
ITINERARIOS ESTÉTICOS Y TECNOLÓGICOS DE LA INSTALACIÓN SONORA

AESTHETIC AND TECHNOLOGICAL WAYS IN SOUND INSTALLATION

Ruth Abellán y Arturo Moya Villén•

RESUMEN

El presente artículo propone dos perspectivas complementarias sobre la instalación sonora, ambas animadas por un esfuerzo semejante: incardinarla en un sistema de referencia de mayor amplitud para identificar desde ahí ciertas pulsiones estéticas recurrentes que, con independencia del ámbito de procedencia, la determinan. En la primera parte, abordamos los principales debates estéticos que las artes plásticas anudan en la práctica instalativa. Veremos cómo frente a la autosuficiencia, la autonomía y la especificidad medial del formalismo moderno, la instalación se presenta como manifestación emblemática de un proceso de mundanización del arte que afirma la relación de codependencia entre la obra, sus relaciones externas y el sujeto. Inmerso en ese mismo proceso, el sonido encuentra en las propuestas espaciales de la instalación un terreno excepcional para emanciparse de las estructuras autorreferenciales de la música y explorar su potencial expresivo desde el entramado relacional que conforma su campo expandido. A partir de estas ideas, analizaremos algunas estrategias recurrentes en la instalación sonora proponiendo dos grandes tendencias: la primera, heredera de posiciones fenomenológicas, se apoya en la literalidad del espacio y la inmediatez de las presencias, mientras que la segunda, más próxima al pensamiento de la diferencia, entronca con el arte conceptual para explorar, a través del discurso, vías de dilatación y diversificación de lo presente.

En la segunda parte del artículo partimos de tres tecnologías fundamentales: el sonido grabado, el sonido electrónico y el sonido transmitido a distancia, como formas específicas de interferir y diferir lo real, cuya influencia en la instalación sonora es necesario

• Ruth Abellán es DEA en Musicología por la UCM, artista sonora y miembro fundador de EX, Asociación de Arte Electrónico y Experimental. Su actividad investigadora se centra en los desarrollos estéticos del sonido tanto en la música electroacústica y experimental como en el arte sonoro.

Arturo Moya Villén es artista sonoro y new media, comisario y presidente de EX, Asociación de Arte Electrónico y Experimental. Es Máster en Creación y Tecnologías del Sonido por la UPF y ha sido presidente de la AMEE entre 2001 y 2005. Su trabajo explora el cuerpo y el discurso a través de dispositivos mediales. Salvo indicación en sentido contrario, las traducciones del presente artículo pertenecen a los autores del mismo.

Recepción del artículo: 15-II-2018. Aceptación de su publicación: 08-VI-2018.

QUODLIBET

comprender para cartografiar el territorio abierto que separa el arte sonoro del conjunto de prácticas artísticas New Media. Pivotando alrededor de tres obras paradigmáticas, una que devalúa el presente a través de su grabación, otra que desestabiliza el espacio mediante el sonido electrónico y una última que encarna la pugna entre un paradigma visual y otro aural, el artículo trata de identificar cómo la instalación sonora refleja y responde a las tensiones de un presente sometido a presión técnica y cómo esos modos de constitución se encuentran con la tradición crítica del Media Art.

Palabras clave: Instalación sonora; Fenomenología; Campo expandido; Media art; Tecnologías sonoras; Arte sonoro.

ABSTRACT

The present article suggests two complementary perspectives on sound installation, both encouraged by a similar intention: to incorporate sound installation into a broader reference system in order to thence identify certain recurring aesthetic drives that determine them, regardless of their origin. Firstly, the main aesthetic debates that fine arts have tied to installation practice will be presented. We will see how unlike the self-sufficiency, autonomy, and media specificity posed by modern formalism, sound installation appears as an emblematic manifestation of a process of mudanization of the arts that asserts the codependent relationship between the art work, the context, and the subject. Sound, involved in this same process, finds in the spatial proposals of installation an exceptional field to become independent of the self-referential music structures and explore its expressive potential in the relational framework that forms its expanded field. On the basis of that ideas we will analyse some frequent strategies in sound installation, posing two extended tendencies: the first, heir to phenomenological perspectives, has its foundations in the literalness of space and the immediacy of presence, whilst the second, closer to the thinking of difference, connects with conceptual art to explore ways of expansion and diversification of the present.

On the second part of the article three basic technologies are put forth as specific tools to interfere with and differ from reality: recorded sound, electronic sound, and broadcast sound –the influence of which on sound installation must be understood to map the open field that separates sound art from New Media practices. This article aims to identify how sound installations reflect and respond to the strains of a time currently under technical scrutiny and how those modes of production are met by Media Art's questioning tradition. Three paradigmatic works serve as centre for the discussion: one that devalues the present through the use of recorded sound, other which unsettles its space through electronic sound and last, one which embodies the dispute between a visual and an aural paradigm.

Keywords: Sound installation; Phenomenology; Expanded field; Media art; Sound technologies; Sound art.

I. DEBATES ESTÉTICOS EN TORNO A LA INSTALACIÓN SONORA

Instalación es un término no detenido, en tanto que no inaugura ni refiere a un sistema de fenómenos estables y objetivables, sino a un dinamismo constitutivo. La instalación es el síntoma de la posmodernidad en el arte y como tal, lleva impreso el fraude categorial y el conflicto de definición provocado por la difusión de los límites que este movimiento propone.

[...] el arte de la instalación es una idea, práctica o tipo de obra carente de una definición o planteamiento estricto, y hasta de un consenso informal acerca de su naturaleza [...] Creer en la irrelevancia de las categorías predefinidas es algo consustancial a la práctica artística de la instalación. De hecho, parte de su propósito es una liberación de las restricciones de la forma, y un distanciamiento de las jerarquías de la tradición¹.

Esa precariedad categórica, que a menudo se traduce en una característica hibridación de medios, se extiende, desde lo material, lo técnico y lo formal, hacia lo epistemológico, cuestionando la globalidad del hecho artístico, tanto la obra misma como sus modos de producción y percepción, sus canales de distribución, los discursos e instituciones que la legitiman o sus contextos de recepción. De ahí que antes que remitirnos a cualquier contenido positivo, la instalación se pregunte por sus condiciones de posibilidad. Su capacidad para convocar y a la vez contestar todas las prácticas artísticas y medios disponibles –de forma muy notoria los denominados *new media*– sin identificarse con ninguno de ellos, y hacerlo desde un escepticismo crítico hacia los sistemas de orden que las sustentan, configura una especie de espacio negativo que nos conduce a pensarla más propiamente como *heterotopía*.

En la ya célebre formulación de Michel Foucault, las *heterotopías* se definen como una especie de contra-emplazamientos poblados de relaciones de lejanía y diferencia: “lugares reales, efectivos, [...] en los cuales se hallan a la vez representados, contestados e invertidos todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el seno de una cultura”². En tanto *heterotopía*, la instalación es una proliferación del afuera de los sistemas del arte, es el espacio precario de sus excedentes, “lugares que están fuera de todos los lugares, aunque no por ello dejan de ser localizables de hecho”³. Como obra heteróclita, la instalación opera desde el límite externo de los emplazamientos del arte, movilizandolo sobre sus criterios de orden, cuestionando su propio isomorfismo y entretejiendo así un constante diálogo con ellos. Toda ella es exterioridad. Por tanto, no puede definirse sino a través de una

¹ [...] *installation art proves to be an idea, practice or type of product lacking definition or strict construction, or even an informal consensus of opinion regarding its nature. [...] Belief in the irrelevance of defined categories is indigenous to the art practice of installation. Indeed, part of the point is a relief from the strictures of form, and a distance from the hierarchies of tradition.* Handy, Ellen, “Installations and History”, *Arts Magazine*, vol. 63, n.º 6 (1989), p. 62.

² Foucault, Michel, “Espacios diferentes”, *Toponimias: 8 ideas del espacio*, en VVAA, Madrid, Fundación La Caixa, 1994, p. 33.

³ *Id.*

relación diferencial con la anterioridad de los términos que incorpora, si bien suspendidos, invertidos o contestados.

Hacia esta dialéctica de términos en oposición apuntaba también Rosalind Krauss al referirse al campo expandido de la escultura:

[...] la lógica espacial en la práctica postmoderna ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado, sobre la base del material o de la percepción de este, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural⁴.

La situación expandida, anunciada por Robert Morris ya en 1967, se genera, de acuerdo a Krauss, problematizando la serie de oposiciones entre las que están suspendidas las categorías operativas del arte moderno⁵, para lo cual, cualquier medio puede utilizarse⁶. La práctica dentro de ese campo no es producto de las exigencias del material ni de las prescripciones perceptivas de un medio dado, como tampoco se identifica con los propios términos culturales, sino que resulta de su negociación. Es producto de las afinidades y fricciones entre ellos, de los trasvases y resistencias, las confirmaciones y exclusiones que se dan en su interacción.

I.1. Entre la autonomía y la mundanización del arte

La indiferencia hacia el medio que se desprende de la situación referida por Krauss pone en crisis uno de los principios fundamentales del formalismo moderno, cuya búsqueda de la pureza y la especificidad de los diferentes campos de la práctica artística se convirtió en una especie de mandamiento estético durante los años de posguerra. En palabras de su principal valedor, el crítico norteamericano Clement Greenberg, “[...] una obra de arte modernista debe evitar, en principio, comunicarse con cualquier orden de experiencia no inherente a la naturaleza más esencial de su medio. Entre otras cosas, esto significa renunciar a la ilusión y a temas explícitos”⁷.

⁴ Krauss, Rosalind E., “La escultura en el campo expandido”, (1979), en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, (trad. al castellano de Jordi Fibla), Barcelona, Kairós, 1985, p. 73.

⁵ Si bien la instalación como resultado de la expansión del campo escultórico es una versión afianzada gracias a la repercusión de la propuesta teórica de Krauss y a la cualidad tridimensional de estas obras, con el fin de alcanzar una visión más inclusiva, acorde con el momento actual, evitaremos circunscribir su genealogía a dicho ámbito, haciendo extensivos algunos de sus planteamientos al conjunto de las prácticas artísticas.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁷ “[...] a modernist work of art must try, in principle, to avoid communication with any order of experience not inherent in the most literally and essentially construed nature of its medium. Among other things, this means renouncing illusion and explicit subject matter. Greenberg, Clement, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, en J. O’Brian (ed.), *The collected Essays and Criticism*, vol 4, Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp. 55-56.

Bajo el credo de la estricta autonomía, no solo del arte sino de cada disciplina artística, Greenberg y su discípulo Michael Fried, construyeron la identidad tardomoderna del arte: un arte liberado de toda obligación mimética que se vuelca sobre sí mismo para demostrar el potencial expresivo contenido en su específica materialidad. Sin referencias a una realidad anterior o exterior que lo instrumentalice, el arte encuentra un territorio de verdades inmanentes donde el significado no es producto de la remisión de un signo a un objeto del mundo, sino del complejo de relaciones internas tejidas por sus elementos constitutivos que, ya sin mediaciones representacionales, se comportan como significantes puros. Se produce así una coincidencia entre las dimensiones físicas y estéticas de la obra que nos conduce a un decidido formalismo donde el objeto artístico conquista su autonomía al establecerse como diferencia radical con respecto a las formas del mundo común. El énfasis estructural y la abstracción regirán entonces el ensimismamiento y la autorreferencialidad de un arte sin naturaleza que resulta de la más absoluta determinación estética.

Impermeables a toda penetración del afuera –ya sean sus formas o sus discursos, sus entornos naturales o sus construcciones culturales– son obras nómadas, sin lugar real, susceptibles de ser desplazadas sin alterar un ápice su singularidad y, de esta manera, plenamente concordantes con la “neutralidad” que rige el funcionamiento de la institución museística. Pero más allá de las condiciones de su exhibición, estas obras se atrincheran en un espacio idealista que no solo atañe al ámbito de la extensión sino también al de la temporalidad.

Sería Michael Fried quien con mayor vehemencia defendiera los anhelos trascendentales del arte moderno al afirmar que este arte no tiene duración porque “en cada momento, la propia obra se pone de manifiesto en su totalidad”⁸. La plenitud aurática de su presencia se experimenta como un instante singular capaz de abarcar toda la profundidad y singularidad de la obra en un momento irreductible al curso tiempo y a la continuidad del espacio. Este sería para Fried el cometido principal del arte: el “existir en, evocar o configurar un continuo y perpetuo presente”⁹.

La autonomía del arte moderno se cifra en la autosuficiencia, el estatismo, la contundencia y la convicción de una identidad indiferente a las formas del mundo prosaico. Sin embargo, este aparente desinterés no es sino el camuflaje de una ideología a la que Jacques Rancière se ha referido como *política de la forma resistente*, y cuyo programa plantea que es en la autonomía del arte, en la radical heterogeneidad de su presencia con respecto a las formas que constituyen la experiencia ordinaria, donde reside su potencia subversiva y su promesa política de emancipación preservada negativamente¹⁰. No obstante, esta política encierra una contradicción interna, ya que el reparto de lo sensible que configura no hace sino reiterar el orden moderno, por el cual se establece una división irreconciliable entre el ámbito de

⁸ Fried, Michael, “Arte y objetualidad”, (1967), en *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004, p. 192.

