

Musicofobia, o: el arte sonoro y las demandas de la teoría.

Brian Kane

Cuando Susan Philipsz ganó el Premio Turner 2010 fue la primera vez en la historia del premio que se lo llevó una artista sonora. El mero hecho de la victoria de Philipsz a menudo eclipsó la evaluación crítica de *Lowlands*, su pieza ganadora. Era como si su victoria no fuera solo suya, sino una victoria para el arte sonoro en general. El editor de cultura del Canal 4 de Gran Bretaña, Matthew Cain, escribió: “La notoria victoria de Susan Philipsz podría llevar esto al punto de inflexión necesario para que el arte sonoro realmente despegue”¹. Incluso aquellos críticos del trabajo de Philipsz notaron el cambio de atención de su trabajo a su campo. “Si quisiéramos ser un poco graciosos”, escribió el crítico Michael Glover, “podríamos decir que es historia en proceso. ¡Los artistas sonoros están en marcha! Nunca antes en los 26 años de historia del Premio Turner lo ganó una artista que no tenía nada que mostrar por su premio de £25,000 en efectivo, excepto sonidos fabricados por su propia voz”. El título del artículo de Glover reconoce, pero evita, la identificación de la victoria de Philipsz con una reivindicación del arte sonoro en su conjunto: “Tres hurras por los artistas sonoros. Pero no por este”. Para asegurarse de que su crítica a Philipsz no se interpretara como un atropello a este frágil campo, Glover escribió con indiferencia: “El arte sonoro no es nada nuevo, por supuesto”, ofreciendo una breve historia:

Theo van Doesburg fue un pionero. Kurt Schwitters creó arte sonoro maravilloso en los años 1920 y 1930; su voz esculpe y se lanza por el aire como un biplano fuera de control. En un momento suena como un pájaro y, momentos después, como las notas ascendentes de un coche acelerando. Edith Sitwell también lo hizo con su voz aflautada. Al igual que Allen Ginsberg y Bob Cobbing².

No hay duda de que la *teoría del arte sonoro* es actualmente una industria artesanal, independientemente de que el arte sonoro sea una disciplina emergente o algo ya pasado de moda. Puedes comprobar la veracidad de esta afirmación consultando la gran cantidad de libros que se han publicado sobre el tema. Para obtener una muestra representativa, recomiendo echar un vistazo rápido al catálogo de libros sobre sonido publicados por Continuum. Empezando con la antología *Audio Culture* de Christoph Cox y Daniel Warner de 2004 [publicada nuevamente en 2017 en

¹ <http://www.channel4.com/news/turner-prize-susan-philipsz-wins-prestigious-art-award>

² <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/michael-glover-three-cheers-for-sound-artists-but-notthis-one-2153048.html>

versión revisada], ha habido un nuevo libro sobre sonido y arte sonoro en Continuum casi cada 18 meses: *Background Noise: perspectives on sound art* de Brandon LaBelle en 2006, *Noise/Music: a history* de Paul Hegarty de 2007, *In the Blink of an Ear: toward a non-cochlear sonic art* de Seth Kim-Cohen de 2009, y *Listening to Noise and Silence: toward a philosophy of sound art* de Salomé Voegelin de 2010. (Estamos esperando uno nuevo en cualquier momento). Agregue a esa lista el ahora clásico *Noise Water Meat* de Doug Kahn, *Sound Art* de Alan Licht, el volumen editado de Caleb Kelly *Sound* de la serie Whitechapel Galley y estará en camino hacia una bibliografía saludable.

Tal vez este reciente trabajo sobre una teoría del arte sonoro pueda resultar sorprendente. ¿Acaso no hemos tenido un arte de los sonidos durante mucho tiempo y no se lo ha llamado música? No necesariamente, al menos, según dos de estos textos (*In the Blink of an Ear*, de Seth Kim Cohen, y *Listening to Noise and Silence*, de Salomé Voegelin). Ambos autores teorizan explícitamente el arte sonoro como una práctica que se distingue de la música, no por su uso del sonido, sino por las cuestiones perceptivas, conceptuales e institucionales que plantean las obras sonoras. Ambos autores intentan diferenciar el arte sonoro de la música de maneras muy distintas y bastante incompatibles.

Comenzaré resumiendo rápidamente los argumentos de ambos textos, con especial atención a la distinción entre arte sonoro y música. A continuación, demostraré que los argumentos de Kim-Cohen y Voegelin se entienden mejor cuando se los sitúa en el marco de las narrativas actuales de la historia y la crítica del arte. Sostendré que la música desempeña el papel de un falso oponente, que la música ocupa un lugar que normalmente se le asigna a un oponente crítico o artístico. En la medida en que la música —más específicamente, ciertas formas de caracterizar la estética de la música— funciona como un sustituto de las posiciones de la historia y la crítica del arte, sostendré que ambas teorías son incapaces de desarrollar términos apropiados y destacados para considerar la relación entre el arte sonoro y la música.

I. Kim-Cohen y el idealismo sónico.

En *In The Blink of an Ear*, Kim-Cohen aboga por un arte sonoro “no coclear”. El término “no coclear” es, por supuesto, una transposición de la noción duchampiana de un arte visual “no retiniano” al ámbito auditivo³. Kim-Cohen modifica el término en una dirección conceptualista. Califica el arte sonoro “no coclear” invocando la descripción de Peter Osborne del arte conceptual, una forma de arte “basada en el acto de cuestionar las definiciones existentes”. El arte sonoro no coclear cuestiona las instituciones del mundo del arte, las relaciones del artista con el espectador y el acto mismo de hacer arte, enfatizando el proceso sobre el producto, el significado

³ Digo “duchampiano” porque Duchamp no utiliza el término “no retiniano”, sino que dice que su arte “dependía de cosas distintas de la retina”. Véase Cabanne y Duchamp, 39 y passim.

sobre el artefacto físico. No atrae la atención ni hacia la materialidad ni hacia las características perceptivas de alguna obra sonora, sino hacia todo lo que normalmente ha sido proscrito por una atención indebida al sonido en sí. Kim-Cohen, siguiendo a Derrida, utiliza el término *parergon* para designar los rasgos que típicamente están fuera de la “obra” (el *ergon*)⁴.

El poder del libro de Kim-Cohen reside en el hecho de que, además de ofrecer lecturas originales de obras específicas de arte sonoro en términos “no cocleares” o conceptualistas, ofrece una historia del arte sonoro que no sólo toca la práctica de artistas como Robert Morris o Bruce Nauman —cuyo trabajo es principalmente visual pero también incluye una cantidad sustancial de trabajo con sonido— sino también de músicos como Pierre Schaeffer, John Cage, Muddy Waters y Bob Dylan. Kim-Cohen sostiene que, así como se pueden rastrear las raíces del arte “no retiniano” hasta Duchamp y el ready-made, se pueden encontrar las raíces del arte “no coclear” en Schaeffer, Cage y Waters. (Más sobre esto en un momento.)

