

LA INSTALACIÓN SONORA COMO FORMATO EN UN ESPACIO PLURISENSORIAL

Rainer Krause (Alemania)

Magister en Artes, mención en Artes Visuales, Universidad de Chile

Profesor Asistente, Universidad de Chile

Artista Visual y Sonoro

rainer.krause@gmail.com

Resumen

La instalación como formato de las Artes Visuales problematiza, en el transcurso de su historia en el siglo XX, conceptos estéticos como la dicotomía de espacio y tiempo, el objeto artístico y el público, la obra y la situación experiencial. A través de ejemplos emblemáticos de las vanguardias históricas se analiza como ellos posibilitaron la incorporación del sonido como un material no-visual en el campo de trabajo y reflexión de las artes visuales. Por otro lado, la música docta de la segunda mitad del siglo XX con su incorporación del espacio en el proceso compositivo permite tematizar el rol del auditor y su comportamiento frente a la obra musical. Ambos componentes desembocaron en la posibilidad de instalar el sonido en el espacio, redefiniendo la validez de las separaciones tradicionales entre géneros artísticos y modos de percepción.

Palabras clave: instalación, usuario, percepción auditiva, espacialización, environment.

Abstract

The installation as format for the visual arts problematizes in the history of the 20th century aesthetic concepts such as the dichotomy of time and space, the artistic object and the public, the work and the experiential situation. Through emblematic examples of the historical vanguards, we analyze how they made possible the incorporation of sound as a non visual material in the field of work and reflection in the visual arts. On the other hand, classical music of the second half of the 20th century with its incorporation of space in the process of composition permits us to examine the role of listeners and their behavior in respect to the musical work. Both components lead to the possibility of installing sound in space, redefining the validity of the traditional separations between artistic genres and manners of perception.

Key words: audience, auditory perception, spatializing, environment.

Hace una década el sonido es parte de los materiales que emplean los artistas visuales chilenos en sus trabajos. El sonido es considerado como material plástico, que permite relaciones con diversos formatos artísticos. Lo más común fuera del cruce con la producción musical, o sea, lo visual como fondo de un concierto es su incorporación en trabajos instalativos. Cuando el sonido es el principal elemento constitutivo de la instalación, podemos hablar de una instalación sonora. Hasta en algunos casos el sonido puede ser el único elemento significante de la instalación sonora.

No obstante, la presentación de estos tipos de trabajos sonoros en un contexto de exposición los transforma automáticamente en instalaciones en el sentido literal de la palabra: los parlantes, amplificadores, reproductores y cables están instalados en la sala, que el público debe recorrer para poder escuchar el sonido, acercándose o alejándose de los elementos inevitablemente visuales, los parlantes.

La instalación sonora además tiene características en común con propuestas de montaje temporal y espacial en la música contemporánea. Ambos referentes comparten la estrategia de ampliar los límites tradicionales de su género a través de la consideración de otras vías de percepción que los “propios”. El movimiento del público y su activa atención respecto de la instalación espacial implica la conciencia de una “percepción ampliada”: no solamente la observación en el tiempo y la escucha en el espacio, sino así la observación del tiempo y la escucha del espacio mismo.

1. Instalación y *environment*

En los años 70 Simón Marchán Fiz, en su libro “Del Arte Objetual al Arte de Concepto”, casi no menciona el término “instalación” en relación a obras de arte, sino que habla principalmente de *environment*, que es traducido como “ambiente” y que “implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse. Tal vez la nota fundamental es la extensión transitable de la obra en el espacio real” (1997: 173).

Para José Larrañaga (2006: 7) el término instalación “[...] irrumpió en el mundo artístico a finales de los años sesenta, y se ha mostrado como un término asentado y fundamental para entender el arte de la última mitad de siglo”, pero su definición como tal no es muy clara.

Por su parte, Catherine David propone la definición de “cierta obra (ya existente y realizada a propósito) montada en un cierto orden por el artista en un espacio dado” (Larrañaga, 2006: 89). Evidentemente esta definición es tan válida para la instalación como para el ambiente. Tampoco la afirmación de que “en un ambiente se puede entrar, mientras una instalación se rodea”¹ parece convincente, pues también la instalación construye su propio espacio alrededor de sus componentes en el cual el espectador entra.