⁹ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰ Rancière, Jacques, *El malestar en la estética*, Madrid, Clave intelectual, 2012, pp. 27-59.

la cotidianidad o el hábito, en tanto procurador de una experiencia de la falsedad, y el ámbito del goce estético destinado a la contemplación del ser y el desvelamiento de la verdad.

Frente a las aspiraciones trascendentes de este aparato ideológico, un arte de la contingencia se abre camino desde los años 50 asentando, ya en la década de los 60, diversas vías de mundanización del arte. El rechazo a las pretensiones de autosuficiencia de la teoría y la práctica modernistas da pie a un devenir vida del arte que sacrifica su espacio diferencial para conquistar una modesta capacidad de incidencia sobre el mundo, confundiendo sus formas, materiales y procesos con aquellos que componen las relaciones del mundo ordinario.

Pero esa disolución en vida no es una mera transformación de la calidad estética de sus objetos, sino un desplazamiento epistemológico y ontológico de mayor calado, hacia valores como la heterogeneidad, la contextualidad, la fragmentariedad, la procesualidad o la textualidad.

Más que proclamar la singularidad de sus objetos, los artistas de los 60 pretenden una nueva configuración de las relaciones y experiencias que tienen lugar en la realidad ya dada. Su potencia política reside en la capacidad de extrañar la normalidad cotidiana, oculta bajo el velo del hábito, y ejercer desde ahí como palanca de cambio. Paradójicamente, el arte se instala en el tejido mundano mediante un proceso de descentralización y desmaterialización de la obra que, por ende, fractura la compacidad del relato y las categorías que sostenían la identidad trascendental del objeto artístico. Asistimos a un salirse de sí del arte y a un devenir exterioridad, donde la autocrítica no se propone refinar la esencia de un medio sino revelar la naturaleza condicional de las presencias, sus accidentes, su dependencia contextual. De un arte-objeto esencialista pasamos a un arte-relación que no es ya identidad estática e inmutable, impermeable al tiempo e indiferente al espacio, sino proceso actual, fenómeno escindido por el movimiento, atravesado de cambio.

La desmaterialización del objeto artístico que Lucy Lippard identificó derivando del arte de acción y del arte como idea a mitad de los 60¹¹, puede ser entendida como un proceso más amplio de recuperación de cualidad no material en el arte. En este sentido, la asimilación de algunas premisas de la fenomenología de la percepción por parte del primer minimalismo supondría un giro significativo en relación al estatuto del objeto estético. Cuando los minimalistas niegan la necesidad interior de sus obras no hacen sino desplazar el lugar del significado escultórico desde un espacio ideal anterior a la experiencia hacia el espacio público del encuentro real con el espectador¹², donde el objeto revela su ser condicional, la relación de codependencia que establece con sus circunstancias externas y el sujeto en el acto perceptivo.

¹¹ Lippard, Lucy, *Six years: the desmaterialization of the art object*, California, University of California Press, 2001, p. IX. Edición original New York, Praeger, 1973.

¹² Krauss, Rosalind E., "The Double Negative: a new syntax for sculpture", en *Passages in modern sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1981, pp. 262-270.

La obra pasa a concebirse como un fenómeno de sentido, un modo inmediato de darse a la conciencia intencional del sujeto que, a su vez, ingresa en esta situación expandida como término constituyente. La íntima correlación entre sujeto y objeto que se evidencia como nueva relación estructural, socava radicalmente la distancia espectral que se abría entre la obra y el observador, propia de la tradición cartesiana y las filosofías dualistas. Si la obra es un fenómeno de sentido que existe en el movimiento mismo del mostrarse a la vivencia, entonces el sujeto y la realidad experimentada se especifican recíprocamente en un acto dinámico que implica duración. Reconociendo la procesualidad y el carácter relacional inherente a la experiencia estética, así como la mutua dependencia de sus términos, el debate y la vivencia del tiempo ingresan en el campo artístico provocando una de sus expansiones más polémicas¹³.

A su vez, la constatada reciprocidad entre los objetos que componen la objetividad de lo real y la subjetividad que comporta el mundo suelda la escisión ontológica entre lo sensible y lo inteligible que ha modelado el pensamiento moderno occidental, y que no es otra que la separación entre la conciencia cognoscente y el espacio entendido como *res extensa*, en tanto contenedor físico, objetivo y vacío en el que no participan los atributos de la percepción sensible. En la superación de esa dicotomía, el velo mudo e inerte que recubría el espacio de la sala de exposiciones da paso a un espacio vivencial atravesado de tiempo, sujeto a la continua interpretación de los datos sensibles y, por tanto, plagado de significaciones, de sentido, de perspectivas y relaciones.

Las circunstancias topológicas y cronológicas que rodean al objeto, las relaciones extensivas e intensivas que el espectador establece con él, se anudan mutuamente en la vivencia, incorporándose como factores estructurales y agentes movilizados a una obra ya descentrada. La situación expandida supone, de este modo, una apertura fundamental a la exterioridad que compone este complejo espaciotemporal indivisible. Sin embargo, el entramado espaciotemporal descrito no es en sí mismo un fenómeno susceptible de agregarse como un elemento perceptivo más a la nueva situación. De acuerdo a la tesis de la estética trascendental de Kant, espacio y tiempo son formas *a priori* de la sensibilidad, condiciones que posibilitan la aparición de los fenómenos. El espacio y el tiempo no se ofrecen a la percepción, si bien la condicionan. No podemos percibirlos directamente, sino solo en la mediación con los fenómenos de los que dependen, a la manera de un fondo gestáltico que se evidencia por la figura que lo recorta interiormente. Bajo este presupuesto, el fenómeno artístico, incluso llevado al estadio más inmaterial del signo, presentificaría el espaciotiempo que a su vez produce.

¹³ Fue precisamente en la temporalidad de la experiencia sobre la que Michael Fried basó su cruzada contra el minimalismo, expuesta principalmente en su ensayo de 1967 "Art and Objecthood", *op. cit.*

I.2. Modalidades espacio-temporales en la instalación

La disolución de los medios tradicionales en formas híbridas, la contaminación mundana del arte, la dispersión del objeto en sus relaciones externas con su consiguiente dinamización, la reabsorción de las oposiciones dualistas entre espacio y tiempo, sujeto y objeto, o el reconocimiento de la contextualidad del significado, se establecen como imperativos del arte de las décadas de los 60 y 70.

Las prácticas “impuras”, contextuales, inmersivas, efímeras y procesuales de los artistas Fluxus, junto a la deriva fenomenológica del minimalismo dieron pie, a finales de los 60, a obras tridimensionales que incorporaban las relaciones espaciotemporales de su exhibición como factores formales, materiales o semánticos constitutivos, que hemos dado en llamar *instalación*.

Si bien este término fue empleado por primera vez por Dan Flavin en 1967, su uso no se generalizaría hasta los años ochenta. Antes de los ochenta, el término más extendido para designar este tipo de obras fue el de *environment*, acuñado por Allan Kaprow en 1958 para referirse a sus trabajos multimedia tamaño habitación, susceptibles de ser penetrados por el espectador. Morfológicamente, la instalación propende a la heterogeneidad, tanto en la articulación general de sus elementos en el espaciotiempo, como en la naturaleza de sus medios, pudiendo abarcar tanto objetos tridimensionales, imágenes pictóricas, fotográficas o fílmicas, como elementos textuales, sonoros, construcciones arquitectónicas o acciones. De ahí que la determinación de unas relaciones cronotopológicas singulares a través de la disposición espaciotemporal de una serie de elementos sea el principal, aunque precario, factor individuante de este tipo de prácticas, por lo demás, escurridizas a una definición precisa. La relación esencial del objeto artístico con el complejo formado por un espacio habitado y un tiempo vivido –al que en adelante nos referiremos como entorno o situación– no se comporta de forma unidireccional sino operando una determinación recíproca; si bien los elementos de la instalación se resignifican en función de las circunstancias de su situación, la propia situación se ve alterada y reconfigurada por efecto de esa presencia que la interpela y la extraña, de manera que las dinámicas de antecendencia y consecuencia quedan también en entredicho.

A partir de los años 70, las prácticas *site-specific*¹⁴, a cuyos debates y desarrollos permaneció muy ligado el arte instalativo, ahondarían en la determinación contextual de la obra. En un ejercicio de resistencia a las dinámicas del mercado del arte, que en virtud de la autonomía de sus obras las convertía en productos intercambiables y transportables, estos artistas propondrían una relación indisoluble entre la obra y su localización específica, así como una tendencia a alejarse de los espacios tradicionales del arte en favor de entornos naturales y urbanos. Pero más allá del innegable peso de la tipología del lugar, nos interesa atender a las diferentes concepciones del entorno sobre las que desarrolló sus propuestas. En cualquiera de las expresiones de este arte situado, la obra se inscribe en un lugar concreto, es más, es

¹⁴ Véase Meyer, James, “The functional site; or, the transformation of site specificity”, en E. Suderburg (ed.), *Space, Site, Intervention. Situating installation art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

concebida para él y construida a partir de él, previo análisis de sus particulares condiciones, sean estas físicas, geográficas, históricas, sociales, políticas, económicas, técnicas o discursivas.

En este sentido, la situación es condición anterior de la operación artística la cual, por su parte, incidirá sobre ella operando una reconfiguración de sus relaciones. Pero la evolución de las prácticas *site-specific* ha planteado diferentes sesgos sobre esa anterioridad. Tanto James Meyer como Miwon Kwon coinciden al identificar una vertiente inicial de este arte basada en una noción *literal*¹⁵ del lugar. Se trata de un sitio físico, dado por las condiciones reales, singulares e intransferibles del emplazamiento concreto.

Ya fuera dentro del cubo blanco o afuera, en el desierto de Nevada, ya fuera de orientación arquitectónica o paisajística, inicialmente el arte *site-specific* consideró el sitio como una localización actual, una realidad tangible cuya identidad se componía de una combinación única de elementos físicos: longitud, profundidad, altura, textura y formas de paredes y salas; escala y proporción de plazas, edificios o parques; condiciones existentes de iluminación, ventilación, patrones de tráfico; características topográficas distintivas, etc.¹⁶

Esta orientación literal, deudora de la recepción minimalista de la fenomenología, es un arte de las presencias —por más efímeras e inmateriales que estas puedan ser— que apela a la corporalidad del sujeto y concentra su significado en la experiencia perceptiva del aquí y ahora.

El pensamiento contextual desarrolló en paralelo una noción divergente que entendía el sitio como conjunto de condiciones ideológicas y socio-culturales. Aquellas prácticas *site-specific* implicadas en las manifestaciones conceptuales del arte de los 70, con Asher, Buren, Bochner o Haacke a la cabeza, revelaron la condición discursiva del sitio, haciéndolo objeto de un nuevo proceso de desmaterialización. Siguiendo el criticismo epistemológico del arte conceptual, con su decidido cuestionamiento de los procesos culturales de definición¹⁷, la vertiente discursiva del lugar, que en un principio se desarrolla como crítica de las instituciones del arte y, por tanto, va asociada a sus emplazamientos tradicionales, se desplaza paulatinamente hacia el territorio de la vida cotidiana, hacia sus localizaciones urbanas, sus instituciones públicas, sus dinámicas socio-económicas, sus debates políticos y construcciones simbólicas e identitarias.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ *Whether inside the white cube or out in the Nevada desert, whether architectural or landscape-oriented, site-specific art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features, and so forth.* Kwon, Miwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p. 11.

¹⁷ Osborne, Peter, *Conceptual Art*, London, Phaidon, 2002, p. 14.

Se produce, así, una diversificación de los espacios y de los temas, que ahora se expanden hacia disciplinas tan variadas como la filosofía, la historia, el urbanismo y la arquitectura, la política o la antropología, entre otras; pero asistimos también a una generalización de la situación, al comportarse esta a modo de sinécdoque, como una situación dentro de una red de situaciones, según explicara James Meyer respecto a su *sitio funcional*¹⁸. Desde esta perspectiva, la situación no es, al menos no exclusivamente, una serie de relaciones físicas tangibles, sino una estructura intertextual, un entramado de significaciones que discurren entre lugares, un vector discursivo que apunta a la capacidad crítica e interpretativa del sujeto.

I.3. El sonido en el campo expandido, ¿fuera de sus goznes?

El proceso de mundanización del arte que hemos venido desarrollando como retorno fundamental a la riqueza y la complejidad de lo sensible no ha sido, ni mucho menos, ajeno al ámbito sonoro que, lejos de recibirlo como un influjo colateral, se ha visto involucrado como un activo fundamental en su gestación y desarrollo. Una de las manifestaciones más evidentes de ese devenir vida del ámbito sonoro es la decidida incorporación de la materia sonora y todas sus cualidades morfológicas al lenguaje musical del siglo xx, tendencia que encuentra una de sus vertientes más elocuentes en los varios abordajes históricos del ruido o del sonoro cotidiano.