Los pilares duchampiano y derridiano del proyecto de Kim-Cohen encajan a la hora de describir la diferencia entre música y arte sonoro. Por el pilar derridiano me refiero a un compromiso con el *parergon*; por el pilar duchampiano me refiero a un compromiso con la obra de Duchamp entendida como una forma alternativa de modernismo radicalmente opuesta a los compromisos formalistas del arte abstracto, como lo definió Clement Greenberg. La música, en general, no se apoya en ninguno de aquellos pilares.

La música siempre ha funcionado según los preceptos de Greenberg. Como práctica, la música está obsesionada con su especificidad mediática. Sólo la música incluye, como parte de su vocabulario discursivo, un término para la materia extraña que siempre amenaza con infectarla: “lo extra-musical”. (Kim-Cohen, 39)

Tal vez no venga al caso decir que probablemente haya muy pocos musicólogos que estén de acuerdo con esta caracterización de la música en general⁵. Pero, si puedo dejar eso de lado por un momento, prefiero centrarme en la lógica del argumento de Kim-Cohen, en particular, en cómo se definen las categorías “música”

⁴ En *La verdad en pintura*, Derrida analiza el *parergon* para llamar la atención sobre el problema de trazar un límite absoluto entre las características intrínsecas y extrínsecas de una obra, como el que existe entre la imagen en el lienzo y su marco. Sostiene que el *parergon* sigue la lógica del suplemento, que opera “sin ser parte de [la obra] pero sin ser absolutamente extrínseco a ella” (Derrida, 55). El *parergon* derridiano, que nunca es simplemente exterior o interior, se deja afuera para estabilizar y legitimar la integridad y autonomía de la obra; sin embargo, si la obra requiere tal legitimación desde “afuera”, no puede ser simplemente autónoma.

⁵ En lugar de apelar a fuentes musicológicas, Kim-Cohen se apoya en la fórmula de Walter Pater de que todas las artes aspiran a la condición de música. Pater es citado dos veces, además de dos referencias al “romanticismo” que aluden a la afirmación de Pater.

y “arte sonoro”. Así que, siendo generosos, admitamos que la música (en general) se ocupa únicamente de sus propias “formas tonales en movimiento” (para tomar prestada la frase de Hanslick, que Kim-Cohen podría haber usado), y que todo lo que exceda estas formas se considera periférico a la obra en sí. Es precisamente este exceso lo que se vuelve central en el arte sonoro, o lo que Kim-Cohen también designa como “práctica sonora expandida”. Escribe:

Una práctica sonora ampliada incluiría al espectador, que siempre lleva, como parte constituyente de su subjetividad, una perspectiva moldeada por la experiencia social, política, de género, de clase y racial. Incluiría necesariamente la consideración de las relaciones entre el proceso y el producto, el espacio de producción versus el espacio de recepción, el tiempo de creación en relación con el tiempo de contemplación. Luego están la historia y la tradición, las convenciones del lugar de encuentro, el contexto de la interpretación y la audición, el modo de presentación, la amplificación, la grabación, la reproducción. Nada está fuera de los límites. Parafraseando a Derrida, no hay extra-música. (107)

Partiendo de la afirmación de Derrida de que no hay nada fuera del texto (o literalmente “no hay ningún texto exterior”), Kim-Cohen argumenta contra la legitimidad de la categoría de lo extra-musical. Y es la naturaleza de una “práctica sonora expandida” exponer la ilegitimidad de tal posición al ocupar lo “extra-musical” prohibido, al invertir la obra musical, al deshacerla, al convertir el parergon en *ergon*. Desarrollando el argumento en una definición,

[El arte sonoro] es simplemente el resto creado por la música que cierra sus fronteras a lo extra-musical, a cualquier instancia de la *parole* que no pudiera expresarse cómodamente en el *langue* del sistema de notación occidental. Las instancias de música no occidental no serían arte sonoro. Aunque puedan emplear características específicas, como microtonalidades no representadas en la octava occidental [sic], estas características aún pueden entenderse y, hasta cierto punto, representarse de una manera que sea legible para los métodos musicales occidentales. El arte sonoro es arte que postula significado o valor en registros que no se tienen en cuenta en los sistemas musicales occidentales. A diferencia de la escultura, y en menor medida, del cine, la música no logró reconocerse a sí misma en su situación expandida. (107)

La afirmación más provocativa es que la “música no occidental” no sería arte sonoro. Para Kim-Cohen, la ontología del arte sonoro se opone necesariamente a la música occidental, ya que ocupa lo “extra-musical”, el suplemento que la música proscribiera. El arte sonoro se construye a partir de la *disjecta membra* de la música occidental. El arte sonoro es *Lo Otro* de la música.

Pero no toda la música occidental ha dejado de reconocer su situación expandida. De hecho, el libro de Kim-Cohen comienza con tres ejemplos musicales del año 1948, que funcionan como momentos significativos para el nacimiento de una práctica sonora expandida a partir de las condiciones de la música. Los tres ejemplos son 1) Pierre Schaeffer y la invención de la *musique concrète*, 2) John Cage y su *Silent Prayer*, una pieza silenciosa que antecede a la más famosa *4'33"*, y 3) la grabación electrificada de Muddy Waters de “I Feel Like Going Home”. Kim-Cohen selecciona estos tres porque “Schaeffer, Cage y Waters representan cada uno una alternativa diferente al serialismo o, más generalmente, a la sistematización y cuantificación de los valores de la música”. (260) Schaeffer construye una música que se deshace de la discreción de la nota, mediante el uso del sonido grabado; Cage explora formas de no intencionalidad compositiva y abraza todos los sonidos, incluso aquellos que antes se escuchaban como no musicales; Waters crea una música que, al evitar el interés por la forma, se convierte en una “especie de papel matamoscas cultural, que atrapa las preocupaciones de su tiempo y lugar”. (261)

Pero Schaeffer y Cage finalmente no logran convertirse en no cocleares; ambos, después de dejar atrás el “sistema formal” (261) de la música, se cierran a lo extra-musical comprometiéndose con los “sonidos en sí mismos”, expandiendo la paleta de sonidos que la música puede utilizar, pero sin expandir la situación de la música. Por ejemplo,

La inspiración potencialmente conceptual [para *4'33"*] resulta ser una actividad materialista, de escucha, todavía muy relacionada con el oído, un compromiso con el sonido en sí mismo, y por lo tanto sujeto a las mismas deficiencias que atribuiríamos al arte retiniano... *4'33"* nunca se aleja de la condición de la música más admirada por los poetas románticos: la referencialidad musical. (163)

Los sonidos en sí son el verdadero enemigo en el libro de Kim-Cohen. En la medida en que Kim-Cohen entiende la historia de la música como una historia del sonido en sí, la música es coclear. En la medida en que el arte sonoro contemporáneo se interesa por el sonido en sí, también es coclear. (Por ejemplo, esta es una acusación que se hace contra Christina Kubisch y LaMonte Young).