Para Marchán Fiz el ambiente “[...] afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Este se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él” (173). En contraste, Larrañaga insiste en que la instalación “[...] posibilita una nueva utilización del espacio en el que actúa, pero conviene tener en cuenta que quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien lo utiliza, el «usuario»” (32).

Si usamos los dos términos en sus sentidos cotidianos, no artísticos, podemos acercarnos más fácilmente a sus diferencias. Una instalación (eléctrica o de agua) está inserta en un espacio (arquitectónico) dado y requiere la activación de un usuario para que funcione. Al contrario, el ambiente (de una casa o una sala) ya existe independientemente del actuar de las personas sumergidas en él. Más que una diferencia de estructuración espacial entre objetos y espacio, instalaciones y ambientes entonces se diferencian por el rol del público frente a ellas: en el ambiente al espectador “le pasa algo” –por ejemplo, un cambio en la percepción–, mientras las instalaciones requieren el uso (la percepción activa y consciente) del espectador para que la obra se constituya como tal.

“[...] el uso del arte se manifiesta en aquel momento en que el ser humano –orientándose a sus propias necesidades y preguntas respecto de su vida cotidiana, la ciencia, la política y los medios– se apropia del objeto artístico o bien de sus relaciones intelectuales en interacción autodeterminada” (Föllmer, 1995).

Esta definición de Golo Föllmer nos hace posible leer importantes obras plásticas, especialmente de las vanguardias históricas del siglo XX, bajo la perspectiva de la instalación. Mientras respecto de las relaciones estructurales entre elementos (detalles) y totalidad (espacio) muchas de estas obras pueden ser leídas como antecesoras de ambientes e instalaciones a la vez,² en las relaciones entre espectador y obra se manifiestan diferencias incompatibles entre ambos términos. Además, hace posible la conexión de estas obras y exposiciones plásticas con las características específicas de la instalación sonora.

1. Thayer, Willy en una conversación con el autor, septiembre 2007.

2. Compare los mismos referentes históricos que usan Marchán Fiz y Larrañaga en sus textos.



Fig. nº1: 1ª Feria Internacional Dadá, Berlín, 1920. http://www.zeitensblicke.de/2004/01/derenthal/images/derenthal_03.jpg. [Consulta: julio 2013]

1.1 La usurpación del lugar

Si entendemos el lugar como espacio habitado por el ser humano, entonces el lugar es un espacio significativo. Para Simón Marchán Fiz, en los *ready-made* de Marcel Duchamp se constituye la obra a través del lugar de su presentación. “En los «*ready-made*», M. Duchamp no sólo declaraba un objeto como obra de arte, sino que ello implicaba que la escultura perdía su carácter cerrado para convertirse en una parte de su situación ambiental en contexto circundante” (173).

Como aquí el objeto solamente funciona como obra de arte en el contexto de su exposición, la exposición misma hay que incorporarla como constitución de la obra, donde el espectador hace relaciones de lectura entre objeto, su montaje entre otros objetos (de arte) y en el lugar de la exposición, la institución cultural. El objeto *ready-made* entonces ocupa el lugar institucional para sus propios fines, para ser obra.

La lectura del *ready-made* como antecesor de la instalación se basa entonces en la relación del detalle con el todo. El ambiente de la sala de exposición, del museo, se ve afectado por una modificación: la introducción de un objeto aparentemente no artístico. Esta modificación es un cambio estructural del ambiente: La introducción de un objeto inicialmente extra-artístico en el ambiente intra-artístico introduce también un margen de ambigüedad al ambiente y así a las posibilidades de comportamiento del espectador. Éste se puede ver afectado en su capacidad de juicio, no poder distinguir entre oferta estética e irrupción de lo cotidiano.

Y principalmente este aspecto del *ready-made* lo hace comparable con el funcionamiento de ciertas instalaciones sonoras, que en forma imprevista pueden irrumpir con ruidos extraños en un ambiente dado, modificándolo, instalándose en medio de lo establecido.

1.2 La subordinación del objeto

En la “1ª Feria Internacional Dadá”³, realizada en Berlín en 1920 (fig. nº1), los artistas participantes montaron un gran número de objetos (artísticos y no-artísticos) de tal manera que una lectura separada de obras independientes no era posible. La superposición y yuxtaposición de los objetos expuestos fortaleció una lectura del conjunto, interpretando los objetos como detalles que funcionan en su relación con los demás y la totalidad. La autoría individual se desvaneció en favor de un concepto de heterogeneidad colectiva.⁴

3. Algunas veces este evento se traduce como “1ª Misa Internacional Dadá”, por el doble sentido de la palabra Messe en alemán.