Pero más allá de la ampliación material, quizá podamos resumir los diversos procesos involucrados en esta evolución mundana como una paulatina emancipación del discurso sonoro de la limitación ideológica que supone lo musical. Contribuyendo decisivamente a esta independización de su medio histórico encontramos, por un lado, el campo de reflexión y las posibilidades de actuación que abren para la música y para las artes en general las tecnologías de captación, reproducción y difusión del sonido en los años 50, cuyas consecuencias para la instalación sonora desarrollaremos *in extenso* en la segunda sección de este artículo pero que, entre otras cosas, permitieron la pronta incorporación del sonido, como un material más, al campo expandido de las artes.

Por otro lado, John Cage y el entorno de la música experimental –ciertamente bajo el signo de la nueva auralidad que estas tecnologías inauguraban– reivindicarían la ruptura de las convenciones formales que en la música europea supeditan el sonido a la construcción de objetos temporales, con un principio, evolución y final claramente delimitados, y encadenados en estructuras temporales de orden narrativo. Frente a la estabilización y el afán de totalización del sonido que acarrea la producción de objetos temporales en la música, Cage reclamará una atención más esencial al sonido en sí, una apertura al flujo sonoro, que en su procesualidad ilimitada manifieste una temporalidad ateleológica. Este tiempo no se construye *a priori*, no impone direcciones de antemano a la percepción, es un tiempo indisoluble de la experiencia que se revela como condición de posibilidad de un ámbito propiamente

¹⁸ Meyer, J., p. 25.

sonoro, dedicado a explorar y comprender la naturaleza específica del sonido, su materialidad, sus formas de darse a la conciencia, pero también sus modos de ser en el mundo: sus expresiones culturales, sus determinaciones históricas o sus usos sociales.

El desarrollo del sonido como material particular y de la escucha como *sensorium* específico puede parecer cercano a la autosuficiencia enarbolada por el ideario estético del arte moderno; pese a que, por su propia naturaleza, el sonido se reveló particularmente afín al territorio intermedia, procesual y contextual del campo expandido de las artes, así como a los modos de operar en y con el entorno característicos de la instalación. Tanto la cualidad invisible, elusiva y temporal del sonido como los procesos interdependientes, simultáneos, multidireccionales y multifocales de la escucha, perturban la estabilidad y la instantaneidad de los objetos visuales, reafirmando, en cambio, la interdependencia de sujeto y objeto en la percepción. Salomé Voegelin es una de las teóricas sonoras que con más convicción ha insistido en las bondades de la posición fenomenológica de la escucha frente al histórico reduccionismo del paradigma visual.

La visión, por su propia naturaleza, asume una distancia del objeto, que es recibido en su monumentalidad. Ver ocurre siempre en una meta-posición, fuera de lo visto y sin embargo cerca. Esta distancia permite una indiferencia y una objetividad que se presentan a sí mismas como verdad. Ver es creer. La distancia visual alimenta la idea de certeza estructural y la noción de que realmente podemos entender las cosas, darles nombres y definirnos a nosotros mismos en relación a esos nombres como sujetos estables, como identidades. [...] Por el contrario, la escucha está llena de duda: duda fenomenológica del auditor sobre lo oído y sobre sí mismo escuchándolo. La escucha no ofrece una meta-posición; no hay lugar donde yo no esté simultáneamente con lo oído¹⁹.

Efectivamente, la escucha sucede en absoluta proximidad. En ella el fenómeno no precede a la percepción, sino que la obra y el sujeto se producen mutuamente en la experiencia. Hay una bilateralidad indiferenciada entre la escucha y lo oído. La escucha atiende al movimiento y al cambio, quebrando así la apariencia estable del objeto y, con ella, la certeza y convicción de la estética visual. El comportamiento aural que Voegelin describe no es un *modus operandi* exclusivo de los fenómenos sonoros, es una actitud estética comprometida con la experiencia, compartida, como ya hemos visto, por gran parte de las nuevas prácticas artísticas. Se trata de una postura fenomenológica que reconoce

¹⁹ *Vision, by its very nature assumes a distance from the object, which it receives in its monumentality. Seeing always happens in a meta-position, away from the seen, however close. And this distance enables a detachment and objectivity that presents itself as truth. Seeing is believing. The visual 'gap' nourishes the idea of structural certainty and the notion that we can truly understand things, give them names, and define ourselves in relation to those names as stable subjects, as identities. [...] By contrast, hearing is full of doubt: phenomenological doubt of the listener about himself hearing it. Hearing does not offer a meta position; there is no place where I am not simultaneous with the heard.* Voegelin, Salomé, *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, New York, Continuum International Publishing Group, 2010, pp. XI-XII.

el entrelazamiento de sujeto y objeto en la experiencia, de un retorno al suelo sensible del mundo, de una reciprocidad que no depende de un régimen sensorial sino que sería común, bajo esta perspectiva, a toda percepción. La escucha y su objeto, el sonido, ofrecen una predisposición natural hacia esta actitud perceptiva, hasta el punto de que, a menudo, esta experiencia parece monopolizada por el ámbito de las artes sonoras.

Este tipo de malentendido puede resultar de estrategias de compensación que pretenden contestar el paradigma visual sobre el que nuestra cultura ha construido sus nociones más elementales de verdad e identidad, —un paradigma basado en premisas como la objetividad, la estabilidad, la abstracción, la distancia o la secuencialidad— pero no podemos afirmar que esa respuesta sea patrimonio de un solo modo sensorial. Al abrigo de una fenomenología del sonido, muchos teóricos y artistas sonoros han construido un relato casi místico alrededor del oído, como si este fuera capaz de despertar a una conciencia universal vetada al ojo y permitir así el acceso a la complejidad genuina de un plano de pura experiencia. Este tipo de posición, si bien representa toda una gran tendencia dentro de las artes sonoras, enarbola a su vez una forma de esencialismo aural hacia el que nos mantenemos prudentemente escépticos.

1.3.2. *La exterioridad en el sonido*

Más allá de las estructuras autorreferenciales de la música, definir un campo propiamente sonoro que atienda al sonido como fenómeno implica reconocer su carácter relacional y tomar en consideración la exterioridad que lo condiciona y a la que condiciona. Fuera del entramado de relaciones internas del que históricamente ha tomado su significado, el sonido es un objeto de por sí descentrado, dependiente del auditor y del espaciotiempo que ambos ocupan y construyen. El sonido *en sí* es un objeto tendido al exterior, es proceso que defrauda constantemente la pretensión de identidad o detención. En su inclinación a la exterioridad, en el constante diferirse y defraudarse, el sonido es en el mundo y se afirma como ámbito de experiencia, hecho en la imbricación de tiempos corporeizados y de espacios habitados. Aunque apoyada en la dicotomía interior-exterior, nuestra tradición de pensamiento ha escindido el cauce de los fenómenos sensibles en dos ámbitos aparentemente irreconciliables: el tiempo y el espacio. De acuerdo a esta dualidad, el tiempo corresponde a la forma de la interioridad y del alma, es el dominio superior de lo inteligible, el horizonte trascendental del ser, mientras que el espacio constituye la forma de la exterioridad, el orden *banal* de lo sensible, de lo material, el ámbito subsidiario del cuerpo y sus afecciones.

Quizá esta perspectiva explique por qué, en el momento en que las artes reconocen la co-determinación de sujeto y objeto en la experiencia y la movilidad esencial de los fenómenos, o cuando el trabajo artístico con el sonido abandona las construcciones temporales de la música y sus estructuras de significado autosuficientes para abrirse a la complejidad y la riqueza, física, perceptiva o discursiva

de la exterioridad, el reducto de esa dicotomía nos haga hablar de prácticas decididamente espaciales, siendo la instalación la más emblemática de sus manifestaciones.

En esa dirección espacial se han movido también el grueso de las definiciones de instalación sonora. Sería el artista norteamericano Max Neuhaus quien, en 1971, aplicara por primera vez el término instalación –ya en uso en el campo de artes plásticas– a los trabajos sonoros que venía desarrollando desde mediados de 1960. En sintonía con la escisión espacio-temporal que venimos relatando, Neuhaus definió estas obras como “trabajos sonoros sin principio ni final en los que el sonido estaba situado en el espacio en vez de en el tiempo”²⁰.

Con esta definición, se alejaba no solo de las construcciones temporales de la música sino también de sus formas de recepción. La desaparición o irrelevancia de las nociones de inicio y final en estas piezas las aparta decididamente de los modos cautivos de la sala de concierto y las aproxima, en cambio, a las estrategias expositivas de las artes plásticas.

La aniquilación del tiempo que parece desprenderse de las palabras de Neuhaus no es sino el paso de una temporalidad intrínseca al objeto musical, producto de sus relaciones internas, a una temporalidad exógena que arraiga en el mundo y en el sujeto. Y ese giro a la exterioridad acarrea un desplazamiento desde las formas secuenciales del tiempo hacia el orden de lo coexistente característico del espacio y, en buena medida, un paso de la inteligibilidad hacia la materialidad de lo que suena.

Atendiendo a ese despliegue espacial del sonido, podemos definir la instalación sonora como la articulación, a partir de las cualidades relacionales e intersubjetivas del sonido, de una determinada experiencia espacial. Sea un entorno natural o construido, de naturaleza privada o pública, sea reemplazable o insustituible, la instalación sonora toma el sonido como material principal para redefinir el conjunto de relaciones que operan en dicho espacio. Maticemos, no obstante, que, por más que se enfatice esa vertiente espacial, la experiencia que se procura está sometida a la variabilidad temporal. Pese a que este matiz parezca obvio, el relato de la desaparición del tiempo en beneficio del espacio en la instalación sonora ha calado profundamente en la teoría y la práctica del arte sonoro, estableciéndose como criterio esencial y fundamento de una extendida interpretación del mismo.

Esta formulación, motivada principalmente por la voluntad de alejarse de la tradición musical con sus modos autorreferenciales de definición temporal, no ha sido neutra, como veremos a continuación, sino que ha primado un tipo de producción netamente espacial en detrimento de aquellas que pudieran explorar las ramificaciones que procuran otras concepciones temporales.

²⁰ [...] *sound works without a beginning or an end, where the sounds were placed in space rather than time*. Neuhaus, Max, “Entrevista con William Duckworth”, en Max Neuhaus y Gregory Des Jardins (eds.), *Sound Works*, vol. I, *Inscription*, Ostfildern, Cantz Verlag, 1994, p. 42.

I.4. Fenomenología y discursividad en la instalación sonora

Una parte mayoritaria de las instalaciones sonoras producidas desde mitad de los años 60 hasta la actualidad se ha basado en lo que hemos definido, a propósito de las prácticas *site-specific*, como una concepción literal de la situación. El legado fenomenológico y su énfasis perceptivo han desarrollado un ámbito de producción sonora especialmente prolífico, cuyas obras exploran la interacción entre sonido y espacio desde la certeza física o material de su presencia. Se trata de instalaciones que enfatizan la sensualidad del sonido al desplegarse omnitemporalmente en el espacio; obras que indagan la sensorialidad específica del comportamiento inaprehensible y multidireccional, a la vez que inmersivo y voluptuoso, de lo sonoro; piezas en las que el espacio es siempre un espacio actual, un complejo de dimensiones físicas que emergen en la percepción inmediata del sonido como modalidades dinámicas del fenómeno; obras, finalmente, aferradas a un ahora fenomenológico desde el que ostentar la singularidad e inmediatez de sus presencias.

En esta vertiente encontramos un buen número de instalaciones sonoras que abordan lo sonoro como fenómeno físico, cuyos principios acústicos y psicoacústicos determinan la percepción espacial. Desde los inaugurales *Drift Studies* (1964) de La Monte Young, consolidados como instalación en su *Dream House* (1966), hasta las denominadas esculturas acústicas que el recientemente fallecido Michael Brewster ha venido desarrollando desde 1971, este tipo de obras explora las posibilidades sensoriales de las ondas estacionarias o de los modos propios de resonancia del espacio para generar una experiencia tridimensional específica del sonido; una experiencia que anula cualquier reminiscencia o expectativa temporal para celebrar, en la plenitud del ahora, la certeza de la materia. La absoluta proximidad de la escucha nos involucra corporalmente en una situación puramente perceptiva donde el sonido, como una materia autosuficiente, no parece remitir a ningún contenido ausente del espacio actual.

Manteniendo siempre un fuerte apego a la literalidad del espacio y la materia sonora, Alvin Lucier profundiza en esta línea al proponer, en algunas de sus obras, una radicalización del sujeto perceptivo que venimos definiendo como agente constructivo de la pieza. En obras como *Music on a long thin wire* (1977) o *Empty Vessels* (1997), sus investigaciones sobre el condicionamiento espacial del sonido, circunscritas al plano físico, constatan la afectabilidad morfológica de la obra por el sujeto, a la vez que operan una suerte de reducción material del espectador, el cual es abordado como una variable física más, mero cuerpo o presencia: en el primer caso, como instrumentista involuntario que hace entrar una cuerda en distintos modos de vibración mediante el movimiento de moléculas de aire dado por su propia traslación en el espacio; en el segundo, como barrera que corta el circuito de retroalimentación que se habilita entre los micrófonos situados dentro de las vasijas y los altavoces enfrentados al otro lado del espacio.

