nos referimos con ello a cosas muy disímiles..... Pero entonces ¿qué es la "forma interna"? Es justo su enlace con una metafísica históricamente envejecida lo que da motivo de reflexión. Es difícil que un contemporáneo esté dispuesto a adoptar, por mor del problema estético de la forma, un reino ideal de *essentiae* preexistentes y hacer depender de él el enigma del sentido de las formas que surge de inmediato en el contemplador.....En el fondo, "forma bella" no es más que otra expresión de belleza, es decir, una determinación casi tautológica. Solo podrá cambiar la situación cuando logremos decir en qué consiste lo especial de lo "bello" en la forma bella. Ha habido varios inicios de ello. Se lo ha buscado en la unidad, en la armonía de las partes o miembros, en el dominio de la multiplicidad que incluye y también de modo más subjetivo, en la complacencia, en la evidencia inmediata, aun en la animación o espiritualización de lo que se ofrece sensorialmente.<sup>28</sup>

Hartmann plantea que todo lo que llamamos "contenido" pertenece a la forma. Pero entonces ¿Por qué se habla solo de forma, puesto que el concepto de forma lleva en sí la posibilidad de designar la oposición al contenido que es configurado por la forma?

Es posible que esta discrepancia se deba a la indeterminación del concepto de contenido. Tratemos pues, de sustituirlo por algo más definido. El análisis categorial nos ofrece un punto de partida: la "materia" aparece como complementaria de la forma. Con este término no debemos entender de ninguna manera, solo el elemento que llena un espacio; materia, en sentido amplio, es todo aquello que, de suyo, es indeterminado e indiferenciado, en la medida en que es capaz de recibir una plasmación- y desde aquí hasta llegar a las meras dimensiones de espacio y tiempo tal como se ofrece en las artes espaciales y temporales.

Pero hay también para la comprensión estética, un sentido más limitado de "materia". Con esta palabra se menciona el campo de los elementos sensibles en el que se mueve la configuración. En este sentido, la piedra o el bronce es la materia de la escultura, el color la de la pintura, el sonido la de

---

28 Hartmann, N. *Ibid.* Págs.17 y 18



la música. Aquí “materia” no tiene el significado de algo último e indisoluble, para no hablar de algo sustancial, sino solo la especie de los elementos sensibles que en la configuración artística reciben una forma de tipo propio.

Esta relación es, sin duda, básica para cualquier análisis de objetos en el terreno de lo bello. Es más, pertenece a los primeros pasos de tal análisis, pues es fácil ver que todo tipo de plasmación en las artes depende, en gran medida, del tipo de materia a la que da forma. Se comprueba aquí la “ley general-categorial de la materia” que dice que en todas las regiones de objetos la materia codetermina la forma, en la medida en que no todo tipo de forma es posible en cada materia, sino sólo un determinado tipo de forma en una materia determinada.

## **I.6 Filosofía y arte actual: Danto y el dilema entre el fin o la revisión del arte.**

*No tengo nada que decir.....y lo estoy diciendo*  
John Cage

Por la década del 60, los críticos y “entendidos *amateurs*” decían que los artistas habían perdido el rumbo del arte. Se preguntaban por ejemplo ¿por qué Matisse y tantos otros abandonaron los logros de la pintura, considerados como gloria de la civilización occidental y prueba de su superioridad? Roger Fry planteaba al respecto, que toda innovación creativa es fea hasta que se la percibe como bella, dando por sentado que los cuadros son artísticamente excelentes y bellos, una vez que se aprende a mirarlos como se debe.

Arthur Danto<sup>29</sup>, desde un enfoque filosófico, postula lo opuesto en su libro *El abuso de la belleza*<sup>30</sup>. Para él las controvertidas obras de Matisse, mostraban que es posible una pintura excelente desde el punto de vista artístico y a la vez que fueran feas. Fry – dice Danto – debió haber mostrado que no era

---

<sup>29</sup> Danto A (1924), Profesor emérito de Filosofía de la Universidad de Columbia, Nueva York, y también crítico de arte, es uno de los más destacados protagonistas de la discusión sobre las artes actuales. Su primer artículo sobre teoría del arte fue publicado en la década del 60 del siglo pasado, pero el gran estallido se produjo a principios de los 80, cuando publicó ‘El fin del arte’, un artículo polémico sobre la situación y el destino de la producción artística de la segunda mitad del siglo XX.

<sup>30</sup> Danto, A. (2005) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Buenos Aires, Paidós.

necesario que el arte fuese bello para que sea bueno. ¿Por qué debían los artistas satisfacer a los “bellicistas”? ¿Por qué deberían los artistas embellecer? ¿Por qué no podrían mostrar lo feo como feo o, todavía más, representar en una pintura fea a una mujer bella? ¿Y qué sentido tendría hacerlo si, al fin y al cabo, el arte continuaría siendo considerado como algo bello? Si Fry hubiera tenido razón, el proyecto de los dadaístas hubiera estado condenado al fracaso. La enorme contribución del dadaísmo a la filosofía del arte consistió en abrir una brecha conceptual entre arte y belleza en la cual otras cualidades estéticas, aún la fealdad, pudieran fluir.

Danto decía en ese trabajo, que por entonces estas estéticas se inscribían bajo el concepto de *Kallifobia*<sup>31</sup>, y se preguntaba ¿Cómo es posible que la belleza, considerada desde el Renacimiento como el objetivo y propósito de las artes visuales, se haya transformado en una contraindicación para ellas, al punto de ser una fobia en nuestros tiempos? Danto analiza también el pensamiento de Dieter Roth, -miembro del grupo *Fluxus*- a través de su obra *Tibidabo* (1978), que consiste en veinticuatro horas ininterrumpidas de ladridos de perros. Dice que el receptor de ella siente que se le crisan los nervios, que resulta insoportable y por tanto no se puede imaginar que alguien llegue a decir que es bella. Pero –dice Danto–, Roth no perseguía la idea de encontrar belleza en el ladrido constante de perros sino que buscaba lo contrario a ella y esto formaba parte de su ideario artístico, centrado en lo no bello.

La estética de *Fluxus* consistía en superar la brecha entre el arte y la vida, en tomar objetos de la vida cotidiana y presentarlos como tal sin retoques, sin cambio alguno; conservaban en el campo del arte, las cualidades estéticas que pudieran tener en la vida diaria.

Danto visitó en Barcelona la exposición de Roth llamada “La piel del mundo” que consistía en mostrar objetos de la vida diaria de Suecia (su país de origen) en la cual cada objeto mostrado no tenía ningún esfuerzo por ser embellecido: solo se lo sacaba de su ámbito natural y se lo colocaba en un espacio de arte. Su obra personifica la estética del diario vivir como tal, no hermoso,

---

<sup>31</sup> Voz compuesta a partir de los términos griegos *kalós* y *phobia* cuyo significado sería “inversión a la belleza” o condición de “privación” estética.

no feo, sino tal cual es. No existe un vocabulario estético para la obra de Roth pero ello no quiere decir que su obra carezca de estética.

La contribución más importante que hace Danto en su obra *El abuso de la belleza* es la distinción que establece entre lo que llama belleza “interna” y belleza “externa”. La belleza en el arte es interna cuando su presencia en una obra artística es parte de su significado. Esto nos exige distinguir entre una obra y el objeto material que ésta representa, de modo tal que debe decidirse si se transfiere o no un atributo del objeto a la obra. Como ejemplo de belleza interna cita *Viet Nam Veterans Memorial* (Monumento a la memoria de los veteranos de Vietnam) de Maya Lin, pues aquí la obra es intrínseca a su significado. La belleza de la obra se adentra en el proceso de reconciliación que debía lograrse en la vida estadounidense y para el cual fue diseñada. En cambio, como ejemplo de belleza externa, Danto menciona *La Fuente* de Duchamp donde el objeto es un urinal de porcelana blanca de producción masiva; la belleza del urinal era externa al significado de *La Fuente* y en nada formaba parte de su significado.

En esa misma obra, Danto dice que toda filosofía busca la intemporalidad pero que sin embargo la filosofía del arte es – inevitablemente - deudora de su momento histórico y por tanto su importancia reside en la relación que mantiene con el arte que la propició. Por ejemplo, es difícil pensar que la *Caja de Brillo* de Andy Warhol se hubiera podido producir en otro momento que no fuera en los años 60 y en la ciudad de New York.

Danto se ha ocupado en los últimos veinte años del problema de las fronteras entre el mundo real y el del arte, que no sólo sigue candente sino que además se profundizó, porque proliferaron nuevas líneas de trabajo que juegan a confundir, borrar, correr y volver a establecer ese límite, dejando al descubierto muchas arbitrariedades que se daban por sentadas. Los aportes de artistas, críticos y teóricos del arte se nutren unos a otros, y en el cruce de su producción aparecen nuevas ideas para seguir profundizando en ese tema central desde que se amplió el universo del arte. La idea de Arthur Danto no es que no hubiera más arte, sino que cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese tipo de relato, pero no el tema mismo del relato.

En un reportaje reciente Danto dijo que en un comienzo, la idea del fin del arte lo deprimía y pensaba en lo maravilloso de haber vivido en la historia, de sentir que el concepto de arte se iba desarrollando etapa por etapa. El fin del arte significaba el fin de la historia en ese sentido. Pero luego comprendió que, al contrario, el futuro era abierto y el presente enteramente libre de ser como sea. El mundo del arte está lleno de gente con imaginación, y ya no se puede decir que el arte es importante porque avanza hacia su futuro. Por eso Danto, como filósofo del arte, habla de la era post-histórica del arte donde el pasado terminó y el comienzo de una nueva etapa está naciendo.

Dice al respecto este filósofo:

Creo que el gran logro de la Vanguardia Intratable, además de eliminar la belleza de la definición del arte demostrando que algo puede ser arte sin estar dotado de belleza, fue demostrar que el arte ha desplegado tantas posibilidades estéticas que constituía una distorsión pensar en él como si solo tuviera una. No creo, como Jean Clair, que con lo repugnante tengamos una nueva estética donde el mal gusto sustituya al buen gusto. Sí tenemos, en cambio, una revalorización de las posibilidades estéticas, entre las cuales hay una nueva forma de pensar la belleza en sí.<sup>32</sup>

La cuestión filosófica ineludible entonces se centra en la relación arte-belleza. Porque en la vida diaria la belleza como la bondad, por ejemplo, son indiscutibles. No se podría pensar en un mundo sin belleza natural y sin bondad. Pero no es lo mismo en el arte; él sí podría y puede no tener belleza porque podemos valorarlo desde otros atributos también sin necesidad de puntualizar únicamente su belleza. No es en definitiva la única unidad de medida de su valor.

Danto cita a Hegel en su libro *El abuso de la belleza* cuando este último, en sus *Lecciones de estética* comenta que el arte puede ser aplicado a un juego efímero que brinda solaz y pasatiempo al decorar nuestro entorno, al revestir de amabilidad las apariencias de nuestra vida y al lograr que otros objetos destaquen mediante el ornamento artístico. El arte así considerado –dice Danto– no es libre sino “auxiliar”, es aplicado a fines que le son externos, mientras que el arte como arte es libre tanto en su finalidad como en sus medios. Solo en este último caso, afirma, pertenece como la filosofía, a lo que Hegel llama el “Espíritu Absoluto”.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Danto, A. *Ibid.* Pág. 103

<sup>33</sup> Danto, A. *Ibid.* Pág. 107

Danto, desde un lugar ciertamente moderno por su modo de pensar el arte, recuerda en esta obra que se está citando, que:

El peso moral con que se había cargado a la belleza nos ayuda a comprender por qué la primera generación de vanguardia sintió tanta urgencia de desterrar a la belleza del lugar equivocado que ocupaba en la filosofía del arte. (...) De no haber sido por las vanguardias artísticas del siglo XX, casi con toda certeza los filósofos seguirían enseñando que el vínculo entre arte y belleza es conceptualmente riguroso. Hizo falta la energía de las vanguardias artísticas para abrir una brecha entre el arte y la belleza que antes habría resultado impensable y que, como veremos, siguió siendo impensable hasta mucho después de haberse abierto la brecha, en buena parte porque se consideraba que el vínculo entre arte y belleza poseía la fuerza de una necesidad a priori.<sup>34</sup>

### 1.7 Y la belleza ¿dónde quedó?

*La inspiración puede ser una forma de la superconciencia, o tal vez del subconsciente....no lo sé. Pero sé que es la antítesis de la timidez.*

*Aaron Copland*

Luego de este recorrido que transitó las principales tendencias estéticas de mediados del siglo XX a la actualidad y los aportes que sobre la estética han hecho los filósofos citados, cabe preguntarse -entre otros interrogantes- sobre la relación o no relación entre la estética y la belleza; o mejor dicho cabe preguntarse si esta cuestión les interesó a estos artistas como tal o simplemente sintieron que algo es bello cuando proviene de un hacer genuino, espontáneo, depurado, gozoso para quien lo desarrolla.

Como se desprende de lo descrito en relación a cada movimiento artístico, el interés central no está puesto en que las producciones sean bellas por sus formas armoniosas, sus colores equilibrados o incluso su perfección. Esa búsqueda de belleza refiere en todo caso al plano exterior de la apreciación. Estos artistas surgidos a mediados del siglo XX, desprendidos de compromiso con esas exteriorizaciones estéticas, producían belleza en sus obras a partir de un decir subjetivado, íntimo, oscuro y negado muchas veces al perceptor pero sin "compromiso" con él, puesto que su hacer solo se entregaba

<sup>34</sup> Danto, A. *Ibid.* Pág. 68

a las imposiciones de su técnica, creatividad y recursos materiales. Podría entenderse que el “arte bello” para ellos era exclusivamente el arte que es propio del decir más íntimo aunque sus códigos, discursos y formas no estuvieran fácilmente revelados al perceptor de manera universal. Luis Padín en su libro *Estética y verdad en la Edad Moderna*<sup>35</sup> dice que la pregunta de la filosofía de la estética de la modernidad es ¿Cómo es posible el conocimiento de la belleza? Y cita a Hutcheson quien afirma que:

Las ideas son suscitadas en la mente por la presencia de objetos externos y su acción sobre nuestros cuerpos se llaman sensaciones. La mente en tales casos es pasiva. (...) Por belleza (...) no se entiende una cualidad que se supone que existe en el objeto de tal modo que éste sea bello de suyo sin relación a una mente que lo percibe. Porque “belleza”, como los demás nombres de las ideas sensibles, denota propiamente la percepción de alguna mente.<sup>36</sup>

Por eso, siempre es útil remitirse a Platón -como fuente legítima del conocimiento temprano-, quien decía que el arte proviene de la necesidad humana de edificar la propia vida; que consiste en la transformación de la naturaleza por obra del hombre y por tanto es “una segunda naturaleza”, guiada por la inteligencia y consagrada a una finalidad específicamente humana.

A nuestro entender entonces, la belleza es un esplendor de lo inteligible por medio de lo sensible, es decir de la forma sobre la materia. Por eso, la belleza es reconocida por la inteligencia humana a través de la sensibilidad. Vale citar a Guerrero quien aporta una reflexión contundente sobre esta problemática, cuando dice que:

En resumen, el criterio de apreciación artística, que antes estaba centrado en la belleza, comenzó adquiriendo un doble significado. Desde los tiempos de Goethe aparece, frente al sentido clásico de la belleza, ese otro valor de “lo característico”. También el romanticismo se esfuerza por descubrir un segundo valor, que Shlegel llama “lo interesante” y antes Schiller había delimitado por medio del concepto de “lo sentimental” frente a “la ingenuidad clásica”, y que en el fondo representa la vivencia romántica del arte frente a la puramente helénica. Más tarde, en pleno siglo XIX, este criterio valorativo ya no se limitó a la simple oposición entre dos grandes direcciones del arte, sino que se extendió a una multiplicidad de significados axiológicos. Y entre ellos, la belleza no pasaría de ser una de las tantas direcciones que se manifiestan a lo ancho y a lo largo de la historia universal del arte.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Padín, L. (2008). *Serie Arte y Sociedad*. Buenos Aires, Ediciones de la UNLa.

<sup>36</sup> Hutcheson, F. (1992). *Investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Madrid, Tecnos

<sup>37</sup> Guerrero, L.J. (1965) *Qué es la belleza*. Buenos Aires, Editorial Columba. Pág. 58.

Entonces, en el arte contemporáneo ¿La belleza dónde quedó? Tal vez una respuesta posible sería: en los estilos; es decir, si se sustituye la noción tradicional de belleza contemplativa por la noción moderna de un estilo operatorio basado en la pluralidad, particularidad y relatividad de las producciones humanas según las modalidades de los individuos, las escuelas y las épocas, se encontrarán respuestas abiertas que sirvan para comprender y degustar las diversas expresiones de las artes surgidas a mediados del siglo XX.

***II.-NUEVAS NARRATIVAS EN LOS DISCURSOS SONOROS.  
ARTE Y TECNOLOGÍA***



## II.1 Vanguardismo en las artes del siglo XX

*El pasado no me influye: yo lo influyo*  
*Willem de Kooning*

### ¿Qué se entiende por vanguardismo?

Habiendo desarrollado en el primer capítulo de la primera sección, las reflexiones correspondientes al por qué de la desaparición del concepto de belleza en el sentido tradicional, dedicaremos este segundo capítulo a considerar las rupturas ocurridas en las narrativas tradicionales, entendiendo que estos nuevos formatos de discurso fueron también contribuyentes y consecuentes con los cambios ocurridos en la idea de belleza.

Resultará necesario para ello comenzar fundamentando el concepto de Vanguardia, a la luz de sus múltiples acepciones y aplicaciones en diversos contextos sociales, políticos y artísticos del siglo XX. El término surge del ámbito militar en el cual, para indicar una orden de avance de la fuerza armada que ocupa espacios delanteros dentro de una batalla, se decía “avance guardia” (*avant-gard*). Por derivación se comenzó a utilizar para indicar la avanzada de grupos o movimientos ideológicos, políticos o artísticos; y por ampliación se constituyó el término “vanguardia” para definir al conjunto de escuelas o tendencias artísticas nacidas en la época, las cuales tenían intención renovadora de avance y exploración en sus discursos, formas y estructuras.

El espíritu que se persigue en este espacio al utilizar el concepto de vanguardismo, es el de destacar y reconocer aquellos movimientos artísticos que buscaron – cada uno en su momento – estar en la primera plana de la renovación de sus discursos, formas y materiales, en el punto más avanzado y adelantado a los demás.

A fin de plasmar el estado del arte en el que nacen las vanguardias, recorreremos en forma breve en este capítulo, algunos de los movimientos artísticos surgidos entre los años 1920 y 1950, en especial los referidos a la música.

### Los precursores vanguardistas

Hacia fines del romanticismo parecía que no había nada más para decir en

arte, por lo que resultaron ineludibles los cambios que posteriormente se produjeron y que impactaron en todos los aspectos compositivos: los discursos, las texturas, las formas, los diseños, el uso de los espacios, la cuestión temporal y tantos otros.

En el capítulo “Antecedentes histórico-estéticos del arte sonoro contemporáneo”<sup>38</sup> señalamos que el movimiento musical de la *Nueva Objetividad* (nacido en Alemania hacia 1920 y que tuvo directa relación con la escuela arquitectónica y pictórica *Bauhaus*) tenía interés por obtener una amplia repercusión social y política, por lo que preconizó un arte en el que se identificaba la creación artística con el oficio, confiriendo igualdad entre el artista y el artesano. Impulsaron un retorno a la simplificación del lenguaje y de la forma, entendiendo que la música debía rechazar cualquier intelectualismo y refinamiento y tenía que integrarse a la vida al igual que la lectura cotidiana de un periódico. Así nació la *Gebrauchmusik*, o sea la música utilitaria que debía tener como primera cualidad la de ser agradable para el auditor y en especial, no debía alejarse de la realidad de la época ni formal ni socialmente. Sin embargo, las músicas de este período resultaron demasiado vulgares y no tuvieron permanencia, aunque no ocurrió así con el teatro de este tipo que tuvo un desarrollo muy significativo, especialmente a través de la figura de Bertold Brecht. Este autor defendió el teatro simple y asequible y buscó en los músicos los aliados para crear las bases de lo que luego sería el Teatro Musical. Se encontró en sus ideas con Kurt Weill, músico alemán que abandonó la música atonal en la que estaba inscripto para componer en un estilo sencillo, realista y violento. A la antipoesía de Brecht correspondió la antimúsica de Weill. Las dos obras más reconocidas del binomio Brecht-Weill fueron *La ópera de tres centavos* y *Auge y decadencia de la ciudad de Mahagonny*.

Aparece también por la época el *Expresionismo*, movimiento que se constituyó en una de las tendencias más adoptadas por los músicos y los pintores. La idea central de esta estética, consistía en llevar el arte a su máxima expresión. Fue un movimiento de ruptura que se generó a la luz de las luchas sociales y por los graves problemas espirituales e ideológicos que generaron

---

38 En Espinosa, S. (2008). *Escritos sobre Audiovisión*. Volumen III. Buenos Aires, Edunla. Págs. 23 y 24

las guerras mundiales. Se plasmó prácticamente en todas las artes (música, cine, fotografía, teatro, entre otras), pero sin duda fue en el arte plástico donde tuvo su mayor desarrollo. El expresionismo se interesó por “deformar” la realidad y por expresar los sentimientos más internos que el hombre sentía por esa realidad que resultaba dura, angustiante, desalentadora. Más que describir la realidad objetiva, buscaron describir la realidad percibida desde el mundo subjetivo.

En la primera década del 1900, apareció en Italia el *Movimiento Futurista*, que tendría grandes consecuencias en el campo musical incorporando el ruido a las manifestaciones musicales, sin prejuicios y en igualdad de condiciones los dos “tipos”: el sonido y el ruido. En el capítulo citado decimos que:

Francesco Balilla Pratella, autor del *Manifiesto dei musicisti futuristi* impulsó su aspecto musical. Sus teorías se basaban en que la música es un universo sonoro de movilidad incesante y que por lo tanto había que conceder mayor importancia a los ruidos de las fábricas, de los aeroplanos, de los trenes y de los transatlánticos. Según él, la vida musical habría de estar dominada por la máquina y por la electricidad. Estas ideas se apoyaban en la revolución industrial, identificando la máquina con el progreso humano, surgiendo así los primeros intentos de acercar la tecnología al arte.<sup>39</sup>

Luigi Russolo fue el primero en incorporar el ruido como sonido musical creando los *Intonarumori*, una suerte de decálogo de ruidos-musicales (estrépitos, explosiones, silbidos, murmullos, susurros, voces de animales). Russolo inventó también el *Rumorarmonio*, instrumento parecido al órgano, capaz de producir numerosos ruidos con intervalos pequeños. Este movimiento ejerció influencia sobre el franco-norteamericano Edgar Varèse, quien fue uno de los compositores que instrumentó más claramente el pensamiento futurista; continúa siendo famosa y paradigmática hoy en día, su obra *Lionisation* (1931) que se constituyó en la piedra fundacional de lo que luego fue la música concreta y electrónica.

Por los años 20 nació también la llamada *Escuela de Viena*, movimiento que generó el Dodecafonismo y Serialismo Musical, formas compositivas que evitaban la escala diatónica de siete alturas para ser reemplazada por la de

---

<sup>39</sup> Espinosa, S. *Ibid.* Pág. 22

doce sonidos y su organización en series. Los compositores más representativos de esta escuela fueron Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern. Los creadores enrolados en el Dodecafonismo y en el Serialismo, realizaron obras liberadas de las antiguas reglas tradicionales de la tonalidad, y llegaron a límites extremos de alucinación sonora, reduciendo el sonido a su esencia más pura. La música atonal abriría entonces el camino a la abstracción.

De la composición basada en la escala tradicional diatónica (compuesta por una relación estricta de tonos y semitonos y alteraciones accidentales de los mismos) se amplió a la escala cromática compuesta por doce semitonos rompiendo así drásticamente la tonalidad para pasar a la atonalidad (o disonancia). Pero además ocurrió otro fenómeno como fue la liberación del concepto de desarrollo en la forma musical. Cambió la actitud de los compositores frente a la concepción misma de la obra, apareciendo así una utilización espacial del tiempo musical. En lugar de desarrollar la obra a partir de una unidad, se trataría de distribuir un repertorio preexistente de elementos en una totalidad, concebida como un espacio (de tiempo) a ser llenado.

Se pensó el objeto sonoro como una totalidad *a priori*, o como un conjunto de secciones en simultaneidad y no como una narración en pasos sucesivos. Podría decirse de una música que “está ahí”, a diferencia de una música que “se dirige hacia” un punto determinado, como la correspondiente a la línea romántica y todas sus derivaciones; una especie de música ateleológica, no finalista y no didáctica.

En otro lugar de Europa y en la misma frondosa época de gran diversidad de estilos y estéticas, aparece en Francia el particular compositor y pianista Erik Satie, quien inició el *Primer Estilo Musical Moderno*. Fue precursor del minimalismo, el serialismo y el impresionismo, a la vez que precursor importante del teatro del absurdo y la música repetitiva.

Tenía como objetivos liberar a la música de los hechizos pos-románticos y devolverla a sí misma. El punto de partida de Satie era dejar de considerar al sonido como un símbolo para concebirlo como una auténtica realidad sonora. Buscaba únicamente la esencia de la música dejando de lado las efusiones sentimentales. A partir de ese momento la espontaneidad creadora no basta-

ba; la creación debía ser considerada como un problema que exigía al músico meditación y actitud crítica. Las convenciones artísticas heredadas no se consideraban como valores absolutos ya que podían cambiar o desaparecer.

Dice Mariano Etkin al respecto:

Sin duda fue Erik Satie el que produjo en forma consecuente, por primera vez, una música no finalista. Sus "Ogives" (¡de 1886!) son una prueba irrefutable.... Pero son innegablemente sus "Vexations" –compuestas hacia 1895- las que marcan una increíble anticipación –de más de medio siglo- con respecto a tendencias muy posteriores. Apenas una página que debe repetirse 840 veces seguidas, constituye mucho más que una simple broma, como se cree a menudo ingenuamente. Esta apoteosis del estatismo y de la anulación total de la relación causa-efecto reaparecerá en John Cage, Morton Feldman, La Monte Oyung y otros compositores estadounidenses, y luego en algunos europeos, probando la fertilidad a larga distancia de Satie.<sup>40</sup>

Junto con Satie otros creadores se unieron a estas ideas, entre ellos Maurice Ravel, Igor Stravinsky y Manuel de Falla. Uno de los caminos que usaron para poner en práctica este pensamiento fue la ironía. Gracias a ella liberaron a la música de una excesiva carga literaria y retórica. Con su acción, la ironía destruía los simbolismos que mantenían prisionera a la música y la convertían en un arte libre, regido por sus propias leyes.

Se buscaba el laconismo del lenguaje, es decir las formas musicales definidas sin desarrollos inútiles y sonoridades penetrantes. El fin era encontrar la funcionalidad del lenguaje, coincidente con las ideas que expandía por la época, la filosofía del lenguaje, la cual estudiaba el uso pragmático del mismo en cuanto al contexto en que es producido, a la situación comunicacional (las partes interactuantes) y a la unidad de sentido de lo dicho.

Este pensamiento filosófico planteaba que los hablantes establecen un "contrato" al comunicarse, el cual genera una suerte de circuito hermenéutico entre el emisor y el receptor. En definitiva, la filosofía del lenguaje se basaba en el uso que hacemos de él, en las relaciones entre el lenguaje y el mundo, el lenguaje y el pensamiento. Sus difusores Wittgenstein, Morris, Austin y Gadamer –entre otros- estaban preocupados por el contexto en que se dice algo más que por el mismo decir; por el significado de la palabra a partir de sus significantes (tono de voz, inflexión de la voz), tipo de términos, sentido

<sup>40</sup> Etkin, M. (1983) "Apariencia y realidad en la música del siglo XX" en *Nuevas propuestas Sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*. Buenos Aires, Ricordi. Págs. 76 y 77.

e intencionalidad de la frase. No les preocupaba tanto la verdad de lo dicho y pensado sino que eso dicho y pensado se realizara a través del lenguaje, sin el cual nada podría convertirse en conocimiento para nosotros. A su vez, el lenguaje necesita armarse en el “principio de composicionalidad” para poder explicar la relación entre el significado de las partes y la frase completa, es decir la estructuración del discurso.

En consecuencia, y volviendo a la estructuración del lenguaje sonoro surgido en la época, los compositores como Satie, Feldman, Cage, abonaron a estas ideas filosóficas y trasladaron a sus músicas la “economía” de los sonidos, evitando melodías de contenido literario, para indagar en sus significantes sonoros, en sus silencios concebidos como enlaces entre un sonido y otro y no como separadores de uno y otro. Sonar poco para comprender mucho, sería uno de los axiomas de la época.

Los movimientos artísticos, las estéticas compositivas y los representantes más importantes arriba mencionados, precedieron y prepararon el cambio más grande de todos los tiempos ocurrido en la historia del arte: el vanguardismo de los años 60. A partir de allí, las expresiones artísticas se adueñaron de la libertad creativa, generando movimientos eclécticos, interdisciplinarios, plurivalentes, tendiendo puentes amplios entre lo académico, lo popular, lo individual o lo colectivo. Desaparecieron fronteras entre las diferentes expresiones artísticas, para dar paso al uso de toda clase de herramientas, fuentes y estilos compositivos, acortando así las distancias entre la tecnología, la artesanía, el oficio y el arte. Como decimos en el capítulo de referencia para este apartado:

El arte se filtró en todos los campos expresivos del hombre construyendo un aquí y ahora autovalente, adueñándose de todos los medios posibles para surgir en los diferentes estratos sociales y trascender los poderes hegemónicos de los conductores elegidos por sectores minoritarios. Así, hoy por hoy, el arte es un caleidoscopio de expresiones interdisciplinarias y plurivalentes; nunca antes se compuso, se pintó, se escribió, se danzó ni se actuó tanto y con tanta búsqueda de integración de lenguajes, como desde entonces hasta hoy; e igual que siempre en la historia de la humanidad, el arte continuó siendo un referente de su contemporaneidad, testigo de su hacer, denunciante de su deshacer, emblema del decir más hondo que el hombre pueda alcanzar.<sup>41</sup>

---

41 Espinosa, S. *Ibid.* Págs. 29 y 30

## II.2 Los discursos interdisciplinarios. Disolución de las fronteras

*No me gusta que me empujen cuando estoy escuchando. Me gusta que la música me deje escuchar por mi cuenta*  
John Cage

### Artes performativas: el espectáculo

Las artes performativas tienen como característica principal la presentación de sus obras en formato de espectáculo, de realización en vivo, y en algunos casos incluyendo la participación activa del público. El *Arte de Performance* tomó la atención casi total de los artistas de los años 60, quienes desafiaron más francamente que otros las reglas instituidas. Con las *performances*, instalaciones y puestas interactivas, provocaban al espectador para que se involucre en las expresiones como participante de ellas y modificándolas por tanto con su intervención. Una vez más, la intención era desechar la “obra de arte acabada” e instalar la “obra de arte indeterminada” que se transforma con el paso del tiempo, de los contextos en que se las instalan y de las intervenciones que en ellas se hacen. Estas corrientes de pensamiento y acción germinaron poderosamente en los artistas argentinos de la generación de 1960 especialmente impulsadas en el Instituto Di Tella, que se convirtió en el foco de experimentación del arte tanto a nivel nacional como internacional.

El concepto de *Performance* fue tomando distintas acepciones con el tiempo y de acuerdo al marco, región o tendencia estética con el cual se lo identificó; incluso también hasta adquirió cierta banalidad, especialmente por el uso indiscriminado del término que hicieron algunos sectores culturales *snoobs* de las clases altas de algunas sociedades; los medios masivos de comunicación también comenzaron a usarlo indiscriminadamente para designar puestas diversas. Entre los formatos que adquirieron las artes performativas se destacaron el *Happening* y el *Arte Efímero*.