4. Este aspecto de la Feria lo define como un precursor de una práctica expositiva que desde principios de los años 90 del siglo XX se conoce como “el Nuevo Exponer”. Aquí ya no es el artista que muestra su obra en una exposición según su criterio formal, estético o semántico, sino el curador que entiende la totalidad de la exposición como marco de referencia que

Atravesar o eliminar el marco divisorio entre obra y pared, entre objeto estético y espacio, entre obra y obra, necesita una actitud decidida en el montaje de la exposición visual, pero es una condición inherente en la instalación sonora. El sonido montado nunca tiene marco, está superpuesto al sonido ambiental y a la de otras obras sonoras. La percepción del sonido de la obra entonces está inserta en una percepción auditiva más amplia que abarca la totalidad de la situación expositiva.

1.3 La construcción del espacio

Entre 1920 y 1936 el artista Dadá Kurt Schwitters construyó una obra “en proceso”, que ocupó dos pisos enteros de su propia casa en Hannover: el “Merzbau”.

“Ampliando sus «collages», sus «Merzbilder», conquistando la pared, desembocan en la construcción «Merz» [...] construido por objetos encontrados y por elementos abstractos cubofuturistas. Su objetivo es la obra de arte total, en donde desaparece la alternativa arte / no arte mediante la integridad de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado. De este modo se desarrollaba el «principio collage» y el espectador cesaba de estar frente a para situarse en, moviéndose a través del espacio y entre los objetos” (Marchán Fiz: 174).

Estar dentro de la obra es una característica tanto de la instalación como del ambiente. Mientras en el ambiente el público no tiene distancia, frente y en la instalación debe mantenerla para poder acercarse o alejarse, descodificar lo construido, descifrar las relaciones sintácticas y hacer un trabajo de significación del espacio instalado.

El “Merzbau” de Schwitters (fig. nº2) no permite una visión total que abarca el todo. Es necesario cambiar el modo de percepción, la dirección de la vista, el foco, estático o en movimiento, concentrado o superficial, impresión formal o descodificada y el desplazamiento físico como calidad táctil; estos cambios se hacen conscientes en el actuar del espectador, cobrando así carácter ejemplar de la creciente fragmentación e inestabilidad de la sociedad entre las guerras mundiales.

La instalación de Schwitters requiere entonces un espectador altamente activo, un usuario. En numerosas instalaciones sonoras esta actividad cambiante del usuario es la base de la constitución de la obra en su espacio específico. Y aunque no se conoce de Schwitters obras con sonido instalado, sí en sus experimentos con la poesía fonética el Merzkünstler experimentó también en el ámbito de la percepción acústica con la relación activa entre obra y su público.⁵



Fig. nº2: Kurt Schwitters: Merzbau, Hannover, 1933. Nündel, Ernst: Schwitters 1992, Reinbeck (Alemania), Rowohlt. P. 55. © Cosmopress Genf.

da significado a cada objeto expuesto. Compare “Das neue Ausstellen”. Kunstforum International 186, Ruppichterth (Alemania), Julio 2007.

5. Compare: Schwitters, Kurt. Die Ursonate, 1922-32 [grabación audio]. Mainz (Alemania), Wergo Schallplatten, 1993. 1 CD audio, 42 min.



Fig. nº3: El Lissitzky: “Primera Sala de Demostración de Arte No-Objetual” en la Exposición Internacional de Arte, Dresden, 1926. VV.AA.: Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief 7. Weinheim (Alemania) y Basel (Suiza), Beltz, 1990. P. 71. © VG Bild-Kunst, Bonn.

1.4 El público como usuario

En 1926, el constructivista ruso El Lissitzky diseñó la “Primera Sala de Demostración de Arte No-Objetual” en la Exposición Internacional de Arte en Dresden (fig. nº3). Esta sala se puede entender (de modo similar al Merzbau de Schwitters) como una ampliación de conceptos formales desarrollados inicialmente en superficies. En sus cuadros “PROUN” el artista definió un campo de experimentación para nuevas relaciones espaciales (Gassner, 1990:66).