Una estrategia relevante, por frecuente, en este abordaje sonoro del espacio literal la encontramos en el procedimiento de la traducción a parámetros sonoros de variables físicas del

contexto o de informaciones propias de otro dominio sensorial. La traducción sopesa una distancia, habilita un proceso en el que la exterioridad abandona parte de su ser para servir a un universo estético deudor de sus propios límites y, al mismo tiempo, es conservada, para tratar de evidenciar el alcance político o social de su operación.

Con su omnipotente capacidad de permutar dominios, la traducción aparece como una suplantación del mundo, una estrategia estetizante en la que valores como la coherencia y la consistencia se invocan como lugar de verdad de la obra. Aquí lo sonoro viene determinado por una dimensión exterior que es utilizada como *input* para gobernar sus parámetros. Entre las múltiples obras que ilustran este procedimiento encontramos *Weather Station* de Robin Minard, donde cientos de altavoces piezoeléctricos generan un ambiente sonoro en el que los distintos parámetros musicales vienen gobernados por los datos y variaciones de temperatura, humedad y luz del exterior, o *Clock Tower Project* de Christina Kubisch, donde sonidos, previamente grabados, de las campanas del reloj de una torre en desuso desde 1986, se combinan en función de las condiciones lumínicas del día interpretadas a partir de la información recogida por sensores solares.

Otras veces, la traducción se encuentra contenida en el juego matérico de la obra. A diferencia de la propuesta anterior, en estos casos encontramos una interioridad volcada sobre sí misma, el desfondamiento de una materialidad que encuentra, en otra diferente, más de sí misma, todo ello sin abandonar el cerco simbólico trazado por la dimensión original. En el caso de la instalación sonora, la intención de visualizar el sonido, de ingresarlo en la materialidad de las artes plásticas, es una pretensión sumamente extendida que encontramos como una forma construida y tecnológica de sinestesia, una redundancia y una distancia entre dos magnitudes cuya aspiración es copar el dominio de lo sensible desde distintos frentes. En ausencia de un vector discursivo, la sensualidad de la presencia corpórea de la obra colma su horizonte de aspiraciones estéticas. Alvin Lucier, Andreas Oldorp, Ulrich Eller o Rolf Julius son algunos de los artistas que con más intensidad se han ocupado de la visualización de lo sonoro y de la animación de la materia mediante el sonido.

El ensimismamiento físico-matérico y la afirmación del presente que se desprende de este tipo de relación entre el entorno y el sonido no parece ajustarse a la indiferencia de medios y modalidades perceptivas que Krauss identificaba en la situación expandida, como tampoco evidencia la dialéctica de términos a la que esta apuntaba en la cita del comienzo. No es baladí el recuperar ahora esa afirmación porque, a juicio de Krauss, en esa negociación de términos el interés del nuevo arte se desplaza desde la sensualidad y especificidad de la materia hacia el ser discursivo y legible de la obra, un giro de la *physis* al *nomos* exacerbado por el *ultra conceptualismo* de los años 70.

De acuerdo con Seth Kim-Cohen, “Desde 1960, el arte ha primado lo conceptual, atendiendo cuestiones que el ojo solo no puede responder, cuestiones relacionadas con las propias condiciones

de posibilidad del arte”²¹. Para añadir más adelante: “A diferencia de lo que hemos observado en las galerías de arte, una buena parte de la práctica de las artes sonoras ha mantenido una profunda resistencia a lo textual, lo gramatológico, lo conceptual”²².

Si bien, como dice Kim-Cohen, muchos artistas sonoros se complacen, todavía hoy, en la ostentación de la materia sónica, no es difícil distinguir otra vertiente encaminada hacia lo que el autor denominaría un arte sonoro no coclear en el terreno de la instalación. Un arte, en este caso, que no es reducible a la percepción y a las presencias, sino que apela a procesos interpretativos histórica, cultural y socialmente determinados. La obra no se ofrece aquí de forma inmediata sino que reconoce su textualidad, su necesidad de lectura, de mediación, y de ese modo incorpora el horizonte de temporalidades que rodea a los elementos implicados en su experiencia. Las circunstancias históricas, sociales y culturales del lugar, incluyendo cuestiones políticas, de género, clase, raza, etc., el poso semántico, la carga conceptual y el legado estético de los materiales empleados, o el amasijo de relatos, esquemas perceptivos, creencias y relaciones que configuran la experiencia del sujeto, son algunas de las sendas temporales por las que lo percibido se diversifica, ahondando en la procesualidad de la obra y extendiendo la desmaterialización estética a todos los agentes convocados en ella. Al ramificarse en horizontes de tiempo, las presencias escapan al presente desdibujando y dilatando su identidad. En el momento en que admitimos esa apertura temporal, estamos reconociendo lo presente como signo, que en su carácter representativo trae a presencia lo que no lo está; dicho de otro modo, lo dado a la percepción se reactiva a costa de admitir en su seno una ausencia. No estaríamos así ante un conjunto de datos meramente perceptivos dirigidos a un estado prelingüístico del sujeto, sino ante una red mediada de signos que apela a la actividad semiótica del espectador.

La perspectiva que proponemos no pretende, ni mucho menos, establecer un sesgo neto en la producción de instalaciones sonoras, sino identificar tendencias generales cuyos conceptos y estrategias pueden dialogar o superponerse en la práctica. Un interesante ejemplo de cómo negociar la sensualidad perceptiva de los fenómenos sonoros con la potencia legible del sentido son algunas de las instalaciones para espacios públicos de Max Neuhaus. En su serie de piezas tituladas *Time Pieces* (1983-2007), por ejemplo, el autor introduce en espacios urbanos un *drone* de cinco minutos de duración que comienza de forma imperceptible y va creciendo hasta alcanzar un volumen similar al del sonido ambiente. En ese momento, el sonido desaparece bruscamente. Solo entonces, como una impresión sonora *a posteriori*, se evidencia la presencia de la obra. Ese instante de desaparición genera un efecto psicoacústico que nos muestra el sonido ambiental con una claridad y nitidez desacostumbradas. Precisamente esa nueva intensidad de la atención volcada hacia el conjunto de relaciones de toda

²¹ [...] since the 1960s, art has foregrounded the conceptual, concerning itself with questions that the eye alone cannot answer, questions regarding the conditions of art's own possibility. Kim-Cohen, Seth, *In the blink of an ear. Towards a non-cochlear sonic art*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. XXI.

²² Unlike what we have witnessed in the gallery arts, much practice in the sonic arts has maintained a deeply instantiated resistance to the textual, the grammatological, the conceptual. *Ibid.*, p. 87.

índole que conforman el entorno desatendido de lo cotidiano es la que abre la obra a procesos críticos provocando, desde lo estético, una detención en el curso automatizado de nuestro día a día, y abriendo una brecha en la asimilación inconsciente del sentido común²³.

Apegados también al entorno políticamente organizado de la ciudad, los *Soundwalks* que Janet Cardiff ha venido desarrollado desde principios de los 90, a menudo en colaboración con su compañero George Bures Miller, nos ofrecen otra perspectiva discursiva del espacio en coalescencia con el sonido. Un espacio, en este caso, desdoblado en remisiones temporales por efecto de la capacidad expansiva de los relatos que lo atraviesan. Recurriendo a reproductores de audio portátiles, Cardiff construye una ficción narrativa que sirve de hilo conductor a un recorrido trazado. En el montaje de audio conviven las apelaciones directas que guían la ruta del espectador-paseante, con sonidos ambientales, fragmentos musicales, poesía, narraciones fragmentarias y personajes de identidades ambiguas.

El resultado es una experiencia donde lo real y lo ficticio se confunden y simultanean para evidenciar la naturaleza contextual de la realidad y la imbricación de la experiencia perceptiva con las estructuras lingüísticas. La convivencia de tiempos virtuales presentes y pasados que se acumulan sobre el espacio nos involucra en un palimpsesto de lugares, cuerpos e identidades que pervierte los modos fijos de representación y la perspectiva lineal del paradigma visual para, a través de lo sonoro discursivo, extender el espacio más allá de su actualidad.

Ahondando en la dimensión legible, tanto de la instalación sonora como de sus materiales, encontramos obras como *Microphones* (2008) del artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer donde, alrededor de la sala de exposición, se disponen, a diferentes alturas, una serie de micrófonos modificados de tal manera que cuando un miembro del público habla al micrófono, este registra su voz y le devuelve, inmediatamente después, lo dicho por un participante anterior. El espacio de la literalidad física es aquí irrelevante, como tampoco se liga la operación artística a una situación concreta de antecedencia. El espacio emerge de los vectores discursivos que la obra plantea, articulándose intertextualmente a partir del encuentro con los marcos conceptuales en los que la reconocemos. Lejos de insistir sobre sí, el sonido aquí se yergue signo y nos remite a una ausencia, la cual parece apuntar a la intersubjetividad constitutiva de todo acto expresivo, a la articulación dialógica de la propia voz o al reconocimiento de los *otros* como predecesores de nuestra palabra.

En un momento de disolución y autocuestionamiento permanente de los lugares del arte, resulta paradójica y a menudo problemática la reivindicación de una vertiente específicamente sonora de la instalación. Con frecuencia, esta defensa medial se apoya en presupuestos fenomenológicos cuyo fundamento estético reposa en la singularidad perceptiva del encuentro con la materia sonora

²³ Para una lectura más detallada de estas piezas, remitimos al artículo de Ruth Abellán, “Silencio de fondo: Las *Time Pieces* de Max Neuhaus”, en Actas del congreso *Comunica Conenta Coneix*, VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos, JAM, Madrid, 2015, pp. 5-12.

y en el comportamiento diferencial del sonido como objeto. De acuerdo con ello, para confirmar la presencia inapelable de lo sonoro, para penetrar en su esencia material y verse envueltos en sus “pegajosos” procesos perceptivos, es preciso desembarazar al sonido de sus envolturas temporales, de sus entramados referenciales internos y encauzar la experiencia sonora hacia el espacio.

Interpretaciones muy literales de esta premisa conducen a un ámbito creativo de escasa variedad y bastante reiterativo en sus procesos en el que el tiempo, o la reflexión sobre el mismo, han sido suprimidos del espacio, reduciendo este último a mera extensión, a un entramado de magnitudes físicas del que estarían ausentes las determinaciones históricas, sociales y culturales, así como la carga conceptual que lo evidenciaría como red semántica.

Pero más allá de los intentos por particularizar bajo el cerco del material sonoro la idea – transversal por definición– de la instalación, encontramos otro arte instalativo en el que la reflexión sobre lo sonoro se implica en los debates estéticos que ocupan el devenir general del arte, diversificando sus temas, sus formalizaciones o sus perspectivas estéticas y tornando aún más ambiguos los límites de definición. Al asimilar y concretar desde el sonido las propuestas relacionales, conceptuales o las derivadas del panorama abierto por los nuevos medios, esta vertiente se ubica en un emplazamiento heteróclito, donde los viejos y los nuevos encajes disciplinares pierden pie, y donde el espacio que creíamos poder aprehender se desdibuja atravesado de tiempos que alojan un vacío en el centro de las presencias. En esa exploración de las aperturas temporales del espacio, el entorno se ramifica en textos y contextos repletos de historia, de hábitos, de ideología, de normativas, de tecnologías, de cuerpos, experiencias y relaciones que mediatizan cualquier pretensión de relación directa con los fenómenos y evidencian la alteridad que acecha a toda identidad.

II. LA INSTALACIÓN SONORA Y EL PARADIGMA DE LOS NUEVOS MEDIOS

La hibridación de los medios tradicionales, la mundanización del arte, la desmaterialización y dispersión del objeto artístico o la co-producción fenomenológica entre sujeto, objeto y entorno son algunas de las huellas que hemos encontrado al rastrear las bases estéticas de la instalación sonora. El ámbito del denominado *New Media Art* o *Media Art* no es ajeno a estas pulsiones, y ofrece un territorio movedido en el que la presión técnica sobre el pensamiento, la desaturación de lo real en la reproductibilidad tecnológica, la organización del consenso como forma de estructuración simbólica, o la velocidad e instantaneidad de los medios se combinan y amalgaman con ellas.

El intercambio resitúa en la globalidad el alcance de las propuestas, renueva y esclaviza las formas y los enfoques, desborda el paradigma de la representación en lo relacional y lo interactivo, o habilita la puesta entre paréntesis de un espacio-tiempo sonoro unificado y coherente. Sonido, espacio y tiempo, tres vectores fundamentales que concurren en las prácticas de lo que hemos dado en llamar

instalación sonora se sitúan, bajo el paradigma de los nuevos medios, en un nuevo plano relacional cuyos movimientos y detenciones son el tensionamiento del presente en su disposición técnica.