El *Happening* (suceso, acontecimiento, arte improvisado) tomó forma inicial en Estados Unidos alrededor de 1970 y posteriormente en el mundo con puestas experimentales donde lo que importaba era el suceso instantáneo de un hecho artístico, no controlado en su previa en forma total, sino que el mismo resultara de lo que ocurriera espontáneamente en dicha puesta. Los *happenings* además

se enmarcaban en un espíritu colectivo que promovía la paz, el amor, la alegría, identificados con la filosofía popular del “hippismo” puesta de moda en la época.

El proceso discursivo de una obra tradicional dio paso al suceso<sup>42</sup>. Lo inesperado desplazó a lo previsible (condicionado por pertenencias culturales y ascendentes históricos), lo cual permitió también re-capturar la capacidad de asombro de los receptores de los mismos.

Dentro de esta nueva concepción estética, no solo la organización del discurso resultó un motivo de interés para su revisión; la sociedad globalizada, problemática, multicultural y polifacética de la época, requería de un arte también más global, interdisciplinario y libre de ataduras conceptuales y formas modélicas de expresión.

Por su parte, el llamado *Arte Efímero* refiere a una puesta o realización que nace y muere una vez terminada su presentación la cual es irrepetible pues constituye una composición en tiempo real (en el caso de las instalaciones o de la plástica, pueden permanecer un tiempo expuestas pero su fin se concreta, justamente cuando es desarmada; este acto en general se realiza con la participación del público).

En música fueron líderes de este arte, John Cage en EEUU, y Stockhausen y Kagel en Alemania; en Argentina también surgieron representantes destacados como el compositor dadaísta Oscar Bazán y el compositor y crítico Roque de Pedro, que con su grupo *Movimiento Música Mas*<sup>43</sup> construía composiciones “casuales” en la calle, o en transportes públicos de pasajeros (colectivos, metros, trenes); este grupo tenía como fin interactuar con el transeúnte común,

---

42 En este trabajo se entiende por “proceso” toda acción compuesta por acontecimientos o “sucesos” encadenados; el discurso tradicional, en general organiza su sintaxis por medio de sucesos encadenados por lo cual la saliencia (contorno melódico en el caso de la música) para el espectador es la estructura global del discurso. El arte performativo en cambio organiza el proceso de sus discursos por medio de sucesos no necesariamente encadenados, sino independientes u organizados aleatoriamente, por lo cual los impactos más salientes para la percepción son estos sucesos organizados en forma discontinua.

43 Música compuesta a tiempo real, que existe en tanto suena y cuyo discurso se nutre de acontecimientos casuales, y/o de fuentes sonoras del hábitat, que pueden incluir la participación espontánea de las personas que reciben la puesta. La estructura compositiva es diseñada previamente a la ejecución pero la puesta no suena siempre igual dado que su desarrollo depende de la aleatoriedad del discurso. También se llama a este tipo de composición, “obra abierta”.



a través de la sorpresa y de la espontaneidad de respuesta de ellos.<sup>44</sup> En general, los artistas de esta tendencia buscaban que sus obras fueran provocativas y disparadoras de las más locas ideas, que llevaban la intención de construir música con otros sonidos y con otras formas compositivas, superadoras de la concepción formal y tradicional de lo que se entendía por música.<sup>45</sup>

Este movimiento dio paso también a lo que se llamó *Obra Interactiva* donde su realización y construcción en tiempo real depende de las intervenciones no solo de los intérpretes formales sino también de los intérpretes informales (o casuales) que se encuentran entre el público, de tal modo, que para que la obra sea, el público debe – ineludiblemente- intervenir.

El ideal común era componer o pintar o filmar de tal manera que se destruyera la continuidad convencional y liberara los sonidos y las imágenes de la memoria, el deseo y la mente racional; Cage decía al respecto que ahí donde la gente sentía la necesidad de pegar dos sonidos para lograr una continuidad, él sentía la urgente necesidad de deshacerse de esa “goma de pegar” para permitir que los sonidos fueran ellos mismos.

También a mediados del siglo pasado, y en consonancia con los movimientos arriba descritos, nacieron otros formatos compositivos en el que se utilizaba el azar como principio constructivo, consustanciado especialmente en el campo musical y llamado *Música Aleatoria*. Los términos “azar” y “aleatorio” no resultan del todo adecuados para definir esta estética pues hablan de casualidad sin causalidad. Hoy en día se la define como *Composición en Tiempo Real*, entendiendo por esto que la obra se construye por procesos de improvisación donde la indeterminación de los resultados está prevista en base a un hilo conductor y con un fin causal. Su desarrollo no se prevé en un punto exacto de final sino que éste aparece cuando todos los elementos comprometidos en el discurso deciden finalizar sin acuerdo previo sino por propia decantación de decisiones unilaterales de los integrantes del grupo de músicos interactuantes.

---

44 En el arte plástico fue y es en la actualidad la mayor representante, Marta Minujin

45 En la década de 1970 en Argentina existía una terrible y nefasta represión militar que culminó con treinta mil desaparecidos. El arte, en todas sus manifestaciones, se volvió un bastión de lucha contra esa represión y produjo enormes y arriesgadas obras que intentaban delatar esa opresión por medio de la destrucción de toda forma de ataduras, o ajuste a modelos compositivos tradicionales.

John Cage<sup>46</sup> fue uno de los principales referentes en esta tendencia creativa. Sus músicas no van para ningún lado, no hay que tratar de entenderlas, solo hay que prestar atención a la actividad de los sonidos los cuales pueden existir sin significado, igual que los silencios.

Para esta estética todos los sonidos son válidos, sean convencionalmente musicales o no. Incluso Cage –como artista interesado en todas las formas posibles de experimentación– indagó, hasta límites insólitos el valor del silencio dentro del discurso sonoro; también investigó lo tímbrico (el llamado “color” del sonido), interviniendo los instrumentos musicales tradicionales con elementos de la vida cotidiana, para modificar en forma concreta y electrónica sus timbres originales, de modo tal de reconfigurar la sonoridad de origen. “Nueva música, nueva escucha”, solía decir. Igual que tantos otros músicos de la época, transitó también por la filosofía; en su caso adhirió a la filosofía budista y vivió bajo los cánones estrictos de la religión budista en algunos momentos de su vida.

A la vez, el griego Iannis Xenakis investigó sobre el tiempo musical y el espacio sonoro en función de la matemática, en especial el cálculo de probabilidades. Introdujo en su obra el azar científico capaz de constituir por sí solo un principio constructivo. Si bien para armar su obra parte de especulaciones matemáticas, sus composiciones llegan al público con gran fuerza dramática sin trazas de cerebralismo, provocando *shocks* sensoriales que remiten a sonoridades galácticas.

---

<sup>46</sup> John Milton Cage Jr. Compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista, pintor. Nació en EEUU en 1912 y murió en el mismo país en 1992.

## Artes integradas. Síncresis e integración de lenguajes

Tal como afirmamos en nuestro capítulo “Las artes integradas: punto de interacción”<sup>47</sup>

Desde la Bauhaus a la actualidad el arte ha mostrado una tendencia casi absoluta hacia la creación integral combinando distintos lenguajes en una misma expresión y distanciándose de las formas tradicionales de acompañamiento que ofrecieron la ópera o el ballet o la comedia musical americana. Teatro-aéreo, teatro musical, teatro de imagen, danza-teatro, teatro callejero, instalaciones sonoro-visuales, intervenciones urbanas, video-arte, video-música, sonogramas, resultan denominaciones caprichosas, arbitrarias o circunstanciales pero siempre referenciales de las múltiples variables con que se expresa hoy el arte.<sup>48</sup>

En los comienzos de los años 50, EEUU desarrolló esplendorosamente la industria cinematográfica, convirtiéndose en la “meca del cine”. La mayoría de las películas que se producían tenían el formato de comedia musical filmada. En ellas, los argumentos dramáticos tenían un bajo valor de contenido pero estaban espectacularmente contruidos en grandes producciones que mezclaban danza, actuación, canto y *show*. Justamente el término “comedia” aludía a la búsqueda del impacto sensorial inmediato para deslumbrar al espectador. Los protagonistas de esas producciones recibían una formación interdisciplinaria (estudiaban acrobacia, gimnasia, natación, canto, danza), todo lo cual debía hacerse con gran competitividad.

La industria del cine – que fue y es muy grande en ese país del norte – tuvo más de una década dedicada a este tipo de propuesta, la cual impactó considerablemente en la concepción artística de muchos otros países. De alguna manera – y salvando las distancias de los fines estrictamente comerciales de este tipo de industria -, podríamos decir que influyó en los pasos precursores de las artes integradas experimentales que buscaban la conjunción de sonido, imagen y movimiento, sostenida por un sincretismo conceptual, en los que se fusionan lenguajes disímiles.

Eric Hobsbawm aproxima reflexiones atinentes:

---

<sup>47</sup> Espinosa, S. (2008). *Artes integradas y educación*, volumen I. Buenos Aires, Edunla.

<sup>48</sup> Espinosa, C. *Ibid.* Pág. 7

Ya desde el *Art Nouveau*, pero con firme convicción desde el *futurismo*, buscaban el modo de derribar las barreras entre color, sonido, forma y palabra; es decir, buscaban la unificación de las artes. Al igual que en la *Gesamtkunstwerke* de Wagner, la música, la palabra, el gesto, las luces regían la acción, mientras que las imágenes estáticas pasaban a segundo plano.<sup>49</sup>

Las propuestas en Danza/Teatro Contemporáneo como los *Momix* en París o las *Confesiones sensoriales* de Sara Waltz en Alemania, las expresiones teatrales de Tadeus Kantor en Rumania, las *performances* del caos de la *Fura del Baus* en Barcelona o *De la Guarda y Fuerza Bruta* en Argentina, o el teatro de imagen de Pacheco, también en Argentina, dan cuenta de búsquedas más globales que específicas, más abiertas que cerradas, más experimentales que escolásticas.

Lo mismo ocurrió en la plástica con las propuestas de instalaciones cinéticas e interactivas como las de Le Parc o Jesús Soto. En todos estos movimientos se ha generado desde hace ya más de treinta años, una tendencia a estrechar las distancias que separan los lenguajes específicos de cada una de las artes, para potenciar la expresión sincrética.

Estas estéticas llamadas *Arte de Confluencias* tuvo también expresiones experimentales en la conjunción de música e imagen con propuestas minimalistas. El *Minimalismo* nació en Estados Unidos por los años 60 y tiene como cultores principales a Philippe Glass, Morton Feldman, Earle Brown y Brian Enno, entre otros. Aunque todos ellos son compositores musicales, su interés común estaba en relacionarse con las artes visuales; se unieron en este enfoque con la escuela pictórica de Jackson Pollock, Willhem de Kooning y Mark Rotko, cuyas obras eran pobres pues salían del magro sueldo americano y del uso de los materiales más económicos tanto para la construcción como para la concepción estética. El ideal común era componer o pintar o filmar de tal manera que se destruyera la continuidad convencional y se liberara a los sonidos y a las imágenes de la memoria, el deseo y la mente racional. La idea era construir un “discurso sin discurso”, sin cronología, sin continuidad. Música e imágenes semi-estáticas cuyas secuencias se repiten variándolas lentamente y en lo mínimo para conformar una propuesta audiovisual

---

49 Hobsbawn, E. (1999) *A la zaga*. Barcelona, Ed. Crítica. Pág. 15

que metafóricamente no desarrolla, que tiende al estatismo virtual, que remeda una fotografía pero tiene movimiento.

Dice Ramón Barce que la integración de dos lenguajes como la imagen y el sonido implica ampliar el núcleo expresivo de cada uno de ellos extendiendo su frontera, buscando de manera consciente, “ingredientes” que se encuentran más allá de ella.

El esfuerzo de lo fronterizo procede de una irradiación ... La irradiación es una impregnación homogénea que procura llegar –como en una justificación a posteriori de toda delimitación– hasta la raya misma de la frontera.... en la zona fronteriza hay una debilitación de la organicidad unitaria del territorio, debilitación que se compensa funcionalmente con la irradiación.<sup>50</sup>

Incluimos también, por considerar adecuados, los conceptos de Alejandra Gozzi y Jorge Pittaluga quienes dicen en su texto que:

Limitarse a un solo lenguaje es imposible para el artista del siglo XX en adelante. Si él mismo ya vive en un mundo veloz, agitado, en donde todo se combina y sucede en simultáneo, sería imposible intentar representarlo, o inclusive confrontarlo, si no es utilizando sus propias armas. Si las ciudades, que han invadido los campos, son ya de por sí un *collage* de sonidos, colores, formas y objetos que pasan veloces a nuestro lado, si el silencio como tal es cada vez más difícil de encontrar, si se ha roto la uniformidad primera para desembocar en otro tipo de uniformidad que nos muestra todo superpuesto y combinado, es lógico y necesario que el artista aprenda su nuevo lenguaje observando a su alrededor.<sup>51</sup>

La disolución de las fronteras lingüísticas, la interlexicalidad y la aleatoriedad como metáfora de la vida pasó a ser parte integrante de la creación artística surgida por entonces. El bailarín y coreógrafo norteamericano Merce Cunningham, por ejemplo, componía sus coreografías sin saber qué música las acompañaría en su puesta, ni cuál sería la secuenciación elegida por el intérprete porque consideraba que el gesto ya no debía ser denotativo de un argumento o secuencialidad sino que había que danzar por danzar. Los elementos movimiento-imagen-sonido de sus espectáculos, eran concebidos como manifestación del inconsciente, y más allá de cualquier condicionamiento socio-cultural.

50 Barce, R. (1985) “Dialéctica de la frontera” en *Fronteras de la música*, Madrid, Real Musical. Citado en *Artes Integradas y Educación* (2008), Buenos Aires, Edunla,. Págs. 32 y 33.

51 Gozzi, A. y Pittaluga, J. (2008) “Perpetuum mobile. El arte del siglo XX” en *Artes Integradas y Educación*, volumen I. Buenos Aires, Edunla.

En síntesis: en el arte de los sesenta, en plena vigencia del *Arte POP*, se produjo una clara tendencia a la fusión: el *jazz* con el *rock* que generó la *world music*, el *samba* con el *jazz* originando la *bossa nova*; Monserrat Caballé cantando *Barcelona* con Freddy Mercury; los elementos característicos de la música barroca presentes en el *New Metal Rock*; el rescate de la música celta como reedición de la música antigua; todos ellos –entre otros- son algunos ejemplos de estos discursos que parecen configurar el *patchwork* cultural de la llamada posmodernidad.

### **Artes ecológicas. La percepción visual y sonora del entorno.**

Como ya dijimos, a comienzos del segundo período del siglo pasado, el arte sonoro incorporó en su expresión, los sonidos del mundo contemporáneo resignificándolos en nuevos lenguajes y estéticas. Así el artista convirtió los sonidos-ruido casuales y aleatorios de la vida cotidiana, en sonidos causales integrados a sus discursos musicales. Las nuevas estéticas sonoras tendieron un puente con la vida cotidiana del hombre, el cual pudo comenzar a ver su realidad desde otro lugar, desde una objetivación de la misma.

Se podría afirmar entonces que el arte se hizo denunciante al mostrar todo lo que suena hoy, extrapolando su sonoridad aplicada a un hacer y poniéndola en un marco artístico y expresivo modificador de los hábitos cotidianos del uso del sonido-ruido.

¿En qué consistió esta “nueva música” que puede cambiar nuestros hábitos auditivos? En el rompimiento del discurso musical tradicional, solo construido por “sonidos bellos” surgidos de instrumentos musicales creados específicamente para que suenen como tales.

Decimos en nuestro libro *Ecología acústica y Educación. Bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro* que: <sup>52</sup>

Incorporar lo cotidiano como centro de interés de la expresión artística fue a partir de allí el eje conductor de todo arte tanto literario, teatral, visual, pictórico como musical. El desafío consistía en construir arte, en y desde la naturaleza

---

52 Espinosa, S. (2006). Segunda parte, sección “Arte y Ecología”. Barcelona, Graó. Premio Embat 2005.

y el hábitat cotidiano. El sonido del entorno entonces, se incorporó a la estética sonora contemporánea y un nuevo campo acústico también se descubrió para la escucha moderna. Sobrevino un “darse cuenta” de una nueva dimensión del “sonido de la vida diaria”, el cual podía ser materia interesante para una obra artística. Casi sin pretensión de tal, el nuevo arte estructuró un lenguaje de fusión entre elementos del entorno cotidiano y elementos de la especulación intelectual y del constructo académico.<sup>53</sup>

La sensibilidad del auditor entró en expansión y fue más allá, a escuchar la “otra música” producto del acontecimiento casual, no organizado: el de la naturaleza que suena.

Los creadores de esta concepción denominaron a sus expresiones *Artes Ecológicas* que pretendían no solo presentar hechos estéticos, sino también denunciar situaciones problemáticas tanto para la salud sonora como la visual. Así entonces se incorporaron a estos movimientos, científicos, educadores y dirigentes sociales que se interesaron por luchar contra la contaminación acústica y visual de la sociedad moderna. Se puso atención a la prevención de la salud auditiva y, por medio del arte, comenzó a concientizarse la necesidad de un nuevo escuchar y un nuevo mirar.

Algunos artistas, tuvieron conciencia de esta realidad, y quisieron incorporarla de alguna manera a sus producciones. El mayor representante de este movimiento fue el educador, investigador y compositor canadiense R. Murray Schafer, quien por los años 60 creó en la Simon Fraser University (Banff, Canadá), su programa universalmente conocido como “The New Sound Project”.

Otros cultores importantes fueron John Cage en Estados Unidos, Michel Chion y Mario Gauthier en Francia, entre otros.

Sus obras no tienen formato convencional y la gran mayoría de ellas se realizan en la propia naturaleza o en ámbitos de la vida cotidiana o laboral esto es, fuera de los teatros o salas de concierto. Esto permite que el hombre común se contacte con ellas de manera casual y sus discursos tienen un alto grado de aleatoriedad, dado que la intención consiste en dar espacio a los

---

53 Espinosa, S. *Ibid.* Págs. 63 y 64

sonidos producidos por su impulso natural o fisiológico y su manifestación espontánea es integrada al discurso intencional que el creador desarrolla.

Si bien estas manifestaciones no han tenido mayor impacto artístico a niveles masivos o incluso no han sido consideradas “obras de arte” en el sentido tradicional, sí han producido impacto en el campo social y en la educación, lo cual generó paulatinamente una concientización ecologista en algunos ámbitos de Europa (en especial Francia e Italia) y en algunos países de Latinoamérica, especialmente Argentina, Brasil, Chile y Uruguay (en la pág. 65 del capítulo ya mencionado)

El camino del arte como mediador para el cuidado del planeta, fue sin duda, un objetivo de estas acciones artísticas.

Lógicamente, las audiciones a través de la grabación de estas *performances*, no resultan de interés salvo en la intencionalidad investigativa o estudiosa, ya que se produce un “fuera de foco” y un cierto desinterés, al estar escuchando durante largo tiempo, el sonido del viento, el mujir de una vaca o el oleaje suave de un lago, a través del equipo de audio y sin ningún otro “anclaje” sonoro más musical. Lo que sí resulta interesante es hacerlo *in situ*, es decir participando de la audición en directo y en tiempo real.

### **Producciones ecologistas en la Argentina de los 60**

En la producción artística integrando sonidos del hábitat y el medioambiente, surgieron por entonces algunos trabajos de interés en nuestro país; entre ellos, el compositor Roque De Pedro (ya citado),<sup>54</sup> se posicionó por la década del 70 como uno de los referentes más importantes de este tipo de arte, destacándose su obra *Canto del paraguás*, estrenada en el Encuentro Nacional de Ecología Acústica – ENEAC/94<sup>55</sup>. La obra fue diseñada en base a doce situaciones para un paseo en el Camping (tal como lo describe el autor). Participaron de

---

54 Compositor argentino de música contemporánea instrumental y crítico de arte. Destacado por la creación y dirección del “Movimiento Música Mas”, que por los años setenta, construyó y ejecutó obras efímeras en ámbitos urbanos, interviniendo la vida cotidiana del ciudadano común, realizadas en tiempo real.

55 Creado y dirigido por quien suscribe, el encuentro se realizó en el Camping Musical Bariloche y fue el primer evento de ese tipo en la Argentina. Julio de 1994



la “obra andante” más de cien personas con sus paraguas abiertos que lucían gran variedad de colores, formas, texturas y tamaños. Partieron a la mañana temprano, bajo un sol tibio de invierno, recorriendo senderos en el bosque y junto al Lago Moreno. Cada participante poseía un texto-partitura armado como guión y sin ninguna simbolización musical. Acompañaban al grupo tres músicos con un saxo, un corno de campo y una flauta, los cuales intervenían en las situaciones indicadas por el autor. El eje dramático de la obra consistía en “intervenir” el entorno natural cantando, riendo, hablando, conversando bajo el paraguas y en los lugares señalados para realizar cada situación sónica.



Otra experiencia compositiva interesante resultó la obra *Tube Music* de Susana Espinosa y Angel González Martí, creada durante la Primera Conferencia Mundial *The Tuning of the World*, en homenaje a R. Murray Schafer, en su cumpleaños número sesenta.<sup>56</sup>

Se utilizó como única fuente sonora un gran tubo de metal de 40 centímetros de diámetro de abertura y 3 y ½ mts. de largo, el cual se encontraba instalado horizontalmente debajo de la tierra pero con sus dos extremos saliendo por encima de ella y elevados verticalmente uno metro (la instalación fue previa a la obra y realizada para otro fin, no el artístico).

Durante una de las caminatas sonoras que se realizaban en los bosques de la región durante la Conferencia, los autores encontramos esta “instalación” y comenzamos a experimentar sonoramente con ella. A partir de ese material disponible, se creó una obra diagramada en tres secciones: la primera fue

<sup>56</sup> Realizada en el Banff Centre, Estado de Calgary, Canadá. Octubre de 1993

dedicada a los sonidos de aire, soplido y susurro; la segunda sección fue construida en base a palabras cortas, a veces apenas gritadas y otras simplemente dichas; en la última sección se trabajó con la voz cantada y con el frotado con manos y/ o ramas, tanto en el lado externo como en el interno del tubo.

Quien suscribe portaba un micrófono pequeño pero de alta sensibilidad, a través del cual registraba en un grabador colocado en la boca de uno de los extremos salientes del tubo, los acontecimientos sonoros producidos y que se irradiaban en la cabina interna del tubo por debajo de la tierra. La grabación se hizo a tiempo real y sin ningún retoque ni montaje posterior, por lo cual la obra se instala en la estética de la Música Ecológica y Concreta.



Otro referente argentino de este tipo de estética, es el compositor, actor, director e investigador Damián Rodríguez Kees (nacido en Santa Fe). Sus obras se inscriben dentro del arte sonoro-visual minimalista, con “discursos reduccionistas”, esto es utilizando la menor cantidad posible de acciones, palabras, sonidos, sin desarrollos explícitos, y transitando la relación silencio-sonido, acción-inacción, movimiento-estatismo, expresión-inexpresión. Rodríguez Kees desarrolla también el teatro musical y el humor, estando presente en casi todas sus obras la interacción con el público y los espacios naturales para el desarrollo de las mismas.

### II.3 Los discursos sonoros electroacústicos.

*La música no es solamente un código: es el lenguaje del viento, del volcán o del mar, es también lo que percibimos, a medias intraducible, de los lenguajes animales: su “resto”, que ellos también nos dan a escuchar.*

*Pierre Schaeffer*

#### **Música Concreta**

Las revoluciones industriales surgidas en el mundo entre finales del siglo XIX y principios del XX tuvieron como fin conseguir que la producción fuese más rápida y abundante. Entre la primera revolución industrial de 1760 a 1830 y la segunda de 1870 a 1914, se produjo la mecanización del trabajo que quería eliminar la mano de obra que realizaba el hombre por una máquina que cumpliera la misma función.

Otro de los instrumentos que significó un notable desarrollo en las comunicaciones fue el telégrafo, inventado por Guillermo Marconi a partir de los experimentos de Heinrich Hertz y de otros, relacionados con la transmisión de ondas electromagnéticas a través del aire. El telégrafo, a su vez, allanó el camino de la radiotelefonía y de la televisión. También contribuyeron al avance de la industrialización, la fotografía, creada en 1833 por Daguerre, el fonógrafo inventado por Edison en 1878 y el cinematógrafo. Es decir que a través de las máquinas, la sociedad buscaba la automatización del trabajo, por lo que el arte no quedó fuera de esta búsqueda e incursionó en el uso de las máquinas para componer música y para realizar obras audiovisuales animadas.

Tal como planteamos en el capítulo “Antecedentes histórico-estéticos del arte sonoro contemporáneo”,<sup>57</sup> fue natural que apareciera en Francia por los años 50, un movimiento estético llamado *Música Concreta* que valoraba al sonido como unidad de sentido independiente de su valor como parte de un discurso musical. Pierre Schaeffer, ingeniero de sonido de la Radiotelevisión francesa, planteó el gran desafío:

---

<sup>57</sup> Espinosa, S. En *Escritos sobre Audiovisión*, volumen III (2008).

¿Cómo hacer para que un sonido determinado pueda ser escuchado aislada-mente de su cualidad discursiva y a la vez pueda ser repetidamente escuchado sin que varíe en lo más mínimo en cada una de esas repeticiones? Encontró la respuesta rescatando la idea de la “escucha acusmática” del filósofo y matemático griego Pitágoras que le permitió desarrollar con sus colaboradores Beatriz Ferreyra y Francois Bayle un corpus teórico volcado en el Tratado de los objetos musicales. Este tratado presentó la noción de “Objeto Sonoro” (cualquier hecho sonoro del espacio natural registrado por recepción microfónica), por medio del cual se pudieron elaborar criterios tipológicos y morfológicos para alcanzar un análisis profundo de dicha manifestación sonora. Es decir, que surgió por primera vez en el campo de la música académica, un interés por realizar una “Escucha Reducida” (un sonido grabado y escuchado repetidas veces siempre igual), para que el perceptor pueda descubrir, valorar y degustar aspectos “intro” del sonido, que no se perciben cuando éste forma solo parte de una cadena discursiva basada en enlaces armónico-melódicos pre-fijados por los modelos compositivos tradicionales.<sup>58</sup>

Por tanto, la Música Concreta estaba construida en base a la grabación de sonidos provenientes de la naturaleza, de las herramientas y utensilios de la vida cotidiana, y/o de instrumentos musicales, los cuales sufrirían luego pequeñas transformaciones por medio de mezcla, superposición o distorsión de las tomas originales, realizadas en un laboratorio de sonido compuesto por grabadores a cinta, consola de mezcla y parlantes de difusión.

Elsa Justel comenta al respecto que:

No se trataba pues de introducir el ruido en la música, sino de cuestionar la oposición primaria entre sonido y ruido, de descubrir la musicalidad potencial de sonidos habitualmente considerados como ruidos, de sorprender nuestra percepción, de revelar nuestro inconsciente a través del medio sonoro.<sup>59</sup>

El montaje sonoro resultante provenía de una tarea artesanal consistente en cortar, pegar y empalmar trozos de cintas de celuloide identificadas por cada sonido grabado.

Se tomaban registros de sonidos de la vida cotidiana, de la naturaleza, de los ámbitos de trabajo y con ese material se modificaban electrónicamente sus timbres, duraciones, intensidades, velocidades, de modo tal que la materia prima sonora quedaba así alterada, transformada. Sin embargo, en la Música Concreta lo que más interesaba no era el intervenir los objetos sonoros

---

<sup>58</sup> Espinosa, S. *Ibid.* Pág. 25.

<sup>59</sup> Justel, E. *Ibid.*

grabados en forma original sino repetir su audición una y otra vez para arribar a su escucha detallada, para analizar sus comportamientos de masa, materia y duración. Por esta razón, en sus principios, la Música Concreta, más que una estética musical, fue un estudio experimental del mundo que sonaba fuera de la sala de conciertos.

Schäffer decía al respecto que, con este término – música concreta -, subrayaba la dependencia que tenemos, ya no en relación de las abstracciones sonoras preconcebidas, sino de fragmentos sonoros existentes de manera concreta, y los cuales consideraba objetos sonoros definidos y enteros, que escapan a las definiciones elementales del solfeo. Por esta razón, hablaba del “fenómeno musical” diciendo:

Si extraigo un elemento sonoro cualquiera y lo repito sin ocuparme de su forma, haciendo variar solamente su materia, anulo prácticamente esta forma, pierde su significación; solo su variación de materia emerge, y con ella, el fenómeno musical. Todo fenómeno sonoro puede entonces, ser tomado (al igual que las palabras del lenguaje), por su significado relativo, o por su sustancia propia. Mientras predomine el significado, y se actúe sobre ello, habrá literatura y no música. ¿Pero cómo es posible olvidar su significado, aislar la cosa en sí del fenómeno sonoro? Dos procesos son necesarios: distinguir un elemento (escucharlo en sí mismo, por su textura, su materia, su color); repetirlo. Repita dos veces el mismo fragmento sonoro: ya no hay evento, hay música.<sup>60</sup>



## Música electrónica

En 1958, en Alemania, nacía la *Música Electrónica* de manos del compo-

<sup>60</sup> Grivellaro, C. *En busca de Pierre Schaeffer. Retrato(s)*. México, Conaculta, CMMAS

tor y teórico Herbert Eimert quien crea el Estudio de música electrónica en la Radio de Colonia y que luego desarrolla a escala internacional Karlheinz Stockhausen. La fuente sonora única a utilizar para esta estética eran los osciladores y otros mecanismos de síntesis electrónica. Por lo tanto, una composición podía comprender cientos de eventos sonoros grabados y luego manipulados, de forma que la composición de unos pocos minutos de música podía llevar semanas de trabajo con las máquinas electrónicas.

Decía H.H. Stuckenschmidt que:

Precisamente la electrónica, sólo conserva al hombre en el comienzo del proceso de composición, pero lo excluye como intermediario. Su música "des-humanizada" se origina en los dominios del espíritu puro. Si bien se vale de procedimientos derivados de la tradición, los aplica a una materia radicalmente nueva.<sup>61</sup>

Stockhausen conoció las técnicas de grabación y montaje en la Radio Televisión Francesa, por lo que en 1953 ingresa al Estudio de Música Electrónica de la Radio de Colonia. Allí realiza profundas investigaciones sobre los nuevos materiales electrónicos que lo llevan a realizar su primera composición Estudio I, compuesta exclusivamente con sonidos sinusoidales, provenientes de un generador electrónico de frecuencias.

El gran desafío para el compositor electrónico consistió en que sus obras - a pesar de estar realizadas con máquinas electrónicas-, no dejen de ser obras musicales. Es Herbert Eimert quien advierte de esto, cuando dice que solo se puede hablar de música electrónica si sus procesos centrales son procesos musicales.

### **Música electroacústica**

Esta propuesta ofreció una nueva perspectiva y comprometió la multiplicidad de fuentes sonoras, así como el uso del espacio para obtener diferentes puntos de audición; se agregó a ello el factor aleatorio ligado al intérprete que interactúa acústicamente en vivo y cuya ejecución se procesa

---

<sup>61</sup> Stuckenschmidt, H.H. (1973). "Notas para una estética de la música electrónica" en Eimert, H. *¿Qué es la música electrónica?*. Pág.48

electrónicamente en directo ante el auditorio o bien combinando su material con música electrónica previamente grabada la cual es emitida en simultáneo con el instrumentista en vivo.

El uso del espacio y de los silencios tuvo en estas estéticas una importancia hasta el momento no desarrollada por la música tradicional. También fue Francia el lugar de inicio de esta estética que fusionó las técnicas compositivas de la música concreta y la electrónica.

De allí en más, todas las experimentaciones sonoro-tecnológicas fueron posibles y se desarrollaron en muy diversas direcciones, a partir de los aportes que la tecnología ofreció a estas formas compositivas. Este tipo de propuestas, también dieron paso a lo que se llamó “Obra Interactiva” que, como ya hemos descrito, su construcción previa admite intervenciones a tiempo real no solo de los intérpretes formales sino también de los intérpretes informales como el público.