La experimentación pictórica se transformó, en la “Sala de Demostración”, en la problematización de la relación entre espectador y obra en el espacio:

“Las paredes de la sala de exposición fueron cubiertas con láminas de madera, que se dispusieron en forma rectangular desde el piso hasta el techo [...]. La superficie detrás de las láminas estaba pintada de gris, igual que los cantos frontales de las láminas. Pero en un lado éstas fueron pintadas de blanco y en el otro lado de negro. Así las paredes de frente parecen grises, desde la izquierda blancas, desde la derecha negras. Los cuadros [expuestos] parecen estar, según la posición del observador, sobre blanco, negro o gris –ellos reciben una vida triple. La animación de la sala y de los cuadros expuestos [...] se presenta como resultado del movimiento del observador en el espacio. Si el observador se mueve también las paredes de la sala que le rodea parecen moverse” (70).

El sistema de láminas estaba interrumpido por cinco nichos, en cada uno estaban montados dos cuadros, uno encima del otro. No obstante cada cuadro se encontraba tapado por una lata perforada y móvil.

“El espectador fue invitado a hacer una selección de obras en el marco de la oferta total mediante el acto de mover las tapas. Así como las paredes de la sala, también la presentación de las obras expuestas estaba en permanente cambio, dependiente de la actividad del público [...]” (70).

Aquí la actividad del público no se restringe a una observación activa, decidida y selectiva, como “usuario” manipula el aspecto físico y formal de la exposición instalada en el marco de las posibilidades dadas por el curador.

1.5 La instalación sonora como instalación específica

Como instalación sonora se puede definir una instalación en la cual la sonoridad constituye la obra como tal. Aquí el sonido no es el resultado incidental de un proceso o una característica inherente de un conjunto de objetos, sino el significante principal para una lectura multisensorial y activa en un espacio específico.

Al principio de los años 70 del siglo XX, el músico norteamericano Max Neuhaus mencionó por primera vez el término "instalación sonora" (sound installation), con el cual nombró sus trabajos (Neuhaus, 2006). De modo semejante a trabajos de otros músicos y artistas plásticos de esta época, relacionó el sonido más con el espacio y un lugar específico que con cambios y desarrollos en el tiempo.

En los últimos 40 años el "formato instalación sonora" se ha diversificado enormemente, en especial respecto de las diferentes relaciones entre sonido, espacio, lugar específico, objetos visuales y espectador. A pesar de esto, es posible formular algunos rasgos en común, características de una gran parte, aunque no de todas (Föllmer: XVIII f).

- Falta de una limitación temporal. Las instalaciones sonoras no tienen ni principio ni fin que el público tenga que escuchar para "entender" la obra.

- El concepto lineal del tiempo se reemplaza por un carácter más estático de los sonidos. Cambios sonoros suceden más frecuentemente en distintos puntos del espacio que en distintos momentos.

- No hay actor o intérprete. La producción del sonido se realiza a través de un sistema de reproducción y/o sintetización.

- El público se encuentra en la instalación, no en frente. Con su movimiento físico entre medio de las fuentes sonoras, el público determina en parte la estructuración de los sonidos a través de la selección de los estímulos perceptivos.

- Por eso el rol del artista/compositor de una instalación sonora es menos pronunciado. El resultado de la obra es corresponsabilidad del público.

Similar a la instalación artística en general, en la instalación sonora la relación entre material (sonido) y espacio es fundamental:

"La condición espacial es esencial en la instalación sonora. El espacio arquitectónico y/o su función sirven a menudo como motivo o tema, o por lo menos tienen que ser considerados como condiciones del sistema. Siempre surge una unidad o también un contraste entre obra de arte y espacio. La instalación sonora no solamente se exhibe en el espacio, sino que se la integra en él. Así no es tanto objeto o espectáculo sino componente de la arquitectura o de su dotación. Cualquier sonido, desde el tono sinusoidal sintético hasta el ruido ambiental concreto, puede satisfacer las exigencias. Por esta relación espacial y situacional no se puede reproducir la instalación sonora de modo espacial y tem-