El sonido es movimiento y, como tal, un ente brumoso, sin contornos precisos. Es un movimiento difuso desde la cosa más dura, la vibración del cuerpo, hasta la cosa más blanda, el temblor de nuestro imaginario. No es propiamente una entidad, pues solo lo que permanece fijo, detenido en su ser *es*, solo aquello que no cambia puede ser una entidad. Como argumenta José Luis Pardo, “una entidad es algo que tiene id-entidad y, por tanto, algo compacto y de una pieza, algo que es lo que es, que permanece igual a sí mismo; en esa medida, la entidad ha de ser refractaria al paso del tiempo e indiferente al espacio”²⁴.

El sonido procede, empero, de forma contraria, pues el tiempo es la condición de posibilidad de su despliegue y el espacio la marca de su estar en el mundo, aquello que ancla su fisonomía desde el punto de vista físico, simbólico y político. El sonido es lo huidizo y lo transparente en un mundo de superficies y objetos estáticos y opacos; su ser es dinamismo puro, una forma inevitable de extinción y una reescritura momentánea de un entorno preexistente. Vibración presente, el sonido siempre ha habitado un actual fáctico, camuflado entre los ropajes de su productor, articulando continuidades momentáneas del espacio-tiempo.

II.1. Tres tecnologías: el sonido grabado, el sonido transmitido y el sonido electrónico

La irrupción de las tecnologías de grabación, almacenaje y reproducción provoca una detención de ese movimiento, lo suspende, haciéndole ingresar en un limbo desde el que se cuestiona su condición y naturaleza. La posibilidad de repetir un sonido, de extraerlo del flujo de los acontecimientos singulares, y atraparlo en un bucle tecnológico, inaugura una discontinuidad que abre a su vez otras nuevas continuidades. Se fractura un universo dinámico e interconectado, como el sonido y su productor, o el entorno y su marca sonora, pero al mismo tiempo se ponen en comunicación espacios distantes, sea en la escritura en palimpsesto de un sonido grabado y proyectado en un espacio diferente del que fue creado, sea en la duplicidad de un sonido que se da simultáneamente en su contexto original y en otro diferido por el altavoz.

El ser íntimo del sonido se transforma: el movimiento, lo borroso, ahora se vuelve nítido, analizable. Se sustituye el trayecto por la trayectoria²⁵, lo móvil por lo fijo y ya infinitamente divisible.

²⁴ Pardo, José Luis, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-Textos, 1992, p. 117.

²⁵ Un equívoco que rescatamos del análisis del movimiento de Bergson: “Ustedes sustituyen el trayecto por la trayectoria, y debido a que el trayecto está subtendido en la trayectoria, creen que él coincide con ella. Pero ¿cómo un progreso coincidiría con una cosa, un movimiento con una inmovilidad?” Bergson, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006, p. 199.

Como resultado el sonido se desfonda y objetualiza bajo el aumento de una escucha enrarecida por la disponibilidad constante. Pero también lo que era claro se vuelve confuso, al desplazar un universo sonoro que nos habla y que nosotros constituimos, por otro que se despliega abierto, indiferente y sin dirección ante el micrófono. El oído separa lo que queremos oír del ruido que lo envuelve y en el que se funda, mientras que su registro, despojado de una actitud de escucha, es igualitario e indiscriminado como Kittler señala: “El fonógrafo no escucha como hacen los oídos que han sido entrenados para filtrar voces, palabras y sonidos del ruido; el fonógrafo registra eventos acústicos como tales”²⁶.

Bajo esta perspectiva, el ruido y la señal son solo cantidades brutas y equivalentes de energía sonora que el dispositivo de captación recoge en función de su intensidad y de su distancia. El ruido, y con él el espacio, ingresan en la forma de diferir lo real a través de la técnica.

La detención del movimiento operada desde lo tecnológico penetra todos los estratos de lo real, en particular en lo relativo a las formas en las que la sociedad y sus ámbitos de producción simbólica se relacionan con el tiempo. La grabación problematiza el tiempo cuando crea una temporalidad *otra* en el afuera de la cronología. El presente deja de ser único, pierde su *aura* y encuentra un espacio alternativo en el ser de la técnica, integrándose en sus estrategias de ordenamiento, sus formas de reproducción y sus canales de distribución. Esa capacidad para desestabilizar el balance entre lo que puede ser olvidado y lo que merece ser recordado, para convertir la voz en escritura perdurable²⁷, hace que el sonido grabado ingrese en la esfera de lo social y de lo político, habilitando un espacio de reflexión que se pregunta por las distancias, las condiciones y las formas de darse de los discursos públicos y privados.

Como Attali señala: “Grabar, registrar, es desde siempre un medio de control social, una baza política, sean cuales fueren las tecnologías disponibles”²⁸. El presente, por tanto, se devalúa, pues puede ser olvidado justamente porque puede ser reproducido, porque puede convocarse en cualquier momento y en cualquier lugar. Esta pérdida de valor se puede encontrar en el origen de lo que Virilio denominará *tiempo real*, un tiempo no histórico y no local, propio de las nuevas tecnologías: “La puesta en práctica del tiempo real para las nuevas tecnologías es [...] la puesta en práctica de un tiempo sin

²⁶ *The phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sound out of noise; it registers acoustic events as such.* Kittler, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, California, Stanford University Press, p. 23.

²⁷ Sobre la conversión de la voz en escritura a través de los dispositivos de grabación Douglas Kahn propone que “La voz ya no ocupó su propio espacio y tiempo. Se extrajo del cuerpo donde, siguiendo a Derrida, entró en el reino de la escritura y en el reino de lo social, donde uno pierde el control de la voz porque ya no desaparece”. *The voice no longer occupied its own space and time. It was removed from the body where, following Derrida, it entered the realm of writing and the realm of social the social, where one loses control of the voice because no longer disappears.* Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat A History of Sound in the Arts*, Cambridge, The MIT Press, 2001, p. 8.

²⁸ Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia, Ruedo ibérico, 1977, p. 175.

relación con el tiempo histórico, es decir, un tiempo mundial. El tiempo real es un tiempo mundial. Hasta ahora toda la historia ha tenido lugar en un tiempo local”²⁹.

El *tiempo real*, en opinión de Virilio, tiende a absolutizarse y fagocitar la heterogeneidad de los espacio-tiempos locales, empleando la velocidad de la luz de los medios, y sus formas de olvido, como una forma de opresión sobre lo real que anula las distancias y la posibilidad de la disensión.

Las tecnologías del tiempo real, las técnicas de la mundialización del tiempo [...], conllevan en sí mismas una potencialidad de olvido [...]. Esto es una de las amenazas del porvenir. La pérdida de referentes: la instantaneidad y la inmediatez, es la pérdida de indicios y la pérdida de la memoria³⁰.

El angosto *tiempo real* se manifiesta con especial relevancia en las tecnologías que transmiten a distancia el sonido. El hecho de que una misma onda sonora pueda ser proyectada simultáneamente en diferentes lugares y que no exista un límite *a priori* para el número de proyecciones sincrónicas, forma parte de las estrategias de “la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez”³¹ de los medios a las que se refería Virilio. En la plena disponibilidad, en la absoluta comunicación y cercanía de los espacio-tiempos, estos se vuelven intercambiables, erosionando su diversidad y cuestionando la misma posibilidad del movimiento. El fin del sonido transmitido más allá del espacio actual no es detener el movimiento, sino multiplicarlo al infinito, convirtiendo la voz susurrada en el micrófono en un grito planetario; el discurso de un dirigente en la soledad de su gabinete, en la voz ominosa del padre que resuena en todos los hogares.

Pero su ubicuidad también produce el efecto contrario, volviendo accesible y cercano todo aquello que antes se encontraba a una distancia que se medía en la cantidad de tiempo necesario para recorrerla. Ya no hay voz que quede lejos, sino voz a la que le falta un mecanismo acoplado de difusión. Lo distante se vuelve contiguo y se pone en crisis un espacio-tiempo que se activaba y comprendía fundamentalmente a través del movimiento. La fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty ofrecía una vía para comprender esa íntima relación entre espacio, tiempo y movimiento.

Comprendemos mejor, en cuanto consideramos el cuerpo en movimiento, cómo habita el espacio (y el tiempo, por lo demás), porque el movimiento no se contenta con soportar pasivamente el espacio y el tiempo, los asume activamente, los vuelve a tomar en su significación original que se borra en la banalidad de las situaciones adquiridas³².

²⁹ Virilio, Paul, *El Ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 15.

³⁰ Virilio, Paul, “Un paisaje de acontecimientos”, *Versión*, 12 (2002), p. 247.

³¹ Hoy en día, hemos puesto en práctica los tres atributos de lo divino: la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez; la visión total y el poder total. Esto ya no tiene nada que ver con la democracia, es una tiranía. Virilio, P., *El Ciber mundo...*, *op. cit.*, pp. 19-20.

³² Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 2000, p. 119.

De esta forma, el cuerpo, en su desenvolverse en el espacio, funcionaría como la subversión de un orden medial de acontecimientos regulados, y sería el encargado de articular una posibilidad de sentido para el espacio-tiempo puesto en crisis por el *tiempo real*.

El sonido grabado y el diferido en tiempo real no son las únicas tecnologías que cuestionan los hábitos de producción, recepción y elaboración simbólica en relación al tiempo. El oscilador controlado por voltaje³³, base de la síntesis analógica, cuya función es producir ondas estables de forma ininterrumpida, posee una existencia temporal cuya lógica difiere sustancialmente de la del sonido producido por medios mecánicos, así como de su registro y transmisión.

El sonido electrónico se plantea sin inicio ni fin, ajeno a una tradición gestual que lo despierte o extinga. Existe mientras cumpla un único requisito: recibir corriente de una fuente de alimentación. Su condición de partida no es, por tanto, el reposo o el silencio, sino el mantenimiento. Su forma de ser por defecto es darse. No “nace, vive y muere”³⁴, como poéticamente propone Murray Schafer en *El nuevo paisaje sonoro* refiriéndose a los objetos sonoros, sino que simplemente *es*, está ahí delante, como un previo no silencioso ya constituido. El oscilador no depende de la capacidad o voluntad de un instrumentista para perdurar, sino que propone el sonido en una duración absoluta e inabarcable, cuestionando la misma idea de duración, siempre referida a los tiempos y las lógicas de la percepción, y comprendida desde el corte, no desde la continuidad. En ausencia de segmentación, la movilidad del sonido, percibida en la evolución de energías puntuales, queda comprometida.

El sonido electrónico también cuestiona el tiempo desde su propia morfología pues, en esencia, sin operaciones o accidentes que comprometan su estabilidad, es la extensión de una mismidad que se derrama equidistante en todos y cada uno de los puntos de su movimiento, lo que ocasiona su misma detención. Una extensión ilimitada de sonido invariable choca frontalmente con nuestra experiencia previa del mundo, configurada en la diferencia discursiva de lo mecánico y lo biológico. Lo uniforme suspende e invierte nuestra experiencia de lo que permanece y lo que cambia: si el movimiento se produce siempre con respecto a un sistema de referencia, su detención movilizará lo que está a su alrededor; si el sonido se para, el mundo se mueve, y lo que antes se constituía como fondo neutro de una experiencia borrosa de lo cotidiano, pasa ahora a primer plano de la consciencia. Esta inversión incluye el sustrato sonoro que nos rodea, pero sobre todo incorpora de forma decidida nuestra propia presencia corporal, que se despierta como interrogante fundamental dentro de nuestro sistema perceptivo.

Nuestra exposición del presente capítulo pivotará alrededor de tres obras paradigmáticas: una instalación sonoro-visual que se sustenta en la colaboración entre el sonido electrónico y el espacio;

³³ Un *voltage-controlled oscillator* (VCO) es un oscilador electrónico cuya frecuencia de oscilación es controlada por un voltaje de entrada. Un oscilador es un amplificador realimentado, cuya salida está conectada a su entrada a través de un filtro de banda estrecha.

³⁴ Schafer, Murray, *El nuevo paisaje sonoro*, Buenos Aires, Ricordi, 1985, p. 63.

una obra deudora de la *tape music* que problematiza el espacio y el sonido grabado; y una escultura sonora que enrarece el espacio y su marca sonora mediante un dispositivo de transmisión en tiempo real. Ellas nos permitirán incardinar tres tecnologías fundamentales para el desarrollo de la instalación sonora: el sonido grabado, el sonido electrónico y el sonido transmitido a distancia, en el ámbito reflexivo del *Media Art*. De esta forma, intentaremos abordar el específico extrañamiento de lo real en lo electrónico que se da en la instalación sonora, con el fin de contribuir a la emergencia de una cartografía común en la que visibilizar las fuerzas que operan. El hecho de que la primera obra no sea únicamente una instalación sonora, que la segunda pueda no serlo, dada la presencia accesoria del espacio fáctico de escucha, y que la tercera sea considerada por el mismo autor como una escultura sonora, nos habla de esa dificultad para aislar categóricamente nuestro objeto de estudio. Las obras a las que me refiero son: *Dream House* (1966) de La Monte Young, la versión original de *I Am Sitting in a Room* (1970) de Alvin Lucier y *Acoustical Visions of Venice* (1999) de Bill Fontana.