La máxima de Kim-Cohen es la siguiente: “En lo que respecta a la experiencia del arte, la revelación [o exposición] de fenómenos no es suficiente”. (112) Kim-Cohen está comprometido con una forma de idealismo sonoro, en el sentido de que las obras de arte sonoro no deben hacerse inteligibles sobre la base de sus propiedades perceptivas, sino que las propiedades perceptivas deben hacerse inteligibles sobre la base de sus aspectos conceptuales, sociales o institucionales. El idealismo sonoro de Kim-Cohen se basa en la tradición del ready-made, porque:

La intención del ready-made se materializa en el acto de proponer el objeto como arte, no en el objeto en sí. El valor estético no se deriva de las cualidades visuales o materiales del objeto propuesto en relación con la tradición de los objetos artísticos, sino del acto artístico en relación con la tradición de los actos artísticos. (113)

Así, una pieza de *musique concrète* como *Presque Rien* de Luc Ferrari, que a menudo se ha entendido como un ready-made sonoro, pasa la prueba, mientras que las composiciones de Schaeffer fracasan.

[En *Presque Rien*] el sonido no se despoja de su significado, se neutraliza como sonido en sí mismo para reconstruirlo como composición. En cambio, su conexión con una realidad social se deja intacta. Más que eso, el significado social de los sonidos juega un papel en la determinación de su ubicación y tratamiento en la composición. Para lograr esto, la música de Ferrari aborda sus sonidos no solo como un oyente... debe abordar el sonido como un lector. (179)

La figura de la lectura es central en la defensa del arte sonoro no coclear. “Leer”, para Kim-Cohen, significa jugar con códigos, negociar con signos u operar con relaciones. Leer es siempre social, intersubjetivo y diferencial. Un arte sonoro “no coclear” es un arte de (y sobre) la lectura de sonidos.

II. Voegelin y la fenomenología sonora

El libro de Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, en cambio, podría caracterizarse como una estética fenomenológica de la escucha. Voegelin describe la escucha como un compromiso perceptivo con el mundo, no como un acto de descifrar códigos. El oyente siempre se encuentra en una posición de incertidumbre,

siempre en medio de la constitución del objeto escuchado y de la constitución de sí mismo. Voegelin comienza con estas ideas en la primera página del capítulo 1:

Toda interacción sensorial nos remite no al objeto/fenómeno percibido, sino a ese objeto/fenómeno filtrado, modelado y producido por el sentido empleado en su percepción. Al mismo tiempo, este sentido perfila y llena el cuerpo perceptor, que en su percepción modela y produce su yo sensorial. Por tanto, los sentidos empleados están siempre ya determinados ideológica y estéticamente, y aportan su propia influencia a la percepción, al objeto perceptivo y al sujeto. Se trata, pues, de aceptar la influencia *a priori* y trabajar para escuchar a pesar de ella y no gracias a ella. La tarea consiste en suspender, en la medida de lo posible, las ideas de género, categoría, propósito y contexto histórico artístico, para lograr una audición que sea el material escuchado, ahora, de manera contingente e individual. (3)

Se destacan algunas afirmaciones: en primer lugar, sostiene que el objeto/fenómeno (que ya es una conjunción problemática en términos fenomenológicos) está *siendo "producido"* por la modalidad sensorial empleada. (Podríamos llamar a esto el motivo del "oyente como productor"). En segundo lugar, la sensación "llena el cuerpo que percibe", lo que entiendo como que la sensación ayuda a hacer que el cuerpo del perceptor sea perspicuo. (Más sobre esto más adelante). En tercer lugar, es deseable que un oyente suspenda aspectos de los sonidos que conciernen al género, la categoría, el contexto histórico del arte y el propósito. El desideratum es un modo de escuchar que está completamente presente, fijado en la percepción del "material escuchado" (que no debe confundirse con la materialidad en general, sino más bien con la materialidad de la percepción). El uso de la palabra "suspender" no es un accidente por parte de Voegelin; está destinado a invocar (de manera vaga) la famosa *epoché* husserliana.

Cuando suspendo el género, la categoría, la historia y demás, suspendo también la visión. La visión se impone a la audición, ya que, según Voegelin, estamos arraigados a la idea de "subsumir el sonido en lo visual". "La visión, por su propia naturaleza, supone una distancia respecto del objeto... Ver siempre sucede en una metaposición, lejos de lo visto. Y esta distancia permite un desapego y una objetividad que se presenta como verdad" (xi-xii). Escuchar no posee la objetividad y la seguridad de la visión. "Por el contrario, la audición está llena de dudas: la duda fenomenológica del oyente sobre lo escuchado y sobre sí mismo al escucharlo. La audición no ofrece una metaposición; no hay lugar donde yo no sea simultáneo con lo escuchado. Por muy lejos que esté la fuente, el sonido se encuentra en mi oído. No puedo oírlo si no estoy inmerso en su objeto auditivo, que no es su fuente sino el sonido como sonido mismo" (xii).

(Debo señalar que Voegelin en realidad no defiende esta epistemología esencialista de la vista y la audición; simplemente repite lo que se ha convertido en un tropo históricamente común en la literatura sobre el sonido, los medios y en la historia cultural de los sentidos⁶. Dado que se afirma, para dar un resumen justo del texto de Voegelin, debemos aceptarlo como algo seguro. Tal vez pueda ilustrar la afirmación de Voegelin con un ejemplo. Tomemos el sonido de un avión en el cielo. Dado que el sonido tarda en viajar hasta nosotros, cuando miramos hacia arriba no aparece donde pensamos que podría aparecer. Tal vez esto contradiga la afirmación de Voegelin de que siempre somos simultáneos con lo oído. Sin embargo, depende de qué sea "lo oído". Para Voegelin, lo oído es simplemente el sonido en sí, no la cosa a la que se refiere el sonido. Es por eso que diferencia la "fuente" del "sonido en sí". Siempre soy simultáneo con el sonido en sí, ya que no experimento el sonido en sí a menos que esté en el acto de escucharlo. La ontología del sonido se basa en la observación de que los sonidos pueden emitirse desde objetos de maneras que su apariencia o sus atributos visuales no pueden. Cuando me preocupa el hecho de que el avión no aparece en el cielo donde lo escucho, Voegelin podría pensar que se trata de un caso de subsunción del sonido en lo visual).