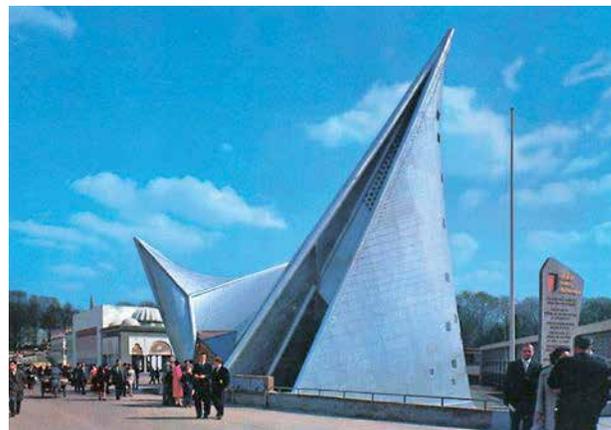


Fig. nº4: Le Corbusier & Yannis Xenakis: Pabellón Philips, Exposición Universal, Bruselas, 1958. <http://www.medienkunstnetz.de/werke/poeme-electronique/bilder> © Le Corbusier; Iannis Xenakis; Edgard Varèse.



Fig. nº5: Le Corbusier & Yannis Xenakis: Pabellón Philips, Exposición Universal, Bruselas, 1958. <http://www.medienkunstnetz.de/werke/poeme-electronique/bilder> © Le Corbusier; Iannis Xenakis; Edgard Varèse.

poral. [...] Eso trae consigo la combinación de percepción auditiva, visual y táctil (a través de la necesidad del movimiento del receptor), que no significa necesariamente la fusión de música y artes plásticas. El acento está en la experimentación sensual de la instalación sonora” (IX).

Por otro lado, la condición del espectador como usuario, característica diferenciadora entre instalación y environment, también es válida en el caso de diferenciar entre instalación sonora y ambiente musical:

“El artista con su instalación sonora no intenta tanto comunicar afirmaciones conceptuales o producir ciertos efectos emocionales en el receptor. (...) En vez de proporcionar contenidos concretos, [la instalación sonora] ofrece al receptor solamente un marco u ocasión para interpretaciones individuales de las relaciones, le deja entonces un alto grado de libertad. Eso pasa por la invitación al público de servirse de la forma de recepción propia del espacio público: debe usar la instalación sonora” (X).

2. La instalación sonora y la música en el espacio

En un concierto de música habitualmente la imagen (la escenografía y la actuación de los músicos) es la circunstancia de la realización (del acto performático) del concierto, y por otro lado, rara vez el público tiene la posibilidad de “usar” el concierto, o sea, apropiarse en forma autodefinida del suceso musical.

Con la incorporación de una dimensión espacial en la composición y las posibilidades de desplazamiento físico del público, y la facultad de seleccionar y recomponer individualmente la obra musical, algunos compositores del siglo XX trataron de ampliar la competencia del oyente en la constitución de la obra.

2.1 Instalación y arquitectura musical

Lo más cercano al concepto de la instalación sonora en el sentido discutido anteriormente es probablemente la composición de Edgar Varèse, “Poème Électronique”, creada para el Pabellón Philips en la Exposición Universal en Bruselas, 1958. (fig. nº4 y 5)

“Para la composición de esta obra Varèse utiliza cuatro tipos de material sonoro diferente:

a) voces humanas, fundamentalmente cantando; b) ruidos naturales y de máquinas; c) sonidos instrumentales como acordes de piano, órgano, campanas y pequeños fragmentos instrumentales, y d) ondas senoidales producidas por osciladores electrónicos.

Todos estos materiales son transformados o alterados por procedimientos electromecánicos como cambios de velocidad en la lectura de las

cintas, filtros y distorsiones, y posteriormente superpuestos en lectura simultánea, como los instrumentos de una orquesta, para conseguir racimos sonoros con un nuevo timbre y textura” (Maderuelo, 1985: 122-124).

La composición, de una duración de 480 segundos, fue emitida por 400 parlantes desde el techo del pabellón⁶, acompañada por la proyección de diapositivas de Le Corbusier. Aquí no hubo interpretación en vivo, sino la reproducción permanente y repetitiva de una composición para cinta, que el compositor realizó en el estudio electrónico de Eindhoven, Holanda.

La manera de componer y el material sonoro empleado son muy cercanos al concepto de la *musique concrète*, desarrollado por Pierre Schaeffer en Francia. Este compositor ya había experimentado algunos años antes con la espacialización de sus composiciones sobre cintas, aunque en el marco tradicional de concierto. La distribución del material sonoro-musical se efectuó en vivo. Muy similar a un director de orquesta, el “ejecutor” de la obra define en cada momento de qué dirección vienen los sonidos musicales. El público no obstante no se mueve y percibe la direccionalidad de los sonidos desde su butaca (Priberg, 1964: 158-160).