II.2. Lo global y lo local en la voz de Lucier

La obra de Lucier, cuyo mecanismo de auto-constitución es sobradamente conocido³⁵ nos presenta un proceso que se despliega franco ante nuestros oídos, y al que aparentemente estamos asistiendo en una especie de directo diferido, pues nuestra escucha acepta la ficción del relato en la voz sin cuerpo que nos habla y sigue su progresivo enrarecimiento en el encuentro con el espacio. Este, a su vez, se expande como una segunda narración, superponiéndose a la primera con un relato contrario: la extinción de la palabra. Mas nuestra escucha no habita el tiempo del proceso, sino uno paralelo y distinto, pues el tiempo de su constitución está lejos de parecerse al de la escucha.

El primero es un tiempo congelado, desmembrado y recompuesto, extraído de un espacio simultáneo y sucesivo abierto por la técnica, mientras que el segundo se da como una continuidad vehiculada en la experiencia. El proceso completo emplea dos grabadores y dos cintas, e incluye cortar, empalmar en el orden correcto y cambiar la cinta de grabador lo que, si se incorporara realmente a la obra, la poblaría de una gran cantidad de tiempos muertos y ruidos asociados. Se rompería la contigüidad que posibilita la narración surgida de la comparación entre versiones y se enturbiaría la centralidad del proceso con sonidos de fuera del sistema. Así que en la obra no está el proceso de su construcción, como sucede, por ejemplo, en *The Box with the Sound of its Own Making*³⁶, sino solo sus sucesivos resultados grabados, como temporalidades disueltas colocadas en un orden posible.

³⁵ Una locución es grabada en un espacio, y reproducida en él posteriormente. La reproducción se vuelve a grabar y a proyectar una y otra vez hasta que la palabra se satura de espacio y se vuelve ininteligible. Puede consultarse en red en: <<http://www.ubu.com/sound/lucier.html>> [Consulta: 15-X-2016].

³⁶ La obra consiste en un cubo de madera sin ningún tipo de adorno, desde cuyo interior se proyecta el sonido registrado de su proceso de construcción.

La obra de 1961 de Robert Morris, cuya dimensión sonora acoge íntegramente las tres horas y media necesarias para su construcción, se plantea en otras coordenadas: traer al primer plano el proceso, pero a condición de que no despierte ninguna singularidad, de que no abandone su mundanidad opaca vuelta hacia sí misma. Su proyecto, enmarcado en la tendencia general de los sesenta de reducción de distancias entre los mundos del arte y de la vida, consiste en traer el fondo al frente, exhibir el espectáculo de esa auralidad silente que nos acompaña y que, sin embargo, permanecía fuera del juego estético.

En *I Am Sitting in a Room* se superponen, pero no coinciden, el tiempo del proceso y el tiempo que desata la obra como experiencia y posibilidad de sentido. Lo que ha pasado y lo que está pasando se equiparan, una paradoja que solo es posible en la destemporalización, deslocalización y también descorporeización del sonido grabado. La obra de Lucier solo existe porque la tecnología es capaz de congelar un instante de tiempo y reproducirlo infinitas veces, porque es posible decir lo que ya se ha dicho; pero ya no lo dice Lucier, por más que su voz dibuje su cuerpo obligado a la tartamudez, sino que lo dice la técnica. El sonido pasa a ser emitido por la tecnología porque ella no está en el mundo, ni en su tiempo ni en su espacio, a pesar de que el proyecto del autor responda a una mundanización ontológica, a un descenso al ser fenomenológico del sonido en el espacio. En la obra de Morris, en cambio, la superposición entre proceso íntimo y acto público parecería completa en términos sonoros, de no ser por la distancia entre el tiempo de la construcción y el tiempo actual.

I Am Sitting in a Room problematiza la tensión entre el espacio instantáneo global, el no-espacio de los media, y el espacio actual, individualizado y local; a la vez que la obra se integra plenamente en las estrategias de pensamiento, almacenaje y organización de los nuevos medios, también se constituye a través de los modos propios³⁷, en sentido literal y figurado, de un espacio único e irremplazable, otorgándole cada vez una fisonomía distinta. Sobre la tensión entre el “tiempo real” de los medios y el “espacio real” Virilio propone que: “el tiempo real prevalece sobre el espacio real y la geosfera. La supremacía del tiempo real, la inmediatez, sobre espacio y superficie es un hecho consumado y tiene un valor inaugural”³⁸.

La obra de Lucier conecta con una de las principales preocupaciones de la reflexión medial: la disolución del concepto tradicional de espacio en lo electrónico. El detrimento del espacio real en favor del medial que sostiene Virilio: “creo que lo que se cuestiona tras el problema del espacio virtual es la pérdida de la ciudad real”³⁹, aparece aquí relativizado, pues el espacio físico persiste en las diversas versiones de la obra, aunque integrado en un orden medial.

³⁷ Un modo propio de una sala es una onda estacionaria que se produce por la interferencia de una onda incidente con su reflejo, y cuya longitud de onda coincide con alguna de las medidas del espacio.

³⁸ Virilio, Paul, “Alarma en el ciberespacio”, *Le Monde Diplomatique*, (agosto de 1995), pp. 28 y ss.

³⁹ Virilio, P., *El Cibermundo...*, *op. cit.*, p. 47.

La cuestión sobre la voz y el espacio aparece también en *I Am Sitting in a Room* como una violencia disipada. En la voz de Lucier la obra y su comentario coinciden, lo que parece anular el espacio interpretativo. La obra es un comentario, en el sentido foucaultiano⁴⁰, de sí misma, que nos indica incluso qué no debemos buscar: “Concibo esta actividad, no tanto como la demostración de un hecho físico, sino como una manera de suavizar las irregularidades que mi locución pudiera tener”⁴¹.

La precisión de la frase, que aparece una y otra vez, parece que quisiera cerrar las lecturas, como una advertencia. No obstante, lejos de agotar la obra en su dimensión más evidente, la voluntad del significado se desvanece en las repeticiones y nos informa del cuerpo del hombre, de su fisicidad de la diferencia y de su dificultad en enfrentar la exterioridad de la habitación. El espacio acoge progresivamente la voz, hasta que no hay diferencia entre el dentro del cuerpo y el afuera del recinto, hasta que no hay violencia ni muro que derribar al proyectar la propia voz al mundo. La fusión entre voz y espacio se presenta entonces, bajo la reflexión crítica sobre los nuevos medios, como una forma de conectar lo local con lo global, de transportar y decir el espacio en la voz de un hombre sin cuerpo, en la voz de un dispositivo electrónico.

II.3. La violencia medial y la resistencia al discurso de Nauman

Get Out of My Mind Get Out of This Room, la instalación sonora de Bruce Nauman de 1968, presenta interesantes analogías con *I Am Sitting*. Es igualmente una voz descorporeizada, dicha por la tecnología, cuyo relato, en este caso sobreactuado, –“Lo dije de muchas formas diferentes. Cambié mi voz y lo distorsioné, lo grité, lo rugí y lo gruñí”⁴²– comenta Nauman, también anuncia la desaparición de la obra, pues en él se nos conmina a abandonar el espacio en el que la obra se da a la percepción. La creencia y la obediencia al relato desencadenaría su propia extinción, de una forma análoga a como la locución de Lucier anunciaba su transfiguración en espacio.

Pero aquí el tiempo de la contemplación de la obra se personifica como una forma de resistencia al discurso, como una desobediencia que problematiza la presencia y el sentido no solo de la voz hablada, sino también de su versión grabada. Sabemos que el cuerpo de la voz que nos habla no está allí, y sin embargo no podemos dejar de sentir la violencia de su advertencia diferida en nuestro cuerpo actual. Del mismo modo, el significado que vehicula el discurso queda en entredicho en la voz desplazada, pues el sonido grabado testimonia un presente ausente, sin aura, a pesar de que la materialidad de la voz parece que pretendiera negarlo; en ese sentido, el grito sería el significado en su agonía, una autocompensación corporal por una pérdida de lo discursivo. Por otro lado, la voz grabada

⁴⁰ Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992, p. 13.

⁴¹ *I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.* Lucier, Alvin, *Reflections, Interviews, Scores, Writings 1965-1994*, Köln, MusikTexte, 1995, p. 312.

⁴² Nauman, Bruce, *Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, en Janet Kraynak (ed.), Cambridge, The MIT Press, 2005, pp. 334-335.

lleva la marca del secreto, de la intimidad y la soledad del estudio en el que fue fijada sobre un soporte. Su violencia está amparada por el anonimato del espacio privado, por la distancia entre el momento de su producción y el momento de su exhibición, de un modo semejante a como las tecnologías de la instantaneidad desatan un yo desvinculado del espacio real y de las reglas de la interacción cuerpo a cuerpo. La virtualidad violenta de la voz de *Get Out of My Mind* es lo que se dará como voz ausente de la telepresencia.

II.4. *Dream House*: el sonido uniforme y la apertura de lo interactivo

La instalación sonora y visual de La Monte Young, *Dream House*, que aquí abordaremos desde el punto de vista exclusivamente sonoro, no se construye, a diferencia de *I Am Sitting*, desde la física de los modos propios como forma de revelación del espacio, pero sí emplea las mismas ondas estacionarias que el procedimiento de Lucier desvela. En este caso, la elección de las alturas no corresponde con las frecuencias de resonancia del espacio, sino que proceden de una lógica ajena a él; a pesar de ello, los sonidos señalan igualmente el espacio construyendo una cartografía sonora, un mapa revelado por el sonido, constituido de puntos de mayor y menor sonoridad. La Monte Young explica su funcionamiento.

Cuando una frecuencia continua es proyectada en un espacio cerrado como una habitación, el aire en la habitación se distribuye en zonas de alta y baja presión. En las zonas de alta presión el sonido es más fuerte, y en las zonas de baja presión el sonido es más flojo. Como una senoide tiene un solo componente de frecuencia, el patrón de altas y bajas presiones es fácil de localizar en el espacio. Más allá de eso, sinusoides de diferentes frecuencias que suenan a la vez crearán un entorno en el que el volumen de cada frecuencia variará perceptiblemente en diferentes puntos de la habitación, dada la suficiente amplificación. Este fenómeno puede raramente ser apreciado en la mayoría de las situaciones musicales y hace que la posición y el movimiento en el espacio del que escucha sea parte integral de la composición sonora⁴³.

El sonido electrónico encuentra en la obra de Young un horizonte en el que puede desplegar enteramente sus cualidades, pues su naturaleza es llevada al extremo de la duración y de la uniformidad. Young ya había experimentado antes con sonidos de larga duración, camino que le condujo a su *Trio for Strings* de 1958. En la obra late el deseo del sonido electrónico, pues todo en él,

⁴³ *When a continuous frequency is sounded in an enclosed space such as a room, the air in the room is arranged into high and low pressure areas. In the high pressure areas the sound is louder, and in the low pressure areas the sound is softer. Since a sine wave has only one frequency component, the pattern of high and low pressure areas is easy to locate in space. Further, concurrently sounding sine waves of different frequencies will provide an environment in which the loudness of each frequency will vary audibly at different points in the room, given sufficient amplification. This phenomenon can rarely be appreciated in most musical situations and makes the listener's position and movement in the space an integral part of the sound composition.* Young, La Monte, *Selected Writings (1959-1969)*, New York, Ubuclassics, 2004, p. 11.

el uso intensivo de sonidos mantenidos, las indicaciones de no tocar jamás con *vibrato* o minimizar en lo posible el cambio de arco, para que la superficie lisa del sonido no se fracture, nos habla de una tensión con la naturaleza entrecortada y desigual del sonido instrumental, la cual quedará resuelta con el uso del sonido electrónico.

Mi anterior trabajo musical con sonidos de larga duración me condujo en esta dirección, hasta que me fue posible desarrollar una situación que me permitiera el estudio de auténticos sonidos continuos mediante la creación de entornos de frecuencias continuas con instrumentos electrónicos⁴⁴.

Con la duración potencialmente ilimitada y la igualdad casi completa del sonido electrónico, el movimiento se vuelve incesante y, por tanto, cesa. Una extensión sin cortes, sin principio ni fin, nos devuelve una eternidad entretenida en sí misma, una temporalidad de dimensiones astronómicas, derivada de un ímpetu surgido por/en la presión de la exactitud técnica. En palabras de Young:

La afinación es una función del tiempo. Dado que afinar un intervalo establece una relación entre dos frecuencias en el tiempo, el grado de precisión es proporcional a la duración del análisis, es decir, a la duración de la afinación. [...] Por otra parte, los astrónomos hacen tiempo que saben que si una medida o una comparación se hace entre dos órbitas, lo cual involucra muchos años de tiempo, el grado de precisión de la medida será proporcional a la duración de la medida⁴⁵.