El acto de suspender el género, la categoría, la historia y lo demás es también un acto de suspensión de la visión. En términos explícitamente husserlianos, "una *epoché* sonora... es un despojamiento de lo sonoro de todo lo que lo ata a la visualidad... [El objetivo es] no reducir lo oído sino llegar a la riqueza de lo oído a través de una escucha entre paréntesis". (35) Por sí misma, esta afirmación no es tan interesante. Es básicamente una profesión de fe en una forma bastante poco sofisticada de fenomenología sonora⁷. Pero Voegelin hace algo sorprendente con ella. Utiliza las afirmaciones sustantivas que surgen de la *epoché* contra la Música, en general. Música, para Voegelin, significa música anotada. En la medida en que la música anotada es visual, o depende de la fuente del sonido, el intérprete o la notación más que de los sonidos mismos, la música se vuelve visual.

El impulso de subsumir el sonido en lo visual está tan arraigado que arruina la crítica musical y el discurso del arte sonoro, cuyo foco está invariablemente en la partitura o el arreglo, en la orquesta o el intérprete, la fuente de sonido, la vista de la instalación o la documentación del evento sonoro, en resumen, la manifestación visual más que en los sonidos escuchados. (xi)

Y unas páginas más adelante, "El texto como escritura es la obra musical, enmarcada por la convención; permite la entrada a los ojos escrutadores que la

⁶ Véase, por ejemplo, McLuhan and Carpenter (1960) o Jonas (1966).

⁷ Voegelin alude a la reducción acusmática de Pierre Schaeffer. Véase Schaeffer (1966) y, como comentario, Kane (2007).

interpretan, al tiempo que le otorga el espacio para esa interpretación". (8) La música, con su énfasis en la partitura y el intérprete, es un medio legible; se convierte en un acto de lectura e interpretación; es conceptual, no perceptual; su esencia es visual. Y, aunque Voegelin insiste en que "la cuestión aquí no es una distinción entre música y arte sonoro, sino cómo se escuchan ambos...", (8) estoy convencido de que ese es el caso. Aquí está su argumento más sólido a favor de la música como algo primordialmente visual, que requiere un modo de escucha diferente del modo propio del arte sonoro:

Cuando uno se forma como músico clásico, se le pide que identifique terceras menores, quintas perfectas, séptimas mayores, etc.: los sonidos reciben nombres y se organizan en relación unos con otros, y se convierte en una cuestión de reconocer lo que se está tocando y atribuir el término correcto a la relación tonal correspondiente. No es posible dar la respuesta correcta a menos que sepa lo que está escuchando, y lo que está escuchando nunca es el sonido sino su punto de referencia visual... A partir de este momento, estás escuchando el lenguaje de la música... La experiencia sonora, que no es reconocida en tal orientación musical... se resiste a ser escuchada. (52-3)

Si la música requiere un modo de escucha que busque lo conocido, lo previsto, lo ya determinado, el arte sonoro requiere un modo de escucha que busque lo desconocido, lo imprevisto. Escuchar arte sonoro implica un acto continuo de *conocer*, tomado como acción, que constituye su conocimiento a medida que surge.

Una estética y una filosofía del arte sonoro se basan en... un impulso hacia el conocer... Este conocer es la experiencia del sonido como relación temporal. Esta "relación" no está entre cosas sino que es la cosa, el sonido en sí. (4-5)

La cadena de asociaciones es reveladora. El sonido se basa en el conocer; el conocimiento es una relación; la relación es con el sonido mismo. El sonido mismo es la fuente de valor intrínseco, "la riqueza", como dice ella. Aunque Voegelin nunca lo dice directamente, supongo que en la medida en que uno puede escuchar música de manera "suspendida", escuchándola como sonido en sí mismo, entonces la música se convierte en arte sonoro. La diferencia entre estos dos modos de escuchar, entre la música y el arte sonoro, se define en términos de la diferencia entre lo visual y lo auditivo. Lo auditivo es propio del arte sonoro, y el objeto propio del arte sonoro es el sonido mismo.

III. Comparaciones

En este punto, permítanme hacer algunas comparaciones sinópticas.

En primer lugar, Kim-Cohen y Voegelin discrepan completamente sobre el valor de los “sonidos en sí mismos”. Para Voegelin, el arte sonoro requiere un modo de escucha cuyo objetivo esté dirigido a los sonidos en sí mismos y no al lenguaje, el contexto, la historia, el género, la categoría y demás; para Kim-Cohen, el arte sonoro es una práctica que habita lo “extramusical”, que investiga las relaciones, las instituciones, el contexto, la sociabilidad y la historia; evita los sonidos en sí mismos como un rechazo a la metafísica de la presencia.

En segundo lugar, para Voegelin el arte sonoro es fundamentalmente perceptual, mientras que para Kim-Cohen es conceptual. Mientras que Voegelin utiliza la reducción fenomenológica como método para centrar la atención en el sonido en sí, Kim-Cohen critica la reducción fenomenológica por “dejar fuera toda información que pueda oscurecer nuestra experiencia auditiva con significación, contingencia histórica, importancia social”. (13) En la medida en que tanto Voegelin como Kim-Cohen entienden la fenomenología como un esfuerzo perceptual –una caracterización problemática del proyecto fenomenológico desde el punto de vista de la historia de la filosofía– sus teorías difieren sobre el valor de este esfuerzo. Si consideramos que la fenomenología trata principalmente de “la primacía de la percepción”, entonces se sigue tanto la desaprobación de Kim-Cohen como la aprobación de Voegelin.

En tercer lugar, para Voegelin, el arte sonoro es un acto de escucha que debe eludir nuestra habitual subordinación del sonido a lo visual. La histórica vocación de la música en elementos visuales como las partituras y los intérpretes impide la escucha genuina, transformándola en un acto de lectura. Para Kim-Cohen, el arte sonoro es un acto de lectura, de hacer legible un conjunto de huellas sociales, institucionales e históricas. La materialidad sónica o la evidencia perceptiva nunca es el contenido adecuado del arte sonoro. “La revelación de los fenómenos no es suficiente”. Nunca se trata del sonido del signo, sino solo de su significado.