2.2 Concierto y arquitectura musical

Algo estructuralmente distinto realizó Karlheinz Stockhausen en Osaka, 1970:

“[...] el Pabellón Alemán de la Exposición Universal de 1970 consistió en una inmensa esfera provista de una plataforma central –transparente y permeable al sonido– donde estaba situado el público, el control de sonido y seis balcones para intérpretes solistas por encima del público. Cincuenta altavoces fueron distribuidos en siete círculos, controlados desde la mesa de mezcla, provisto de catorce entradas de micrófonos. Todas las combinaciones imaginables entre altavoces eran posibles. Por tanto, cualquier figura «geométrica-sonora» se podía crear en el espacio a partir de estos cincuenta puntos repartidos en la esfera” (López, 1990: 75).

Mucho más notorio que en el caso del Pabellón Philips, aquí había un intento de unidad entre espacio arquitectónico y música; la arquitectura fue producto del proyecto del compositor. No obstante, en ambos casos tanto la ubicación del público como las ubicaciones de los músicos y parlantes fueron claramente definidas.

El oyente se debió sensibilizar por el carácter espacial de la música, no fue él quien se movió en el espacio. El carácter de concierto implicaba para el público tiempo y ubicación preestablecidos de escucha. Fue el compo-



Fig. nº6: Pierre Henry dirige la distribución espacial de sonido de música concreta. Priberg, Fred: *Música y Máquina*. Barcelona, Zeus, 1964. P. 193.

6. Construido por Le Corbusier y Yannis Xenakis.

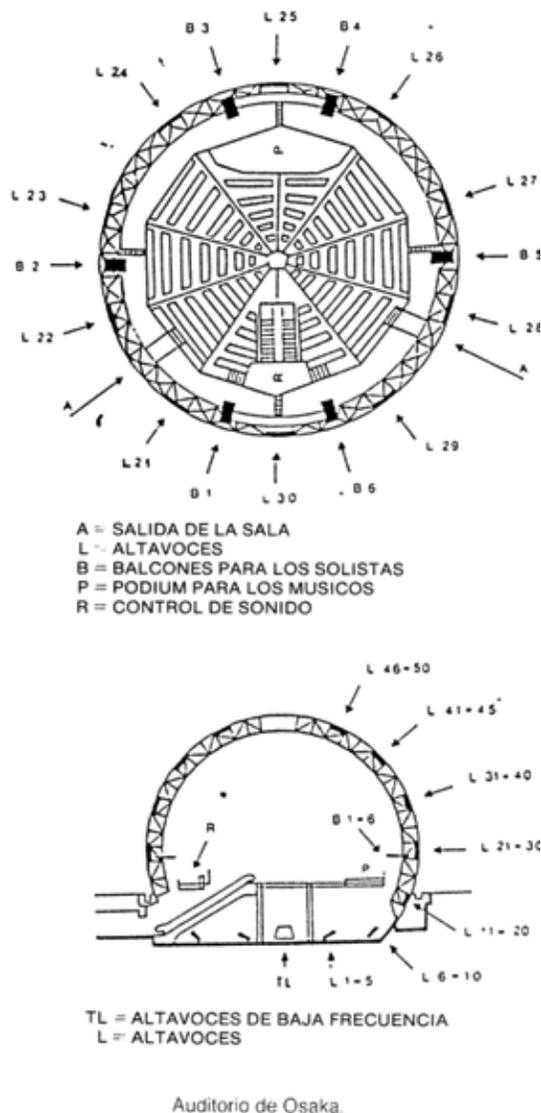


Fig. nº7: Karlheinz Stockhausen: Pabellón Alemán, Exposición Universal, Osaka, 1970. López, José Manuel: Karlheinz Stockhausen. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990. P. 76.

tor el que tomó todas las decisiones respecto de su obra y ofreció –según las definiciones anteriormente discutidas– más bien un ambiente musical.

2.3 Fragmentación del concierto y movimiento del público

En otras de sus composiciones musicales, Stockhausen planteó una espacialidad distinta, esta vez no a base de una arquitectura ideal, sino a través de la ocupación performativa de espacios heterogéneos (fig. nº7). En *Musik für ein Haus* (Música para una casa) de 1968, el compositor dividió la presentación de un concierto de algunas de sus composiciones en cinco salas en tres pisos de un gran edificio:

“Se trataba en esta ocasión de encontrar un equivalente espacial a la polifonía musical, es decir, de crear una situación poliespacial que reprodujese la superposición de diferentes estratos sonoros.