No por casualidad Young nombra la astronomía, pues la *Dream House* desborda voluntariamente el ámbito perceptivo de cualquier posible oyente, abriéndose a un tiempo que sobrepasa la experiencia y que se aloja en las dinámicas temporales propias de los nuevos medios. La duración de la obra se da en la técnica, pero no en su recepción sensible. La misma referencia al tiempo astronómico la encontramos en Virilio, quien la invoca en relación con el tiempo único y deslocalizado, característico de los dispositivos mediales: “las capacidades de interacción y de interactividad instantáneas desembocan en la posibilidad de la puesta en práctica de un tiempo único, de un tiempo que, en ese sentido, nos remite al tiempo universal de la astronomía”⁴⁶.

El *drone* es el tiempo de la máquina que dice su ser mecánico, es el sonido apropiado por la técnica. El desbordamiento del pensamiento técnico en lo real forma parte de la estrategia de los

⁴⁴ *My past work in music with sounds of long duration slowly led in this direction until it became possible for me to develop a situation allowing the study of truly continuous sounds by establishing continuous frequency environments with electronic instruments. Ibid., pp. 6-7.*

⁴⁵ *Tuning is a function of time. Since tuning an interval establishes the relationship of two frequencies in time, the degree of precision is proportional to the duration of the analysis, i.e. to the duration of tuning. [...] On the other hand, astronomers have known for some time that if a measurement or comparison is to be made of two orbits which involve many years of time, the degree of precision of the measurement will be proportional to the duration for which the measurement is made. Ibid., p. 7.*

⁴⁶ Virilio, P., *El Cíbermundo...*, *op. cit.*, p. 15.

medios para la organización del consenso, entendido como “un modo de estructuración simbólica de la comunidad que elude la representación del corazón de la política, o sea, el disenso”⁴⁷.

En *Dream House* la presión técnica devendría declaración tiránica sobre lo real, y el oyente, sustrato de dominio, presencia accidental de una duración tecnológica autónoma que genera su propia tradición, incluido su propio impulso⁴⁸. El pensamiento técnico en el que se hunde produce un tiempo sin espesor ni cronología, un orden de cosas ya dichas desde siempre y el enrarecimiento de una voluntad sin posibilidad de decidir. El presente se estrecha y se queda, como asume Brea, “sin la mínima holgura cronológica que hubiera permitido abrir un juego de transformación, introducir la hipótesis de un juego de escritura de la voluntad del hombre en la historia”⁴⁹.

Sin embargo, allí donde parece que la obra se cierra completamente, *Dream House* encuentra una vez más el movimiento como agente que la desfonda y abre a las lógicas de lo interactivo. En la ausencia completa de movimiento del sonido es el cuerpo y su traslación en el espacio el que resignifica la obra, el que nos devuelve, como proponía Merleau-Ponty, una comprensión activa del espacio y del tiempo; un cuerpo fenomenológico que es, por tanto, origen y nudo en los procesos de estructuración simbólica. La centralidad del movimiento, como agente individualizado en la constitución de la experiencia estética, anuncia lo que será el paradigma de la interactividad de los nuevos medios, y el desplazamiento definitivo de la obra al receptor, al que se refiere el teórico de los nuevos medios Lev Manovich.

¿Cómo encajaría la estética post-media, [...] dentro de la historia de la teoría cultural de las últimas décadas? Si pensamos la comunicación cultural siguiendo la teoría básica de la información, autor-texto-lector (o sus términos correctos emisor-mensaje-receptor), esta historia puede ser resumida como un desplazamiento gradual del autor al texto y luego hacia el lector⁵⁰.

⁴⁷ Rancière, Jacques, p. 140.

⁴⁸ Como Young propone “Las *Dream House* permitirán una música que después de un año, de diez años, de cien años o más de sonido constante, no serían solo un organismo viviente real con una vida y una tradición propia, sino uno con la capacidad de impulsarse a sí mismo con su propio ímpetu.” *Dream Houses will allow music which, after a year, ten years, a hundred years or more of a constant sound, would not only be a real living organism with a life and tradition all its own but one with a capacity to propel itself by its own momentum.* Young, L. M., p. 16.

⁴⁹ Brea, José Luis, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, CASA, 2002, p. 121.

⁵⁰ *How would post-media aesthetics, [...] fit within the history of cultural theory of the last few decades? If we are to think of cultural communication following the basic information theory, that of author-text-reader (or, in proper terms of information theory, sender-message-receiver) this story can be summarized as a gradual shift in attention from the author to the text and then to the reader.* Manovich, Lev, “Post-media Aesthetics”, (2001), pp. 9-10. Puede consultarse en red en: <<http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>> [Consulta: 15-X-2016].

II.5. La suspensión del espacio a través del sonido en Asher

Podemos situar la obra que Michael Asher realizó para La Jolla Museum of Art⁵¹ en 1969, en el cruce entre *I Am Sitting on a Room* y *Dream House*, pues proyecta una senoide generada electrónicamente en un espacio cerrado, como Young, e incorpora la materialidad del espacio a la construcción de la obra, como Lucier. Mientras que en la obra de Young la detención del sonido movilizaba el punto de vista del espectador, aquí supone el cuestionamiento conceptual e institucional del espacio de representación, una estrategia recurrente en el trabajo de Asher.

La conversión de la palabra en sonido a través del espacio en la obra de Lucier se presenta ahora como la conversión de espacio a silencio a través del sonido. Haciendo encajar la longitud de onda⁵², una medida de longitud, con las medidas de un espacio construido a propósito, Asher sitúa el nodo de la onda estacionaria —ahí donde hay una menor presión y, por tanto, menor presencia sonora—, en el centro del espacio⁵³. El hecho de que la senoide se proyecte en el límite de lo audible, ocasiona que el nodo se perciba como un auténtico silencio.

El espacio es, así, discursivamente desposeído de su función, puesto en crisis a través del sonido electrónico, pues su naturaleza habilita un vacío permanente en su centro geométrico, ocupando el lugar en el que tradicionalmente se situaba el objeto artístico tridimensional. El sonido electrónico se instala en el espacio pero, en este caso, para auto-anularse en su propia interferencia, extremando el deseo de inmaterialidad de una operación en la que la presencia ya de por sí difusa del sonido tiene como fin generar una sustancia aún más inmaterial, el silencio. La instalación se propone entonces como una ausencia situada, que problematiza el espacio en cuanto despliegue de sus propias características en el ámbito de lo electrónico.

II.6. La velocidad física y medial de *Drive In Music*

La primera auto-denominada instalación sonora, *Drive In Music*⁵⁴ de Max Neuhaus, emplea la uniformidad y la extensión del sonido electrónico de un modo semejante a como lo hacía la obra de Young, pues su inmovilidad abre un campo de decisiones interactivo que fuerza la emergencia de

⁵¹ Para una descripción detallada de la intervención, véase Asher, Michael, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, Halifax, Nova Scotia, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and the Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1983, pp. 18-23.

⁵² La longitud de onda es igual a la velocidad del sonido dividida por su frecuencia.

⁵³ Si bien, como el mismo Asher describe, se producen más nodos en otros puntos del espacio, el silencio en el centro sigue siendo un aspecto nuclear de la instalación. *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ La obra consiste en siete transmisores de radio de onda corta, dispuestos a lo largo de una avenida en Buffalo, que proyectan sonidos electrónicos continuos susceptibles de ser captados por las radios de los coches que circulan por la avenida. La dirección de los coches y su velocidad construyen la fisonomía de la obra.

la experiencia estética desde la movilidad y la velocidad, dos campos semánticos que la teoría de los nuevos medios reclama para la articulación de sus enunciados.

El alumbramiento de la obra se produce con el movimiento, en la interferencia constructiva de dos velocidades dispares, la mecánica del coche y la electrónica de la radio; el sentido y la velocidad de traslación del coche penetran, mezclan y abandonan un sonido electrónico instalado –colocado en el espacio concreto– que se da en el ámbito de la velocidad instantánea. El paso de la velocidad mecánica a la hipervelocidad eléctrica de los medios encuentra en el coche y en su radio de serie un relato particular en la historia global del enrarecimiento y la desmaterialización de los espacios y las distancias, y sus consecuencias en la organización de los modos de vida y del pensamiento. El coche como cubículo aislado y a la vez tendido al mundo, productor de cuerpos cautivos y expandidos, es metáfora medial que recoge las tensiones de una sociedad sometida a presión técnica y envuelta en un cambio de paradigma tecnológico.

Drive In Music se produce *en* el espacio público, pero también se construye *desde* lo público, pues son los conductores ocasionales, ajenos a los rituales de consumo del arte, los que deciden su forma final, habilitando un espacio para el debate estético en el campo abierto de la ciudad moderna y su símbolo por excelencia, el coche. La obra, por tanto, no solo se produce *en y desde* lo público, sino que *genera* espacio público, un impulso que Brea reclama en su búsqueda de una genealogía verosímil para las prácticas artísticas *New Media*: “[...] no llamamos arte público a cualquier mamotreto que se instala en un entorno urbano [...] sino a aquellas prácticas artísticas y culturales que precisamente se dan por misión la producción de un dominio público”⁵⁵.

La instantaneidad de los medios eléctricos permite que la obra se inscriba en los espacios y las lógicas de la ciudadanía mientras habita su entorno cotidiano, lo que desplaza el espacio tradicional del museo o de la sala de conciertos como centros privilegiados de producción y recepción simbólica. El hecho de que el escaso ámbito decisional de los participantes esté, además, supeditado a la lógica del tráfico y la ciudad, limita drásticamente la variedad de los resultados posibles; a cambio, *Drive In Music* se enriquece con la incorporación de los vectores dinámicos que configuran la identidad de la ciudad. Su apertura a lo interactivo es más significativa que su sostenimiento formal, en un movimiento general de mundanización del arte en el que los espacio-tiempos rituales del arte son sustituidos por el ámbito desacralizado de lo urbano.

II.7. La *sincronicidad* de lo distante simultáneo

City Links, la serie de obras que Maryanne Amacher creó desde 1967 y de la que desarrolló hasta veintidós versiones, nos introduce frontalmente en el campo relacional de las tecnologías de la

⁵⁵ Brea, J. L., p. 14.

instantaneidad y la instalación sonora, pues el centro operativo y conceptual de la serie pivota alrededor de la captación de ambientes sonoros distantes, y su transmisión en tiempo real a un espacio dado en el que se mezclan entre sí o con otros materiales. Más allá de que las tomas microfónicas estuvieran conectadas a la mesa de Amacher, y que quedaran potencialmente expuestas a un juego compositivo más o menos tradicional⁵⁶, o que el sonido directo quedara enmascarado en la estructura del evento en el que se presentaba –“la gente siempre pensó que estaba reproduciendo un cassette”⁵⁷–, la operación de Amacher inaugura el dominio estético en el que se encuentran y dialogan abiertamente las tecnologías del tiempo real, el paisajismo sonoro y las cuestiones suscitadas en torno al *site specific*.

En su trabajo se hace presente el extrañamiento de una escritura en palimpsesto entre ambientes que se solapan en el espacio, pero no en el tiempo. Para hablar de los procesos que se activan en esa escucha reunida de lo lejano, Amacher invoca, según Helga de la Motte-Haber, el concepto jungiano de la *sincronicidad*, que ella misma explica como “eventos simultáneos no causales que están significativamente conectados, aunque su relación no pueda ser explicada en términos de causa y efecto”⁵⁸. El sentido lo produce el espectador mediante la creación de una red de significaciones entre lugares incompatibles, ahora disponibles bajo su forma tecnológica; espacios sin relación causal, excepto el estar habitando el mundo exactamente en el mismo momento, y darse bajo una forma tecnológica común.

En el trabajo de Amacher se propone, por tanto, un sujeto transformado y extendido en la tecnología, capaz de operar un “desplazamiento en la consciencia” cuando se entrega a una escucha que sobrepasa sus propios muros⁵⁹. La yuxtaposición en tiempo real de espacios alejados, propia de las tecnologías electrónicas, y su forma de resignificar al hombre en el mundo, aparecen en *City Links* como una práctica inaugural que inscribe, de modo semejante a como vimos en Lucier, la especificidad del sonido como testimonio y marca irremplazable del mundo en las estrategias de la ubicuidad indiferenciada de la telepresencia.

⁵⁶ “Tuve una instalación en el MIT donde un micrófono que había sido colocado en el puerto de Boston entraba en mi mixer a través de una conexión que se mantuvo durante tres años. Podía interpretar el espacio”. *I had an installation at MIT where the mike had been placed in Boston Harbor, using a dedicated telelink that was booked into my studio for three years, going into my mixer. I could play the space*. Handelman, Eliot, “Maryanne Amacher. Interview by Dr. Eliot Handelman”, 1991. Puede consultarse en red en: <<http://raraspeaks.tumblr.com/post/316070088>> [Consulta 15-X-2016].

⁵⁷ *people always thought I was playing a cassette*. Oteri, Frank J., “Maryanne Amacher in Conversation with Frank J. Oteri”, New York, 2004. Puede consultarse en red en: <<http://www.newmusicbox.org/articles/extremities-maryanne-amacher-in-conversation-with-frank-j-oteri/>> [Consulta: 15-X-2016].