Estas tres comparaciones son, en realidad, sólo formas de nombrar la diferencia entre el *idealismo sonoro* de Kim-Cohen y la *fenomenología sonora* de Voegelin. En el primero, las propiedades perceptuales de las obras deben hacerse inteligibles sobre la base de sus aspectos conceptuales, sociales o institucionales; en el segundo, los aspectos conceptuales, sociales o institucionales de los sonidos deben hacerse inteligibles sobre la base de sus propiedades perceptuales.

Pero hay una comparación más que hacer, tal vez la más reveladora. Ambas teorías son *Musicofóbicas*. Tanto Kim-Cohen como Voegelin desarrollan teorías del arte sonoro que necesariamente requieren de la Música (en general), pero sólo como algo negativo, como algo completamente Otro. Ambos definen sus teorías como una resistencia a la hegemonía de la Música y entienden que el arte sonoro habita

una alternativa que la Música no puede ocupar. A pesar de su diferencia explícita, hay un *acuerdo estructural* entre Voegelin y Kim-Cohen. Ambos requieren de la Música como un Otro, sin embargo, están en completo desacuerdo sobre cómo caracterizar la Otredad de la Música. Para Kim-Cohen, la Música está fijada en los sonidos en sí mismos para asegurar la autonomía y proscribir todo lo extramusical; para Voegelin, la Música está fijada en todo lo que no es el sonido en sí mismo, es decir, la partitura, el intérprete, el género, la categoría, la historia, etc., y por lo tanto evita la posibilidad de un modo de escucha más adecuado, atento y centrado.

IV. El arte sonoro y las exigencias de la teoría del arte

¿Se trata simplemente de un desacuerdo? Podríamos inclinarnos a atribuir toda la disputa a dos compromisos estéticos muy diferentes, a dos sentidos diferentes de lo que está en juego en el arte sonoro, y elegir el que prefiramos. Yo me resistiría a esta inclinación, porque creo que la situación implica algo más que eso. Hay un componente disciplinario (un componente histórico y del mundo del arte o institucional) que impulsa este desacuerdo y da forma, en particular, a sus afirmaciones sobre la música.

Como antes, empezaré con Kim-Cohen. Su relato se basa, de forma bastante explícita, en la obra de Rosalind Krauss. La teoría de Kim-Cohen de una “práctica sonora expandida” transpone el argumento de Krauss de su famoso ensayo “La escultura en el campo expandido” al registro del arte sonoro⁸. En ese ensayo (y en otros), Krauss sostiene que la situación expandida de la escultura (es decir, obras minimalistas, *earthworks*, instalaciones y demás) desafía la explicación modernista de la obra de arte, cuya versión más aguda se lee en el famoso ensayo de Clement Greenberg, “La pintura modernista”⁹.

Krauss caracteriza al modernista como comprometido con la visión de que la obra de arte es un signo natural (no arbitrario). (Krauss 1990, 195) El historiador del arte modernista, por ejemplo, podría contar una historia sobre cómo la pintura impresionista se convierte en abstracción apelando a la profundización del interés de los artistas en las interacciones físicas del color. Según Krauss, “El resultado de esto fue, dentro del desarrollo de la pintura modernista, la reificación de la superficie retiniana y la convicción de que al conocer las leyes de sus relaciones interactivas, uno poseía el algoritmo de la vista. El mapeo del campo retiniano sobre el plano pictórico modernista con la expectativa positivista de que las leyes del primero legislarían y respaldarían las leyes del segundo, es típico de la forma en que el alto modernismo estableció y luego fetichizó un reino autónomo de lo visual”. (186) Krauss, siguiendo a Duchamp, llama a esto “pintura retiniana”. Para aclarar, tomemos el impresionismo. En términos de “pintura retiniana”, se podría argumentar

⁸ Krauss (1985).

⁹ Greenberg (1993).

que el pintor impresionista, al reproducir en el lienzo los fragmentos individuales de color impresos originalmente en la retina, tendría una regla no arbitraria para hacer representaciones. El sistema visual, al ofrecer datos puramente perceptivos, proporciona una base natural y positivista para la representación.

Pero esta creencia en la obra de arte como signo natural llega definitivamente a su fin con el surgimiento de lo que Krauss y sus coeditores de *Art Since 1900* llaman “antimodernismo” y posmodernismo. Según Krauss, “entrar en los sistemas de esta obra [antimoderna o posmoderna], ya sea la de LeWitt, Judd o Morris, es precisamente entrar en un mundo sin centro, un mundo de sustituciones y transposiciones que no está legitimado en ninguna parte por las revelaciones de un sujeto trascendental” (Krauss 1985, 258). La permutabilidad desafía la seguridad del signo natural; si una cosa es tan buena como otra, si una cosa es intercambiable por otra, ya no hay una razón suficiente para garantizar la unicidad del signo natural o su motivación. El signo natural se desenmascara como un hecho bruto, como arbitrario.

Las consecuencias de “este trabajo” son devastadoras para la creencia en la primacía del medio y el material. Según Krauss, “el espacio de la práctica posmodernista ya no se organiza en torno a la definición de un medio dado sobre la base del material o, en realidad, de la percepción del material” (289). Nótese que ni el *material* ni la *percepción del material* (el registro retiniano del tema o material) pueden actuar como base para una práctica expandida. Y, si el material ya no es operativo, ¿sobre qué base puede actuar la práctica posmoderna? Según Krauss, la práctica posmoderna opera “sobre un conjunto de términos culturales, para los cuales cualquier medio –fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la escultura misma– podría ser utilizado” (288). Cada medio es tan bueno como cualquier otro –cada uno es sustituible, arbitrario– ya que lo que ahora articulamos no es esencialmente material. Es, como dice Krauss, un conjunto de términos culturales.

Kim-Cohen traslada el argumento de Krauss al registro del arte sonoro, conservando incluso su fraseo y cadencia: “Un arte sonoro no coclear se presenta **en cualquier medio: fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos, esculturas**, así como en la performance, el habla, la coreografía, la práctica social, etc.” (156). De manera análoga a la crítica de Krauss a la pintura retiniana, tenemos una crítica del sonido coclear, es decir, la música, que intenta fundamentarse materialmente, y no arbitrariamente, en los sonidos mismos. La transposición es lo más explícita posible: “No parece demasiado difícil encontrar un punto en común entre Greenberg y Schaeffer. Así como Greenberg redujo la pintura a su elemento esencial, desechando todo lo que no fuera fundamental para su constitución, eliminando todo lo que compartiera con otros medios, también Schaeffer redujo la música”. (15) El sonido no coclear, al igual que el arte no retiniano, es indiferente a los medios, ya que evita una base específica del medio en favor de “un conjunto de términos culturales”. Las obras de arte se convierten en herramientas para

investigar el “mundo de la vida cultural”, (157) un intento de hacer explícita la gramática de los códigos institucionales, sociales y convencionales¹⁰.