(...) ya que no se trata de mostrar aquí las potencialidades de una obra, sino también de entrelazar controladamente la interpretación de dos, tres, cuatro o cinco simultáneamente. Cada instrumentista disponía de un plan formal de la obra y no debía sino mirar un reloj para seguirlo. Las salas estaban sincronizadas entre ellas por micrófonos y altavoces conectados a la sala de control, situada en el sótano. Flechas indicadoras en los pasillos servían para orientar a los músicos a trasladarse de unas salas a otras según las indicaciones de la partitura, transformándose así un trío en un quinteto, o un cuarteto en un dúo” (López, 1990: 73).

Más que de una “composición” aquí se trata de un concepto de concierto espacial. La subordinación de la composición singular a este concepto global no deja escuchar las obras por separado, y así el acto de significación por parte del público se realiza en el marco del concierto total. Aquí se puede encontrar una similitud en la operación de la subordinación del objeto de arte a la totalidad de la exposición.

Aunque en este aspecto las composiciones musicales se acercan al concepto del “uso” en el sentido de la instalación, en otras las diferencias se mantienen. La ejecución de una composición predefinida –en el caso de Stockhausen hasta en los detalles mínimos– impide que el oyente realmente participe en la constitución de la obra. Su movimiento entre las salas, su concentración en una u otra parte del todo, no influye sobre la duración o intensidad de la oferta acústica. El concierto empieza, se desarrolla y termina según los criterios del autor.

2.4 El espacio musical en movimiento

Más radical en el concepto del espacio sonoro-musical fue el compositor John Cage. En su “Il Treno di John Cage” el compositor propone múltiples relaciones entre espacios y lugares geográficos, físicos y sonoros (fig. nº8). En tres días consecutivos un tren con nueve vagones parte de la estación de Bolonia, cada vez en recorridos distintos por los pueblos cercanos. En cada vagón se encuentran parlantes que emiten los ruidos grabados en el mismo momento por micrófonos debajo de los vagones, más paisajes sonoros previamente grabados “de la zona, es decir música, ruidos y sonidos, [...] de la vida diaria, los días laborales o los domingos” (Cage, 1996: 185). El público se puede mover en los vagones, decidir qué quiere escuchar en cada momento o presenciar en pantalla las actividades en los otros vagones. Llegando a una de las estaciones de los pueblos, el tren se para y la emisión de los sonidos hasta ahora en el interior se traslada bruscamente a parlantes en el exterior de los vagones. En cada estación estaba organizada una “fiesta” en las cuales había músicos o grupos musicales tocando en vivo y simultáneamente y que se incorporaban al público a la salida del tren a otras estaciones, tocando su música en el interior de los vagones.

Cage reflexiona acerca del evento, dando especial énfasis al concepto de “uso” de su evento musical por parte del público, acercándose así a las características discutidas frente a la instalación sonora:

“Más que de música, se tratará de una experiencia de vida..., se tratará de disfrutar de todos los sonidos, de todos los ruidos de un tren en marcha: los silbidos, las frenadas, etcétera. En suma, habrá una gran abundancia de sonidos, [...] en el «tren» te puedes mover, decidir qué quieres escuchar [...] y qué quieres hacer [...] toda experiencia se basa en la dialéctica entre tiempo y espacio; en el «tren» habrá una expansión del entorno del tren hacia cada una de las fiestas de cada estación. [...] sonidos y ruidos del entorno ampliados, superpuestos y entrecruzados constituirán una especie de magma sonora polivalente en el que el público-viajero podrá reconocerse en su propia selección” (Barber, 1985: 79).

2.5 Instalación y *environment*

A pesar de varias similitudes entre instalación sonora y música espacializada, que llega hasta la semejanza en la relación público-obra (lo que dificulta una categorización estricta), siguen vigentes diferencias fundamentales entre ambas; en nuestro contexto, principalmente la temporalidad en la cual se despliegue la forma estética. En la instalación sonora el tiempo es entendido como una constante del espacio, es decir, mientras la instala-



Fig. nº8: John Cage: Il treno di John Cage, Feste Musicali a Bologna, 1978. Sarmiento, José Antonio (Ed.): *zaj*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996. P. 184. © Giovanni Giovanetti (fig. 8) y Roberto Massotti (fig. 9).