⁵⁸ *occurring events are seen as meaningfully connected even though their relationship cannot be explained by cause and effect*. De la Motte-Haber, Helga, “Amacher: Perceptual Geographies”. Puede consultarse en red en: <<http://ima.or.at/en/imafiction/video-portrait-06-maryanne-amacher/>> [Consulta: 15-X-2016].

⁵⁹ *Ibid.*, s/p.

II.8. El desequilibrio de los sentidos en Fontana

Acoustical Visions of Venice, el trabajo que Bill Fontana presentó en 1999 en la 48.^a Bienal de Venecia, es el último trabajo que centra nuestra exploración de los modos de la instalación sonora en su encontrarse con tres disposiciones técnicas fundamentales: el sonido grabado como forma depotenciada del presente, el sonido electrónico como factor de desestabilización espacial, y el sonido transmitido en tiempo real, como encarnación de la pugna entre un paradigma visual y otro aural.

La obra recoge ambientes sonoros de distintas partes de la ciudad, y los reenvía y reúne en un punto del espacio determinado estratégicamente, para que desde él se alcancen con la vista los lugares donde se están produciendo los sonidos. Como en el trabajo de Amacher, el cuerpo es un ente expandido en la tecnología, pero el hecho de situar los sonidos al alcance de la vista, habilita una pugna entre lo visual y lo aural, cuestionando la definición y la frontera entre ambos ámbitos. Emerge un cuerpo en conflicto, saturado de extrañeza en la percepción paradójica del entorno.

A diferencia de Amacher, que opera con sonidos fuera de nuestro alcance perceptivo actual, donde la distancia e incompatibilidad mutua activan los significados de la obra, la obra de Fontana nos trae sonidos inalcanzables para nuestro oído, pero mide con cuidado la distancia para que permanezca visible su ámbito de procedencia, planteando un zona de conflicto en la que se invierte el balance entre la información visual y la aural. No es únicamente que el cuerpo oye más que ve, sino que ahora la información visual invierte su primacía epocal y pasa a ser vestigio de una producción sonora.

Lo visual, que es lo inmediato, lo cercano, lo e-vidente, pasa a ser fondo que enmarca un sonido, rastro de una actividad volátil pese a que aparece colocada en un primer plano perceptivo. La obra estresa la percepción situándola en la tensión continua de lo inaprensible, tanto en lo visual como en lo aural. En el primer caso, porque los lugares a los que la obra conduce la mirada son inevitablemente un fondo que lo es en cuanto experiencia difusa y, en el segundo, porque la obra nos priva de la posibilidad de asignar un cuerpo cierto, un origen verosímil a los sonidos que han sido desplazados en la tecnología.

La visión abierta, panorámica, tranquilizadora –pues podemos ver acercarse a nuestros enemigos– que da un punto privilegiado, la mirada que ejerce un control confiado sobre lo real distante, se problematiza ahora con la llegada de lo sonoro, cuyos relieves vívidos desatan el peligro de lo próximo e invisible. La obra no es únicamente la disolución aséptica de los espacios, que se da en las tecnologías de la ubicuidad, pues una huella de ese espacio ya irreal llega hasta nosotros y se despliega en su intacta y rotunda vitalidad, sino también la posibilidad de arriesgar la estabilidad de lo real, que se sostiene desde un equilibrio perceptivo de los sentidos.

La expresión *sensus communis* durante la época de Cicerón significaba que todos los sentidos: la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto se traducían de la misma forma entre sí. Era la definición latina

de hombre en un estado natural y saludable, cuando las energías física y psíquica eran constantes y distribuidas en forma equilibrada hacia todas las áreas sensoriales. [...] En cualquier medio cultural, surgen problemas cuando solo un sentido está sometido a una andanada de energía y recibe más estímulo que los demás. Para el hombre occidental moderno esa sería el área visual⁶⁰.

En *Acoustical Visions* resuenan con claridad algunas ideas mcLuhianas, como la existencia de una relación entre el equilibrio del *sensorium* y la estructura del hombre –“cuando varía la proporción entre los sentidos, el hombre varía”⁶¹–; que ese hombre vive tensionado en la actualidad por la transición de un paradigma visual a otro acústico –“el hombre occidental parece incapaz de dejar lo visual, a pesar de que está caminando torpemente en el mundo acústico”⁶²–; o que ese desplazamiento es impulsado por la implantación de los nuevos medios –“la tecnología electrónica desplaza al espacio visual y recupera el espacio acústico en una forma nueva”⁶³–.

De hecho, en una primera aproximación y, en consonancia con una posición generalizada, podría deducirse que *Acoustical Visions* busca revertir sin más esa preponderancia de lo visual a la que se refiere McLuhan, posibilidad que no negaremos completamente. La asunción acrítica de ese cambio de paradigma ha provocado en muchos la necesidad de proclamar el carácter liberador del espacio aural, en contraste con el esclavizador del visual. Pero dado que el espacio auditivo se desata, según McLuhan, en la tecnología electrónica, parece conveniente recordar la advertencia de Brea con respecto al carácter ambivalente de la técnica.

La naturaleza revolucionaria de la técnica no asegura su carácter liberador, su virtualidad emancipatoria. Todo lo contrario: la ambivalencia del hallazgo técnico, determinando simultáneamente siempre una posibilidad emancipatoria y otra despotizadora -es irrevocable⁶⁴.

Creemos que la obra de Fontana encarna esa ambivalencia, que su interés no es únicamente reequilibrar una balanza, sino expresar una pugna en la que está en juego la misma definición de un sistema perceptivo, y con él una concepción del hombre. A pesar de que Fontana cree con cierta ingenuidad en la capacidad de lo aural para transformar y mejorar el mundo a través de una redefinición del concepto de ruido –“Tal transformación del ‘ruido’ de una forma más permanente ocasionaría que el entorno humano/construido fuera más vivible, porque estimularía a la sociedad a desarrollar

⁶⁰ McLuhan, Marshall y Powers, Bruce R., *La aldea global, transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Ripollet, Gedisa, 1995, p. 51.

⁶¹ McLuhan, M., *La galaxia Gutenberg. Génesis del “homo typographicus”*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1998, p. 375.

⁶² McLuhan, M. y Powers, B. R., *La aldea global...*, *op. cit.*, p. 38.

⁶³ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁴ Brea, J. L., p. 115.

la sensibilidad para sus sonidos ambientales”⁶⁵—, consideramos que *Acoustical Visions of Venice* se da fundamentalmente como conflicto, como nudo problemático en el que convergen fuerzas dispares.

En ella encontramos, además de la nombrada pugna perceptual entre un espacio visual, continuo y monótono, y uno auditivo, discontinuo y heterogéneo, el manifestarse de otra fricción con la que se entremezcla y que encontramos, de una forma semejante en la obra de Lucier y en la de Amacher: la afirmación de la singularidad y fisicidad del espacio del *site specific*, en contraste con la desmaterialización dada en la tecnología electrónica.

El hecho de que la obra se desarrolle en Venecia, una de las pocas urbes del mundo libres del tráfico rodado y, por lo tanto, a salvo de su efecto enmascarador; que se plantee desde la transparencia con los sonidos reales, posibilitada por esa misma ausencia; o que la obra se reconstituya finalmente en un espacio real de la ciudad, del que se amplifica su capacidad para convocar lo distante, sitúa la obra claramente en el terreno del *site specific*. Por otro lado, la supresión y ubicuidad del espacio en la transmisión instantánea, la duplicación y enrarecimiento de lo real en lo electrónico, o la disponibilidad inmediata de lo inaccesible para nuestro *sensorium*, incardinan la obra claramente en las estrategias de apropiación de lo real por parte de la tecnología electrónica.

Los conflictos entre el espacio auditivo y el visual o entre el *site specific* y la disolución electrónica del espacio, configuran un campo en tensión que creemos que la obra no pretende resolver sino convocar. Así que no podemos estar de acuerdo con LaBelle cuando afirma que “la tensión inherente al *site* y *non site* de Smithson encuentra resolución en las metodologías contemporáneas que activamente transportan, dislocan e igualan las diferencias entre los lugares”⁶⁶. Más bien pensamos que las tecnologías añaden su propio estrato de complejidad a la cuestión del desdoblamiento y la relación de “significancia metafórica” que se establece entre los espacios remotos del *site* y *non site*⁶⁷, pues lo que aquí se pone entre paréntesis es la distancia que habilita la metáfora, entendida como una relación entre dos términos, uno cercano y uno lejano. Si bien la distancia se acorta hasta desaparecer en el desdoblamiento de una simultaneidad, por otro lado se desfonda material y conceptualmente al pasar a otro plano de existencia en el ser de la técnica.

⁶⁵ *Such a transformation of “noise” in a more permanent way will make the human/built environment become more livable, because it will stimulate society to develop a sensibility for its ambient sounds.* Fontana, Bill, “The Environment as a Musical Resource”. Puede consultarse en red en: <http://resoundings.org/Pages/musical_resource.html> [Consulta: 15-X-2016].

⁶⁶ *The tension inherent to Smithson’s “site” and “non site” find resolution in contemporary methodologies that actively transport, dislocate, and mend the differences between places.* LaBelle, Brandon, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, New York, Bloomsbury, 2015, p. 197.

⁶⁷ Más información sobre la formulación del *non site*, en Robert Smithson, *Selected Writings*, “A Provisional Theory of Non-Sites”, (1968). Puede consultarse en red en: <<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>> [Consulta: 15-X-2016].

La obra de Fontana, en su anudar algunas de las problemáticas centrales de la instalación sonora y las prácticas *New Media*, sirve como cierre de este recorrido en el que hemos analizado los modos en los que tres tecnologías electrónicas fundamentales, (el sonido grabado, el sonido electrónico y el sonido transmitido en tiempo real), contribuyen a dibujar el mapa heterogéneo de la instalación sonora. El propósito no era tanto ofrecer un listado de autores u obras –siempre incompleto–, o plantear una cronología de causas y efectos imposible de sostener, sino tratar de comprender algunos de los conflictos y fuerzas internas que operan en el campo que las tecnologías electrónicas y la instalación sonora tejen en su darse mutualidad. El fin es iniciar el camino de la comprensión de la instalación sonora en conexión con el paradigma de las nuevas tecnologías, una tarea que creemos ineludible para su desarrollo autocrítico en un ámbito en el que se expande inevitablemente.

Si deseamos que la instalación sonora no se “convierta en una fosilizada e ingenua exaltación del medio, como ha ocurrido con demasiada frecuencia en los últimos años”⁶⁸, como advierte Quaranta en relación al *Media Art*, será necesario habilitar espacios críticos en los que se afronte el profundo extrañamiento de lo real sonoro-espacial en lo electrónico.

II.9. A modo de conclusión

En nuestro recorrido hemos visto cómo el relato en la voz incorpórea de Lucier confrontaba el espacio abstracto y global de los medios con el individualizado y local de la experiencia, o cómo en *Get Out of My Mind* se impostaba una interactividad negativa, de resistencia al discurso, que pedía la desaparición del espectador y de la obra misma. Hemos advertido cómo el sonido electrónico uniforme detenía el tiempo y movilizaba el espacio, abriéndose a las dinámicas de lo interactivo en *Dream House*, o cómo permitía a través de su negación poner entre paréntesis el espacio conceptual e institucionalmente, en la instalación de Asher. También observamos cómo el sonido electrónico transmitido permitía generar espacio público e incorporar la ciudad a los espacios de reelaboración simbólica en *Drive In Music*, o cómo *City Links* planteaba la posibilidad de sentido en la construcción de una relación entre espacios distantes a través de un cuerpo expandido en la tecnología. Para finalizar, nos hemos detenido en *Acoustical Visions* para entender sus formas de encarnar las tensiones del deslizamiento del espacio visual al aurial, o la contraposición entre el *site specific* y el espacio desmaterializado en las tecnologías de la instantaneidad.

Conectando los puntos de este viaje –el discurso, pues, como una forma de movimiento– emerge la tentativa de cartografiar un territorio, ya de por sí profundamente hibridado, sobre el que la instalación sonora ha construido su dispar cronología. Sin embargo, la línea trazada entre dos puntos en el mapa no es el viaje. Retomando la reflexión de Bergson a propósito del movimiento, el trayecto no

⁶⁸ Quaranta, Domenico, “La perspectiva post-media”, (2011). Puede consultarse en red en: <<http://www.tintank.es/?p=1196>> [Consulta: 15-X-2016].

es la trayectoria, pues lo fijo, discontinuo y divisible no da cuenta de lo móvil, continuo e indivisible. La instalación sonora en su darse en las formas de la técnica es, como el mismo sonido, un ente brumoso, un instante de energía vibrante en constante renovación, en el que la mirada del observador no deja de ser, como en la cronofotografía de Muybridge, una sucesión de presentes cerrados y estáticos. No habremos dado cuenta del movimiento, pero al menos hemos intentado apuntar hacia dónde se produce, tratando de identificar las fuerzas que lo provocan y acompañan. ■