Entre los fundadores de la música electroacústica se encuentran – entre otros - en el plano internacional, Michel Chion, Francois Bayle, Bernard Parmegiani, Francis Dhomont, Karlheinz Stockhausen, Beatriz Ferreyra y Francisco Kröpfl, José Maranzano, Luis María Serra, Elsa Justel y Enrique Belloc en la Argentina.

### **La música electroacústica en la Argentina**

Su llegada se produjo de manera casi inmediata al surgimiento en Europa. Y de la forma más incierta, ya que fue inicialmente a través del boca a boca y por la llegada de bibliografía; sin embargo, fue el Instituto Di Tella de Buenos Aires, abierto en 1960 y cerrado en 1969, el que permitió el desarrollo de esta música a través del Centro Latinoamericano de Estudios Musicales – CLAEM- . Los jóvenes becarios que por allí pasaron (tanto argentinos como uruguayos, peruanos, mexicanos, chilenos), recibieron formación en el campo a través de los compositores del exterior invitados a dar clases aquí y, a la vez, por las becas que se promovían para que nuestros músicos fueran a estudiar a Francia, Alemania o EEUU.

Dice Raúl Minsburg en referencia a la llegada de esta música a la Argentina:

Radio Nacional tenía convenios con algunas radios europeas, entre ellas Radio Colonia de Alemania, Radio France y Radio Milán. Y todo concierto que se transmitía por esas radios se retransmitía en Argentina en muy poco tiempo. Y así llegó, por Radio Nacional, a escucharse por primera vez los Estudios I y II de Stockhausen, por ejemplo, al poco tiempo de su primera difusión por Radio Colonia en el histórico concierto de 1954, lo mismo que los conciertos de Radio France.<sup>62</sup>

La primera obra concreta que se creó en nuestro país fue “Música para la Torre”, compuesta en 1954 por Mauricio Kagel, la cual fue creada para una exposición industrial que se realizó en la provincia de Mendoza y cuya difusión por altoparlantes se realizó desde la torre principal del edificio donde se desarrollaba el evento. También contribuyó al conocimiento de la música electrónica, la visita del compositor francés Pierre Boulez en 1954, quien vino a dictar conferencias; se produjo allí su encuentro con Francisco Kröpfl, quien sería poco después el precursor del desarrollo de esta música en Argentina y el creador y director del primer laboratorio de música tecnológica en el país.

#### **II.4 Las nuevas maneras de componer y ejecutar música electroacústica**

*Nuestra época está dominada por el problema de los límites. Asistimos al fin del progreso. Hemos llegado a su punto de saturación.*  
*Pierre Schaeffer*

A modo de síntesis detallaremos en este capítulo, las características de las nuevas formas de componer y ejecutar surgidas a mediados del siglo pasado, cuando se desarrollaron las tendencias estéticas que hemos descripto en esta sección.

#### **En cuanto al compositor**

Resultó necesario que adoptara nuevas metodologías de trabajo para rea-

---

<sup>62</sup> Minsburg, R. (2010) “Apuntes para una historia de la Música Electroacústica en la Argentina” en *Escritos sobre Audiovisión*, volumen 4. .



lizar su tarea teniendo en cuenta que su figura pasó a cumplir doble función simultánea de compositor e intérprete; varias razones hicieron que ello ocurriera:

1.- debido a que la materia prima de su trabajo pasó a ser el laboratorio electrónico – dejando de lado el papel para volcar la partitura -, al mismo momento que como autor creaba y grababa un sonido y realizaba el montaje con otros, la obra sonaba en forma directa sin mediar un intérprete posterior para que le diera vida a lo que antes figuraba en el papel. Es decir el propio compositor “escuchaba” como sonaba su obra al mismo momento que la estaba componiendo.

2.- debió aprender tecnología electrónica para concretar su objetivo compositivo; de lo contrario, debía contar con un ingeniero de sonido o un técnico a su lado para que le resolviera los problemas al momento de crear sonidos electrónicos o de transformar electrónicamente los existentes en el entorno natural o en instrumentos musicales acústicos.

3.- debió “conocer” claramente la sonoridad de su obra antes de difundirla por la orquesta de altoparlantes en la sala de concierto, dado que él mismo manejaría en vivo la consola de sonido por donde sale la obra grabada; es decir, en condición de “intérprete” tuvo que aprender a “especializarla” por todo el ámbito acústico de la sala para que suene como él la pensó.

4.- debió también ser un “director de orquesta” a la hora de componer y ejecutar una obra mixta (aquella creada para sonidos electrónicos mezclados con sonidos acústicos que ejecuta un intérprete en vivo), ya que tendría que guiar al intérprete con sus entradas y salidas a la vez que controlar lo grabado electrónicamente. Esto generó nuevas relaciones estructurales entre la acción en vivo y el sonido grabado.

Considerando estas circunstancias, el viejo y discutido problema de si los compositores son los mejores intérpretes de sus obras, perdió sentido ya que ellos son a veces los únicos que conocen y dominan los múltiples problemas a la hora de ejecutar música electroacústica.

## En cuanto al lenguaje de la música electroacústica

La composición del sonido electroacústico provocó necesariamente el nacimiento de una nueva fase en la relación música y lenguaje. Entre las principales rupturas discursivas producidas en la época que nos ocupa se encuentran:

1.-Relativización de la tonalidad, la rítmica métrica y la armonía textural. Los nuevos lenguajes se estructuran en frases (oraciones) conformadas por ritmos lisos, sin división por pulsos y acentos, por melodías no tonales y por texturas disonantes; obviamente, son éstos, salientes estándares aunque no absolutos, pues tanto lo tonal como lo no tonal, lo consonante como lo no consonante y la rítmica estriada como la no estriada suelen convivir en las obras de este tipo. Es decir que ambas formas de componer se pronuncian de manera igualitaria.

2.- Desaparición de los “puntos de apoyo” auditivo para la sensibilidad del perceptor. Estos formatos discursivos tienen relación también con los nuevos formatos de escritura literaria, que tuvo tendencia en la época, al desaparecer el uso del punto, la coma y/o la separación por línea. Estas estéticas literarias buscaban eliminar la puntuación por parte del autor para que el propio perceptor le de su unidad de sentido a las frases escritas.

En el campo musical, las obras clásicas realizaban el anclaje del centro tonal en la “oración” musical, por lo cual el receptor podía anticipar la forma melódica siguiente, o bien, establecer comparaciones con esquemas similares alojados en la memoria por enculturación. Al respecto dice Silvia Malbrán que:

Por ello puede predecir, adelantar y comparar con la mente. Cuando la melodía ha concluido, la información acústica recibida está disponible y la puede cantarrear. Ha conformado *chunks*, esto es agrupamientos perceptivos, basados en principios de similitud, proximidad y destino común de la *Gestalt*.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> 53.Malbrán, S. (2001). “Encuentros y desencuentros lexicales entre las artes. El aporte de la Psicología Cognitiva” en *Artes Integradas y Educación. Punto de Interacción creativa*. Volumen I, Buenos Aires, Ediciones de la UNLa. Pág. 19

Continúa su reflexión diciendo que:

En contraste el espacio atonal hace referencia a la ruptura con las reglas del sistema tonal. Cada altura es autosuficiente y en su marcha puede dirigirse a cualquiera de las otras alturas disponibles. Ante la sucesión melódica el oyente no puede predecir la marcha discursiva como así tampoco el cierre, esto es, no puede hacer uso de la anticipación mental –característica de la escucha tonal– ya que tal regla es deliberadamente contrariada.<sup>64</sup>

A partir de la ausencia de esos anclajes tonales, rítmicos y texturales, el auditor se encuentra con un vacío auditivo respecto de lo que va a venir, que lo expone a la sorpresa y a la desorientación, constituyendo esto uno de los objetivos de estas nuevas maneras de componer.

3.- Desaparición del aspecto argumentativo del lenguaje vocal. La importancia del lenguaje como portador del sentido de contenidos literarios, dejó de tener importancia para dar lugar así a discursos que rompen con el “sentido lógico” de la palabra. En un grado cada vez mayor, el elemento fonético del lenguaje se convirtió en el objeto verdadero de la composición vocal. Las múltiples combinaciones de vocales y consonantes que permite el lenguaje vocal, ofreció peculiares grupos de sonidos de estratificación espectral, los cuales incorporados a los sonidos electrónicos generaron mezclas por repetición de sílabas, deformación de sus alturas, desagregado de componentes armónicos e inarmónicos e incluso legitimación de ruidos guturales, gritos, efectos con la garganta, etc, Es decir que no solo aparecieron nuevas formas de uso de la voz sino que a la vez la tecnología permitió nuevas formas de distorsión electrónica de la voz. Obras de autores internacionales como el *Cántico de los adolescentes* de Stockhausen (1956) o el *Ommagio a Joyce* de Luciano Berio (1958) dan cuenta de lo dicho.

En Argentina da ejemplo de ello la obra *Sueño de Roque de Pedro*, compuesta para ocho voces mixtas *a capella* (cuatro femeninas y cuatro masculinas) De Pedro describe en nueve secciones, los acontecimientos sonoros que produce el hombre mientras duerme y sueña. Esta obra no es abierta sino cerrada, es decir que está perfectamente pautada desde el comienzo a su fin. No se emplean en ella entonaciones convencionales. Para su elabora-

---

<sup>64</sup> Malbrán, S. *Ibid.* Pág. 19

ción se usaron tres tipos básicos de materiales sonoros: textos hablados, articulaciones consonánticas (con o sin color vocálico) y silbidos. Contiene partitura analógica donde se indican no solo los textos, vocales y consonantes a utilizar, sino también sus modos de acción (acentuaciones, alturas, sonidos guturales, toses, respiraciones, etc) y una señalización métrica por segundos marcada con tilde. Los intérpretes ejecutan la obra “leyendo” la partitura la cual señala estrictamente cada una de las intervenciones, aunque en su figuración, las indicaciones son para ejecución aproximada y no exacta.

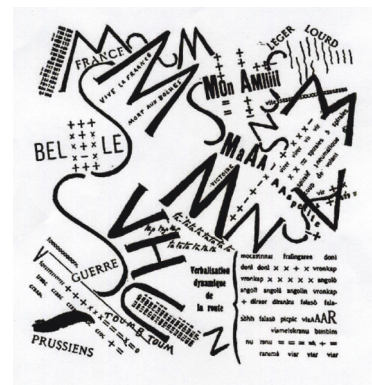
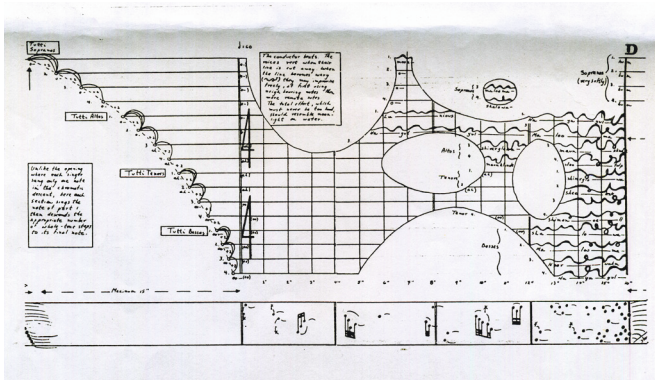
### **En cuanto a la escritura de la nueva música**

1.- Debió crear nuevas formas de partituras, ya no con signos simbólicos como los usados en la escritura tradicional, sino con signos analógicos que representaran visualmente y de manera aproximada “el gesto” del sonido referenciando su amplitud, textura, duración, espacialidad, etc.

En tanto que el sistema de notación convencional constituye un lenguaje de signos que entrega revelaciones sobre los procesos elementales y formales sólo al ser descifrado por el experto, en la gráfica analógica es posible transformar en espaciales las referencias temporales de la música y llevar las estructuras formales a proporciones ópticas visibles que también pueden ser comprendidas por un diletante. Es más, este tipo de grafías permitió que la misma obra tuviera diferentes versiones, ya que la decisión del o los intérpretes de encodificar los trazos visuales en resultantes sonoras podría hacerse de acuerdo a la interpretación subjetiva de los mismos, ya por la elección de las fuentes sonoras, por el tratamiento tímbrico de las mismas o por la incursión en variables de velocidad, o de inclusión de silencios entre cada una de las grafías.

A continuación se pueden observar algunos de estos aspectos en la partitura que expongo, construída –entre otras - para su sonorización por los alumnos de quien suscribe en la Licenciatura en Audiovisión de la Universidad Nacional de Lanús.





También la figura de Pierre Schaeffer resultó altamente referenciable en el campo de la graficación analógica, ya que además de crear el movimiento de la música concreta, elaboró el *Tratado de los objetos musicales*<sup>65</sup> por medio del cual se creó un “nuevo solfeo” para la interpretación y encodificación de los sonidos-ruido que se grababan de la naturaleza, de los ámbitos de la vida cotidiana (fábricas, casas familiares,) y de las fuentes sonoras acústicas y electrónicas.

La tipomorfología del sonido que se desarrolla en ese tratado, resultó ser una nueva teoría para leer y ejecutar la música de esos tiempos. La lectura sintética de su tratado se configura en un cuadro de doble entrada donde el intérprete encodifica los comportamientos del sonido desde su sostén en el tiempo (corto, largo o repetitivo) por un lado y desde su masa (materia, altura-tesitura, densidad, intensidad) por otro.

### En cuanto a la música y el espacio

La obras de música electrónica y electroacústica se difunden por medio de altoparlantes situados alrededor de todo el espacio instalado para tal fin, y es recién en éste donde adquiere sus verdaderas dimensiones musicales. Los problemas acústico-espaciales, por tanto, dejaron de ser considerados exclusivamente desde el punto de vista de la práctica ejecutiva ya que a partir de esta nueva concepción estética, guardaron una relación de fondo con el estilo, la forma y el sonido de una composición y necesariamente

65 Versión original: Schaeffer, P.(1966) *Traité des Objets Musicaux*. París, Éditions du Seuil.O.R.T.F. 1ra. Edición. Versión castellana.(1988/1996), Madrid, Alianza Editorial.

tuvieron que ejercer su influencia también sobre el proceso de gestación.<sup>66</sup> De este modo se incluyó el efecto acústico-espacial como elemento formativo en el proceso de composición y junto a los demás parámetros (altura e intensidad, timbre y volumen), éste fue tratado como otra cualidad elemental. Se trataba de crear, aparte de la dirección del sonido, también el movimiento de éste en el espacio.

Surgió así la necesidad de disponer de nuevos recintos y salas de conciertos, los cuales debieron ser construídos en base a las condiciones previas ideales para la reproducción de este tipo de composiciones. Las ideas y los proyectos de cómo deberían ser tales recintos fueron propuestas inicialmente por Stockhausen, quien visualizó – entre otras posibilidades – una sala de conciertos en forma de esfera. Del centro de este recinto esférico se suspendería una plataforma transparente que dejaría pasar el sonido y en la que se sentarían los auditores. Por medio de altoparlantes distribuídos en toda la superficie interior del recinto esférico, la música podría ser llevada desde todos los puntos cardinales a los auditores.

De acuerdo a lo analizado, podría decirse que inexorablemente el nuevo arte sonoro tecnológico debía contar con un auditor capaz de transformar su forma de pensar, degustar e interpretar la música. De no morir en el intento, podría así renovar también su postura ante los hechos generales de la vida, es decir, construir una suerte de nueva filosofía de su vivir.

---

<sup>66</sup> De manera similar, Jesús Soto - escultor, pintor y músico venezolano- decía que él no realizaba esculturas sino instalaciones que intervenían el espacio donde ellas se instalaban, por tanto a la hora de crear su obra lo hacía también creando o eligiendo el espacio donde sería colocada.

**III.-RECEPCIÓN Y COMPRENSIÓN DEL ARTE SONORO  
ELECTROACÚSTICO**

### III.1 Relaciones entre la obra de arte y el receptor

*Escuchar es un esfuerzo, y el hecho de simplemente oír no es ningún mérito. Los patos también oyen*  
Igor Stravinsky

En este tercer apartado de la primera sección de nuestra tesis, dedicado a tratar de descubrir las nuevas relaciones que se establecen entre el creador y el receptor a partir de las estéticas surgidas a mediados del siglo XX, nos basaremos en el pensamiento filosófico de Nicolai Hartmann<sup>67</sup>, Martín Heidegger<sup>68</sup> y Hans Gadamer.<sup>69</sup>

#### **Aportes de Hans Gadamer para la interpretación y comprensión de la obra de arte**

Gadamer plantea que el lenguaje estético instala una situación de “juego” entre ambos actuantes por lo que ambos están condicionados por el contexto en que se desarrolle dicho juego. Analiza la experiencia antropológica del juego entendiendo al mismo como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento.

En el arte contemporáneo- y en especial el arte sonoro electroacústico-, el juego dialéctico entre autor y receptor plantea una nueva dinámica en la cual la obra es entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuo.

Para entender este juego dialéctico, Gadamer dice que en realidad la condición humana es hermenéutica por naturaleza; permanentemente el hombre recibe información y de inmediato la procesa para comprenderla, interpretarla y reinterpretarla; no es algo que el hombre decide hacer sino que es un “modo de ser”. Por eso la interpretación se basa en la conjetura y la presunción, y tiene un carácter hipotético, revisable, no científico, el cual está en permanente construcción y reconstrucción.

---

67 Filósofo alemán (1882-1950)

68 Filósofo alemán (1889-1976)

69 Filósofo alemán (1900- 2002)



Agrega otro enfoque a estas sustentaciones teóricas, al considerar que no es necesario relacionar una obra con el lugar donde fue generada ya que la obra, por sí misma, tiene “pretensión de universalidad”. ¿Qué quiere decir con esto? que la obra vale porque tiene algo para decir, porque tiene su verdad que es tal porque supera el paso del tiempo. Por tanto, Gadamer apunta al “contenido de verdad” de la obra que sustenta el camino hacia la condición posible de universalidad de la misma. Y agrega otro concepto fundamental como es la “distancia temporal” que hace que una obra sea importante en tanto cuanto permanezca vigente a través del tiempo.

Aparece así la “conciencia histórico-efectual” por la cual se reconocen los efectos de la historia que influyen en la comprensión de una obra. Esta “conciencia” sabe algo previo, tiene valores, creencias y opiniones sometidas a la acción de la historia, al contexto histórico en el que el receptor de la obra se mueve, que produce efectos e influencias a la hora de interpretarla.

Gadamer plantea entonces que estos “efectos de la historia” se insertan en el presente y crean la idea de que existe una “fusión de horizontes” a la hora de interpretar una obra, que hace que ella muestre mucho más de lo que el autor quiso expresar; se plasma un mundo superador que es la reunión de lo que dijo el autor en su tiempo pero también de lo que la historia efectuó en ella.

En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser.<sup>70</sup>

Con respecto al pensamiento de este filósofo, Dieter Misgeld afirma que:

En *Verdad y Método*, Gadamer sometió a una crítica exhaustiva a las formas de investigación de la filología, la estética y la crítica literaria, lo mismo que a gran parte de la investigación histórica, dejando en evidencia que los historiadores que estudian la historia y la producción artística y literaria del pasado pertenecen a un mundo de eventos y obras interpretados y constantemente reinterpretados.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Gadamer H. (1993) *Verdad y método I*. Salamanca, Editorial Sígueme. Pág. 344

<sup>71</sup> Misgeld, D. “Modernity and Hermeneutics: A Critical Theoretical Rejoinder” en Silverman H. J. (ed.). *Gadamer and Hermeneutics*, New York, Routledge, 1991, pp. 164-167. Traducido por Pedro Karczmarczyk

También Nicholson aporta al tema:

Cuando buscamos reconstruir un libro, evento, movimiento, o teoría pasados, justamente en el modo como realmente fueron, caemos en las aporías del historicismo por buscar pasar por alto el impacto que ese libro, evento, etc., ejerce sobre nosotros ahora, en nuestra propia situación. Convertir las cosas históricas, y de la historia misma, en objetos de nuestra inspección interesada es desatender el proceso histórico que ya está operando en nosotros mismos y en nuestra propia comprensión.<sup>72</sup>

El juego no representa ningún concepto y el placer que provoca no es resultado de ningún sentimiento, de ninguna finalidad; es "finalidad sin fin". En palabras del etnólogo Jean Duvignaud, es sentimiento de una realización posible o prometida, pero que nunca va más allá de la metáfora, del "como si". Juego y arte manifiestan una autonomía que les permite ser (y no sólo en sentido figurado), un mundo dentro del mundo.

El juego puede ser leído también a la luz de la «ontología débil» - en tanto no útil, no instrumental-, como evento marginal sin intencionalidad pero no por ello ilegítimo; es expresión histórica de la particular representación de la situación del hombre contemporáneo en el mundo.

Gadamer se emparenta con la teoría estética de Schiller cuando define el carácter específico del arte como "intuición del mundo" no solo para que el arte defienda su derecho propio de conocimiento frente al modo de conocimiento científico, sino para que la "intuición interna" que entra en juego en la obra de arte, haga aparecer al mundo.

Para Gadamer, el sujeto de la experiencia artística (en cuanto juego) no es la subjetividad de aquel que realiza la experiencia estética, sino el ser de la obra de arte, que se origina en ese proceso y que es independiente por completo de la conciencia que lleva a cabo la experiencia del juego. Al respecto, escribe:

El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues este posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan. (...) El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación.<sup>73</sup>

72 Nicholson, G. (1991) "Answers to critical theory" en Silverman, H. J. (ed.) *Gadamer and Hermeneutics*, New York, Routledge, págs. 151-66. Traducido por Pedro Karczmarczyk

73 Gadamer H. *Ibid.* Pág.145

Gadamer además ve un aspecto dinámico en la obra de arte pues ella crea su espacio y tiempo propio y tiene cierta “pretensión” de ser, de existir. Por ello habla del “juego libre” que hay en todo discurso artístico donde la “concreción de la forma” se desarrolla temporalmente. Este modelo gadameriano toma especial realidad en la música y la dramaturgia porque la forma se concreta en la *performance*, es decir durante la presentación de la obra.

Consideramos a este pensador como uno de los pilares de la filosofía con que cuenta el mundo moderno para reflexionar sobre la aparente escisión, quiebre o ruptura entre el arte clásico y el contemporáneo, ya que si bien en este intento lo precedieron pensadores como Kant, Hegel, Nietzsche o Adorno, él, como ningún otro, se introduce valientemente en el laberinto específico del nuevo desarrollo conceptual sobre el juego.

En el prólogo del libro de Gadamer *La actualidad de lo bello*, Argullol comenta que en el siglo XIX se rompe la cultura del cristianismo occidental en la cual el arte crece amparado por la iglesia, el poder y la sociedad y que a esa integración le sucede la desintegración cuando la creación artística se autonomiza del marco que la sustentaba y el arte, desamparado de verdad con-textual proclama la textualidad de su verdad.

Y agrega que:

Kant al proclamar rotundamente la autonomía de lo estético, rompe cualquier posibilidad de legislación objetiva de lo bello y abre, de par en par, las puertas al subjetivismo. De lo escrito en diversos capítulos de la “Crítica del Juicio”, en particular en la parte referida a la “analítica de lo sublime”, podría deducirse casi sin transición lo afirmado medio siglo después por Baudelaire al querer definir la modernidad. En ambos casos, el sujeto puede argüir que aquello que él siente como bello es bello. Pero en el de Kant esta abolición de leyes y por tanto, este radical subjetivismo solo es completamente aceptable en lo que concierne a la experiencia estética.<sup>74</sup>

En realidad, en un tiempo posterior y con la transposición del subjetivismo desde lo estético a lo artístico, se da verdaderamente comienzo a la modernidad que abrirá el camino posterior para la autonomía del arte marcando

---

<sup>74</sup> Argullol, R. (2003). “El arte después de la muerte del arte” en *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires, Paidós, Pág. 18.

los cambios estéticos necesarios para la nueva idea de belleza que traerán las futuras generaciones. Gadamer quiere demostrar que también el arte es conocimiento y que, pese a los pre-conceptos acumulados por los filósofos clásicos, esta capacidad cognoscitiva es tanto más evidente en un arte no referencial (o sólo referido a sí mismo) como es el arte moderno.

Este rasgo – que caracteriza a lo viviente en general – adquiere especial importancia en la argumentación de Gadamer por cuanto lo que él fundamenta es que esta autonomía y desinterés por lo estético se opone a la dependencia e interés estético del arte clásico. Para comprender este concepto, aconseja alejarse de la visión del arte como obra consumada y apoyada por la escolástica, para aproximarse a otra visión, a otra dinámica en la cual – como ya dijimos - la obra es entendida como un proceso de construcción y reconstrucción continuos.

Desde este punto de vista, la obra “nunca ha sido sino que es” en continua transición, tanto para creadores como para receptores. La obra producto del juego deja siempre un espacio que hay que “rellenar” y ese espacio es el que el arte provee; por tanto el arte moderno al no remitirse a referentes exteriores, explicita con mayor vigor que el tradicional, su vertiente lúdica. Ese remitir interno e indeterminado se explica por su naturaleza simbólica.

Para Gadamer lo simbólico descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y de ocultación, y este juego es el que permite que lo universal tenga lugar en lo particular sin que éste tenga que pronunciarse como universal. Es decir, lo simbólico no remite al significado sino que representa el significado.

Comprender al lenguaje estético como un juego del que participan tanto autores como receptores y donde ambos a su vez están condicionados por el contexto en que se desarrolla dicho juego, es comprender la verdadera funcionalidad comunicacional del arte por lo que adquiere valor axiológico y refleja acertadamente el ideario del arte de la segunda mitad del siglo XX.

Pareciera entonces que habría que construir “puentes” para que la relación entre la producción del arte y la recepción del arte –en especial referencia

al arte contemporáneo cuyas producciones incluyen la tecnología como otra fuente más de los nuevos discursos— fluya en base al conocimiento de los lenguajes expresivos, de sus estructuras compositivas, de los supra-mensajes implícitos. Así, como decíamos anteriormente, la percepción creadora puesta en juego permitiría arribar a una concepción hermenéutica del pensar la cual garantizaría una satisfactoria relación entre creador y perceptor, por lo que también coincidimos con Oscar Esquisabel cuando dice:

El paradigma prevalente para dar cuenta de este carácter de acontecimiento de la obra de arte, por el cual un mundo autónomo y cerrado sobre sí mismo se auto-representa, está dado por las llamadas “artes procesuales”, fundamentalmente el drama y la música, precisamente porque es en esa zona intersticial, sometida a la temporalidad, que se encuentra entre la ejecución concreta de la reserva al decurso de la representación, donde acontece la concreción de sentido de la obra y que engloba en un juego supraindividual tanto a los actores o a los ejecutantes como a los espectadores u oyentes.<sup>75</sup>

### III.2 La concepción hermenéutica del pensar

*Hay una música que puede pasarse completamente de pulsación,  
una música que flota en la que la escritura misma aporta para el  
instrumentista una imposibilidad de conservar una coincidencia  
con un tiempo pulsado*

Pierre Boulez

Si bien Gadamer aborda en su filosofía la concepción hermenéutica para la interpretación del arte, él hace una resignificación de lo que abordaron sus antecesores y maestros Nicolai Hartmann y Martín Heidegger. Por tanto, para analizar en profundo la relación entre la obra de arte y el receptor, vale penetrar en el pensamiento hartmanniano primero y en el de Heidegger después, para confluir luego en Gadamer cuya filosofía fue abrevada de ellos, sus dos maestros.

#### Hartmann. La hermenéutica no dicha

Hartmann, cuyas ideas y reflexiones son poco conocidas en el mundo filosófi-

---

<sup>75</sup> Esquisabel O. (2004). “Experiencia hermenéutica, juego y lenguaje” en *Revista latinoamericana de Filosofía*. Pág. 354

co, y a partir de su desconocimiento poco valoradas, nos refiere que cuando se habla de la relación entre el artista y el perceptor, se lo hace desde una estructura de interrelación: sin el perceptor no hay arte, pero él, por sí mismo, no encuentra siempre arte en lo que ve, escucha o lee, ya que esta relación es subjetiva y particular. La función de la Estética es captar en qué consiste esa interrelación especial y, por otro lado, captar la legalidad propia tanto de los actos como de los contenidos artísticos.

El acto estético está fundado sobre el cumplimiento de un valor moral y si bien no persigue un acto de conocimiento pues no está en juego la verdad o la falsedad del arte sino el puro aparecer, incluye el saber cómo operar con los elementos artísticos para lograr una obra de arte (verdad esencial) y la pretensión de verdad de la misma (verdad vital).

Por el contenido, el arte se halla en un mundo con una estructura estratificada y como está asentado sobre los materiales de ese mundo (lienzo, cuerda, piedra, mármol, papel o tinta) contiene en su realidad inorgánica esa estructura estratificada. Esto constituye el “estrato externo” del arte. Pero lo que se llama arte no es la realidad sensible que sirve como materia o soporte del arte, sino aquello que aparece en el soporte: la estatua está materialmente quieta, pero en ella “aparece” el movimiento, la vida. Este “aparecer” para un espectador es lo propiamente artístico y ello constituye el “estrato interno” del arte. Tanto el estrato externo como el interno del arte están, a su vez, estratificados.

Dice Hartmann al respecto que:

La percepción cotidiana contiene mucho que no es apresable por medio de los sentidos. Vemos el árbol y el escarabajo, pero también vemos la vida en ambos y la vemos diferenciada, como vida de tipo distinto ..... En realidad percibimos casi solo lo interior, pasando por encima de lo externo, que es lo dado directamente a los sentidos y el intermediario de aquello. En este sentido podemos decir: “veo” la ira, el dolor, la desconfianza en los rasgos de una cara; pero estamos muy lejos de poder explicar “cómo” se imprime todo esto en la mímica. <sup>76</sup>,

Así es que la percepción no puede ser entendida sino en una relación directa y constituyente de una experiencia que abraza a la persona autor y a la per-

---

<sup>76</sup> Hartmann, N. *Estética*. (1977) Págs. 54 y 55.

sona receptor en una *Gestalt* o una sensación envolvente teniendo en cuenta una dimensión dinámica sujeta a tensión y escisión.

Toda experiencia humana tiende a convertirse en saliente o entrante dentro de la totalidad viviente. Este juego modela la percepción porque en una experiencia están presentes las dos tendencias. Frente a un estímulo exterior, las actitudes y disposiciones personales producen un modo particular de percepción que tiene como centro de operaciones el cuerpo inserto en una situación concreta de relación entre sus parámetros espacio-temporales.

Las apariencias o el modo como nos impresionan determinadas cosas, están relacionadas con la intencionalidad, la predisposición y la actitud corporal, que es el único entorno donde se puede realizar el acto de la percepción.

Cuando percibimos situaciones ambiguas e inestructuradas no nos limitamos al reconocimiento de figuras vagas e inexpresivas sino que la función percipiente rellena lo indefinido con proyecciones subjetivas que no son arbitrarias y que responden a la sensibilización singular de los estímulos, a las formas particulares de organizar un campo estructurado sobre la presunta situación caótica y a la relación y agregación de sentido con que dichos estímulos se llenan según las necesidades del sujeto, las defensas del ego y el grado de libertad y movilidad interna, para desestructurar las experiencias formadas y crear relaciones dinámicas entre sus ocasiones mentales.

La percepción virgen o natural se ha perdido por la adaptación social a la vida diaria, necesidades, compromisos y actitudes que adoptamos según recurrencia a lo común de las experiencias y reacciones con la gente en el quehacer humano práctico. Debido a esto se origina, por necesidad, una percepción creadora capaz de renovar las experiencias y de acercarse a la percepción del objeto auténtico y verdadero, antes que sofisticado y cubierto por capas de sentido dadas por la vida común. Las personas que pueden aceptar esta situación propia y única de la percepción creadora podrán “mirar” y “escuchar” lo que la mayoría solo “ve” y “oye” de paso.

La percepción creadora da la posibilidad de abrir diferentes caminos al encuentro del mundo. El principio de la intuición creadora se realiza mediante

un mecanismo de regresión hacia los procesos primarios del pensamiento, donde el instinto y las fantasías reprimidas son descargadas acrecentando la percepción, expresión y elaboración artística. Liberado el yo de la represión y de las defensas que están puestas a la adaptación de la realidad se hace posible la regresión al pensamiento primario.