Fig. nº9: John Cage: *Il treno di John Cage*, Feste Musicali a Bologna, 1978. Sarmiento, José Antonio (Ed.): *zaj*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996. P. 184. © Giovanni Giovanetti (fig. 8) y Roberto Massotti (fig. 9).

ción existe físicamente también la sonoridad (el material sonoro) es parte de la presencia continua. El espectador define en qué momento y por cuánto tiempo quiere observar y escuchar la instalación. En las propuestas sonoro-espaciales que provienen de la música, es la composición o el conjunto de obras las que definen la duración de la escucha. Hasta en el caso del “tren” de John Cage el oyente-usuario tiene que adaptarse al horario preestablecido del evento.

Esa predefinición del tiempo de la escucha está dada por la estructura interna de una obra musical, donde sus elementos, los sonidos, están articulados entre sí. El significado de cada elemento se da después de conocer, de haber escuchado la totalidad de la obra. Para Sergio Rojas (2008: 13-20) esta articulación interna distingue la música del arte sonoro, donde los sonidos mantienen su carácter de ruido, “la remisión [...] a su fuente material de origen [...]”. Con la administración estética de esa remisión –identificada o indeterminada– el sonido provoca una inquietud en el destinatario de la obra, una ‘inquietud de sentido’ (2008: 6). “El ruido es el coeficiente de resistencia que el sonido ofrece a su ingreso en la música” (5). O sea, el ruido es el elemento que conecta el suceso sonoro con lo externo, lo incontrolable por el compositor, es la materia que “saca al sonido de la cadena significante, altera su disponibilidad como lenguaje, en cuanto que su ‘sonoridad’ dificulta la construcción de frases musicales, esto es, la posibilidad de que el auditor pudiese atribuirles una significación subjetiva” (6).

Si entendemos entonces el ruido como puente hacia los espacios y tiempos exteriores de la obra, y esta exterioridad es evidentemente subjetiva dependiendo de cada auditor, la construcción del significado no se puede basar en una totalidad de estímulos auditivos, en una obra articulada por completo. El ruido mismo entrega las condiciones en los cuales una obra sonora puede funcionar, da significado, aunque no es y nunca puede ser percibido por completo.

Con otras palabras, las instalaciones en general construyen espacios y temporalidades abiertas, limitadas por decisiones del público y no tanto por el autor/compositor. El público entonces es un usuario que experimenta a través de la composición activa de los componentes un acercamiento pluri-sensorial, donde él mismo es incorporado en la constitución de la obra. Él mismo define la dimensión espacial y temporal de la obra a través de la decisión respecto de si ciertos estímulos sensoriales pertenecen o no a la propuesta estética.

Referencias bibliográficas

Barber, Llorenç (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Föllmer, Golo (1995). *Klanginstallation und öffentlicher Raum*. Berlin, Technischen Universität Berlin, Institut für Kommunikations-, Medien- und Musikwissenschaft. [En línea] <http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/mitarbeiter/Foellmer_Klanginstallation_Mag.pdf> [consulta: Noviembre 2012].

Gassner, Hubertus y Nungesser, Michael (1990). *Entwürfe einer neuen Gesellschaft. Sowjetische Revolutionskunst, revolutionäre Kunst in México*. En: VV.AA: Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 7, Weinheim (Alemania) y Basel (Suiza): Beltz.

Larrañaga, Josu (2006). *Instalaciones*. 2ª ed. San Sebastián (España): Nerea.

López, José Manuel (1990). *Karlheinz Stockhausen*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Maderuelo, Javier (1985). *Edgar Varèse*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Marchán Fiz, Simón (1997). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid: Akal.

Neuhaus, Max (1967). *Drive-in Music*. [En línea] <<http://www.medienkunstnetz.de/works/drive-in-music/>> [consulta: Noviembre 2012].

Prieberg, Fred K. (1964). *Música y Máquina*. Barcelona: Zeus.

Rojas, Sergio (2008). *¿Queda todavía algo de "ruido" en el sonido?*. RadioRuidoRevista Kilometrópolis 1:13-20, Santiago de Chile.

Sarmiento, José Antonio (Ed.) (1996). *Zaj*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.