Pero hay algo que falta en la transposición de Kim-Cohen. En particular, no se mantiene fiel a la connotación completa de lo “no retiniano” en el uso que hace Krauss. Kim-Cohen entiende que “no retiniano” es aproximadamente sinónimo de “conceptual”, para referirse a la *parerga* institucional, convencional y social proscrita por la obra modernista (greenbergiana). Lo único que el arte sonoro no coclear *no* es, es perceptual. Sin embargo, cuando Krauss escribe sobre el arte no retiniano de Duchamp, la percepción es *precisamente* su foco. En su ensayo, “En un abrir y cerrar de ojos”, el término no retiniano se emplea para describir cómo, en la obra de Duchamp, el espectador accede a “las sensaciones de la visión que son generadas enteramente por el cuerpo del espectador”. (Krauss 1990, 187) Estas sensaciones no son sensaciones retinianas, si pensamos en la retina como un lugar de registro pasivo de la luz, similar a una *tabula rasa* o placa fotográfica virgen. Las sensaciones corporales que Krauss tiene en mente son las que el *propio cuerpo* aporta al acto de ver, o, mejor aún, las condiciones corporales que permiten el acto de ver: la curvatura de los globos oculares, la producción de imágenes residuales y el movimiento muscular rítmico de los ojos en la visión binocular. Éstas son las condiciones fisiológicas de la visión que no pueden explicarse mediante la noción del ojo como *tabula rasa* o punto espacial.

La obra de Duchamp, según Krauss, nos ofrece una “paradoja interpretativa” porque, “a la luz del vehemente rechazo de Duchamp de lo ‘retinal’, no obstante tenemos que reconocer la presencia de una óptica fisiológica en funcionamiento dentro del pensamiento y la producción de Duchamp”. (184) La frase “óptica fisiológica” es notable porque Krauss la contrasta con un “modelo geométrico” de la visión, el orden visual clásico de la perspectiva de un solo punto con su espectador incorpóreo y matematizado. (La frase “óptica fisiológica” también es un poco confusa porque Krauss finalmente usa la palabra “óptica” como una abreviatura para el modelo geométrico, en contraste con la “fisiología de la visión” que designa el régimen corporal de visión recién descubierto.) Para Krauss, el modelo geométrico clásico es atacado por primera vez con el nacimiento de la fisiología de la visión, ejemplificada en el trabajo experimental de Goethe, Johannes Müller y Helmholtz. Históricamente, “Goethe inicia el estudio de una fisiología –y ya no una óptica– de la visión, una fisiología que entiende el cuerpo del espectador como el productor activo de la experiencia óptica” (190). O, refiriéndose a los experimentos de Müller con la electricidad y la sensación, “el color, que puede producirse simplemente mediante la estimulación eléctrica del nervio óptico, queda desvinculado de un referente específicamente espacial” (190). El orden clásico del signo natural se ve desafiado cuando la fisiología de la visión expone la óptica como la producción del espectador, no el registro de cualidades de cuerpos exteriores. Bajo este nuevo

¹⁰ En este aspecto, Kim-Cohen sigue los pasos de Douglas Kahn (1991). Véase la lectura que Kahn hace de la obra de Yoko Ono para una comparación relevante.

régimen fisiológico de la visión, “la conexión necesaria del signo natural con el campo visual ya no puede mantenerse” (190). Cuando la obra de arte ya no puede entenderse en términos del signo natural, la consecuencia *no es solo* que abre la posibilidad de sustituciones infinitas de significación, sino que permite *específicamente* que el espectador tome conciencia de su propia productividad *en tanto espectador*.

Krauss interpreta la obra de Duchamp como una puesta en escena de la batalla entre la óptica geométrica y la visión fisiológica. El resultado es el reconocimiento de la propia contribución corporal del espectador a la visión. Para tomar sólo un ejemplo de sus muchas lecturas de Duchamp, “Si el mecanismo del *Gran Vidrio* obedece al dictamen de Duchamp de ‘ir más allá’ de la retina, no lo hace para alcanzar la condición de transparencia de la visión hacia sí misma —que es sugerida por el modelo de la perspectiva clásica cuando se aplica al *Vidrio*— sino más bien, obviamente... para construir la visión misma dentro de la opacidad de los órganos...” (187). Krauss ofrece la misma lectura para los artistas cuyas obras, influenciadas por Duchamp, reflejan una alternativa al modernismo greenbergiano. Al describir el *Shift* de Richard Serra, escribe: “El espectador de la obra de Serra, a diferencia del espectador de la escultura constructivista, nunca es representado (en la escultura) como estacionario. El espectador siempre se describe como en movimiento, incluso si ese movimiento es solo **el ajuste micromuscular constante que es la condición corpórea de la visión bifocal**” (Krauss 1985, 270). Repite el punto en su lectura de Robert Morris y Donald Judd: “En el trabajo minimalista de Donald Judd o Robert Morris... **las geometrías abstractas se someten constantemente a la definición de una visión situada**” (267). En otras palabras, no confundas todos esos cubos y poliedros regulares con la óptica geométrica. Por “visión situada”, Krauss se refiere a una visión corpórea o fisiológica, una que produce su experiencia visual.

Y aquí está la ironía: si aceptamos la interpretación que hace Krauss del arte “no retiniano” como una defensa de las obras de arte en las que el espectador no es simplemente el receptor sino el productor, como una defensa de las obras de arte en las que la productividad del espectador se hace evidente, entonces, análogamente, *un arte sonoro “no coclear” empieza a parecerse mucho más a una defensa del proyecto de Voegelin que al de Kim-Cohen*.

Esto se debe a que, a diferencia de Kim-Cohen, Voegelin está explícitamente interesada en los momentos en los que, como ella misma dice, “el oyente se convierte en productor” (38). De hecho, esto está implícito en su ontología del sonido. Para Voegelin, el sonido es siempre efímero, evanescente e inmaterial, o, para utilizar otro de los términos favoritos de Krauss, *informe*. “Lo sonoro no es perspectivista, organizado en relación con otras cosas, funciones sociales u ordenado en relación con un propósito... ni formado ni deformado, sino informe a menos que se encuentre con el cuerpo oyente” (19). La ontología desmaterializada del sonido de Voegelin siempre está emparejada con la productividad del oyente.