Es esta la actitud necesaria para apreciar y percibir el arte sonoro electroacústico que nos ocupa en este trabajo, dado que es ajeno en sus intenciones, a asemejarse a las manifestaciones de la realidad cotidiana. En él la realidad primaria, originaria, permanece oculta y precisa de un perceptor que tenga los recursos para descubrirla y que, como dice Hartmann, desagregue en su mente, capa por capa, la información desde lo externo a lo interno de la obra que escucha.

Tal como planteamos en el capítulo “Hartmann: estructuras de correlación entre la obra de arte y el receptor”<sup>77</sup>, este pensador desarrolla su actividad filosófica a mediados del siglo XX, en plena época de gran disociación en el pensamiento teórico de la filosofía, confusión expresada en movimientos como el neokantismo, la fenomenología y el psicoanálisis. En su pensamiento se jerarquizan los problemas de la estética y la filosofía del arte los que son centrales a lo largo de toda su vida.

Hartmann se revela como un filósofo prudente a la vez que crítico, porque destierra valores modélicos de ciertas ideas imperantes en el mundo por siglos y porque no lo hace desde un quiebre ni desde una revolución sino a través del análisis por pasos, donde cada paso en la investigación no es la suma del anterior sino una reformulación constante de lo anterior. Dice que debemos analizar una obra por medio de “los estratos” que ella contiene, por lo que accedemos a la comprensión de ellos desagregando lecturas cada vez más específicas de la observada con anterioridad. Este pensamiento encadenado es el que le permite plantear con total brillantez la “teoría de los estratos”<sup>78</sup> para comprender una obra artística y para contar con la participa-

---

77 Espinosa, S. “Hartmann: estructuras de correlación entre la obra de arte y el receptor” en *Nicolai Hartmann. Recuperación de un pensamiento decisivo*. Compiladores Ricardo Maliandi y Stella Maris Muñíos de Britos. Edunla, Buenos Aires, 2010

78 Teoría desarrollada en su *Estética*, escrita entre 1944 y 1945 y publicada en forma inconclusa después de su muerte en 1951



ción fundamental e ineludible del receptor para que esa obra de arte sea tal. En el capítulo citado decimos:

Esta teoría muestra que el acto artístico halla su origen en un valor extra-estético que reside en el valor del compartir. Por esta razón Hartmann aparece en la proyección histórica como un filósofo que plantea implícitamente la concepción hermenéutica del pensar. En su libro capital *El problema del ser espiritual*<sup>79</sup> esta palabra no aparece ni una sola vez; sin embargo la problemática que plantea y el tipo de pensamiento con que la desarrolla, permite decir que es un libro de hermenéutica.<sup>80</sup>

Hartmann rescata la teoría crítica de Kant pero deja de lado la trascendentalidad pues ese sería el aspecto desechable ya que es el que señala los límites de la razón por lo cual una parte del Ser no sería cognoscible; Hartmann piensa en cambio que el Ser es Ser conocido y que por tanto la división entre metafísica y filosofía no debiera existir. Por eso propone quitarse “la embriaguez, la borrachera de la Metafísica”. También dirá que si bien la fenomenología – el hecho en sí – es ineludible:

eso no alcanza para el conocimiento .... si bien hay que comenzar por el fenómeno luego hay que plantear la Aporética (el reconocimiento del problema) y luego llegar a la Teoría (el intento de solución del problema de conocimiento).<sup>81</sup>

En la obra citada, Hartmann plantea que el espíritu se manifiesta de tres formas diferentes pero a la vez controvertidas y complementarias: el espíritu subjetivo, el espíritu objetivo y el espíritu objetivado.

El espíritu objetivado se manifiesta en los productos del espíritu, es lo que el espíritu produce, por tanto no tiene ser en sí, porque no posee existencia por sí mismo sino a través de un ser real, externo a él, un espíritu viviente, subjetivo, que lo interprete o comprenda. El espíritu objetivado se asienta siempre sobre una realidad, pero como todo espíritu si no hay quien lo entienda, no existe.

El contenido espiritual de las “obras” – mantenido en la escritura o en la forma artística – está elevado sobre la corriente histórica real, está elevado, por así decirlo a la idealidad, y en su elevación se mantiene frente al cambio del espíritu viviente en la historia; se puede decir de él, entonces, que también está elevado por encima de la realidad ..... sólo el espíritu personal y el espíritu

79 Hartmann, N. (2007). *El problema del ser espiritual*. Buenos Aires, editorial Leviatán.

80 Hartmann, N. *Ibid.* Pág. 235

81 Hartmann, N. *Ibid.* Pág. 236

subjetivo son “espíritu real”, el espíritu objetivado no lo es; y lo que es real en las obras conformadas no es su contenido espiritual, sino sólo la “materia” conformada en la cual el contenido espiritual está retenido (la escritura, la piedra con su forma espacial.<sup>82</sup>

Sostiene así que la obra de arte está fuera del mundo real pues tiene espíritu objetivado ya que es un objeto que no tiene ser en sí por lo cual pueden unirse el espíritu del artista con el espíritu del contemplador más allá del paso del tiempo o de la cultura. La “trascendencia” del arte se da entonces, porque el espíritu une y no separa. El espíritu es real pero los productos del espíritu son irreales, son objetivados, por eso el objeto artístico es lo que el receptor del mismo recibe de él. Los objetos necesitan de un sujeto real (espíritu viviente subjetivado) que los conforma como tales. Por ejemplo, la mesa es real, hecha con madera o hierro, pero el “carácter” de mesa es objetivado y reconocido por el sujeto receptor de ese objeto.

En el capítulo de nuestra autoría, nos preguntamos también si interpretamos para comprender o comprendemos para interpretar, por lo que afirmamos que:

En realidad una cosa compromete a la otra ya que la hermenéutica contemporánea plantea que toda interpretación implica comprensión. Y para comprender no hace falta someterse a reglas, no hay necesidad de plantear una metodología de la comprensión sino que ella se da dinámicamente, en forma progresiva, constructiva. Sin embargo la tarea no es un emprendimiento lineal y sencillo porque las expresiones lingüísticas suelen tener diferentes sentidos de acuerdo a la intención de quien emite el discurso y al contexto en que se lo expresa, entre otros.<sup>83</sup>

Decimos también allí que en un sentido hermenéutico, interpretar es algo así como “completar” lo que aparece en una obra; se interpreta lo que el autor no dijo, o se comprende lo que está entre líneas en un texto (el inter-texto). Por eso el receptor suele interpretar a un autor mejor - o por lo menos diferente - de lo que hace él mismo de su obra y a veces, por extensión, los analistas, especialistas y críticos del arte definen estilos, encuadran expresiones, construyen paradigmas, guían e influyen gustos; no hacen arte pero dictaminan sobre el arte, interpretan y reinterpretan la obra del autor, aportan miradas comparativas, construyen marcos históricos, marcan tendencia, proyectan estéticas. Es decir que su tarea consiste en estudiar la obra del autor como

---

<sup>82</sup> Hartmann, *Ibid.* Pág. 237

<sup>83</sup> Espinosa, S. *Ibid*

un objeto particular que se expresa en referencia a un marco más abarcador, y pertenece a una universalidad que emerge de esa individualidad.

Así fueron definiéndose los estilos de los cuales uno de los más importantes fue el Clásico que marcó paradigmas que influyeron fuertemente entre los siglos XV y XVI y que perduró hasta el XIX. Autores y especialistas marcaban las normas de cómo se debía componer un texto, o una música o una pintura. En las formas expresivas clásicas aparecen contenidos que tratan problemas que alcanzan a todos, es decir que son universales. La obra de Shakespeare (por tomar un ejemplo) es clásica porque sus personajes construyen situaciones dramáticas semejantes a la realidad, y a la vez, sus argumentaciones trascienden esta realidad alcanzando un mundo simbólico y metafórico.

El espectador de estas obras siente inexorablemente una impresión de semejanza entre esas situaciones y sus propias situaciones personales pero a la vez superadoras de la anécdota temática y proyectiva hacia una posibilidad de reflexión ontológica de las mismas.

Lo clásico da noción de algo perenne aunque no intemporal; es decir que la anécdota es algo dicho en una época pero tiene validez, vigencia y veracidad también en otras épocas; este tipo de obras tienen la capacidad de conmover perennemente pero no intemporalmente. La obra clásica brinda un sentido de verdad cuando da un marco general por el cual otras cosas se vuelven comprensibles; se descubre una nueva luz sobre cosas concebidas, cuando supera el paso del tiempo y sigue vigente en "su decir".

Finalmente, y volviendo a respaldarnos en el pensamiento hartmanniano, coincidimos con él cuando apunta al estrato superior de la intuición para alcanzar la comprensión de una obra de arte. El se pregunta ¿cómo se diferencia la percepción estética de la cotidiana? o mejor dicho ¿en qué consiste la relación estética del aparecer? Por lo que sostiene que:

En la percepción estética se acentúa la relación del aparecer, se la vuelve a la conciencia y se la aprehende objetivamente"; en cambio en la percepción cotidiana (...) el aparecer es solo un pasaje que conduce a algo distinto, un medio para un fin sin prestar atención al medio mismo.<sup>84</sup>

---

84 Hartmann N. Ibid.

En la percepción estética el medio se convierte en algo esencial, la visión no se desliza sobre la percepción sensible sino que se queda en ella. Pero a la vez, la percepción puede alcanzar un estrato superior que es el de la intuición, es decir aquello que no llegó al mundo sensible pues su objeto no fue dado a los sentidos, pero que fue “aparecido” y “revelado” en la percepción.

### **Heidegger y el Círculo Hermenéutico**

Martín Heidegger amplía estas problemáticas focalizando las mismas en el uso del lenguaje y desde su lugar distante – y hasta opuesto de Hartmann -, plantea que cada enunciado hay que ponerlo en su totalidad y que se accede a la comprensión de este enunciado, en forma de “círculo hermenéutico”, es decir comprendiendo las partes del todo y el todo a través de las partes. No plantea la figura del “círculo hermenéutico” desde un lugar metodológico ni apuntando a la comprensión de las intenciones significativas, sino que implica la corrección infinita de un habla por las diferentes interpretaciones que hacemos de ella, por lo cual nos vemos obligados a un círculo permanente. Es decir, que primero percibimos lo general del habla y luego cuanto más la revisamos y conocemos, más vamos entrando en la comprensión de detalles, del interior de la cosa, objeto u obra y por tanto de su espíritu o mensaje sublimado.

Heidegger dice que por medio de las diferentes interpretaciones alcanzaremos algo así como una “aproximación infinita” al pensamiento de un autor. Se llega a intuir lo que el autor quiso decir a través de su vida y pensamiento, independientemente de la “coseidad” de la obra, porque la “verdad” de la obra es distinta de lo que el autor quiso decir. Como ejemplo podríamos decir que la Biblia es un texto que habla de revelaciones divinas, las cuales permanecen en el tiempo, aunque lo que sabemos de ella es lo que los Apóstoles quisieron decir de la misma; o bien, cuando contemplamos y analizamos la pintura de *La Gioconda* interpretamos un mundo simbólico que trasciende o difiere de lo que Da Vinci – su autor - tuvo y puso en su propio mundo simbólico, para crear la obra.

Para Heidegger el *Dasein* es un “ser situado” en un tiempo y contexto histórico. Por eso para él, somos seres históricos porque nos proyectamos en el tiempo. El *dasein* comprende la temporalidad, no comprende un acto sino un modo de ser, por eso la forma básica de relacionarnos con el mundo es hermenéutica. En la comprensión se encuentra la idea de “proyección” y la

de “posibilidad”. El *dasein* está “eyecto”, arrojado, porque no puede elegir donde existe (nacimiento, familia) pero tiene la posibilidad de elegir ser otra cosa porque tiene “potencia de ser”. Por eso somos seres históricos porque la posibilidad del Ser es existencial, cambia mientras vive, construye historia.

## **Gadamer y la Hermenéutica**

Nicolai Hartmann y Martín Heidegger nacieron a fines del siglo XIX, por lo que fueron contemporáneos. Hartmann brilló menos que Heidegger en el escenario académico e intelectual de su época, sin embargo, se comprometió de manera profunda con las problemáticas del lenguaje que apabullaban el pensamiento filosófico del siglo XX.

Hans Gadamer que conoció a los dos y que fue ayudante de cátedra de Hartmann primero y de Heidegger luego, decía que cuando estaban los dos juntos en un coloquio no podía intervenir nadie más. Fueron competidores, opositores, pero Heidegger poseía un carisma especial que conquistaba a la audiencia en un suspiro y con gran poder comunicacional; Hartmann en cambio, era sobrio, más opaco. Ambos, desde ópticas distintas, recuperaron el problema ontológico del ser y lo pusieron nuevamente en discusión crítica para la sociedad moderna.

Gadamer tomó de ellos la preocupación por los problemas de la percepción y la recepción del arte. Y como ellos pero más explícita y comprometidamente, desarrolló el concepto hermenéutico para la interpretación del arte, señalando que no hay tal sino es a través de un “contrato de hablantes” entre el autor y el receptor de la obra. (Umberto Eco mucho después dirá que no hay unidad de sentido de un texto sino a través del lector del mismo); de igual forma, no hay música en una partitura sino a través del músico que la ejecuta y del receptor que la escucha y la reinterpreta desde su subjetividad.

En algunas de las tendencias del arte contemporáneo este concepto se explicita aún más llegando a lo que se denominó arte abstracto, en el cual las formas pierden total referencia a significados; son pura forma que permiten la construcción de nuevos significados e incluso de significados abiertos a ser contruidos individualmente por cada receptor.

## La obra y su tiempo

Heidegger en su obra *Ser y Tiempo* dice que la obra debe interpretarse desde la realidad actual del interpretante, y Gadamer coincide afirmando que las obras son productos que deben ser tomados desde el “qué nos dice hoy esa obra a nosotros”, porque siempre interpretamos desde una concepción y situación histórica propia, de la cual no nos podemos desprender.

En la actualidad el tiempo es considerado en base a los acontecimientos que ocurren, a un puro transcurrir, ya que lo único que conocemos es lo fenoménico, lo que aparece; la “cosa en sí” no se conoce. Gadamer analiza este problema y desarrolla el concepto de “campo”, espacio en el cual no hay objetos o cosas sino acontecimientos, modos de ser dinámicos. Lo fundamental es el acontecer y lo que acontece brinda sentido y alcanza verosimilitud (*eikos*).

Tanto Hartmann como más tarde Gadamer, plantean que en la obra de arte la “coseidad” aparece solo como materialidad, como presentación que trasciende la aplicabilidad práctica. Por eso la obra de arte tiene “valencia hermenéutica” porque trasciende la utilidad del objeto (al presentar un vaso interpretamos el vaso como tal, su textura, su forma, más allá de su utilidad práctica como vaso para tomar agua).

Coincidiendo con ellos, para Heidegger la comprensión y la interpretación están articuladas; la interpretación supone una previa comprensión (interpretación pre-juiciosa) que luego proyectamos sobre lo que estamos interpretando. Heidegger descrea de los principios universales, en cambio Gadamer corrige diciendo que para saber si estos pre-supuestos están en el texto o no, hay que hacerlos patentes, basarlos en una razón que tiene principios universales.

Usando el modelo platónico dialógico, Gadamer dice también que hay que darle oportunidad al texto (ya literario como sonoro) para que presente “su verdad” que puede ser diferente a la nuestra. Es un modelo que se basa en la “alteridad”, en hacer valer lo otro como otro; esta alteridad ofrece una proyección que puede ser más o menos acotada pero que determina una nueva posibilidad de ser, de verdad. De ahí entonces que lo verosímil es algo que aunque no pueda ser demostrado, sin embargo es convincente. Por eso

la obra de arte es verosímil, porque la metáfora que de ella surge invita al juego y los receptores de la obra participan de ese juego. De estos juegos dialécticos surgen diferentes interpretaciones que investigan y desarrollan los filósofos del lenguaje de la época.

Otros filósofos también aportan a estas reflexiones y por eso los incluimos en este análisis. Por ejemplo, Karl Otto Apel, afirma que estos juegos del lenguaje se comportan en forma espiralada dado que la última interpretación no es la suma de las anteriores, sino que dialécticamente se reinterpreta cada una en el proceso. En un análisis paralelo, Massimo Cacciari dice que es necesario liberar al lenguaje de “toda necesidad semántica” considerándolo solo como una convención, dado que “lo inexpresable está – inefablemente – contenido en lo que se ha expresado”. A su vez, Wittgenstein decía que a los objetos solo se los puede nombrar; que se puede hablar de ellos pero no se puede expresarlos, ya que una proposición lingüística, únicamente “puede decir cómo es una cosa, no qué es una cosa”.

En definitiva, si hacemos análisis transversales de los aportes de los diferentes filósofos citados más arriba, observaremos que todos ellos, si bien parten de diferentes enfoques, coinciden en puntos de interacción como la liberación de los lenguajes (en nuestro caso musical) de cuestiones semánticas, o la interpretación espiralada de las ideas, o la imposibilidad de conocer las esencias de los “decires sonoros” aceptando comprender simplemente (pragmáticamente) los “acontecimientos sonoros”. De esta forma encontraremos caminos posibles, a la vez que necesarios, para interpretar la nueva relación que debe establecer el artista con el receptor del arte electroacústico.

### **Valoración versus degustación del arte**

Ahora bien. Una vez tratado y analizado el problema de la comprensión del lenguaje sonoro electroacústico (desde su enfoque filosófico), queda aún por reflexionar sobre la valoración y en un paso más alto sobre la posibilidad de disfrute del mismo, sobre su degustación por parte del público no especializado. Este disfrute y valoración ¿Depende del conocimiento previo de este tipo de lenguaje o más bien se posiciona en el gusto de cada cuál?

En general, el “agrado” por una obra de arte se centraliza en el “juicio del gusto”; por tanto el agrado tiene un lugar central en el momento de la recepción de una obra artística. El auténtico momento estético del agrado sólo sale a luz cuando se ve su relación con el objeto y en esta relación aparecen no solo los valores generales de apreciación de la obra, sino también los múltiples e innumerables matices de valor. Pero el agrado solo está manifiesto en el sentir, no en el pensamiento, porque el agrado no se deja apresar por el análisis y los conceptos y las teorías; y ahí es donde tropieza la estética filosófica con fronteras infranqueables que debe conocer y respetar.

Cuando decimos “el agrado estético es disfrute” queremos decir que se subordina al objeto, se vuelve hacia él, se orienta por él y éste lo determina; es decir, en este sentido, es “objetivo”. El verdadero disfrute y goce estético no se vuelve sobre sí mismo, y cuando ello ocurre no es ya goce estético porque se oscurece el sentimiento artístico de valor hacia el objeto. No existe ninguna otra medida y ninguna otra conciencia del valor de lo bello que no sea el goce peculiar o el disfrute del objeto. Por ello, todo el peso del sentimiento estético de agrado recae en su parte objetiva, es decir, en el carácter de señal de valor del sentimiento. Este aspecto sale a luz en la gradación de la profundidad y en la peculiarización del goce que desata la intuición del objeto.

Será nuevamente Nicolai Hartmann quien nos guíe para indagar en esta cuestión. Su teoría estética vale para nuestro análisis pues muestra que el acto artístico halla su origen en un valor extra-estético, en un valor ético determinado, el valor del compartir que tiene el hombre. En esto Hartmann apuesta a lo relacional, a los valores éticos y estéticos como dadores de sentido. Afirma que las artes tienen una raíz óptica, que se dirigen a los sentidos y que están unidas a “lo cósmico”, pero que esto se da cuando convergen en ella la visión interna del creador y la interna del espectador, además del primer plano material, que es la obra en cuanto “cosa”.

Tanto Hartmann como sus contemporáneos Heidegger y Gadamer, hablaron de la estructura correlacional del arte, ya que sin el receptor no hay arte. Y de entonces a hoy, la tendencia en el pensamiento filosófico así como en las diversas formas expresivas del arte incluyen al receptor no solo como tal sino como referente final para “terminar” la obra de arte, ya que es él quien



modifica o “co-crea” con el autor en el momento de recibir, o más aún, de experimentar la obra dada.

En definitiva la riqueza de una obra no se agota en su enunciado sino que cada quien la recrea en su interpretación personal. Y allí es entonces, donde el gusto personal incide en la interpretación y, más aún, en la internalización de la obra para que ella pueda llegar al estrato del disfrute o no de la misma. Es oportuno en este punto, contar con los aportes de Pierre Bourdieu, sociólogo francés contemporáneo de la época que tratamos aquí, quien introduce el concepto de *Habitus* cuando analiza la problemática relación existente entre el gusto cultural y la estructura social.

Define *habitus* como:

Un sistema de predisposiciones y actividades culturales aprendidas socialmente que diferencian a las personas por sus estilos de vida.....el *habitus* es una lógica del gusto que procede de una lógica de la práctica en la interacción social, pero esa actividad implica mucho más que cumplir u obedecer reglas sociales.<sup>85</sup>

Afirma Bourdieu que si bien el *habitus* justifica el gusto, éste no marca fríamente las conductas sociales del hombre. Promueve, eso sí, modos característicos de actuar que se aprenden a través de la experiencia social, la cual no siempre (no regladamente) ese *habitus* responde al *status* o clase social de pertenencia ni a una escala socioeconómica determinada.

Desde este lugar de análisis, podríamos decir que el gusto personal, puede estar influenciado por las costumbres y gustos de la clase social de pertenencia, pero que no siempre influye tanto como para “dirigir” o determinar el gusto cultural. Es decir, no seguimos orientaciones culturales por la mera imitación de lo que nos rodea; pero sin duda, ese entorno es un referente.

James Lull agrega a propósito de lo dicho que:

Bourdieu cree que el hábito se desarrolla de manera semejante al modo en que los atletas adquieren el conocimiento y las estrategias de un deporte por su “sentir del juego”. Especialmente en los deportes de acción constante, tales como el fútbol o el básquet, los jugadores veteranos saben qué hacer de manera casi instintiva. Así como alguien practica un deporte hábilmente, las

---

<sup>85</sup> En Lull, J. (1997) *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*. Págs. 96 y 97

personas desarrollan las habilidades y los estilos culturales como una segunda naturaleza. Uno sabe qué hacer, aun sin pensar siquiera en ello, en virtud del conocimiento acumulado.....Así el habitus llega a constituir un sistema de disposiciones adquiridas y un principio organizador de la acción.<sup>86</sup>

Ahora bien, sabemos que para calificar a un producto como artístico, debemos tener bien en claro cuál fue la “intencionalidad” del creador al momento de hacer dicho producto. El paso necesario para distinguir un objeto de su condición técnica a su condición artística, estaría dado por la intención que tuvo el productor del mismo, de atender antes a su “forma” que a su “función”. Y esta intención, está dada, ciertamente, por las normas y convenciones sociales que producen la frontera entre los objetos técnicos (o prácticos) y los objetos de arte. Sin embargo – y coincidiendo con Bourdieu – también hay que tener en cuenta la “intención” del receptor (el cual a su vez responde a las convenciones sociales y culturales de su entorno) y a su “aptitud” para conformarse o no a esas normas y a su propia formación o no artística.

Y paralelamente – también coincidiendo con el sociólogo que citamos aquí - , aparece el problema de la “legitimidad” para apreciar (valorar) una obra como obra de arte. Las normativas culturales, que son siempre arbitrarias (en toda época), imponen las condiciones para definir si un objeto es posible de ser admirado como obra de arte o no. Pero, lo paradójico es que esas condiciones son arbitrarias porque responden inexorablemente a determinada época que trae aparejada la historicidad de lo anterior, así como las condiciones sociales de la producción y reproducción de la obra.

Bourdieu afirma también que:

El *principius divisionis*, que establece la admiración adecuada de los objetos que merecen y exigen ser admirados, sólo puede ser tomado como una categoría *a priori* de aprehensión y de apreciación en la medida en que las condiciones históricas y sociales de la producción y de la reproducción de la disposición propiamente estética –ese producto de la historia que debe ser reproducido por la educación- implican el olvido de dichas condiciones históricas y sociales.<sup>87</sup>

En definitiva, creemos que la legitimación de una obra como obra de arte,

---

<sup>86</sup> Lull, J. *Ibid.* Págs. 96 y 97

<sup>87</sup> Bourdieu, P. *Ibid.* Pág. 67

está condicionada por el entorno histórico-socio-cultural en que ella se produce y por el gusto de quien la percibe, el cual también está condicionado. Y reafirmamos que para comprender y disfrutar una obra no hace falta someterse a reglas, no hay necesidad de plantear una metodología de la comprensión sino que ella se da dinámicamente, en forma progresiva, constructiva. Sin embargo la tarea no es un emprendimiento lineal y sencillo, porque las expresiones simbólicas suelen tener diferentes sentidos de acuerdo a la intención de quien emite el discurso y al contexto en que se lo expresa, entre otros aspectos.

Por esa razón, para comprender y para disfrutar el arte sonoro tecnológico que nos ocupa en este trabajo, y para llevar a cabo el camino del análisis de sus lenguajes y discursos, consideramos importante el aporte de la filosofía que como dice Ricardo Maliandi:<sup>88</sup>

Las discusiones filosóficas no son una esgrima con el interlocutor para refutarlo o para hacer alarde de las propias habilidades retóricas, sino un esfuerzo dialógico en el que los interlocutores colaboran para una meta común: arrojar algo de luz sobre las oscuridades de un problema. Es posible que los verdaderos problemas filosóficos no sean “solubles” o, al menos, como lo afirmaba el propio Hartmann, no lo sean nunca totalmente, ya que siempre conservan algún resto inaccesible a la razón. Pero sólo en la medida en que se los “ilumine” se ganará algo más de comprensión del mundo y de la vida humana..... La actitud filosófica es modestia socrática: es un “saber del propio no saber”, un reconocimiento de la insuperable exigüidad de nuestros saberes. La filosofía no es, no puede ser, una gran “resolvedora” de problemas, pero es sin duda una gran “descubridora” de ellos.<sup>89</sup>

### **III.3 La recepción del arte sonoro electroacústico. Nuevos auditores para nuevas músicas**

*No tengo nada para decir y lo estoy diciendo*  
*John Cage*

El desarrollo de la nueva música creada y liderada por Pierre Schaeffer en la Radio Televisión de Francia, provino de la tarea de este investigador como responsable de los efectos sonoros que se creaban para ilustrar los progra-

<sup>88</sup> Filósofo, escritor y docente argentino, especialista en ética. Nació en La Plata en 1930.

<sup>89</sup> Maliandi, R. y Muños de Britos, S. (2010) Compiladores. *Nicolai Hartmann. Recuperación de un pensamiento decisivo*. Presentación, págs.. 12 y 13

mas de radio y de televisión de dicha institución. Esto generó un campo fértil para el desarrollo de la investigación del sonido creando la base de lo que luego serían estudios científicos sobre la acústica del sonido, denominados inicialmente como Aculogía, teoría que estudia la escucha del sonido y que devino en lo que Schäeffer llamó “la Escucha Reducida”.

Schäeffer basó sus estudios diciendo que el hombre utiliza su audición en la vida cotidiana de diferentes formas y con distintos objetivos. Observó que, en general, utilizamos una parte superficial de nuestra audición y que solo en caso específico, aplicamos mayor atención y conocimiento de lo que escuchamos. Desagrega el análisis diciendo que, corriente o espontáneamente, practicamos cuatro tipos de actitudes de escucha y que éstas se emparentan de a dos: la “natural” opuesta a la “cultural” y la escucha “vulgar” contraria a la “especializada o práctica”.

Por “escucha natural”, define a aquella que se sirve del sonido para señalar un acontecimiento y es común al hombre de cualquier época y también a los animales, por lo que se la define como más universal; se opone a ella la “escucha cultural”, que por contrario a la anterior, selecciona los valores de su cultura y reconoce a los sonidos por la significación de la que ellos son portadores. Es menos universal que la anterior ya que varía de acuerdo al grupo social de pertenencia.

En la otra pareja, la “escucha vulgar” siempre está disponible para orientarnos hacia la percepción dominante (ya sea natural o cultural); tiene un carácter de cierta superficialidad o de “intuición global”, como dice Schäeffer:

cuando alguien oye un violín tocando en el agudo, ignora que si fuera músico, oiría con más detalle la calidad del violín y del violinista, y la exactitud de la nota que toca, cosas a las que no tiene acceso por falta de entrenamiento especializado. Así pues, el oyente hará una escucha “subjetiva”, no porque oiga cualquier cosa, sino porque no ha afinado su oído. Este oído vulgar, por tosco que sea, tiene el mérito de poderse abrir en varias direcciones, que la especialización, por el contrario, le cerraría.<sup>90</sup>

En cambio la “escucha especializada o práctica” pone la intención en una

---

<sup>90</sup> Schäeffer, P. (1996) *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid, Alianza Música. Pág. 72

cosa y no en otra; selecciona, distingue, resalta aquello del campo sonoro que le resulta de su interés. Es una audición claramente selectiva, y por ello requiere no solo de una intencionalidad para focalizar aquello que es de su interés, sino que también requiere de una mínima preparación *a priori*, en el campo de lo que selecciona para escuchar.

Michel Chion, hace una revisión de las actitudes de escucha que plantea su maestro Pierre Schaeffer, y considera conveniente considerar solo tres tipos de actitudes de escucha: la Escucha Causal, la Escucha Semántica y la Escucha Reducida.

La Escucha Causal consiste en servirse del sonido para informarse sobre su causa. Dice Chion al respecto que:

No habría que ilusionarse, en efecto, acerca de la exactitud y de las posibilidades de la escucha causal, es decir, sobre su capacidad de proporcionarnos informaciones seguras y precisas a partir solo del análisis del sonido. En realidad, esta escucha causal, que es la más extendida, es también la más susceptible de verse influenciada y engañada ..... También podemos, sin identificar la fuente en el sentido de la naturaleza del objeto causal, seguir con precisión la "historia causal" del propio sonido. Por ejemplo conseguimos seguir la historia de un roce (acelerado, precipitado, ralentizado, etc.) y sentir cambios de presión, de velocidad y de amplitud, sin saber en modo alguno lo que roza y cómo lo roza.<sup>91</sup>

La Escucha Semántica refiere a un código o a un lenguaje para interpretar un mensaje: lenguaje hablado por ejemplo. Tiene un funcionamiento sumamente complejo y es estudiada por la lingüística. Chion explica que la escucha causal al igual que la semántica pueden ejercitarse paralela e independientemente en una misma cadena sonora. Oímos lo que alguien nos dice a la vez que cómo lo dice. Por otra parte, la escucha causal de una voz, es a su escucha lingüística lo que la percepción grafológica de un texto escrito es a su lectura. Hay que precisar que la investigación lingüística ha intentado distinguir y articular percepción del sentido y percepción del sonido, estableciendo una diferencia entre fonética, fonología y semántica.

Por último la Escucha Reducida: es una instancia audible que exige una actitud nueva y que nos obliga a superar maneras o costumbres culturales

---

<sup>91</sup> Chion, M. *Ibid.* Págs. 33 y 34

auditivas. El problema sin embargo se complejiza ante el sonido que no es fijo y con una altura imprecisa y que tiene diversos caracteres perceptivos, como es el caso de los sonidos cotidianos. Por eso resulta difícil crear conceptos o criterios nuevos pero similares a los tradicionales para los sonidos del hábitat, ya que el lenguaje corriente, está desarmado ante algunos de esos rasgos sonoros que la escucha reducida nos hace reconocer.

### **La Escucha Especializada o Reducida**

Esta forma de audición especializada, proporciona la idea de que cuanto más se focalice la atención en escuchas episódicas, cuanto más se desglose en capas analíticas su contenido, más se podrá conocer de una obra y más se podrá descubrir el grado de universalidad que pueda tener o no, si en sus elementos compositivos se encuentran expresiones superadoras de la temporalidad o cultura de referencia.

La Escucha Reducida compromete a un auditor que disfruta de la emocionalidad que le provoca el “estrato externo” del discurso sonoro pero descarta y supera el significado semántico (causal del mismo) para percibir y degustar la “interioridad” del sonido y sus comportamientos en el espacio acústico en el que se difunde.

Schäeffler y sus continuadores, Pierre Henry y Michel Chion hablaron de la Escucha Reducida caracterizada como:

La escucha que afecta a las cualidades y las formas propias del sonido, independientemente de su causa y de su sentido, y que toma el sonido –verbal, instrumental, anecdótico o cualquier otro- como objeto de observación, en lugar de atravesarlo buscando otra cosa a través de él.<sup>92</sup>

En síntesis, esta forma de escucha, consiste en superar esta doble curiosidad por las causas y el sentido (que trata al sonido como un intermediario respecto a otros objetos vistos a través de él) para atender solo el sonido propiamente dicho. Registra el evento en que el sonido es en sí mismo y no aquel al cual hace referencia. Se distancia de las formas ordinarias de

---

<sup>92</sup> Chion, M.(1993) *La Audiovisión*. Buenos Aires, Paidós Comunicación. Cita de Pierre Schäeffler, pág. 36.

escuchar y por ello, en este tipo de escucha no se alcanza la aprehensión completa del sonido de una sola vez; es necesario re-escuchar y para eso, mantener el sonido fijo en un soporte grabado para repetirlo sin ningún tipo de variación y así alcanzar el estadio de concentración necesario para poder analizar y comprender las mínimas características del sonido. Así grabado y posible de repetir la audición siempre igual, el sonido se convierte en un Objeto Sonoro y tal como lo describe Schaeffer, esta práctica implica una actitud nueva y poco natural para escuchar.

Desde nuestro enfoque filosófico – y sin mediar relación histórica explícita entre la teoría schaefferiana de la escucha y la Teoría de los Estratos de Hartmann (ya citada más arriba)-, existiría un correlato conceptual entre una y otra; Hartmann dice que la aprehensión del conocimiento se produce en la mente por pasos, y cada paso no es la suma del anterior sino una reformulación constante del anterior; de esta forma solo se puede llegar a la comprensión de un fenómeno, desagregando lecturas cada vez más específicas de la observada con anterioridad y a través de un pensamiento encadenado. En tal sentido, en el campo del sonido, la mente desagrega capas externas a medida que repite la audición (escucha por pasos) pudiendo llegar así a las capas internas, a la esencia del sonido.

En su *Tratado de los Objetos Musicales*<sup>93</sup>, Schaeffer analiza el proceso que rige en la mente al momento de escuchar indicando que a medida que se repite una audición tras otra del mismo objeto sonoro, se producen en la mente instancias diferentes de audición, cada vez más profundas y detalladas. En principio oímos, luego escuchamos, posteriormente entendemos lo que escuchamos y por último comprendemos lo que escuchamos por lo cual podemos devolver una información personal de lo percibido; sin embargo solo se puede llegar al nivel de la comprensión de un mensaje sónico, cuando se lo escucha en “forma reducida”, es decir en base a una audición focalizada en el sonido quitándole al mismo toda aquella referencia extra-sonora que provenga del ámbito cultural y simbólico-afectivo. En ese plano podemos reconocer el comportamiento del sonido en el tiempo (su sostén) así como su peso, su materia, su volumen y su masa, es decir el sonido con todos sus

---

93 Schaeffer, P. (1996) *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid, Alianza Editorial

componentes que lo constituyen en Objeto que tiene unidad de sentido y valor por sí mismo.

Para llegar a reconocer verdaderamente estas características del sonido, Schäeffer remite a la fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938) quien decía que no hay ser más allá del aparecer ante la conciencia, dándole valor al acto y al objeto en sí, no mediando existencia previa. Para él “lo que es” es lo que se da a la conciencia en el acto (*epogé*), por lo que se puede acceder a la subjetividad trascendental recorriendo una serie de pasos o reducciones ( de ahí toma Schäeffer la idea de reducción para la “Escucha especializada o Reducida” ). Solo si se desatiende el mundo real es posible prestar atención al mundo vivido por nosotros, dirá Husserl, y aparecerá la conciencia pura de las esencias.

Schäeffer se nutre de estas ideas y por eso afirma que debemos “desnudar” la percepción del sonido de todo lo que no es él para reconocer su materia, su substancia y su dimensión sensible.

### **La Situación Acusmática**

Sostenidos en esta concepción fenomenológica de Husserl, tanto Pierre Schäeffer como posteriormente su discípulo Michel Chion, abordaron la problemática de la audición no pura que se produce en todo entorno social y por hábito cultural ¿Qué quiere decir esto? que en la vida cotidiana el sonido es usado como medio para adquirir conocimiento de un peligro, de un dato, de una sensación, es decir para conocer significados extra sonoros (el gato que aúlla, el bebe que llora, la hermana que habla); también para conocer las causas de un sonido (un jarrón que se rompió, el auto que frenó); o para escuchar música, es decir, sonidos relacionados con un fin de discurso artístico.

Por tanto, el hombre del común, en general, no reconoce los componentes propios del sonido en forma pura a menos que tenga una formación especializada. Por ello, se requiere de un ámbito especial para esta instancia que los investigadores definen como “situación acusmática”.

¿A qué nos referimos cuando hablamos de “situación acusmática”? a una



situación semejante a la que utilizó Pitágoras en Grecia con sus discípulos, consistente en darles sus lecciones detrás de una cortina con el fin que no lo vieran y guardando el silencio más riguroso. Por tanto la situación acusmática favorece la escucha reducida porque impide que se vea de donde proviene un sonido y por lo tanto no lo hace tocable ni visible ni medible.

Chion profundiza el concepto diciendo que:

El objeto sonoro es definido como el correlato de la Escucha Reducida: él no existe en sí sino a través de una intención constitutiva específica. El es una unidad sonora percibida en su materia, su textura propia, sus cualidades y sus dimensiones perceptivas globales, que se reconocen como idénticas a través de diferentes escuchas; un conjunto organizado, que se puede asimilar a una "gestalt" en el sentido de la psicología de la forma.<sup>94</sup>

Así entendido el Objeto Sonoro se conforma en la mente a través del "presente psicológico", definido por la Psicología Cognitiva como:

El período de tiempo en el cual la estructura métrica existe (Fraisse, 1963) o extensión de la conciencia (Wundt, 1874) o especies presentes (James, 1950). El presente psicológico o perceptual puede ser percibido como un continuo temporal de intervalos comprendidos en tiempo real y sensaciones simultáneas de atención, percepción y procesamiento cognitivo. Ellos permiten que una secuencia temporal sea procesada como una unidad. Puede ser vista como la posesión de una memoria no verbal a corto plazo que posee un alto grado de estructura y organización.<sup>95</sup>

### **¿Para qué sirve la Escucha Especializada o Reducida?**

Esta es una pregunta que Chion se hace en sus investigaciones y que nosotros también nos hacemos. De sus respuestas extraemos que la Escucha Reducida tiene la enorme ventaja de ampliar la audición común y de afinar el oído, a la vez que de captar el valor afectivo y emocional del sonido, por lo cual se lo puede comprender y valorar mejor. Si a esta forma atencional para escuchar, le sumamos una situación acusmática, nuestra atención se verá más estimulada y podremos realmente entrar en el "corazón" de lo que suena.

El silencio, la oscuridad ambiental, la concentración y la atención, son indiscutiblemente, elementos que contribuyen para alcanzar este estadio superior

---

<sup>94</sup> Chion, M. *Ibid.*

<sup>95</sup> (Deutsch, 1975). Citado en Malbrán, S. Ficha nro. 9, Tesis de Doctorado.

de audición. En la medida en que nos esforcemos por “olvidarnos” de las causas y los efectos culturales que todo sonido trae incorporado, para concentrarnos en la localización conciente de la textura, la masa y la velocidad sonora, estaremos entrando felizmente en el “cuerpo del sonido”, en su interioridad y podremos escucharlo y comprenderlo como quien ve un cuadro o una escultura y la valora “desde adentro” porque conoce e identifica su contenido y su tratamiento, más allá de su simple forma finalizada y exterior. Esto es, tratar de “audio-ver” lo que suena desde su adentro y no solo desde su resultado acústico explícito.

Es quizás el escuchar en forma reducida, el camino más indicado para comprender y degustar las músicas que surgieron por los años 60 y que comprometieron en sus discursos no solo sonidos provenientes de instrumentos musicales sino también los de la vida cotidiana y de los ámbitos naturales, industriales y tecnológicos. En la música concreta y electroacústica, el ruido – como ya dijimos – pasó a ser un sonido más, tan válido para hacer música como el sonido de los instrumentos tradicionales, razón por la cual los compositores comenzaron a dejar de lado los modelos sonoros exigidos por la música tradicional, se liberaron de tal mandato y aprovecharon para sus composiciones, cualquier manifestación sonora que irrumpiera el silencio, sea de fuente musical o de la vida cotidiana (lluvia, puerta, máquina); todo sonido tendría a partir de allí, valor expresivo.

Tal salto estético hubiera provocado el “salto al vacío” de no haber tenido en cuenta al receptor y de no haber concebido – como dijimos – que él debía construir una nueva manera de escuchar y de entrenar al oído para los nuevos discursos sonoros compuestos de montajes basados en la mezcla de gritos, sonidos de insectos, melodías de violín, ruido de tormenta o redoble de tambor. El nuevo paisaje sonoro había nacido y por tanto la nueva complejidad del escuchar.

## SEGUNDA SECCIÓN

***IV.-PROYECCIÓN DE LA VANGUARDIA SESENTISTA  
EN LA ACTUALIDAD***

#### **IV.1 Arte y Sociedad. De la filosofía a la sociología del arte sonoro contemporáneo**

*El artista creativo y el poeta y el santo deben luchar contra los dioses reales (lo contrario de los dioses ideales) de nuestra sociedad...el dios del conformismo, y también los dioses de la apatía, el éxito material y el poder de explotación. Estos son los "ídolos" de nuestra sociedad, que multitudes de personas adoran.*

*Rollo May*

Todo arte nace en un círculo estrecho pero en el momento de su mayor difusión en la sociedad sus formas evolucionan, y para numerosos espectadores sus elementos adquieren significaciones particulares sin que, a nivel de la obra, se abandonen los principios creadores.

En su esencia, la obra no expresa lo real, sino que ofrece un modelo selectivo de ordenación de sensaciones lo que explica el hecho sorprendente, por ejemplo, de que podamos entrar en comunicación directa con las obras de arte creadas en civilizaciones alejadas de nosotros tanto en el tiempo como en el espacio, y que esas obras puedan brindarnos un instrumento extraordinariamente rico y preciso de evaluación de conocimientos y de valores fijados en su origen por creadores aislados y adoptados luego por grupos humanos más y más amplios, mediante un juego de alteraciones, de mutaciones y de transferencias.

Las obras de arte no tienen realidad por sí mismas ni pueden ser creadas independientemente de la colaboración de un artista creador y de un círculo de testigos. Ellas son un punto de encuentro de espíritus, un signo de enlace entre el realizador y el receptor.

Así es que la sociología del arte descansa, en primer lugar, sobre el reconocimiento del hecho de que el arte es indefinible en relación con sus frutos por lo que no implica la consideración de la dispersión en la sociedad de objetos creados como por milagro; implica, sí, un nuevo enfoque de una cierta categoría de objetos ya que el artista representa una de las fundamentales formas de actividad del espíritu y como tal, su accionar es problemático para

encuadrarlo en un análisis de tipo científico ya que es emergente de la sociedad de pertenencia; su obra surge para enfatizar cuestiones, aspectos, paradigmas y valores de ella o bien para confrontarlos, destruirlos, revisarlos o transformarlos. Es decir que arte y sociedad, constituyen contrafrentes indisolubles, indivisibles y necesarios.

Pierre Francastel (1900-1970) planteaba por los años 50, que al ser el arte un modo expresivo que utiliza lenguaje metafórico y de alto contenido simbólico, debe ser estudiado a la luz de lo que plantea en los últimos tiempos la comunicación social. Cada pueblo, decía, tiene expresiones artísticas propias reveladoras de su idiosincrasia, aspiraciones y programas ideológicos de su devenir histórico, por tanto, cada pueblo encodifica sus signos de acuerdo a ello por lo que resulta inseparable la interpretación de esos signos teniendo en consideración (y en conocimiento) estos entornos.<sup>96</sup>

Dice también que:

Ni el arte ni las lenguas se esfuerzan por encontrar el desglose de una realidad del mundo exterior, sino que al contrario nos sugieren ciertas pautas de conducta para dirigir nuestras reflexiones y para de allí deducir ciertas reglas de interpretación. El lenguaje, insiste Chomsky, no está determinado por estímulos sensibles. Manipula datos de los sentidos, pero para transformarlos precisamente en objetos de cultura y de civilización. Se trata de la elaboración de procesos mentales que pueden, por lo demás, expresarse mediante procedimientos lingüísticos así como por procedimientos artísticos o de otra clase. De esta forma, los diferentes lenguajes y los diferentes sistemas de integración de percepciones sensibles culminan con la creación de objetos nuevos de carácter estrictamente convencional y humano, pero que permiten a los individuos y a las sociedades desarrollar su dominio sobre el mundo exterior.<sup>97</sup>

El objeto arte es tal, en principio, en la concepción de quien lo realiza, pero no siempre es reconocido de la misma forma por los otros sujetos sociales que no participaron de su realización. Las percepciones de las personas son muy diferentes entre sí y la más de las veces ellas aplican a la percepción del arte, la misma manera de observar y sentir que se utiliza en la percepción de los objetos de la vida cotidiana. Suele ser un lugar común que alguien observe un objeto artístico y se haga preguntas como ¿Qué significa? ¿Para qué sir-

---

<sup>96</sup> Francastel, P. (1970) *Sociología del Arte*. Buenos Aires, Emecé

<sup>97</sup> Francastel, P. *Ibid.* Pág. 25

ve? ¿Qué es? Por tanto, como dice Erwin Panofsky, es la intención estética la que “hace” la obra de arte, intención objetiva que contradice la percepción práctica. Frente a un objeto de la vida cotidiana, la percepción práctica del sujeto que la realiza, le permite reaccionar y operar en función de dicha practicidad. En cambio, la percepción estética del mismo objeto, le permite mirar y admirar la forma y el contenido del objeto anulando su función o utilidad. Son dos miradas de una misma cosa; dos miradas que se confrontan y complementan a la vez.

El arte sonoro tecnológico ha hecho en este sentido, una contribución renovadora a esta dicotomía entre la utilidad e inutilidad del arte, transitando diferentes caminos para desarticular estas “verdades” aparentemente opuestas. Por un lado, varias de sus producciones toman objetos de uso cotidiano para convertirlos en las materias primas de sus objetos artísticos (el ruido de los instrumentos cotidianos convertidos en sonidos musicales) quitándoles así su valor práctico (recursos ya transitados por los *Ready Made* del arte visual); pero además construyen sus estéticas desde objetos inexistentes (sonidos sintéticos de máquinas electrónicas) por lo que el perceptor no encuentra fácilmente un modo de comprensión de los mismos y no pueden identificarlos con nada práctico. En estos casos el perceptor debe construir sus propios códigos para encontrar la unidad de sentido de ese objeto a fin de reconstruirlo como un objeto de arte.

Evidentemente, la única manera de salir de la aporía es tratando que el hombre común pueda percibir la obra de arte como tal, desde su percepción artística pura e independiente de la práctica. Y en este sentido, mucho más esfuerzo debe hacer el perceptor de la música electroacústica, que tiene que volver audible lo inaudible ((en términos deleuzianos) por estar falto de anclajes sensibles y acústicos dados por la cultura sonora tradicional.

En su estudio sobre el pensamiento deleuziano y la música electroacústica, Santiago Díaz dice que hay que analizar:

la composición electroacústica como pensamiento artístico y su modo de pensar el infinito desde la materialidad sonora, pensar cómo compone sus bloques de sensaciones, qué figuras estéticas permiten establecer ese plano de composición que introduce el infinito en lo finito, o mejor, que hace audibles esas

fuerzas que no lo son<sup>98</sup>; tanto como el pensamiento filosófico hace pensables, *mediante un material de pensamiento muy complejo, fuerzas que no son pensables*.<sup>99</sup> En este sentido, se piensa una lógica sonora abstracta, propia de la Música Electroacústica, que conecta con la lógica conceptual deleuziana desde la inmanencia que produce un pensamiento del *medio*<sup>100</sup>, un pensamiento que habita lo impensado.<sup>101</sup>

También dice Díaz que por esa razón, la música electroacústica, crea inexorablemente una línea de fuga, una huída hacia otro lado – como diría Deleuze- y por eso es una apuesta a lo nuevo.

En definitiva, y a la luz de lo citado, para conocer e interpretar fehacientemente la música electroacústica de la segunda mitad del siglo XX, es necesario conocer el marco cultural (y por inclusión el filosófico) en que ella nació y se desarrolló; y, sobre todo, hay que tender un camino de espera y de proyección al futuro, para que su imaginario conceptual pueda ser aprehendido por las mayorías.

## IV.2 El arte como espectáculo: comprensión y consumo

*Se generan nuevos órganos de percepción como resultado de la necesidad. Por lo tanto, HOMBRE, incrementa tu necesidad para aumentar tu percepción.*

*Hallaludín Rumi*

Vale considerar en este nuevo apartado, otro aspecto de impacto socio-cultural del arte en la década que nos ocupa, el cual redefinió también la relación del hombre común con el arte y cuya proyección llega hasta nuestros días.

Por entonces, estaban en pleno surgimiento los medios masivos de comu-

---

98 Deleuze, G. (2007) *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-textos, 2007, 268 (DF).

99 Deleuze, G. *Ibid.* Pág. 152

100 Deleuze, G, Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrnia*. Valencia: Pre-Textos.

101 Díaz, S. (2013) "Deshacer el mundo...variaciones, resonancias y devenires entre Deleuze y la música electroacústica" en Díaz S. y Sosa J.P. *Hacer audibles...Devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y la música contemporánea*. Argentina, Universidad de Mar del Plata. Pág.207



nicación y en auge lo que Guy Debord llama “la sociedad del espectáculo”, entendiéndolo por esto, el advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecno-estética. Prescribiendo lo permitido y conveniente, la sociedad espectacular regulaba la circulación social de las ideas.

El espectáculo tiñó casi todas las formas de comunicación, en especial a través de los *mass media*, ya que la sociedad de consumo había invadido el mundo, después de los desesperantes años de posguerra; y por supuesto llegó también al arte y a partir de allí toda obra artística tuvo valor en tanto cuanto fuese bien expuesta, promocionada y avalada por los medios masivos de comunicación. Una frase comenzó a llenarse como latiguillo: “si no estás en la tele no existís”. Resultaba necesario superar las secuelas devastadoras de la Segunda Guerra Mundial con el culto a la libertad, al desenfreno; los desarrollos tecnológicos derivados del conflicto bélico transformaron la vida cotidiana y así los electrodomésticos irrumpieron en las cocinas de las amas de casa; los plásticos y los productos sintéticos facilitaron los quehaceres de los hogares y los medios de comunicación – como dijimos – multiplicaron la información y diversificaron el ocio. Había llegado la era de la sociedad de consumo armada en base a una apabullante oferta de mercancías y servicios destinados a la gente común, sedienta de innovaciones y objetos de deseo que hicieran olvidar el hambre y la penuria de los pueblos participantes de la guerra.

Es así como surge el llamado “Arte POP” donde lo artístico se enlazaba con lo comercial, lo industrial, lo consumible; donde las fronteras entre unos y otros desaparecían: La moda conducía lo estético y las sociedades todas comenzaron a asumir lo consumible, es decir, el arte que llegaba en forma directa y rápida.

Fue natural entonces que surgiera por la época, la música electroacústica basada en el aprovechamiento de los recursos que brindaba la tecnología sonora para componer. Sin embargo, al ser ésta de factura académica y emergente en ámbitos especializados, resultó ser una de las pocas propuestas estéticas que no contó con el apoyo de los medios de comunicación ni de los sponsors comerciales que sí tuvo el movimiento POP focalizado centralmente en la plástica.

Tanto las artes que naturalmente se exponen en escenarios o ámbitos específicos para su muestra (teatro, música, plástica, audiovisuales, danza) como las más recoletas (literatura), se convirtieron desde entonces en dependientes de los medios masivos de comunicación quienes comenzaron a ejercer una suerte de tribunal evaluador y validador de las supuestas calidades de una obra.

Dice Guy Debord:

El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. Dice solamente que "lo que aparece es bueno, y lo que es bueno aparece". La actitud que exige por principio es esa aceptación pasiva que de hecho ya ha obtenido por su modalidad de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia..... Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aloja ahora en una representación.<sup>102</sup>

El problema que surgió entonces fue el de contenido, es decir: ¿Quién y por qué razones elige tal o cual obra o espectáculo para dar a conocer a través de la publicidad en los medios masivos de comunicación? ¿Cuáles son los criterios con los que se eligen? ¿En base a qué intereses?

En el capitalismo moderno, lo espectacular acompaña a la abundancia de mercancías y éstas se seleccionan por la magnitud de la producción total de los objetos cuyo catálogo apologético es el espectáculo. En consecuencia, la satisfacción problemática que se atribuye al consumo del conjunto, queda falsificada ya que el consumidor real solo puede tocar directamente algunos fragmentos de esta felicidad mercantil, fragmentos en los cuales siempre es evidente la ausencia de la calidad que se atribuye al conjunto.

Pareciera entonces que, respondiendo a las características de la sociedad capitalista y globalizada en la que nos encontramos, los intereses propios de la entidad, organismo, empresa o particular que promuevan los productos, son los que definen la elección. ¿Y esto es bueno o malo? ¿Es justo o injusto? ¿Es ético o no ético? ¿Es verdadero o falso?

---

<sup>102</sup> Debord, G.(2008) *La sociedad del espectáculo*, La marca editora, Buenos Aires

Debord observa esta cuestión diciendo que:

El espectáculo, que es la eliminación de límites entre el yo y el mundo a través de la destrucción del yo asediado por la presencia-ausencia del mundo, es igualmente la eliminación de límites entre lo verdadero y lo falso mediante el rechazo de toda verdad vivida bajo la “presencia real” de la falsedad asegurada por la organización de la apariencia. El que soporta pasivamente su suerte cotidianamente extraña, es empujado entonces hacia una locura que le ofrece una reacción ilusoria ante esa suerte, recurriendo a técnicas mágicas. El reconocimiento de mercancías y su consumo ocupan el centro de esta pseudorespuesta a una comunicación sin respuesta.<sup>103</sup>

El placer de ver y ser visto creó un culto del exhibicionismo. A partir de allí y hasta la actualidad, se consideró que el arte validado es aquel que es consumido por las masas, no tanto por su concepción sino por su difusión. Así entonces, todo artista necesita de la proyección a la masa porque de lo contrario queda fuera de toda realidad, ya que la sociedad reclama conocer no solo la obra de un artista si no también su personalidad e incluso su intimidad.

Hoy lo privado se proyecta en lo exterior, por lo que todo artista siente – igual que el público – que su obra no “vale” sino está en las marquesinas de un teatro con éxito de taquilla o en los afiches publicitarios de la TV.

### **Lo ético entre el ser y el parecer**

Esta “sociedad del espectáculo” donde, aparentemente, el ser y el parecer tienen mucho de semejante, plantea interrogantes significativos respecto a los valores de las cosas, a qué somos y qué aparentamos y en cuanto a los límites entre lo ético y lo no ético.

Frente a esta realidad, es decir, frente a este tipo de sociedad, el arte de vanguardia de los 60, tuvo que enfrentar una encrucijada difícil de resolver como concientizar a las masas de la falta de genuinidad de los productos que ellas consumían. Sin embargo, no se alcanzaron los recursos ni lingüísticos ni estéticos necesarios para que este arte pudiera ser comprendido por esas masas a quienes quería “revelar” otra verdad, otra realidad. Se planteó un problema de interferencia de códigos y ciertamente de comunicación ya que no era posible llegar a muchos hablando solo para pocos.

---

<sup>103</sup> Debord, G. *Ibid.* Inciso 219.

Resultó evidente que había que “negociar” en algún punto: o bien cambiar los formatos discursivos y en especial los lenguajes del nuevo arte, o bien no claudicar en ello pero sí buscar formas comunicacionales aptas para encuentros dialógicos entre los artistas (los emisores) y el público (los receptores). Esta coyuntura planteaba, ciertamente, una problemática ética.

Karl Otto Apel (Alemania, 1922) aporta a la reflexión en este sentido, puesto que es el filósofo contemporáneo que habla de la “ética de la comunicación” y dice que, en tiempos en que prevalece el relativismo y el escepticismo ético, igualmente es necesario plantear una fundamentación ética para la resolución de problemas sociales, o como en este caso, de problemas de encuentros y desencuentros estéticos entre los hacedores del arte y los receptores del arte. Esta ética tiene por tanto, especial significancia y podría proporcionar recursos positivos para alcanzar estos encuentros mencionados.

Apel, piensa que el agente moral se encuentra siempre en situaciones diferentes que no pueden aplicarse en todas las épocas históricas por igual; que tiene que asumir la co-responsabilidad compartida con todos los miembros de la comunidad real de comunicación, por los impactos que producen las acciones tecnológicas, económicas y políticas (así como psicológicas y de conciencia) y que imponen “coerciones funcionales”. Busca una “mediación” entre la ética universal de principios y las contingencias históricas.

Propone que para alcanzar la comunicación en las sociedades globalizadas, tengamos una “ética de la responsabilidad”, del consenso común; propone hacer esto mismo para encontrar puntos de coincidencia entre el creador y el receptor, que como en este trabajo, puede ser el de la música electroacústica. <sup>104</sup> Propone para ello la pragmática trascendental, que:

se vale de la reflexión sobre las “condiciones de posibilidad y validez” de todo conocimiento lingüísticamente formulado (y no hay conocimiento que no lo esté, puesto que no hay pensamiento sin lenguaje). No sólo hay que efectuar el “giro lingüístico” sino también un “giro pragmático” (al enfatizar la importancia de la dimensión pragmática) y un “giro hermenéutico” (ya que se pone de relieve la interpretación del lenguaje).<sup>105</sup>

<sup>104</sup> Maliandi, R. “Concepto y alcances de la “Ética del Discurso” en Karl Otto Apel” en *Cuadernos de trabajo del Centro de Investigaciones Éticas*, nro. 4.. Buenos Aire, Departamento de Humanidades y Artes, UNLa..Pág. 43

<sup>105</sup> Maliandi, R. *Ibid.* Pág. 39

¿Cómo resolver éticamente el “ser” y el “parecer” de este arte? ¿Cómo saber qué es verdadero, auténtico, original o falso? ¿Cómo saber “qué es bueno y no bueno” (entendiendo como bueno lo que tiene valor) en las obras de este tipo? ¿Con qué parámetros referenciales podemos juzgar su valor o disvalor? Tal vez, un camino posible y hasta probable, es el camino del giro lingüístico del cual habla Apel, que nos permita encontrar nuevos códigos para nuevas comprensiones.

## CONCLUSIONES

A lo largo del recorrido ya hecho es oportuno ahora, en vistas a las conclusiones, volcar las consideraciones finales.

La presente tesis intenta acercar algunos conceptos tomados de la historia de la filosofía y de las teorías estéticas, para relacionarlos con manifestaciones artísticas de una época dorada del arte musical contemporáneo, como fueron las vanguardias electroacústicas de los años sesenta del siglo pasado. Fue nuestra intención en este trabajo, filosofar sobre esta problemática. El punto central se focalizó en la hipótesis que asevera que el paradigma estético de la música electroacústica pone en crisis el valor tradicional de belleza, cuestiona formas narrativas enculturadas y genera conflictos entre producción y recepción del arte. Para fundamentar esta hipótesis presento aquí algunos interrogantes pre-conclusivos, que brindarán el marco para las conclusiones finales.

### **Nos preguntamos**

Acerca de la verdad en arte:

Hoy, no solo en arte sino también en otras disciplinas, (o en algunas vertientes de las mismas), no preocupa buscar el absoluto de la verdad de algo, sino su “posibilidad de ser”, su “existencia en mí”, su realidad “construida por mí”, su verosimilitud; es decir, el crédito otorgado a una obra según el valor que cada quien pone en ella.

La verdad en arte ¿remite a la obra *per se* independientemente de su creador? A su vez ¿El concepto de verdad de la obra se vincularía o sería independiente de su belleza inmanente? ¿Será entonces que la verdad en arte no existe y que en realidad el arte solamente puede vincularse con “mi verdad” ya sea en el rol de intérprete o de espectador? ¿O será que el concepto de verdad en el arte no es de naturaleza ética, sino de raíz estética, en cuyo caso sería sinónimo al de valor artístico?

Acerca de la belleza en el arte:

El concepto de belleza responde a condicionantes epocales, por ende ¿la

belleza es considerada al margen de su contenido intrínseco? ¿será entonces que la belleza en el arte no existe o que se ha ido degradando en su recorrido temporal? ¿o será que en realidad la belleza en el arte solamente puede vincularse con “mi visión de lo bello” ya sea que juegue en el rol de intérprete o de espectador? ¿o será que el concepto de belleza en el arte no es de naturaleza estética, sino que encubre una mirada altamente idiosincrático-emotiva de raíces fuertemente empáticas, en cuyo caso sería sinónimo del valor emoción?

Acerca de la autonomía del arte:

¿Ha habido una relación conflictiva y hasta contradictoria entre las vanguardias y los públicos de su época? ¿Estuvo presente de manera explícita - incluso con producciones provocativas y confrontativas - la necesidad de desinstalar al arte de su “podio de poder”, dirigido solo a entendidos y distanciado de toda posible utilidad que lo acercara a lo artesano, a la “media tinta” entre arte superior y arte inferior? Los medios masivos de comunicación instalaron condicionantes de poder para dominar las preferencias del público habituado al consumo del “arte superior”. ¿Será entonces que el juicio sobre las obras de arte no posee entidad ni consistencia *per se* por resultar dependiente de las preferencias emergentes del consumo generado por los *mass media*? ¿O en realidad el juicio sobre el producto de arte solamente puede vincularse con “los valores aceptados por las reglas de la oferta y la demanda” ya sea en el rol de intérpretes o de espectadores? ¿O será que los juicios de valor sobre los productos de arte no son de naturaleza estética, sino que son de raíz sociológica como un comportamiento típico del consumo de la hora actual?

## **Concluimos**

Acerca de la verdad en arte que:

De igual forma que algunos mentores de la ciencia consideran que la ciencia no busca la verdad, el arte se configura como un camino hacia la búsqueda de la realidad de sus creadores, más que a la de una verdad implícita en sus



realizaciones. Por eso, en coincidencia con Erik Satie<sup>106</sup> se podría apelar a su sentencia, no exenta de humor y expresada de la siguiente manera:

Suele decirse que hay una “verdad” en arte. Yo no dejaré de repetirlo, inclusive en alta voz: NO HAY VERDAD EN ARTE. Sostener lo contrario no es más que una mentira. Y no es lindo mentir”.

En realidad más que de verdad habría que hablar de certeza, la cual integra el mundo de la verdad pero no es igual. La certeza refiere al conocimiento seguro, comprobable, evidente y casi científico, porque permite conocer el qué y el por qué de una verdad. La verdad propiamente sabida se constituye como cierta, y el estado que en nosotros produce se denomina certeza. En definitiva la certeza, es una verdad demostrada.

Entonces, podríamos aseverar definitivamente que hay ausencia de certeza en el arte. Ningún creador, en el momento de presentar su obra cuenta con la más mínima certeza de éxito. La única certeza que posee es que a través de su obra él se expresa, sin tener en cuenta si ella es verdadera o no; solo produce una creación, su creación y con eso le basta.