Los objetos deben obtener su objetividad de alguna parte; por lo tanto, a medida que los sonidos se vuelven cada vez menos sustanciales (cada vez más informes), la productividad de la percepción se vuelve cada vez más constitutiva. Por ejemplo, Voegelin escribe: “En la experiencia de nuestra propia percepción generativa producimos la objetividad desde nuestra posición subjetiva y particular de escucha”. (14) O bien, al escuchar en el modo propio del arte sonoro, “el sujeto fenomenológico... realiza una escucha reducida que no oye un lugar sino que produce el suyo propio”. (163) El “oyente convertido en productor” es la máxima de Voegelin.

Como todo se reduce a la productividad del oyente, a continuación se ofrecen algunas descripciones bastante monótonas de las obras sonoras. Voegelin habla de *Matières induites* de Bernard Parmegiani: “La siento como una forma informe que **me llena con mi forma**” (16). “Escuchar produce la *matière induites* como un objeto subjetivo...” (17). Al describir *On the Machair* de Cathy Lane, una pieza que emplea grabaciones de campo de las Hébridas Exteriores de Escocia, Voegelin escribe: “[el lugar] del que proceden las grabaciones no es, en su composición, un lugar como una determinada ubicación geográfica, un lugar de residencia, sino un lugar ficticio **producido en mi escucha innovadora**”. (21) Para ser justos, Voegelin registra una incomodidad ocasional con esta posición, afirmando que “esto no significa que no haya intenciones artísticas ni que realmente haya igualdad entre compositor y oyente, porque, por supuesto, no la hay”. (21-2) Sin embargo, a pesar de sus escrúpulos, el oyente siempre triunfa. En la página siguiente escribe: “*On the Machair* produce sentido como un conocimiento sonoro... Me resultaría muy difícil decirte el conocimiento exacto que adquiriré, pero podría hablar de **una sensación de conocimiento sobre mí misma** en relación con el material sonoro y **el tiempo y el lugar producidos en mi escucha**”. (23)

Aunque el enfoque de Voegelin sobre *el oyente como productor* es congruente con el proyecto de Krauss, también pasa por alto algo importante. Una virtud de la explicación de Krauss era que tanto las características conceptuales como las perceptuales de las obras de arte eran *necesarias*. Esto no significa que avale la posición de Krauss, sino simplemente que señalo algo sobre su trabajo que no se refleja ni en las teorías de Kim-Cohen ni en las de Voegelin. La productividad del sistema visual solo podía hacerse visible en obras que emprendieran una crítica de las características conceptuales, convencionales e ideológicas de las obras de arte; la crítica del signo natural es necesaria para la revelación de la visión fisiológica.

Cuando se separan esas dos características, surgen posiciones estéticas mucho más débiles. En la obra de Voegelin, la afirmación del *oyente como productor* desvincula la escucha del objeto escuchado. A pesar de su énfasis en las características perceptivas de las obras sonoras, las características perceptibles reales de las obras sonoras desempeñan un papel pequeño. Su enfoque se centra en explorar cómo esas percepciones son *mis producciones*. Nos escuchamos a nosotros mismos escuchando, y eso parece ser suficiente. Sin embargo, si todo lo

que hacemos es escucharnos a nosotros mismos escuchando, ¿por qué importa siquiera el estímulo “informe”? ¿Por qué ir a escuchar arte sonoro si, en última instancia, cualquier sonido sirve?

La postura de Voegelin, con su énfasis en el papel productivo del observador, es congruente con otros trabajos recientes en el campo de la estética de los nuevos medios, trabajos no necesariamente dedicados a los sonidos o al arte sonoro. Mark Hansen, en *New Philosophy for New Media*, describe la estética de los nuevos medios en términos neobergsonianos: el cuerpo del observador funciona como un filtro que selecciona entre el aluvión de “imágenes” que golpean el sensorio. Normalmente, un medio podría funcionar como base para una “imagen”, proporcionándole una forma. Pero las obras digitales son diferentes; son indiferentes al medio, ya que los flujos de datos sobre los que se construyen pueden ser representados como sonidos, imágenes o cualquier otra cosa. Para Hansen, los datos no tienen un medio o una forma privilegiados; por lo tanto, la responsabilidad de la obra de arte, su formación, recae sobre el observador. “En relación con el advenimiento de la digitalización”, escribe Hansen, “el cuerpo experimenta un cierto empoderamiento, ya que despliega su propia singularidad constitutiva (afecto y memoria) no para filtrar un universo de imágenes preconstituidas, sino para *enmarcar* algo (información digital) que originalmente no tiene forma”. (Hansen, 10) Si reemplazamos “información digital” por “sonido”, la congruencia con Voegelin es obvia.

Además, es reveladora. Para Hansen, los nuevos medios hacen que la capacidad del observador de encuadrar datos sin forma sea perspicaz; por lo tanto, el arte de los nuevos medios es arte posmedial. Según Hansen, “para una teoría del arte en la condición específicamente ‘posmedial’ propia de lo digital, el cuerpo en sí está investido de la responsabilidad de preservar dentro de sí la condición autodiferencial de los medios”. (32) Voegelin quiere hacer la misma afirmación sobre el cuerpo que escucha: “La cosa sónica no es... ni formada ni deformada, sino informe a menos que se encuentre con el cuerpo que escucha”. (Voegelin, 19) El cuerpo que escucha es responsable de dar forma a la obra de arte, una tarea que antes se basaba en el medio. Pero a diferencia de la estética de los nuevos medios de Hansen, la estética del arte sonoro de Voegelin es en última instancia contradictoria; el sonido funciona como el medio perfecto para la estética posmedial. La confusión en su posición indica que algo ha ido mal.

En el caso de la estética “no coclear” de Kim-Cohen, las características perceptivas de una obra sonora específica no importan realmente, ya que el propósito de las obras no cocleares es reconocer la situación social, institucional o contextual ampliada de la obra. El problema con esta perspectiva es que no se puede decir por qué importan los sonidos específicos. ¿De qué manera actúan *los sonidos específicos* como una restricción a las cuestiones sociales relevantes?

Lo más extraño es la falsa dicotomía entre *sonidos* y *sociedad*. Es como si la atención a un sonido sólo pudiera darse cuando se eliminan sus aspectos sociales, semióticos, institucionales o históricos. Es como si los *sonidos* y la *sociedad* fueran dos aspectos incompatibles de un todo, como el pato y el conejo en la famosa figura de Jastrow. La elección es *forzada*: uno puede escuchar los sonidos como “sonidos en sí mismos” o como parte de un código social. Pero uno nunca puede *escuchar en los sonidos* su sociabilidad¹¹.