Acerca de la belleza en arte que:

Una producción puede ser artística y sin embargo no estar dotada de belleza pues ésta no es la única unidad de medida de su valor. Tradicionalmente, el concepto de belleza arrastraba también su relación con lo moral, lo perfecto, lo ideal, pero en un momento dado ese concepto se fragmentó. Hizo falta la energía de las vanguardias para abrir una brecha entre el arte y la belleza, que antes habría resultado impensable ya que, en las corrientes de pensamiento hegemónico, el vínculo entre arte y belleza poseía la fuerza de una “necesidad *a priori*”. A partir de allí, la cuestión estético-filosófica se centró en analizar, con más empeño que nunca, la relación arte-belleza. De modo que lo que cuestionó el arte de los sesenta no fue la belleza en sí, sino más bien la noción de belleza dictaminada por el arte clásico durante siglos; el vaticinio del “fin del arte” producido a mediados del siglo pasado, refería más precisamente al “fin de una forma de arte”, como era el arte clásico.

---

<sup>106</sup> Compositor y pianista, precursor del minimalismo, el serialismo y el impresionismo. Nació en Francia en 1866 y murió en el mismo país en 1925.

## Acerca de la relación del arte con la sociedad

Para los vanguardistas, el arte debía “bajar” a las calles, ocuparse y preocuparse por los problemas sociales, o políticos, comprometerse con las ideologías, simplificar sus “decires” en pos de una mayor participación del público receptor y hasta construir obras abiertas para que ese público, con su participación, resignificara la obra.

El recorrido realizado en este trabajo, marca senderos controvertidos, aunque distinguibles, respecto a la relación del arte con la sociedad de su tiempo, ya que el arte fue y será siempre un emergente simbólico de los procesos y acontecimientos sociales. Si bien coincidimos con Peter Burger en cuanto a que arte y sociedad siempre estuvieron ligados, y que por tanto el arte es socialmente funcional, es indudable que las vanguardias aparecidas después de las dos guerras mundiales plantearon autonomías más marcadas, en el sentido de las rupturas con los discursos que heredaban de la tradición. Y esto se reflejó claramente en el arte sonoro por tecnología que analizamos en este trabajo.

Sin embargo, un *contrarium sensum* ocurrió, dado que las formas elegidas para estos objetivos desplazaron a tal extremo los discursos lineales, explícitos, sensibles, dramáticos y argumentativos que lograron el efecto no buscado, es decir, un enorme vacío, un precipicio entre los códigos usados por los artistas y los códigos conocidos por los perceptores. La brecha fue sustancial porque no se tuvo en cuenta y no se alcanzó el suficiente equilibrio, no se construyeron puentes comunicantes para facilitar el camino del encuentro entre artista y hombre común.

A tal punto este “efecto contrario” se instaló en el tejido social, que nuevamente – y como en la tradición del arte clásico -, solo las *elites* siguieron estos movimientos de avanzada, aquellas que tuvieron acceso al aprendizaje y conocimiento de los nuevos códigos y nuevas estéticas, ya por conocimientos adquiridos en centros especializados de estudios, o por tener contactos directos con vanguardias de otros países.

La supuesta autonomía del arte respecto de su función práctica, está y estará siempre en un estado pendular, de acuerdo a las tendencias ideológicas,

necesidades económicas y políticas, gustos y deseos de la sociedad de turno. Debemos asumir que existen públicos diferentes, en sentido amplio; hay públicos tradicionales y públicos vanguardistas. Y esto siempre será así, más allá de las situaciones epocales.

Nos resulta adecuado pensar que todo arte está “politizado” en el sentido ideológico y no necesariamente en el plano militante, es sostenible también pensar que el arte puede ser tanto autónomo como funcional, dependiendo de sus fines e intereses, de los grupos sociales en el que se desarrolle y de las tendencias estético-culturales en que se inscriba. Las vanguardias fracasaron en el intento de des-institucionalización del arte, pero triunfaron en el intento de des-automatización de la experiencia artística transformando el rol del receptor en su relación con la obra, lo cual implicó el pasaje de una actitud pasiva a una actitud activa; esto permitió, por lo menos en una primera instancia, que el receptor deje de lado la comprensión del sentido o significado de la obra para dirigir su atención hacia el principio de construcción que estructura la misma. Y en especial que deje de buscar en primera instancia el impacto sensible y emocional que ella pueda provocarle para su goce y en cambio se entregue a la obra sin expectativas pre-concebidas (pre-culturizadas) para que sea el mundo del autor y de la obra misma quien lo lleve – luego de conocerla – al campo emocional.

En definitiva, al relativizar los valores estéticos y la fundamentación del gusto, las vanguardias plantearon la “democratización” de las poéticas al colocar por encima de la “representación” de lo real, la presentación conceptual y simbólica de ello.

Es oportuno tener en cuenta en este aspecto, las reflexiones críticas que hace Elsa Justel cuando dice que:

Aparecen algunas ideologías que pretenden que la intervención de la tecnología, asociada a los medios de difusión y de consumo, conlleva a una re-definición del arte. Esta estética formativista reemplaza el concepto de expresión por el de *producción*, por el acto de *formar* y esa producción artística debe ser gestionada a través de la “industria cultural”. En esta época marcada por la inmediatez, la prisa, lo instantáneo, algunos sectores de la juventud artística intentan encontrar el camino a través de búsquedas más prácticas que estéticas. Se orientan ya sea hacia la investigación puramente tecnológica, sin una meta precisa en cuanto a lo creativo, ya sea hacia una libre expresión desnuda de

contenidos. Otros tratan de convencerse de que es preciso ceder a los medios ofrecidos por el actual sistema de políticas culturales, haciendo músicas más “accesibles” a todos los públicos, expresiones interactivas, para superar la situación de “concierto”, heredada del siglo XIX.<sup>107</sup>

Finalmente pensamos que la década elegida para analizar en esta tesis, resulta crucial para una visión contextual de los valores y paradigmas del arte sonoro electroacústico y de su impacto en la actualidad. Los momentos de renovación generalmente encarnan un ideario sustancial a través de una o dos de las dimensiones intervinientes. Sin embargo, esta década resulta paradigmática dado que produjo en lo musical:

- una renovación de los alfabetos, en tanto material de base para la construcción discursiva.
- una renovación de los materiales con el peso de los nuevos recursos tecnológicos.
- una renovación de la relación entre artista y perceptor, al cambiar los contextos escénicos tanto del formato “concierto” (para las obras musicales) como del formato “exposición” (para las obras visuales).
- una nueva visión de los mundos de la comunicación artística, posicionando al creador como trasgresor de los cánones tradicionales del arte.
- una cosmovisión ideológica, al entender al arte como producto que pone en duda lo canónico.

Las vanguardias se vinculan con los valores emergentes del ideario e imaginario de la crisis de una sociedad con su correspondiente revisión de artefactos culturales apropiados a la hora, por lo que encarnan una rebelión de hastío por un alfabeto desgastado y asociado a otra visión de la función del arte en la sociedad.

Desde su pensamiento crítico, y como analista del arte de vanguardia en la década de 1960 en Francia, Guy Debord señala que

El arte en su época de disolución, en cuanto movimiento negativo que procura la superación del arte en una sociedad histórica donde la historia todavía no es vivida, es a la vez un arte del cambio y la expresión pura del cambio imposible.

---

<sup>107</sup> Justel, E. *Ibid*, Pág. 146

Cuanto más grandiosa es su exigencia, más se aleja de él su verdadera realización. Este arte es forzosamente de vanguardia y no es. Su vanguardia es su desaparición.<sup>108</sup>

### **Más allá de las conclusiones**

No es futurología, ni tampoco son las conclusiones - aunque tienen que ver con ellas-, sino con el futuro de la música electroacústica académica<sup>109</sup>. Nos preguntamos ¿Hacia dónde va? ¿Cuál es su existencia actual?.

Como protagonista de este movimiento estético, como comunicadora y estudiosa de su historia, entiendo que la música electroacústica tiene aún un “debe” en su haber. Pero también tiene futuro sostenible por delante.

En el “debe” se encuentran algunas cuestiones tales como:

- no es aceptada aún como género musical propio por los compositores de música instrumental o vocal;
- no es consumida por las mayorías ya que no es pasible de ser difundida por medios masivos de comunicación;
- requiere de instalaciones físicas y acústicas especiales para su escucha exitosa;
- no tiene “marketing” publicitario;
- generalmente es subsidiaria de otros lenguajes (como ambientes o efectos sonoros de films, espectáculos multimedia, publicidades);
- no es escuchable en un ambiente doméstico porque generalmente no brinda melodías o ritmos fácilmente aprehensibles;
- requiere de un auditor entrenado en este tipo de discursos;
- necesita de un equipamiento tecnológico costoso tanto para su creación como para su difusión;
- no posee partitura para su lectura previa o posterior a la audición, por lo que su permanencia en el tiempo depende sólo del registro grabado;
- no tiene “espectáculo en vivo” ya que su ejecución es en ámbitos general-

---

<sup>108</sup> Debord, G. *Ibid.* Apartado 190.

<sup>109</sup> Incorporamos el término “académica” para definir más claramente a la música electroacústica creada por músicos profesionales formados en la academia; y para diferenciarla de la “música electrónica” que desarrollan los Disc Jockey ( D.J.) de música popular realizando mezclas de diversos temas y agregando efectos sonoros en vivo o bien en CD grabados.

mente sin músicos y solo con parlantes y en situación de escucha acusmática (a oscuras);<sup>110</sup>

- no ha sido incorporada aún como materia de estudio en casi ninguna currícula de carreras académicas a nivel terciario o universitario (salvo excepciones dadas en las universidades de reciente creación);
- no existe bibliografía abundante sobre el tema, salvo en publicaciones especializadas tanto de Argentina como de algunos países de Europa y América. En el “haber”, aparecen quizás menos cuestiones que en el debe; sin embargo, ellas resaltan como muy significativas y estimulantes para el futuro de esta música:
- promueve el desarrollo creativo ágil y libre, ya que el autor posee una materia prima sonora infinita, dado que todo lo que suena, vale para su ingreso a la composición;
- su estructura discursiva es igual a la de la obra musical de cualquier género, estilo y/o época, es decir, centrada en momentos de introducción, desarrollo, *climax* y cierre final;
- expone al oyente a una experiencia auditiva y acústica inédita, ya que su lenguaje descarta todo anclaje referido a los cánones tradicionales de la composición e invita al auditor a transitar mundos sonoros desconocidos;
- incorpora fuentes sonoras no musicales (de la vida cotidiana, de herramientas fabriles, de fuentes electrónicas, de la naturaleza), las cuales usa igual que los instrumentos tradicionalmente contruidos para hacer música;
- es accesible el conocimiento de los códigos y signos usados para el estudio de su lenguaje, que permite su acceso temprano en la formación musical de un niño, a través de experiencias lúdicas y de improvisación;
- promueve un desarrollo auditivo más puro y práctico, ya que la “Escucha Reducida” refiere a distinguir el sonido como “Objeto Sonoro” con unidad de sentido propia, antes que el discurso musical integrado por sonido encadenados en melodías y ritmos;
- supera el conocimiento sesgado de ciertos estilos y géneros musicales seleccionados por la tradición musical en los conservatorios de

---

110 La excepción a esta regla la constituyen las obras mixtas, en las cuales la música electroacústica grabada dialoga con un instrumentista, cantante o danzante en vivo quien a su vez puede o no ser intervenido por el compositor desde la consola y a través de conectores o sensores eléctricos instalados en los instrumentos o en el cuerpo del danzante.

música, ya que abre el panorama estético superador de esos estilos;

- se conecta fácilmente con el mundo digital actual, ya que las producciones electroacústicas originales eran realizadas con tecnología analógica y ahora son construidas en computadoras;

- existen múltiples y variados centros, laboratorios, premios, concursos, investigaciones, movimientos, espectáculos y grupos artísticos dedicados a la creación y difusión de música electroacústica en el mundo, que generan gran cantidad de producciones musicales de esta estética.

En su prospectiva, la música electroacústica tiene un futuro promisorio, posible de desarrollo y de instalación reconocida por el mundo musical contemporáneo. La experiencia indica que se necesitan más de cincuenta años para que un nuevo arte se instale en el imaginario colectivo. En ese recorrido se encuentra esta estética ya que tiene solo cincuenta y cuatro años de existencia.

Por otro lado, y en consonancia con la tendencia actual a concebir producciones artísticas de múltiple dimensión, la música electroacústica se enrola en realizaciones artísticas interdisciplinarias como el video-música, en las cuales el concepto de audiovisión cobra validez por la integración experimental de imagen y sonido, en la cual ambos lenguajes construyen una fusión conceptual, superadora de lo narrativo o argumentativo.

A su vez, y mediando el cambio de paradigma educativo de las instituciones académicas, en breve tiempo, la música electroacústica formará parte del currículo terciario y universitario, dado que es ineludible la inserción de los nuevos sistemas informáticos y digitales en la educación. Hasta el momento, éstos están al servicio de la comunicación, pero nada indica en contrario, que también estén al servicio del arte tecnológico.

Por último, y considerando el efecto rizoma<sup>111</sup>, podemos afirmar que la música electroacústica instaló una nueva forma de pensar y hacer la música y por tanto vino para quedarse y es más, para multiplicarse y difundirse en diversas formas y aplicaciones. Hoy en día, supera su esencia proyectándose en bandas sonoras para films que buscan climas y ambientes sonoros menos indicativos o conectables con la expresión explícita; también se proyecta en ámbitos terapéuticos para alimentar la tranquilidad del paciente en base a discursos sonoros “ambientales” antes que musicales; y a su vez, resignifica

---

111 Según Gilles Deleuze

con efectos especiales momentos expresivos en espectáculos, transmisiones radiofónicas, films de ficción o documentales.

Y afirmo en este espacio, que mediando sistemas comunicacionales y promocionales de impacto social, la música electroacústica podrá ser consumida por las mayorías, degustada y aceptada como expresión estética de su tiempo de pertenencia. Claro, en ese momento, dejará de ser un arte de vanguardia, porque ya no representará “la ruptura” sino “la apertura” (como manifiesta el gran escultor argentino Leo Vinci). Apertura a un nuevo mundo sonoro que – como ocurrió en todos los tiempos – será el escalón para el próximo cambio a venir.



## ANEXOS

**ANEXO I**  
**Instituto Di Tella en Argentina: el CLAEM**

## Un paradigma cultural de los años 60

El objetivo del Instituto Di Tella fue investigar las últimas tendencias de las artes a través del aporte de artistas, investigadores y críticos de Argentina y de distintas partes del mundo, con el fin de capacitar por medio de becas de estudio a artistas jóvenes. Fue inaugurado el 22 de julio de 1958 e instalado a pasos de Plaza San Martín, en pleno centro político-cultural de Buenos Aires.

Guido Di Tella, su mentor e integrante de una importante familia de economistas y sociólogos argentinos, decía que con la creación del Instituto quería convertir a Buenos Aires en uno de los centros de arte reconocidos en el mundo. París había perdido, desde la Segunda Guerra Mundial, su primer lugar indiscutido y se creía posible incorporar a Buenos Aires al grupo de grandes ciudades con movimientos propios y destacados, por lo cual el desarrollo de la educación fue un punto de partida primordial del Di Tella. En esos años existieron acciones para estimular la investigación científica y cultural por lo que se creó el Fondo Nacional de las Artes con el objeto de otorgar financiación del Estado a las artes; también se crearon el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria y el Instituto Nacional de Tecnología Industrial.

En la segunda mitad del siglo XX, Europa dejó de ser el epicentro del desarrollo artístico y Estados Unidos, especialmente Nueva York, comenzó a ocupar su lugar y a expandir su acción por toda América. Así, debido a las condiciones políticas latinoamericanas, a la revolución cubana y a la posible expansión del comunismo, los Estados Unidos comenzaron a ver y a explorar con cierto interés un camino de aproximación a los países de América del Sur. Mediante la Alianza para el Progreso, impulsada por la presidencia de John Fitzgerald Kennedy y las acciones desarrolladas por fundaciones como Ford, Rockefeller, Guggenheim –entre otras- se inició en Argentina, un intercambio de actividades con los Estados Unidos, que fue más allá de lo estrictamente cultural y artístico.

La inversión de las corporaciones y las fundaciones retornaban a la Argentina, y el Instituto Di Tella recibió por entonces importantes contribuciones, con lo cual desarrolló un modelo de financiación corporativa, destinado a

fomentar la experimentación artística e insertar a creadores argentinos en los centros culturales de USA y Europa, buscando una internacionalización del arte latinoamericano.

Es así que los Estados Unidos y Argentina utilizaron estas condiciones como factor dinamizante para el intercambio de obras, artistas y curadores que posicionaron a nuestro país, en la vanguardia del arte en Latinoamérica, siendo el instituto Di Tella el primer ejemplo de institución que pasó del patrocinio privado al corporativo, siguiendo los modelos de las fundaciones de los Estados Unidos de Norteamérica. General Electric en Uruguay, Esso en Colombia, entre otras, eran corporaciones que estaban dispuestas a fomentar e invertir en la cultura, por lo cual, las bienales organizadas por Industrias Kaiser en la provincia de Córdoba, por ejemplo, eran muy representativas de la producción de artistas no solamente argentinos, sino también chilenos y uruguayos.

En ese contexto el Instituto pudo brindar espacios, instalaciones y financiación, dentro de una estrategia de desarrollo y posicionamiento del arte en el plano internacional.

Entre los objetivos primarios del Instituto, estaba la creación de una galería que exhibiera en forma estable la colección de arte plástico Di Tella, complementada con muestras ambulantes y con un premio anual para artistas nacionales e internacionales consistente en una beca en el extranjero (o lugar de preferencia) para provocar la intercomunicación de nuestros artistas jóvenes con otros centros mundiales, evitando así la cultura aislada.

En el Instituto se crearon los centros: CAV, Centro de Artes Visuales, CEA, Centro de Experimentación Audiovisual y CLAEM, Centro latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Los tres centros de arte fueron creados separadamente y con objetivos distintos, pero el Di Tella en su conjunto y por su fuerza convocante fue mucho más que la suma de las partes. Tomó la Dirección del CAV Jorge Romero Brest quien, ante las permanentes restricciones institucionales y presupuestarias que le imponían como Director del Museo Nacional de Bellas Artes, se alejó del mismo y se incorporó al Instituto Di Tella. Romero Brest, por entonces el principal crítico de arte de Buenos

Aires, imprimiría un sello personal al Centro logrando así un fuerte impacto en el mundo del arte.

Cuando se inauguró el edificio del Centro en la calle Florida, se remarcó el interés del Instituto en la innovación más que en la tradición, por lo cual se perfiló como fuente de conflicto para el arte tradicional argentino de la época. El apoyo del Instituto a las nuevas tendencias experimentales en el tratamiento de los lenguajes y las estéticas, fue rechazado por los críticos escandalizados, ya que se acusaba al Di Tella de respaldar solamente las vanguardias.

Al mismo tiempo que muchos críticos hablaban de una copia de estilos norteamericanos por parte de los artistas argentinos, Ernesto Schóo, - crítico de arte destacado de la época-, valoraba el surgimiento de los artistas pop argentinos. Es posible que muchos de sus trabajos fueran ejercicios y experimentaciones, pero sería erróneo considerarlos solo como imitación. El importante trabajo del pop se desarrolló y continuó en el ámbito del diseño y de la moda.

El Centro de Artes Visuales fomentó la muestra de los nuevos movimientos y puso a los artistas jóvenes en contacto estrecho con el público.

Una de las experiencias más provocativas fue el llamado "arte de los medios" redactado por Roberto Jacoby y Eduardo Costa. Se pensó en un *happening* imaginario y se distribuyó a la prensa un informe sobre el espectáculo, donde se consignaba el supuesto lugar de realización y fotos tomadas por los autores a imaginarios espectadores. La obra se llamó *Primera obra de un arte de los medios de comunicación*. En Agosto de 1966 apareció la nota en los medios, redactada a partir del falso informe; un diario y varias publicaciones se hicieron eco del *happening* inexistente y se publicaron las fotos hasta que la maniobra fue descubierta y debieron desmentir las notas. Esta forma de desmaterialización de la obra constituyó una de las tantas iniciativas que daban preeminencia a la idea por sobre la representación.

Con la muestra *Más allá de la geometría* realizada en Buenos Aires y posteriormente exhibida en Nueva York, con el auspicio del Centro de Relacio-

nes Interamericanas, se mostraba la tradición geométrica de la Argentina a través de obras de Mac Entyre y Carlos Silva. Otras exposiciones resaltaron, por un lado los movimientos de arte surrealista de la Argentina y por otro la producción de Julio Le Parc con los desarrollos y experimentos ópticos. Simultáneamente se realizaron muestras con la participación de Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Yula Kosice, entre otros.

El Centro de Experimentación Audiovisual- CEA- se inició sin un objetivo definido, con la dirección de Roberto Villanueva. Al CEA le interesaba desarrollar el teatro experimental, por lo que se realizaban presentaciones con producciones teatrales que incluían música electroacústica y proyecciones de diapositivas como fondo para la acción. Poseía un espacio especialmente diseñado para trabajar expresiones que comprometieran la experimentación teatral. La actriz Marilú Marini –una de las co-fundadoras de estas tendencias teatrales- comentaba en su momento que la característica valorable que tenía el Centro era que daba elementos pero no imponía ninguna norma. Lo mismo ocurría con la danza experimental que se inició con Graciela Martínez, y mantuvo su desarrollo con Ana Kamien, Marilú Marini y Rodríguez Arias, Oscar Araiz, Iris Scaccheri y Susana Zimmerman, entre otros.

La comedia musical y la sátira fueron otras de las manifestaciones del Centro que impulsaron Norman Briski, Nacha Guevara, *I Musicisti* y *Les Luthiers* entre otros. A estas estéticas se sumó el *Happening*, del cual Michael Kirby decía que es una elaborada forma teatral donde diversos elementos alóxicos (incluyendo la improvisación actoral), estaban organizados en una estructura compartimentada. Entre el público y los medios, la palabra *Happening* llegó a significar cualquier actividad fuera de lo común y ciertamente escandalosa. Simultáneamente se desarrollaron manifestaciones musicales como las *Canciones en Informalidad* que cultivaron Jorge de La Vega, Jorge Schussheim y Marikena Monti.

### **El Centro Latinoamericano de Estudios Musicales - CLAEM**

El CLAEM- Centro Latinoamericano de Experimentación Musical- funcionaba también en el edificio de la calle Florida y fue una institución fundamentalmente educativa; su desarrollo y objetivo se diferenciaba de los otros dos

centros. Alberto Ginastera, quien era por entonces Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, al recibir el subsidio de las Fundaciones de EEUU, pensó en un primer momento en desarrollar el CLAEM dentro de esta Facultad, pero no fue aceptado y en cambio sí lo aceptó el Instituto Di Tella. Así, el CLAEM comenzó sus actividades bajo la dirección de Ginastera y prontamente, con el aporte de la Fundación Rockefeller, se cubrieron los gastos para la instalación del equipamiento tecnológico y los fondos necesarios para pagar a docentes y becarios durante seis años. El desarrollo técnico del laboratorio se consolidó posteriormente con la incorporación de Fernando Von Reichenbach en 1965 y Francisco Kröpfl en 1967.

Una actividad muy importante fueron los conciertos que permitieron difundir obras de compositores contemporáneos y acceder a un público más amplio que el tradicional de las salas de música clásica. Así surgieron eventos estables como el Festival de Música Contemporánea que se realizaba todos los años y contaba con el respaldo y apoyo del Fondo Nacional de las Artes y ciclos de conciertos con la ejecución de obras de los becarios a la vez que otros ciclos que presentaban las obras de los compositores y profesores invitados. Las clases eran dadas fundamentalmente por Alberto Ginastera y Gerardo Gandini y complementadas por compositores visitantes como Ricardo Malipiero, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Mario Davidovsky, Bruno Maderna, Yannis Xenakis y Luigi Nono, entre otros. Los compositores visitantes presentaban una amplia gama de intereses, desde el romanticismo americanista de Aaron Copland, y las teorías matemáticas estocásticas de Iannis Xenakis, pasando por las tendencias y compromiso político de Luigi Nono. Fueron también importantes las charlas y seminarios de Krzysztof Penderecki, John Cage y Umberto Eco sobre la teoría musical contemporánea.

En cuanto al desarrollo tecnológico del laboratorio fue revolucionaria la labor de Fernando Von Reichenbach y su equipo, Walter Guth y Jorge Jorgensen en la realización de la interconexión entre el laboratorio, la sala de conferencia y el teatro. Simultáneamente se desarrolló un sistema para convertir caracteres gráficos en sonidos mediante la utilización de cámaras de televisión de circuito cerrado, denominado Conversor Gráfico Analógico.

Con toda esta actividad en desarrollo se intentó que el CLAEM fuera reconocido como un centro regional de la UNESCO, pero no se pudo lograr entre otras cosas por la negativa del Gobierno de turno a apoyar dicho proyecto. Si bien en sus comienzos, la actividad del Instituto se había desarrollado sin mayores inconvenientes durante el Gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, poco después comenzaron a aflorar tensiones y, según Guido Di Tella, el Instituto comenzó a ser percibido como una manifestación abiertamente contestataria. En los sectores más tradicionales de empresarios y militares, se generalizó la impresión de que el Instituto fomentaba la destrucción de los valores morales y culturales de la sociedad occidental y cristiana.

Así entonces comenzó a complicarse la continuidad de los centros del Di Tella, tanto por la carencia de medios económicos como por la decisión de Jorge Romero Brest -Director del Centro de Artes Visuales, CAV- de cambiar la orientación de los trabajos, promoviendo sus teorías sobre el fin del arte y manifestando que lo único importante era el diálogo con los jóvenes.

A fines de los 60 la situación financiera del Instituto se tornó insostenible e irreversible. Se debía elegir entre la reducción de todos los presupuestos o el cierre de algunos centros. Los años siguientes mostraron que ambas opciones eran irrealizables. Como un paliativo para subsistir y profundizando sus teorías del fin del arte, Romero Brest propuso en el CAV, producir arte de consumo y trabajar en experimentación televisiva. Ambos proyectos tuvieron poca posibilidad de concretarse y desembocaron en el cierre del CAV, el cual fue el más afectado inicialmente.

Con el cierre del edificio de Florida, el CEA planteó la posibilidad de trabajar en otras zonas; esta posibilidad, para el director del mismo Roberto Villanueva era no solo aceptable, sino deseable para transformar al Centro en un taller de teatro similar a algunas compañías europeas como las de Brook o Grotowski. Debido a las restricciones presupuestarias esta opción tampoco fue posible de realizar y todo concluyó con la disolución definitiva.

Por su parte en el CLAEM seguía funcionando el laboratorio de música electrónica, pero sin posibilidad de renovación ni reemplazo de equipos, y la enseñanza continuaba sin trabas, ni cuestionamientos de la función social del arte



ni de la responsabilidad del artista. Esta situación podría haber continuado cierto tiempo, pero fue también afectada por los costos de funcionamiento.

Se propuso donar el laboratorio de música electrónica a la Municipalidad de Buenos Aires, con el propósito que se mantuviera al personal de investigación. Esto fue aceptado por lo que nació en el Complejo Cultural San Martín, el Centro de Investigaciones de Comunicación Masiva, Arte y Tecnología – CICMAT- bajo la dirección de José María Paolantonio.

En síntesis, desde mediados de la década del sesenta el gobierno militar fue manifiestamente hostil a la cultura y al arte contemporáneo y por ende a las actividades del Instituto Di Tella. Aun cuando los centros habían cerrado en 1970, el Gobierno continuó actuando de forma arbitraria, interviniendo la empresa y expropiando la colección Di Tella.

Dentro de este contexto, el trabajo y las manifestaciones de los centros no era considerado como un aporte al desarrollo de la cultura, a la investigación y el estímulo de las artes plásticas, la música y el teatro sino como un ataque a los valores tradicionales. Sin embargo, pese a las condiciones políticas, la década del sesenta ha quedado marcada como un período de exuberante libertad para la investigación y creación artística, y el Instituto conformó uno de los principales ámbitos de la actividad cultural de vanguardia, siendo un referente y una base fundamental en toda manifestación artística y estética posterior.

**ANEXO II**  
**Entrevistas a compositores electroacústicos**

## **2.1 Axiología e ideario de los compositores Eduardo Kusnir, Francisco Kröpfl y Luis María Serr**

Entre septiembre y diciembre de 2010, se realizaron encuentros con los compositores citados, dentro del marco del Proyecto de Investigación *Axiología e ideario de la música por tecnología en Argentina de fin de siglo pasado. Su impacto en las expresiones culturales de la actualidad*. UNLa.<sup>112</sup> De esos encuentros surgieron insumos teóricos relevantes que nutrieron dicha investigación y cuyas ideas más importantes son incorporadas en esta tesis.

### **• Eduardo Kusnir**

#### **Los inicios**

Nació en Argentina durante la Segunda Guerra Mundial en un hogar compuesto por padre y madre muy jóvenes; durante los primeros tiempos familiares el papá estudiaba medicina en Rosario, provincia de Santa Fe y la mamá, Eduardo y sus hermanos vivían en el barrio de Villa Pueyrredón en Buenos Aires.

Nadie de su familia era músico pero a él sin embargo le gustaba la música clásica que escuchaba frecuentemente por Radio del Estado. Así inició sus estudios de piano siendo pequeño y luego, al terminar la escuela secundaria, obtuvo una beca para ir a estudiar ese instrumento en Bulgaria (año 1956). Al poco tiempo se dio cuenta que no quería ser pianista y que incluso no tenía grandes condiciones para ello, pero en cambio sí le gustaba saber cómo y porqué sonaba de determinada manera una obra musical por lo que comenzó a estudiar Dirección Orquestal, allí mismo en Sofía, Bulgaria.

En una oportunidad llegó a esa ciudad el Ballet Cubano de Alicia Alonso con el cual tomó contacto pues estaban buscando un nuevo director de orquesta; de inmediato ganó ese puesto con el cual inició una larguísima temporada recorriendo todo el mundo al frente de la orquesta de ese organismo.

---

<sup>112</sup> Directora: Susana Espinosa; Co-Director: Fabián Beltramino; Integrante: Juan Manuel Cáseres. Duración del proyecto: 2010-2012

Posteriormente, y antes de afincarse en Cuba, pasó por Buenos Aires con intención de iniciar su carrera de Director de Orquesta aquí en su país, pero no tuvo suerte dado que se encontró con una sociedad prejuiciosa que no veía con buenos ojos su trayectoria desarrollada en países comunistas. Sin embargo, por mediación de un tío que dirigía un circo en la provincia de Mendoza (había vivido en ese mundo circense cuando era pequeño y esto le impactó para las líneas estéticas de carácter lúdico que desarrollaría posteriormente como compositor) pudo dirigir por única vez la Orquesta Sinfónica de Mendoza. Viajó finalmente a Cuba a comienzo de la revolución castrista (en 1962) y estuvo nuevamente como Director de Orquesta del Ballet por cinco años. Allí vivió el mejor momento de la revolución donde había mucha libertad de expresión social y artística y donde se motivaba la vanguardia, conociendo a artistas como Luigi Nono, Luc Ferrari y Juan Blanco, compositor cubano este último, iniciador de la música electroacústica en Cuba.

Le interesó especialmente el contexto en que se presentaba la música contemporánea en ese país, con conciertos en estadios donde entraban públicos masivos. Ahí la música contemporánea tenía llegada, incluso a público nuevo, virgen, que escuchaba esa música con placer, con interés, y que aplaudían porque sentían comunicación con esos lenguajes. Había una política que brindaba el marco para el acceso a un público que se estaba iniciando, que era virgen, sin prejuicios ni mandatos culturales dados por el *statu quo*. La música para ellos representaba claramente el nacionalismo.

Sin embargo, con el tiempo, Kusnir necesitó liberarse de su función en el Ballet Nacional por lo aceptó dirigir algunas orquestas integradas por músicos *amateurs* y con formación básica como las de Santiago de Cuba y de Camagüey, lo cual le gratificó porque pudo realizar un aporte importante desde lo humano y social, en acuerdo con sus ideales de política y acción social. Tiempo después vivió y trabajó en Puerto Rico hasta su regreso definitivo a Argentina en 2006.

### **Los primeros pasos tecnológicos**

Nunca estudió formalmente composición, solamente tenía el bagaje de su formación como pianista y como director de orquesta. Su primera obra fue

para un Concurso de Casa de las Américas (en Cuba) con la cual ganó el primer premio. En el jurado estaba Héctor Tosar y Jorge Hurtado de la Argentina. Eso le abrió puertas y cuando regresó a la Argentina decidió presentarse al Instituto Di Tella para ingresar como becario.

En esa época en Argentina gobernaba el proceso militar con Juan Carlos Onganía como Presidente de la Junta. Kusnir deseaba continuar con su carrera de Director de Orquesta pero sufrió la misma discriminación que había vivido años atrás dada su trayectoria como Director en países comunistas (tiempo después escribiría tres artículos sobre la relación de las orquestas y el poder).

Kusnir estaba “señalado” políticamente por lo que le ponían obstáculos dentro del mundo del *stablishment* musical. Pero apareció una institución que le abrió las puertas y esa fue el Instituto Di Tella y dentro de él el CLAEM (Centro Latinoamericano de Estudios Musicales) dirigido por Alberto Ginastera.

Allí se podía experimentar y hacer con libertad; se disponía de una gran biblioteca de música donde se traían novedades de Europa; se dictaban cursos, conferencias y talleres a cargo de grandes músicos de vanguardia del mundo. Argentina era considerada muy conservadora, encasillada y rígida para estos artistas, por tanto sintieron que en el Di Tella todo era posible, no había una línea estética impuesta sino que cada uno podía tomar la que quería. Por eso no fue una institución-escuela sino una institución taller, laboratorio.

En ese marco de vivencias musicales tan ricas, Kusnir y otros becarios formaron un grupo de improvisación que proponía probar todos los desafíos posibles para crear e interpretar. Por ejemplo entre las consignas que se impusieron estaba el que cada uno tocara un instrumento que no conociera para evitar la influencia cultural de la formación recibida en el instrumento aprendido. Kusnir eligió el violoncelo y lo concibió como un “Objeto Sonoro” como se hace en la música concreta, por lo que experimentó aproximándose al instrumento desde un lugar no musical.

Cuando terminó su beca, Kusnir fue a estudiar a la Universidad de La Sorbone, París VIII, donde hizo el Doctorado en Estética Musical y compuso para

recibirse, una serie de obras de teatro musical llamadas “Brindis”, basándose en el absurdo, el neorrealismo y el dadaísmo.

Tiempo después, por los años 70 y de regreso en Buenos Aires, se inició en la música electroacústica, estimulado por las invenciones tecnológicas del ingeniero Fernando Von Reichenbach, quien estaba por entonces, trabajando en el Convertidor Gráfico Analógico (“Catalina”) que permitía transformar las señales gráficas en sonido el cual se conectaba a un módulo Moog controlado por voltaje que había traído Nélide Barreto de EEUU.

Kusnir había compuesto una obra instrumental, “La panadería”, inscrita en la estética dadaísta. Pensó que podía hacer una segunda versión como música electrónica utilizando el convertidor “Catalina” de Reichenbach. Así lo hizo y esa obra fue, hasta el momento, la más representativa de su producción por la calidad compositiva y por la originalidad de sus sonoridades y con un discurso en clave de humor.

“La Panadería” se estrenó en el Di Tella en el año 1970 y luego en Europa en una adaptación para orquesta en el Festival Gaudeamus en Amsterdam. El resultado fue catastrófico pues esta obra electrónica que se emitía a través de dos parlantes y con sonoridades bajas, se ejecutó en una sala muy grande y al final de un concierto con obras clásicas de grandes sonoridades. El shock fue enorme, el público se fue retirando a medida que la obra se difundía y Kusnir lo consideró lógico ya que esa obra en ese momento se metió en terreno ajeno porque no se puede brindar al espectador, ámbitos sonoros tan diferentes en un mismo concierto.

A partir de ahí no dejó de utilizar tecnología para componer, aunque considera que la tecnología trabaja para él y no al revés por lo cual nunca se preocupó por tener lo último surgido en el mercado comercial. Su posición frente a la tecnología es distante, la utiliza pero siempre está en estado atento para que ella esté al servicio de lo expresivo. Para él se puede y debe buscar la emoción, la alegría, el suspenso, la expresión con tecnología igual que con los instrumentos tradicionales. Todas sus composiciones trasgreden esquemas y recursos compositivos, como “Orquídeas Primaverales”, obra en la que mezcla marchas militares, humor, sonidos electrónicos, sonidos de

instrumentos musicales, y otros elementos.

Como dijimos, en el 2006 regresó definitivamente a la Argentina y actualmente compone, da clases y es responsable del área de restauración sonora en la Secretaría de Cultura de la Nación.

### **Su proyección en la actualidad**

Kusnir sostiene que en Argentina sería impensable que ocurriera un fenómeno de difusión masiva de la música electroacústica como él vivió en Cuba, porque la gran parte del público no está liberado de prejuicios y mandatos culturales de la tradición. En siglos anteriores la música erudita tenía inserción social y prestigio, porque se convocaba a los compositores académicos para inaugurar obras o para celebrar acontecimientos familiares o políticos. La “industrialización de la cultura” como dice Adorno, hizo que la única música que sirve sea la comercializable y los que no están integrados a esa industria que da réditos, no existen. En otras ramas del arte no ocurre esto porque los pintores, o el teatro o el cine sí tienen una función social, se comunican por medios y entornos comerciales. En cambio la música contemporánea instrumental y electroacústica está aislada, separada de ese circuito de consumo y ese es el gran problema que los compositores deben afrontar aún en la actualidad.

### **La relación música-tecnología- público**

Su paso por el circo en la infancia y tiempo después por el mundo de la escena como Director de Orquesta de un ballet, están reflejados en sus producciones. Kusnir siempre compuso pensando en personajes, en términos de paisajes sonoros, teatrales, movimientos de personajes aunque todo ello fuera expresado con medios virtuales tecnológicos. Considera que la inclusión de instrumentistas y actores en vivo en combinación con bandas sonoras electrónicas, puede resultar una estética atrapante para el público. Le atrae hacer cuentos sonoros teatralizados como son sus obras “Blancanieves” y “Caperucita”.

Prefiere componer obras mixtas en general aunque considera que cualquiera sea la forma que se elija para componer ellas no resuelven el problema de

las comunicaciones con el público. Kusnir piensa que el público está acostumbrado a ver a un intérprete que se esfuerza ejecutando, que sufre de alguna manera, por lo que no le interesa poner su atención o interés en otra cosa desprendida de este aspecto actoral. El público siempre necesita del ritual del espectáculo para sentir que invirtió bien su dinero y que recibió un placer espiritual. Cuando un pianista toca se ven sus gestos, muecas y por tanto se halla una analogía entre lo que se ve y lo que se escucha.

### **La crítica como construcción positiva**

Kusnir reflexiona también críticamente sobre los compositores actuales; piensa que en la era de la comunicación globalizada, el artista tiene la “obligación” de esforzarse por seducir al público, crear formas que tengan referencias internas emotivas y que le den anclaje al espectador, porque es la memoria interna de la obra la que permite que el arte atraiga, sea con el lenguaje que sea. Tal vez el camino futuro de la seducción- dice – esté en la conjunción de lo sonoro con lo visual, escénico, literario o teatral, es decir el arte global, integral en confluencia de varios lenguajes expresándose simultáneamente.

Observa también el problema actual de la difusión musical exageradamente amplificadas, de la moda de escuchar con volumen alto, y por tanto de la pérdida de la audición que las generaciones jóvenes van teniendo. Ahora se puede hacer música en un estadio o en una sala de mala acústica; esas cualidades perdidas no importan porque la tecnología no tiene límites y con la amplificación se soluciona todo. Entonces, frente a la falta de límites es preocupante el futuro del procesamiento del sonido que comenzó con la música electroacústica académica pero que ahora en el rock o en la música para efectos masivos, estos límites ya no existen.

Kusnir trabajó mucho tiempo haciendo efectos sonoros para comerciales que se difundían por televisión, pero ante las exigencias comerciales que se contrastaban con su estética (y ética) sonora, eligió la música de arte y dejó la música comercial. Esto demuestra lo difícil que es para el artista insertarse en una comunidad con fines de lucro. La composición tecnológica con fines de lucro no atiende el resultado artístico sino los fines de los individuos que contratan el servicio del compositor. Por eso Kusnir piensa que a futuro no



habrá muchas elecciones posibles para los artistas: o bien tendrán que insertarse en el mercado consumidor con expresiones electroacústicas un poco más adecuadas a los gustos de la gente, o bien quedarse con el público restringido y especializado. Confiesa que quisiera encontrar una solución a esta problemática comprometiéndose a sí mismo en no dejar de hacer buena música pero aplicando inteligencia para atraer al público; hay que “negociar” con el público – dice -, hay que conquistar a la industria.

## • Francisco Kröpfl

### Los inicios

Nació y se crió en un hogar donde se escuchaba música clásica frecuentemente. A los seis años comenzó a estudiar piano y a los diez un cura franciscano amigo de la familia que amaba las matemáticas y la música, le dio las primeras clases de armonía y contrapunto. Cuando tenía 16 años fue a una conferencia en la Facultad de Ciencias Exactas que dio Juan Carlos Paz, el compositor más prestigioso de Argentina por entonces. Quedó deslumbrado porque escuchó por primera vez obras de música dodecafónica como el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg. Luego de la conferencia se acercó a Paz y le pidió que le diera clases comenzando así una larga etapa en la que todos los sábados estudiaba con su maestro y escuchaba música de todas las épocas. Paz era un hombre tímido pero de mucho humor; no enseñaba música contemporánea, enseñaba contrapunto riguroso analizando la obra completa de músicos clásicos como Juan Sebastián Bach y César Frank. Solo después de la clase hacía escuchar a los alumnos música contemporánea de todo tipo que tenía en su estudio. Kröpfl lo considera su maestro y de todas esas escuchas rescata la música de la Escuela de Viena que lo influyó en su obra posterior como compositor.

### Los primeros pasos tecnológicos

Cuando se le preguntó cómo llegó a la música electrónica, Kröpfl dijo que en el año 1950 comenzó a escuchar obras de Pierre Boulez en pleno desarrollo del Serialismo Integral. En el 52 escribió *Opus 2* integrada por una

serie de canciones, una de las cuales estaba basada en el desarrollo rítmico de Boulez. En 1953 escribió un *Cuarteto Mixto* donde estudió la altura y la dinámica del sonido (en base a la influencia que recibía de Webern), y ya en 1954 cuando llegó Pierre Boulez a Buenos Aires descubrió con él un mundo sonoro del cual nunca más se separó.

Cuenta también que la primera obra argentina electroacústica fue hecha por Mauricio Kagel a fines de la década del 50, cuando este notable compositor todavía vivía en Argentina (posteriormente se instaló en Alemania trabajando junto a Karlheim Stockhausen y allí falleció). La obra se grabó en el recientemente creado Estudio ION (que fue muy importante para la industria del sonido del país) y se llamó *Música para la torre*. La obra fue compuesta en base a sonidos de máquinas de una exposición agrícola en la provincia de Mendoza y el nombre aludió al lugar de difusión de la misma, por medio de parlantes colocados en la torre del edificio central de la exposición.

En sus primeros tiempos compositivos, Kröpfl rechazó la música concreta porque este tipo de música le planteaba un problema irresoluble respecto a la relación del material con la forma. Pensaba que cuando un material es muy referencial de su fuente sonora original, difícilmente se logra que la forma transmita el mensaje principal a la percepción porque el escucha siempre va a hacer referencia a lo que indica semánticamente el material sonoro.

Dice además que en esa época también apareció otra dicotomía entre dos estéticas: aquellas que buscaban la precisión como el serialismo integral y la electrónica y las que buscaban la imprecisión (hablando en términos perceptivos) como la concreta y la aleatoria. Era algo así como lo que se había dado entre el dadaísmo y el futurismo en tiempos anteriores de las artes plásticas. Mientras Schaeffer recuperaba la máquina "Intonarumori" de los futuristas que lo antecedieron y trataba de ponerle lenguaje musical a los sonidos-ruídos del medioambiente, y Cage llevaba al máximo la imprecisión con la música de improvisación, Boulez reafirmaba la estética de la precisión llevando a su máxima expresión el serialismo integral con obras como *Le Marteau Saint Mettre*.

Fue esta obra precisamente, la que marcó otro paso fundamental en la ca-

rrera compositiva de Kröpfl. La partitura fue explicada en detalle por el mismo Boulez a un grupo de jóvenes músicos, cuando llegó a Buenos Aires en el año 1954 con la Compañía de teatro de Jean Luis Barrault de la cual Boulez era el Director Musical. Así, Kröpfl tuvo oportunidad de tratarlo ya que Boulez quería conocer a Paz y a la Agrupación Nueva Música y él fue el intermediario para que este encuentro se produjera. Ambos artistas iniciaron una amistad que continúa hasta hoy, manteniendo abundantes charlas sobre técnicas de serialismo.

En esa primera visita, Boulez le mostró a Kröpfl el fascículo del Estudio de Radio Colonia y una obra de Karlheinz Stockhausen; estos materiales le impactaron fuertemente por lo cual comenzó a experimentar con tecnología para hacer música junto a su amigo ingeniero de sonido Fausto Maranca. Hacía mezclas, cortaba cintas, grababa en varios canales, por lo que en principio se dedicaba más a manipular sobre el sonido mismo que a componer música.

Comenzó a buscar alguna universidad que le diera respaldo para desarrollar esos primeros instrumentos electrónicos y fue así, que él y Maranca consiguieron un contrato para construir un Estudio Electrónico en la Facultad de Arquitectura de la UBA.

Existía allí un laboratorio de mediciones acústicas que se usaba solo para dar algunas clases de medición de ruido a los estudiantes de arquitectura; sin embargo como había más tecnología de la necesaria para este fin, Kröpfl y Maranca maravillados por el hallazgo, aprovecharon el equipamiento para sus fines. El Estudio se fundó oficialmente en octubre de 1958 pero hasta 1963 solo se hicieron unas pocas obras por problemas presupuestarios e institucionales del laboratorio.

Si bien nunca dejó de componer obras de música instrumental, Kröpfl reconoce que a partir de los años 60 su estética se renovó significativamente. Por entonces tenía mucho interés en el tema de la precisión (a nivel temporal) y la tecnología le permitía componer con eso mucho mejor que con los instrumentos acústicos.

En el 67 Kröpfl es invitado a entrar al Instituto Di Tella (un año antes había ingresado Fernando Von Reitchenbach para instalar la sala audiovisual con seis proyectores). Ginastera, quien dirigía el CLAEM dentro del Di Tella, le pide a Kröpfl que haga un presupuesto para construir un laboratorio de música electroacústica. Este proyecto no fructificó pero de todas formas trabajó allí un tiempo como colaborador externo y profesor.

Años más tarde, en los 80, cuando el laboratorio sonoro del CLAEM (ya desaparecido como Institución) pasó a depender de la Municipalidad de Buenos Aires, Kröpfl consiguió un subsidio de la Fundación Antorchas con el cual desarrolló un proyecto cultural a lo largo de cinco años, para la promoción de la música por tecnología. Al final de ese período obtuvo el apoyo de una de las integrantes de la familia Di Tella para crear una Fundación a fin de continuar con el emprendimiento el cual duró otros cinco años más. De esta forma este compositor se convirtió en un importante gestor cultural para la promoción de la música por tecnología y logró que el Laboratorio de Fonología Musical de Buenos Aires fuera comparable con el de Radio Milán (en Italia) y de Radio Colonia (en Alemania).

Como dijimos, este artista se especializó en la composición de música de alta precisión por lo que el diseño de tecnología y el trabajo en equipo con técnicos del sonido, le resultaba ideal para su estética. Junto a él, Fausto Maranca inventó un *Fotomodulador*, sistema ergonómico que permitía integrar diferentes sistemas electrónicos y un sintetizador destinado a dar conciertos en público para transformar sonidos que eran procesados en directo. El Estudio de Fonología Musical dejó de funcionar en el año 73 cuando las autoridades de turno consideraron que este tipo de experimentaciones no eran útiles para la vida cultural nacional. Sin embargo, tiempo después, la Municipalidad de Buenos Aires creó en el Centro Cultural Recoleta, el Centro de Investigaciones en Ciencias Musicales, Arte y Tecnología – CICMAT que existe hasta la actualidad llamándose ahora Laboratorio de Investigaciones para la producción musical – LIPM y que cuenta con el apoyo económico de la Fundación Música y Tecnología.

## Proyecciones en la actualidad

Francisco Kröpfl piensa que estamos en una época de decadencia para la música electroacústica. El LIPM actual así lo demuestra, pues tiene un escueto presupuesto y depende casi exclusivamente de la ya mencionada Fundación Música y Tecnología a la cual aportan empresarios y promotores de arte. Cree que esto es por la indiferencia de las autoridades porque el público se adaptaría y consumiría este arte, si el producto fuera bien promocionado y frecuentemente presentado. Pero, las autoridades prefieren ofrecer los espectáculos de música tradicional así ganan adeptos fácilmente y no arriesgan con propuestas innovadoras cuyos resultados de éxito no están asegurados.

Hoy, dice Kröpfl, no hay salas adecuadas para difundir y escuchar música electroacústica como se debe. Los lugares que existen en el país son todos lugares provisorios. En cambio en el exterior, en Osaka por ejemplo, para difundir masivamente obras sonoras electrónicas de Karlheim Stockhausen, construyeron en el año 74 una esfera con cientos de parlantes a la cual el público entraba y escuchaba gratuitamente.

## La relación música-tecnología-público

En una de las varias reuniones que tuvimos con este compositor, comentó que actualmente los jóvenes tienen computadoras, programas, *samplers* y creen que con eso son compositores haciendo montajes y mezclando distintos estilos. Estamos en una situación caótica – dice - muy rica, pero sin orden; hay que vigilar el caos”.

Frecuentemente lo consultan jóvenes que le preguntan si les daría clases porque tienen una computadora y un programa y quieren que les enseñe a manejar esa tecnología; pero, dice Kröpfl, no le piden que les enseñe a componer, sea con los medios que sea. Opina que esto es grave ya que así no se garantiza la continuidad de la música ni electrónica ni de ningún tipo. El joven de hoy está más en contacto con la música popular y con la tecnología y por tanto la ideología ha cambiado totalmente. Cuando escuchan música electroacústica creen que pueden hacer lo mismo pero no se dan cuenta que su sensibilidad está ligada a lo popular (con base en el ritmo, la armonía y

la melodía tonal) y no a la música electroacústica académica que prescinde de estos anclajes. Los *Disc Jockey* por ejemplo, se definen como creadores de música electrónica en tiempo real pero siempre lo hacen poniendo como apoyo, como base, un ritmo acompasado.

Kröpfl fundamenta que en la música electroacústica académica el sonido es estructura y en cambio en la popular no; por eso Pierre Schäeffer dio una clave importante cuando habló de la Escucha Reducida pues la única forma de encontrar un orden en la Música Concreta (la hecha en base a sonidos de la vida cotidiana y procesados electrónicamente) es tomando conciencia de los parámetros del sonido, para procesarlos y producir infinitas transformaciones. Esa es la clave de la música electroacústica: trabajar con pocos sonidos pero producir creativamente infinitas transformaciones electrónicas de su fuente concreta original.

#### • **Luis María Serra**

##### **Los inicios**

Nació en Buenos Aires a fines de la Segunda Guerra Mundial. Hizo estudios primarios y secundarios y cuatro años de Odontología en la Universidad. En su casa los hermanos y abuela tocaban el piano y él repetía de oído lo que sus familiares hacían. Su abuela también dirigía un coro de voces no profesionales, compuesto por gente trabajadora del barrio de Pompeya; Serra acompañaba a su abuela a los ensayos que se hacían los domingos por la mañana, por lo cual despertó su gusto por dirigir coros amateurs, actividad que desarrollaría posteriormente y hasta la actualidad.

Su primer profesor de piano Roberto Locatelli, le dijo que su carrera no era la de intérprete sino la de compositor, cuando escuchó una de sus primeras composiciones autorales. Estudió armonía y contrapunto con Lita Spina para realizar luego en la Universidad Católica la carrera de composición. Entre sus profesores estaban los destacados Ginastera, Camaño, Epstein y Gandini quienes le marcaron tendencia para orientarse hacia la música contemporánea. Ginastera tenía una idea sustancial de la forma y un espíritu ligado al

mundo cultural internacional; por eso cuando dirigió el CLAEM del Instituto Di Tella, trajo a compositores de todo el mundo para que los alumnos vieran lo que hacían afuera. Así los vocacionaba para que hicieran vida internacional a lo largo de sus propias trayectorias.

Fue becario en el CLAEM entre 1968 y 69 y, posteriormente, viajó a Francia con la beca de la Asociación Wagneriana donde permaneció dos años formándose al lado de Pierre Schaeffer en el GRM del Instituto Nacional del Audiovisual de París. A su regreso a Buenos Aires se dedicó por entero a la composición de música electroacústica fundando el Atelier de Realizaciones Técnico-Electroacústicas – ARTE 11. A la vez, y hasta la actualidad, compone música de todos los estilos y géneros para espectáculos, films y video-arte.

### **Los primeros pasos tecnológicos**

Hizo mucha música contemporánea experimental para coro pero también se animó a incursionar en el mundo del espectáculo creando música para teatro, ballet y en especial para cine. Su incursión en esta industria, le permitió aprender a componer pensando fundamentalmente en el gusto del público de mayorías, lo cual fue un desafío para un artista como él, de formación académica.

Su primer trabajo en cine fue para el film, “Juan Moreira” (creado y dirigido por Leonardo Favio) donde creó música orquestal y coral. Grabaron a cuatro canales solamente y estratégicamente decidió que para la escena de la muerte del Moreira en el final del film, el coro cantara al unísono para lograr más impacto emotivo. El órgano de la Iglesia San José, ejecutado por Héctor Zeoli, fue grabado con un Revox colocando micrófonos adentro de los tubos, y a eso se le sumó luego en montaje la percusión de Domingo Cura más el violín en ostinato interpretado por Gabriel Brncic. Cuando Leonardo Favio escuchó la grabación, se deslumbró y así quedó grabado para la historia, uno de los temas más significativos y emotivos de la literatura argentina de música para films.

Cuenta Serra, que por los años 60, no existían en Argentina estudios de grabación multicanal, por lo que no se grababa cada instrumento por separado,

sino todo junto en mono. Si bien la grabación se escuchaba magnífica a través de los grandes parlantes que poseían los estudios de grabación, luego, al ser reproducida por otra vía, el resultado sonoro era chato y empastado. El sonidista al grabar, sabía lo que iba a pasar con la escucha después, por tanto debía tener la inteligencia de levantar el volumen del oboe o el violín al momento de grabar para que luego se escuche todo por igual. Serra referencia a Pierre Schaeffer en estas reflexiones, cuando habla del oído especializado del técnico que trabaja en base a la Escucha Reducida que él planteo en el Tratado de los Objetos Musicales.

Cuando Serra volvió a la Argentina en el 70 armó un estudio electroacústico con el préstamo de equipos electrónicos de la compositora Susana Barón Supervielle en Libertad y Arenales en el piso 11 y fundó así ARTE 11 (Atelier de Realizaciones Tecnológicas Electroacústicas). El grupo fundacional estaba integrado por Luis María Serra, Lionel Filippi y Susana Espinosa, al cual se sumaron luego Walter Guth y Jorge Padín. El grupo realizó muchos conciertos, espectáculos multimedia, audiciones experimentales en Radio Nacional y cursos y talleres con artistas nacionales e internacionales. Dentro de este grupo de trabajo – que duró en forma ininterrumpida siete años (del 91 al 98) y luego desde el 81 al 84-, Serra definió y afirmó su tendencia estética, pero considera que el puntapié inicial para dedicarse a la música por tecnología lo dio unos años antes cuando ganó el premio de “Amigos de la Música” por una obra para instrumentos de viento y percusión. Cuando se ejecutó la obra no quedó conforme con la interpretación de los músicos y por eso apenas aparecieron los sintetizadores sintió que a través de la tecnología, él podía ser dueño de lo que componía, es decir podría dominar la versión. De esa forma, él sería el propio técnico de su música. Esta decisión le permitió también un nuevo medio de vida porque a partir de la grabación de música podía componer música instrumental y vocal para las películas y procesar el material rápidamente en un estudio de grabación evitando la repetición por horas en el vivo.

### **Proyecciones en la actualidad**

Ante la pregunta ¿cómo es la música electroacústica hoy?, Serra contesta que considera que la música es igual en todas las épocas. Siempre se



buscó hacer algo diferente porque eso es inherente al creador; solamente – dice – que hoy hay caminos diferentes, más variados, en los cuales cada artista puede expresarse a su manera, con total libertad, sin seguir líneas estéticas conducentes; y también hay más medios para hacerlo. Es el material disponible el que invita a recorrer formatos expresivos más “jugados”. En su experiencia como jurado de concursos internacionales de música contemporánea (en los cuales participa frecuentemente) dice que lo que vale, lo que tiene calidad y expresión propia en una obra, se siente de inmediato apenas escuchada.

Le preguntamos entonces porqué los críticos dicen que en la mayoría de los casos es la tecnología la que hace música y no la persona. Serra piensa que es lo contrario y que la tecnología es solo el medio, que la estética siempre está adelante y que si no es así, no es arte. Por eso Haendel tocaba el clave – comenta - como si fuera un piano (que aún no había sido inventado) porque pensaba en grandes sonoridades a pesar de tener una herramienta tecnológica limitada.

### **La relación música-tecnología- público**

Serra considera que el compositor tiene que hacer música que funcione, que le guste al público, que le llegue bien y no que el autor diga “yo hago solo lo que quiero y si no gusta ahora ya gustará más adelante”. Aparece así una problemática de la percepción para el caso de la composición electroacústica, ya que ese fenómeno de goce o disfrute no se produce de manera inmediata; hace falta un entrenamiento previo para asumirla en el campo del placer.

Serra es considerado en Argentina, el compositor “melódico” por excelencia. Si bien todas sus obras “académicas” son de lenguajes y estéticas contemporáneas, conservan una construcción expresiva, un decir fuertemente referenciado a lo sensible, a lo emotivo. Sus músicas no son frías y llegan fuertemente al alma, en especial, en las obras de música popular y en las músicas para films donde siempre queda en el recuerdo del espectador, el tema central que caracteriza a la película.

Se le pregunta a propósito de esto cómo alcanza el encuentro estético entre la música acústica y la música electroacústica dado que en ambas el “melos” tiene siempre un rol central. Serra dice que al ser un músico profesional, puede (y debe) saber componer en cualquiera de las estéticas, ya que ser músico es una profesión (como la del médico, agrega); pero en su gusto personal elige componer a partir del sonido, de la abstracción que el mismo ofrece como objeto puro independientemente de lo musical. Comenta que los años pasados junto a Pierre Schäffer en París, escuchando cada sonido para ver sus detalles más minuciosos y comprobando que a veces hasta faltaba lenguaje para definirlos, lo marcaron para siempre. Ese riquísimo entrenamiento le sirvió para poder escuchar una flauta por ejemplo, sabiendo si los sonidos que hace el intérprete son buenos o malos o si interpreta en forma banal o no.

Cuando trabaja en música popular, más que lo perfecto busca lo informal, lo menos “cuantificado”. Y cuando lo hace en música electroacústica, trata de imitar con la tecnología, el sonido del intérprete; por ejemplo, para emular una orquesta electrónicamente, hay que procesar lo más parecido a como suena ella en vivo. El problema es que muchos jóvenes compositores electroacústicos no se preocupan por este aspecto y por eso sus músicas son frías, matemáticas. Este es uno de los principios de su pensamiento musical: que todo lo que se haga en música sea lo más parecido posible a la realidad.

### **¿Y en cuanto al auditor?**

Cualquiera, por una cuestión de sensibilidad, se da cuenta si algo es bueno o no, dice nuestro entrevistado. La música que vale tiene calidad, sea o no electroacústica. Tal vez solo haya que esperar algunos años para que la gente se acostumbre a la música contemporánea (tanto instrumental como electrónica). La gente compra por ejemplo música de Tchaicovsky o de Rachmaninoff porque es música conocida y los expertos dirán que esa es ya música clásica, pero nunca podrán decir que no es una gran música. El secreto está en el tratamiento del sonido en el tiempo para que eso llegue a mover la bronca, o la furia o la alegría o la tristeza. La gente tiene que escuchar música y emocionarse con ella, por lo cual lo tecnológico – insiste –, es solo una herramienta que da nuevas posibilidades superadoras de los instrumentos tradicionales. Nada más.

Otra cuestión que también valora es el aspecto lúdico del creador que es capaz de pasar ratos largos indagando y jugando con un sonido, transformándolo en infinitos nuevos sonidos a través de las herramientas electrónicas o digitales. Lo más importante – dice - es que el compositor parta de una idea y recién a partir de ella piense en el discurso y la estructura, y no al revés.

En el 2011, hizo la música y los efectos sonoros para la obra de teatro “Babilonia” (puesta en el Teatro San Martín y ubicada temporalmente a principios del siglo XIX.). En ella los actores hablan rápido y con distintas lenguas, con mucho ruido de cacerolas, gente que sube y baja, platos, gritos, etc. Para eso tuvo que hacer música en contrapunto, con encajes perfectos, por lo que compuso tratando que los sonidos hicieran lo mismo y se mezclaran con ese paisaje sonoro de la acción. Por eso dice que no podría hacer música electroacústica solo conceptual, donde los sonidos de síntesis fueran lo único. Su composiciones tienen siempre, ámbitos sonoros que transitan lo musical tradicional mezclados creativamente con sonidos electrónicos. Reafirma que toda obra es tal cuando brinda comunicación, cuando tiene una finalidad que el perceptor puede captar y compartir. Y siente que hoy si hiciera solo música electroacústica se moriría porque considera que lo limitaría emocional y creativamente.

## 2.II Exégesis, valores y paradigmas de los artistas sonoros entrevistados<sup>113</sup>

### La música electroacústica como vanguardia

Se abordará aquí el análisis de la dimensión “vanguardista” que lo electroacústico tiene desde su origen, estableciendo, por un lado, una tensión entre el concepto mismo de vanguardia y el de experimentación y, por otro, una lectura crítica de la dimensión institucional que lo electroacústico tuvo y tiene como marco de contención de una “producción sin consumo”.

Tal como se ha planteado en capítulos anteriores, el concepto de vanguardia conlleva, - por lo menos desde las experiencias de los movimientos surgidos durante las décadas de 1910 y 1920-, una clara intención estética experimental, rupturista, provocativa, al tiempo que un claro objetivo extra-estético de tipo social, sociocultural y, por lo tanto, político.

Sin embargo, no surge de los diálogos con los compositores entrevistados un gran relieve en lo que hace a ese segundo objetivo “trans-estético” esencial en cualquier movimiento vanguardista. Más que ruptura y planteos críticos lo que emerge de sus ideas, es una actitud adaptativa, de supervivencia e inserción en un medio en el que las instituciones del arte, más que aparecer como enemigas y agentes de coerción y de coacción sobre la creación estética aparecen como elementos indispensables para su desarrollo. Es decir, no aparecen frontalmente cuestionadas las lógicas tradicionales de operación dentro del campo: una cierta idea de obra, el concierto tradicional como instancia de difusión, los concursos y premios como instancias de legitimación a partir del reconocimiento de los pares, la relación discípulo-maestro en la transmisión de los saberes técnicos, y otros elementos, se asumen como incuestionables dentro de la actividad.

Es en este punto donde lo “institucional” aparece como una dimensión de central importancia. Cualquier lectura política de la música electroacústica como

---

<sup>113</sup> Proyecto de Investigación *Axiología e ideario de la música por tecnología en Argentina de fin de siglo pasado. Su impacto en las expresiones culturales de la actualidad*. UNLa. 2010-2012

arte de fines de los sesenta no puede pasar por alto la cuestión de los soportes institucionales oficiales y privados que han impulsado y sostenido la actividad.

El impulso “modernizador” que funcionó como motor de nuevas tendencias aplicado al financiamiento de producciones artísticas, se manifestó en sintonía con el contexto de las políticas desarrollistas surgidas de gobiernos tanto dictatoriales como pseudo-democráticos de la época, con el objetivo de superar lo que se concebía como el atraso y el conservadorismo derivados de éste.

Al respecto se pregunta Fabián Beltramino:

¿Puede ser institucional una vanguardia? Si bien está claro que el mandato anti-institucional característico de las “vanguardias históricas”, ampliamente desarrollado por Peter Bürger (1974), constituye un elemento propio de dichos movimientos, justificado por su propio contexto y su propia dinámica interna, la pregunta apunta a develar si el “amparo” institucional no ha tenido la doble función de garantizar la “no contaminación” de las formas del arte –a partir de cualquier vínculo negativo que pudieran haber establecido con los circuitos y las lógicas de “lo comercial”-, por un lado, y la “no intervención” de los propios artistas en una coyuntura política y social por demás conflictiva, negando entonces, una institucionalidad así concebida, la dimensión extra-estética mencionada.<sup>114</sup>

Una lectura resignificada de la música electroacústica como arte de vanguardia consideraría que si bien se trata de una manifestación artística “de avanzada” en lo que hace a lo tecnológico, no lo sería en lo que hace a objetivos e ideales extra-estéticos. La instancia de producción parece haber surgido, desarrollado y funcionado, de un modo aislado, desentendiéndose de cualquier lógica de circulación –como no sean las estrictamente necesarias desde la “institucionalidad” del propio campo- y, por lo tanto, también de cualquier lógica de consumo.

Agrega Beltramino que:

Este “encierro institucional” cargaría con la responsabilidad de que la ruptura propuesta consista en una apariencia, en un gesto que no deviene en acto (en tanto intervención concreta en un proceso social), en lo que permanece voluntariamente en la esfera de lo ritual. No puede dejar de afirmarse, como ya lo hiciera Néstor García Canclini (1990), que dicho carácter ritual no debe ni puede ser calificado

114 Beltramino F. (2010) “La electroacústica como vanguardia” en *Axiología e ideario de la música por tecnología en Argentina de fin de siglo pasado. Su impacto en las expresiones culturales de la actualidad*. Proyecto de Investigación de la Universidad Nacional de Lanús, informe final.

en un sentido puramente negativo. Así, habría de todos modos una dimensión crítica de la ritualidad, opuesta a la de mera reproducción social. Este carácter tendría que ver con la construcción de escenarios “simbólicamente marginales” capaces de funcionar como espacios en los cuales se concretan transgresiones impracticables en forma real o permanente. En el caso de la música electroacústica, este nuevo orden propuesto pasaría por una “revolución perceptiva”, por la propuesta de un nuevo modo de concebir y de escuchar música, hasta por un nuevo concepto de música, si se quiere, aconteciendo en el marco de una producción, de una circulación y de un consumo altamente “controlados”.<sup>115</sup>

Pareciera entonces que la música tecnológica surgida en el Di Tella en los años sesenta tuvo más de impacto socio-cultural que de revolución en la retórica compositiva. Sus propios representantes dan cuenta de esto cuando manifiestan que para ellos la composición musical tiene sintaxis y estructura universal que se mantiene a través del tiempo porque responde a la sintaxis y organicidad sistémica de todos los fenómenos vivientes. Lo que cambia es el contenido discursivo, su estética, sus recursos y materiales, sus materias primas; aún en la *performance* de improvisación, en la composición abierta, en la música atonal, dodecafónica o serialista, existe comienzo, tensión y fin del discurso con sus paradigmas característicos. Porque si no hubiera estructura el mensaje no se comprendería o no existiría.

El problema está, según los creadores, en el desencuentro (aparente hasta el momento) entre el creador y el receptor simplemente por incompreensión de códigos. Tal como dijimos en la primera sección de esta tesis, la situación hermenéutica está dada del momento que no se puede interpretar aquello que “no está dicho” hasta tanto emisor como receptor compartan el mismo nivel de comprensión de los códigos con que se estructura una obra.

### **Más allá y más acá de las ideologías**

Más allá de la “muerte de las ideologías” o del “fracaso de las vanguardias” – frases muy mencionadas por filósofos y críticos de arte de la época que trata esta tesis-, estos artistas de fines del siglo pasado ponen nuevamente en tema la ilusión, las utopías y los proyectos programáticos de las primeras vanguardias.

---

<sup>115</sup> Beltramino F. (2010) “La electroacústica como vanguardia” en *Axiología e ideario de la música por tecnología en Argentina de fin de siglo pasado. Su impacto en las expresiones culturales de la actualidad*. Proyecto de Investigación. Informe final.

Los creadores entrevistados y tanto otros de la Argentina de la década del 60 se consustanciaron con aquellas ideas precursoras surgidas en Europa las que resignificaron cuarenta años después y en otro continente. Sus idearios eran semejantes; sus modos operativos y sus entornos, diferentes. Tanto aquellos como éstos tuvieron que provocar a sus receptores, afrontar agresiones y desintereses del poder y hasta aceptar ser vistos como ridículos y excéntricos. Sin embargo, no claudicaron en sus posturas y hoy sus producciones de entonces, son representativas de idearios y valores (aunque algunas de tan efímeras ya hoy son inexistentes y solo queda la información o los registros fonográficos, fotográficos o filmicos).

Si realizamos una lectura transversal de los escritos y reflexiones tanto en conferencias como en charlas informales de estos artistas, se extraen conclusiones bastante claras respecto a los resultados de sus utopías. Estaban convencidos de que el mundo de la cultura de su época debía realizar un profundo cambio y que ellos tenían un rol sino conductor por lo menos orientador de este cambio.

Para estos artistas era la primera vez que en la Argentina se estaba realizando un arte de vanguardia, y aun cuando inicialmente se acomodaron sus producciones al nuevo esquema institucional, esta alianza estratégica se estableció sobre un conflicto que, a fines de los sesenta, fue imposible contener y estalló en un antiinstitucionalismo tan radical que llegó, incluso, a poner en cuestión la legitimidad de toda práctica artística.

Finalmente ellos mismos comprendieron que proponían cosas inalcanzables e improbables para hacer desaparecer la miseria humana y la injusticia. Con el correr del tiempo sintieron que sus sueños estéticos, éticos y políticos eran insensatos a la luz del desarrollo de la cultura y la sociedad argentina. Muchos de ellos habían nacido entre las dos guerras mundiales o al final de la segunda guerra. Creían por tanto que habiéndose derrocado los regímenes nazis en el mundo una nueva ciudadanía imperaría en todos los continentes. Sin embargo, a partir de los años 70 en que se implanta el régimen militar en la Argentina y recrudecen las ideologías mesiánicas y las guerras religiosas en Europa, todo su idealismo se quebró.

También quebraron en su creencia de que el arte musical tradicional había muerto porque comprobaron que lejos de desaparecer, expresiones simbólicas que apuntan a la sensibilización y la emoción continúan contando con la preferencia del público masivo.

Se preguntaron entonces ¿Cuáles eran los mecanismos más adecuados para lograr sus objetivos? A esa altura ya no era posible sostener que el fundamento de la legitimidad artística residía en la autonomía del lenguaje. Por el contrario, ahora la realidad misma era la que exigía el compromiso total sin prejuicios esteticistas: contra una estética de la negatividad, proponían una que sostenía como valores la heteronomía y el compromiso. La vanguardia ya no debía renovarse solo en sus formas, sino también en sus significados.

¿Estaba entonces el arte nacido a mediados del siglo XX condenado a desaparecer o por lo menos a continuar encapsulado en los ámbitos específicos de su producción y de los degustadores exclusivos o entendidos? ¿Estaba entonces irremediabilmente condenado a no ser jamás representante legítimo de valores, ideales y gustos de las mayorías?

Se instalan aquí una serie de interrogantes que solo pueden contestarse a través de la reflexión filosófica, considerando que nada es totalmente verdadero ni totalmente falso. Ni era falso que el arte de vanguardia pudiera estar capacitado para semejante responsabilidad como la de poder cambiar los lineamientos socio-culturales de la época ni era verdadero que estuviera condenado a su desvaloración por la totalidad de la sociedad de entonces en nuestro país; de hecho se proyectaron cambios sustanciales en el consumo del arte sonoro en Argentina posteriores a la dictadura.



**ANEXO III**  
**Instrumentos precursores de la música electroacústica**

## Los primeros generadores electrónicos

El primer teclado electrónico de la historia fue construido en 1899 por el físico inglés William Duddell, basado en la lámpara de arco de carbono. En 1904 el físico inglés John Ambrose Fleming construyó un mecanismo denominado “diodo” (tubo provisto de dos electrodos, un ánodo y un cátodo). En 1906 el estadounidense Lee de Forest perfeccionó el mecanismo al introducir una rejilla en el diodo, y creó el “triodo” al que llamó “Audiión”. Estos tubos electrónicos constituyeron partes esenciales de la estructura de los diversos equipos de amplificación hasta la llegada del transistor. La aparición del triodo condujo a la invención del primer oscilador electrónico, patentado en 1915 por De Forest, y que consiste en la generación de corrientes alternas en un circuito que posea las propiedades de inductancia (L) y capacitancia (C).

Frente a estos intentos experimentales, puede considerarse el primer instrumento electromecánico ‘serio’ al *Telharmonium* de Tadeus Cahil, patentado en 1897 y revisado y vuelto a presentar en 1906. Este aparato, consistente en una máquina de producción de sonidos mediante aplicaciones de la electricidad, carecía de mecanismos para amplificar las señales sonoras producidas y trabajaba sobre la base de un alternador de gran tamaño. El *Telharmonium* resultó “poco manejable” en directo, por lo que Cahill ideó un sistema telefónico que distribuiría sonido a una serie de abonados. Se trataba de un pensamiento claramente vanguardista: “música por cable”.

En Septiembre de 1906, se realizó el primer concierto público de *Telharmonium*, en Nueva York. Los encargados explicaron que estaban en condiciones de atender a más de quince mil potenciales abonados. Finalmente, la compañía telefónica se opuso a seguir con estos experimentos, ante los estragos que la transmisión de voltaje producía al tendido de su red.

En la década de 1910, los futuristas italianos, liderados por el compositor Luigi Russolo, concibieron una música creada con ruidos y cajas de música electrónicas. El instrumento propuesto llevaba por nombre “*Entonarumori*” y formó parte del Manifiesto Futurista de 1913. En lo referido a la música, los futuristas han sido los primeros en plantear la integración de todo sonido del contexto a un discurso musical posible. Estas ideas que van más allá de la

tecnología, no afectaron el estilo musical sino hasta que Schœffer las rescató y llevó a la práctica con la creación de la Escuela Concreta hacia fines de la década del 40, aportando nuevos generadores y una idea estética que finalmente influyó decisivamente en la forma de hacer música.

Posteriormente surgió el *Theremin* (llamado por su creador primeramente *Etherofon*) creado por Lev Theremin en 1920; consistía en dos osciladores electrónicos conectados a dos antenas ubicadas a la derecha e izquierda del ejecutante con el fin de captar los movimientos en el campo circundante. Mediante el movimiento de la mano derecha alteraba la altura y la intensidad con la izquierda. El instrumento incluye un filtro para regular el timbre.

En 1928 Maurice Martenot inventó la *Ondas Martenot*, único instrumento de aquella época por el que los compositores “clásicos” mostraron interés, fundamentalmente porque su “interfaz” era un teclado convencional de seis octavas. Puede producir sonidos con timbres diversos y la posibilidad de intervalos inferiores al semitono. Los sonidos son producidos por osciladores similares a los del *Theremin*, pero la forma de control es diferente. El instrumentista manipula un cable que se extiende a lo largo del teclado, entre el pulgar y el índice, para producir el timbre deseado, moviendo un condensador variable. El teclado sirve como guía. A partir del extremo donde se acciona la mano izquierda, tiene un estante con un juego de botones que al oprimirlos acciona el filtro que controla el timbre del sonido. Es de tipo monofónico por lo que es imposible escuchar sonidos simultáneos o polifónicos. El interés que este instrumento despertó en los compositores significó, por sí solo, un aporte organológico decisivo para el estilo musical de avanzada.

En 1929 los franceses Coupleux y Givelet presentan el “Instrumento musical automático controlado mediante la oscilación eléctrica” que puede considerarse el primer sintetizador de la historia ya que permitía alterar algunos parámetros del sonido, como por ejemplo la envolvente dinámica. Los datos ingresados eran almacenados en un rollo de papel similar a los de la pianola.

En 1935 vió la luz el órgano *Hammond* que también partía de la idea del *Theremin*; este equipo mejoró su funcionamiento, mediante la introducción de un rotor guiado por un motor sincrónico con un diseño similar al de un

reloj eléctrico, que sincronizaba su velocidad con la frecuencia de la corriente eléctrica.

Entre 1936 y 1939 aparecieron otros instrumentos basados en un oscilador o generador fotoeléctrico cuya señal dependía de la luz recibida. Entre esos instrumentos encontramos al “*Organo sintrónico*” construido por Eremeeff en colaboración con Stokowski.

Hacia fines de los años 30 el alemán Joerg Mager dió un nuevo paso hacia adelante con la creación del *Partiturofon* donde aplicó procedimientos e investigaciones realizadas anteriormente. Se basó en la utilización simultánea de dos osciladores de alta frecuencia, donde las alturas se obtenían mediante las diferencias de frecuencia de oscilación de ambos mecanismos.

Pero es recién en 1948 el momento en el que se atraviesa el umbral de lo experimental para introducirnos en lo musical, cuando el francés Pierre Schœffer diseña dos nuevos generadores, el “*Phonogene*” y el “*Morphophone*”, instrumentos que posibilitan producir alteraciones en la altura y el timbre de cualquier sonido sin alterar la duración de las tomas de sonido en cuestión. Los instrumentos de Schœffer estaban pensados para el trabajo en laboratorio y no para la escena, por lo cual no era posible su mera incorporación como elementos “de color”. Además, la idea buscaba concretar los postulados ya expuestos por los futuristas, por lo que no intentaba producir sonido artificialmente sino transformar los sonidos del entorno.

Así queda planteado el desafío de construir el discurso sonoro a partir de la utilización integral de todos los parámetros del sonido. Las primeras obras musicales hechas con el *Phonogene* y el *Morphophone*, fueron “*L’oiseau Rai*”, “*Etude aux chemins de fer*”, “*Symphonie pour un homme seul*”.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, TH. (1966). *Disonancias*, Madrid, Rialp.
- ADORNO, TH. (1966). *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Editorial Sur.
- ADORNO, TH. (2004). *Teoría Estética*, Madrid, Akal.
- AGUILAR, G; DE DUVE, Th. y otros. (2009). *Marcel Duchamp. Una obra que no es una obra "de arte"*, Buenos Aires, Fundación Proa.
- AMBROSINI, C. (1991). "Wittgenstein. Los juegos del lenguaje y la disolución del sujeto moderno", en *Cuadernos de Ética*. Informes de investigación/Estudios críticos/ Reseñas. Nro. 11/12.
- AMBROSINI (2010). "la interpretación estética del juego: Kant, Schiller, Nietzsche" en *Artes Integradas y Educación. Punto de interacción creativa*, (comp. Susana Espinosa), Buenos Aires, Edunla.
- APEL, K. y MALIANDI, R. (2001) *Sobre la Ética del Discurso*. Cuadernos de Trabajo del Centro de investigaciones éticas. Nro. 4. Buenos Aires Departamento de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Lanús.
- ARISTÓTELES. (2003). *Poética*. Buenos Aires, Losada.
- AUMONT, J. (1998). *La estética hoy*. España, Cátedra.
- AUSTIN, J.L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- BARCE, R. (1985). *Fronteras de la música*, Madrid, Real Musical.
- BARTHES, R. (1995). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. España, Paidós.
- BAYER, R. (1987) *Historia de la Estética*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BELTRAMINO, F. (2003) "La relación del público con la música electroacús-

tica” en *Documentos de Jóvenes Investigadores*, N° 3. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Disponible en <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/docs/ji/ji3.pdf>.

BENEDIT, L; GARCIA URIBURU N. y otros. (2001). *Colecciones de Artistas*. Buenos Aires, Fundación Proa.

BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.

BERENSON, B. (1966). *Estética e historia en las artes visuales*. México, Fondo de Cultura Económica.

BIGNANI, A. (1983). *Praxis artística y realidad*. Buenos Aires, EFECE Editor.

BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

BOURDIEU (2010). *El sentido social del gusto*. Argentina, Siglo veintiuno editores.

BURGER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

CACCIARI, M. (1982). *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*. México, Siglo XXI editores.

CALABRESE, O. (1987). *El lenguaje del arte*, Buenos Aires, Paidós.

CHION, M. (1983) *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale*. París, Buhet/Chastel.

CHION, M. (1990) *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. París, Editions Nathans

CRAGNOLINI, M.(2007). *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires, La Cebra.

CRITON, P. (2013) "Hacia el pensamiento de las multiplicidades: la eterogénesis de lo sonoro" en *Hacer Audibles.....*Sosa J.P., Díaz, S. editores. Mar del Plata, UNDP.

DAIX, P. (1971). *Nouvelle critique y Arte Moderno*. Madrid, Editorial Fundamentos.

DAL FARRA, R. *Latin American Electroacoustic Music Collection*. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Canada, 2003-2005 and 2007.

DAL FARRA, R. *A Journey of Sound through the electroacoustic wires. Art and new technologies in Latin America*. Tesis doctoral en <http://www.archipel.uqam.ca/2062/1/D1367.pdf>

DAL FARRA, R. *La música electroacústica en América Latina*. Extensive research commissioned by UNESCO for its Digi-Arts web portal. France. 2003. <http://goo.gl/KCLSb> and <http://goo.gl/RJLRO>

DANTO, A. (2003) *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.

DANTO, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona, Paidós.

DANTO, A. (2006). "Kallifobia en el arte contemporáneo. O ¿qué le sucedió a la belleza?" en *Ramona. Revista de artes visuales*. Buenos Aires

DAVIDSON, D. (1990). *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje*. España, Gedisa.

DEBORD, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca.

DEI, H.D. (2006). *La tesis*. Buenos Aires, Prometeo.

DELALANDE, F. (1999) *Ouïr. Entendre, écouter, comprendre apres Schaeffer*. París, Buchet/Chastel



DELALANDE, F. (2001) *Le son des musiques. Entre Technologie et esthétique*. París, Buchet/Chastel

DELEUZE, G. (2008). *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Paidós

DE MICHELI, M. (2008). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza editorial.

DESCARTES, R. (1998) *El discurso del método*. Barcelona, Fontana

DESCARTES, R.(2004) *Meditaciones metafísicas*. Argentina, Editorial Libertador.

DIAZ, E. (2008). "Música\_y filosofía\_Porque Si@Música-Vana" en *Revista Vox-es*, año 1, nro.1. Pág. 19. Buenos Aires, Ediciones EDUNLa.

DIAZ, E.(2011) *Ludwig Wittgenstein, un pensador de la diferencia*. [www.estherdiaz.com.ar/textos/wittgenstein.htm](http://www.estherdiaz.com.ar/textos/wittgenstein.htm).

DIAZ, S. (2013) "Deshacer el mundo...Variaciones, resonancias y devenires entre Deleuze y la música electroacústica" en Sosa J.P y Díaz S. (editores) *Hacer audibles...Devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y la música contemporánea*. Argentina, Universidad Nacional de Mar del Plata.

DIDEROT, D. (1984). *Investigaciones sobre el Origen y la Naturaleza de lo bello*, trad. por Francisco Calvo Serraller, Buenos. Aires, Orbis.

DUARTE, D. y RABOSI, E. (2003). *Psicología cognitiva y filosofía de la mente*. Buenos Aires, Alianza Editorial.

DUCHAMP, M. (2008). *Una obra que no es una obra de arte*. Buenos Aires, Fundación Proa.

ECO, U.(2007) *Historia de la belleza*. Italia, Lumen.

ECO, U.(2007) *Historia de la fealdad..* Italia, Lumen.

EIMERT, H. (1973). *¿Qué es la música electrónica?*, Buenos Aires, Nueva Visión.

ESQUISABEL, O.M. (2003). "Lenguaje, acontecimiento y ser: la metafísica del lenguaje de H.G.Gadamer" en *Cuadernos del Sur – Filosofía*. Buenos Aires.

ESQUISABEL, O.M. (2004) "Experiencia hermenéutica. Juego y lenguaje" en *Revista Latinoamericana de Filosofía*. Vol. XXX nro. 2.

ESPARTACO C. (2007) *Ultracontemporáneo. Ensayos de arte y crítica*. Buenos Aires, Fundación Federico Klemm.

ESPINOSA, S. (compiladora) (1983). *Nuevas propuestas sonoras*, Buenos Aires, Ricordi.

ESPINOSA, S. (2002) *Música Electroacústica: paradojas de una estética no globalizada*. Conferencia en el VI Simposio Nacional de Arte Digital. Córdoba, Argentina.

ESPINOSA, S. (compiladora) (2005). "Michel Chion: el hombre que visualizó el sonido de la música", en *Escritos sobre Audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*. Libro I. Buenos Aires, Ediciones UNLa.

ESPINOSA, S. 2006) *Ecología acústica y educación. Bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro*. Barcelona, Graó.

ESPINOSA, S. (compiladora) (2008). "Antecedentes histórico-estéticos del arte sonoro contemporáneo", en *Escritos sobre Audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*. Libro III. Buenos Aires, Ediciones UNLa.

ESPINOSA, S. (2010) "Hartmann: estructuras de correlación entre la obra de arte y el receptor" en *Nicolai Hartmann. Recuperación de un pensamiento decisivo*. (Compiladores Ricardo Maliandi y Stella Maris Muiños de Britos). Buenos Aires, Ediciones UNLa.

ESPINOSA, S. (compiladora) (2013). "La tecnología en el arte y la comuni-

cación audiovisual ¿Medio expresivo o herramienta para la manipulación?”, en *Escritos sobre Audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*. Libro V. Buenos Aires, Ediciones UNLa.

FERNANDEZ, G.(1993) "La Critica del Juicio y la cuenta de las pérdidas: La crítica de Gadamer a la teoría kantiana del arte" en J. Sazbón (comp.) *Homenaje a Kant*. Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofia y Letras de la UBA.

FERNANDEZ, G. (2000) *El otro puede tener razón. Estudios sobre racionalidad en filosofía y ciencia*. Ed. Suarez, Mar del Plata. Prólogo de la autora y artículo "Racionalidad hermenéutica: "El otro puede tener razón. Diálogo con Hans-Georg Gadamer" *El otro puede tener razón*.

FERNANDEZ, G. (comp.) (2002). *El giro aplicado*. Colección Humanidades y Artes, Buenos Aires, Edunla.

FERNANDEZ, G. (2009) "Estética y política: la pretensión de verdad de los juicios estéticos en Kant y Hanna Arendt" en *Vértices y Aristas del Arte Contemporáneo*, Mar del Plata.

FERNANDEZ, G. (2009) (coautora con Ricardo Maliandi) *Valores blasfemos. Diálogos con Heidegger y Gadamer*, Buenos Aires, Ed. Las Cuarenta..

FERNANDEZ, G. (2010) "Verdad y Método: claves para su lectura", en Paolicchi - Brando (Comp.) *Gadamer. Herencia y relecturas de Verdad y Método*. Mar del Plata, Asociación Argentina de Investigaciones Éticas - Regional Buenos Aires, Biblioteca Electrónica.

FERNANDEZ VEGA, J. (2005). "La belleza ya no es lo que era" en *Ñ, Revista de Cultura de Clarín*, nro. 76, Buenos Aires.

FOSTER, H. (1983). *The Anti-Aesthetic*. London, Bay Press.

FRANCASTEL, P. (1970). *Sociología del arte*. Argentina, Emecé.

FREUND, G. (1968). *Photographie und Bürgerliche Gessellschaft*, Munich.

- GADAMER H. G. (1993). *Verdad y Método*. Salamanca, Editorial Sígueme.
- GADAMER, H. G. (1998) *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós
- GARCIA BACA, D. (1989). *Filosofía de la música*. Barcelona, Antropos.
- GARCIA CANCLINI, N. (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos Aires, Katz editores.
- GUERRERO, L.J. (1965). *Qué es la belleza*. Buenos Aires, Columba.
- GIQUEAUX, E. (1979). *El mito y la cultura*. Buenos Aires, Ediciones Castañeda.
- GIUNTA, A. (2007). *El arte argentino del siglo XX*. Buenos Aires, Emecé.
- GIUNTA, A. (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- GOMBRICH, E.H. (2007). *La historia del arte*. Buenos Aires, Sudamericana.
- GRIVELLARO, C. *En busca de Pierre Schaeffer. Retrato(s)*. México, CM-MAS, CONACULTA, Centro Nacional de las Artes.
- GUERRERO, L.J.(1956). *Qué es la belleza*. Buenos Aires, Columba.
- KING, J.(2007). *El Di Tella*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.
- HARTMANN, N. (1977). *Estética*. Traducción al castellano de Elsa Cecilia Frost. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- HARTMANN, N. (2007). *El problema del ser espiritual. Investigaciones para la fundamentación de la Filosofía de la Historia y de las Ciencias del Espíritu*. Prólogo de Ricardo Maliandi. Traducción de Mateo Dalmasso y Miguel Angel Mailluquet. Buenos Aires, Editorial Leviatán.

HEGEL, J. G. F.(1908). *Estética*, trad. por Ch. Bénard, 2a ed., Madrid, Daniel Jorro.

HEIDEGGER, M.(1952). “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, México, F.C.E.

HERZFELD, F.(1964). *La música del siglo XX*, Barcelona, Labor.

HOBBS, TH. (2003). *Leviatan o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México, FCE.

HOBBS, E. (1999). *A la zaga*. Barcelona, Ed. Crítica.

HUSSERL, E. (1988). *Las conferencias de París (1942)*, trad. por Antonio Ziri6n, México D.F., Universidad Nacional Aut6noma de México.

HUTCHESON, F. (1992). *Investigaci6n sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Madrid, Tecnos.

JUSTEL, ELSA (2001) “Las estructuras formales en la m6sica electroac6stica”, Ed. Septentrion-Lille. Versi6n en castellano: <http://www.fundestellos.org/CV-Publicaciones.htm>

JUSTEL, ELSA (2006) «*Un th6me, une image*» (articulo) in «Espaces composites», Paris, L'Harmattan

JUSTEL, E. (2013). “El ni6o de la hierba. Trayectos y devenires de la m6sica electroac6stica” en *Hacer audibles...Devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y la M6sica Contempor6nea*. Juan Pablo Sosa y Santiago Diaz Editores, Universidad Nacional de Mar del Plata.

KANT, I. (1961). *Cr6tica del Juicio*, trad. por Jos6 Rovira Armengol, Buenos Aires, Losada.

KANT, I. (1978). *Cr6tica de la Raz6n pura*. Madrid, Alfaguara.

- KANT, I. (1985). *La paz perpetua*. Trad. J. Avellán, Madrid, Tecnos.
- KING, J. *El Di Tella*. (2007) Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (2007). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- LOCKE, J. (1956). *Ensayo Sobre el Entendimiento Humano* México, F.C.E.
- LULL, J.(1997) *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*. Buenos Aires, Amorrortu
- MACHLIS, J., (1975). *Introducción a la música contemporánea*, Buenos Aires, Marymar.
- MALBRÁN, S. (2008). “Encuentros y desencuentros lexicales entre las artes: el aporte de la Psicología Cognitiva” en *Artes integradas y Educación*, volumen I. Buenos Aires, EDUNLa.
- MALBRAN, S. (2010) “El pensamiento metafórico en las artes” en *Artes integradas y Educación*, volumen II. Buenos Aires, EDUNLa.
- MALDONADO, T. y BLASZKO, M. y otros. (2003) *Arte abstracto argentino (conferencias)*. Buenos Aires, Ediciones Fundación Proa.
- MALIANDI, R. (1992). *N. Hartmann*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- MALIANDI, R. (2003). “Conceptos y alcances de la “Ética del discurso” en Karl Otto Apel” en *Cuadernos de trabajo del Centro de investigaciones éticas*, nro. 4, Buenos Aires, Ediciones UNLa.
- MALIANDI, R. Y MUÑOS DE BRITOS, S. M. Compiladores (2010). *Nicolai Hartmann. Recuperación de un pensamiento decisivo*. Buenos Aires, Edunla.

- MATRAS, J. J. (1977) *Le Son*. París, Presses Universitaires de France
- MERLEAU-PONTY, M. (1984) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta.
- MERLEAU-PONTY, M. (2002). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- MINSBURG, R. (2010) "Apuntes para una historia de la música electroacústica argentina" en *Escritos sobre Audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*, libro 4. Buenos Aires, Ediciones UNLa.
- MOLES, A. (1958). *Teoría de la Información en la percepción estética*, cit. por Omar Calíbrese en *El lenguaje del arte*, Buenos Aires. Paidós, 1987.
- MORIN, E. (2000). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.
- NANCY, J. L.(2003). *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca Editora.
- NICHOLSON, G. (1991) "Answers to critical theory" en Silverman, H. J. (ed.) *Gadamer and Hermeneutics*, New York, Routledge,
- OLIVERAS, E.(1999). *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires, Emecé.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1967) *La deshumanización del arte*. Madrid, El arquero.
- O'SULLIVAN, T. y otros. (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.
- PAREYSON I. (1987). *Conversaciones de estética*. Madrid, Visor.
- PEÑALBA, A. (2005). "El cuerpo en la música a través de la teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música" en *Revista Transcultural de Música*, nro. 9

PEREZ CORNEJO J. (1993). *Arte y estética en Nicolai Hartmann*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

READ, H. (1964). *El significado del arte*. Argentina, Losada.

RIZZO, P. (1998). *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires, Fundación Proa.

ROMERO BREST, J. (1966). *Ensayo sobre la contemplación artística*. Buenos Aires, Editorial Universitaria.

ROUSSEAU, J.J. (1985). *Del contrato social: Discursos*. Madrid, Alianza.

ROWELL, L. (1985). *Filosofía de la música*. Argentina, Gedisa

RUIZ OLABUENAGA, J. I. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Salamanca, Universidad De Deusto.

SCHÄEFFER, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris, Editions du Seuil.

SCHÄEFFER, P. (1973) *La musique concrete*. París, Presses Universitaires de France

SCHÄEFFER, P. (1996) *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid, Alianza Editorial

SCHACHTER, D. (2005). "Hacia nuevos modelos para La construcción del discurso electroacústico interactivo" en *Escritos sobre Audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*, libro I. Buenos Aires, Ediciones UNLa.

SCHOPENHAUER, A (1950). *El mundo como Voluntad y Representación*, trad. por Eduardo Ovejero y Maury, Bs. As., El Ateneo.

SOSA, J.P. y DIAZ, S.(editores) (2013). *Hacer audibles....Devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuza y la Música Contemporánea*. Argentina, Universidad Nacional de Mar del Plata.



SOSA J.P. (2013). "Deleuze y la música como experiencia de lo impersonal. Entre las formas de vida y la vida de las formas" en Sosa J.P. y Díaz, S (editores), *Hacer audibles...Devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y la Música Contemporánea*. Argentina, Universidad Nacional de Mar del Plata.

SPINOZA, B. (1986) *Tratado Teológico-político*. Trad. A. Domínguez, Madrid

STUCKENSCHMIDT, H.H. (1973). "Notas para una estética de la música electrónica" en Eimert, H. *¿Qué es la música electrónica?*. Argentina, Ediciones Nueva Visión.

TERUGGI, D. (2010) "Aprendiendo a oír" en *Escritos sobre Audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*, volumen 4. Buenos Aires, Ediciones UNLa.

TONO MARTINEZ, J. (compilador). (2002) *Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*. Argentina, Paidós.

VARESE, E. (1985) *Il suono organizzato*. Scritti sulla música. Milano, Ricordi

### **Sitios Web**

*Balance-Unbalance* [www.balance-unbalance2013.org](http://www.balance-unbalance2013.org) |

*Understanding Visual Music* [ceiarteuntref.edu.ar/uvm\\_symposium](http://ceiarteuntref.edu.ar/uvm_symposium)

*Latin American Electroacoustic Music Collection* [www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=554](http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=554)