En la conclusión de *In the Blink of an Ear*, Kim-Cohen reafirma esta elección forzada a través de una cita. Luc Ferrari, hablando de los Cursos de Verano de Darmstadt, expuso lacónicamente las opciones que enfrentaban los compositores de los años 50 y 60: “Tenías que elegir entre el serialismo y las chicas. Elegí las chicas” (260) Kim-Cohen lee esta declaración como simbólica de los dos caminos disponibles para un arte sonoro: hacia adentro, hacia un “retramiento conservador centrado en los materiales y en las preocupaciones consideradas esenciales para la música” o hacia afuera, hacia “lo que está más allá de las fronteras tradicionales del campo”, hacia la situación expandida, hacia el arte sonoro no coclear, hacia lo social. (261) “Ferrari eligió moverse hacia afuera, hacia las chicas, de la música al mundo. En las artes de galería, el movimiento ha sido decididamente hacia afuera, lejos del centro”. (261)

Se trata de una elección *obligada*: el arte sonoro puede seguir el mal camino de la música o el buen camino de las artes de galería (se ha puesto el pulgar en la balanza, ya que Kim-Cohen nunca ofrece a la música una defensa a ultranza). Como dije antes, pocos musicólogos estarían de acuerdo con estas premisas. Sin embargo, sorprendentemente, cuando se trata de la música que realmente le gusta (el rock and roll), Kim-Cohen tampoco lo está¹².

En uno de los mejores textos del libro, Kim-Cohen ofrece un análisis impresionante de “Like a Rolling Stone” de Bob Dylan. Sostiene que “Like a Rolling Stone” expone “a todas las canciones de Dylan como productos del caótico bricolaje de las

¹¹ Mantener la dicotomía entre sonidos y sociedad es conceder demasiado a las teorías de Pierre Schaeffer. ¿Por qué alguien tan crítico de Schaeffer como Kim-Cohen simplemente invertiría el valor que él le otorga a la escucha reducida (*écouter réduite*)? La postura schaefferiana no se supera invirtiendo sus valores, sino argumentando en contra de sus premisas. Para más información sobre Schaeffer, véase Kane (2007).

¹² Para caracterizar con precisión el argumento de Kim-Cohen, debo señalar que no considera al rock and roll como Música (con M mayúscula). Tal como las artes sonoras, el rock and roll busca lo extramusical. “El rock and roll se separa de las presunciones instauradas por la música occidental”. (142) “Mientras que [la música compuesta en Occidente] hace todo lo posible para excluir lo extramusical de su campo de interés, el [rock and roll] lo corteja y lo eleva hasta el punto de excluir casi por completo lo ‘propiamente musical’. La naturaleza repetitiva del rock and roll significa que, en última instancia, debe apelar no al oído, sino a un sentido más amplio (en ambos significados de la palabra) de la experiencia. El rock and roll trata sobre la confrontación de una audiencia con un intérprete. Se entiende que ambas partes pueden estar desempeñando un papel, y sin embargo, la interacción no es ni más ni menos ‘real’ que las interacciones sociales de la vida cotidiana. Separado de la existencia cotidiana y mostrando las consecuencias de las acciones que allí se llevan a cabo, el rock and roll permite una puesta en escena de deseos, miedos y provocaciones”. (144) Sin embargo, la afirmación de Kim-Cohen de que el rock and roll en última instancia no atrae al oído, que es parte de una práctica no coclear, que abarca lo social y cultural (es decir, lo extramusical), queda desmentida en el momento en que comienza a describir.

cuadrículas significantes. Expone al propio Dylan. Expone la desesperación y los deseos de la cultura”. (209) Como parte del argumento, Kim-Cohen se centra en los detalles sonoros: describe el fraseo de Dylan en la palabra “feel”, cómo se desplaza rítmicamente de verso a verso, trabajando en contra de los patrones musicales establecidos por la banda acompañante; describe los detalles de las partes instrumentales y la forma en que cambian con el tiempo; describe la presencia disruptiva de la pandereta, empujada al primer plano de la mezcla; describe el acompañamiento instrumental desordenado y cómo registra la incertidumbre de los músicos que siguen a Dylan; también describe un sutil empalme de cinta al comienzo del cuarto verso, y reflexiona sobre cómo eso puede ofrecer evidencia de la intención de Dylan: “Si lo que escucho es un empalme de cinta, significaría que Dylan y [el productor Tom] Wilson sintieron que habían aprovechado algo valioso en los primeros tres versos, algo que a pesar de sus defectos muy evidentes, o quizás debido a ellos, era capaz de comunicar el asunto abstracto y complejo de la canción y el momento”. (202-3) Al argumentar sobre la presencia de empalmes de cinta, Kim-Cohen debe apelar al oído. Tales momentos solo pueden escucharse, no leerse. La atención a esos detalles requiere una cóclea. Además, Kim-Cohen presta atención a esos momentos para sondear su significado social. Sus descripciones de la música de Dylan desmienten las propias premisas de su libro. Demuestran que no tenemos que elegir entre escuchar los sonidos o escuchar lo social.

Sólo parece diferente cuando se nos obliga a tomar una decisión entre el sonido y la sociedad. Esa elección forzada se basa en premisas erróneas. Lo que Kim-Cohen pasa por alto es que la música (en general), incluso en su más severa reivindicación de autonomía, es siempre social. La autonomía es un hecho social, a pesar de los compositores, artistas sonoros, musicólogos o críticos que se niegan a reconocerlo. Theodor Adorno lo dejó muy claro hace mucho tiempo: “Ninguna música tiene el más mínimo valor estético si no es socialmente verdadera, aunque sólo sea como negación de la falsedad; ningún contenido social de la música es válido sin una objetivación estética” (Adorno 1976, 197). Esa posición dialéctica se rompe en el argumento de Kim-Cohen. Se cambia por una crítica ideológica de los sonidos en sí mismos. Pero uno puede aferrarse al carácter social de la música, incluso de la música “autónoma”, sin caer presa de la ideología del sonido en sí mismo¹³.

La manera de argumentar contra la ideología del sonido en sí no es convertir la Música (con M mayúscula) en un argumento falaz para luego comprometerse obstinadamente con su supuesto otro, lo social. La manera de argumentar contra la ideología del sonido en sí es demostrar que el sonido siempre es social, ya sea escrito o improvisado, occidental o no occidental, música o arte sonoro. Además, decir que los sonidos son sociales no es decir nada interesante, ya que eso es algo que simplemente está dado; todo lo que hacemos los humanos es parte del “mundo de la vida cultural”. Si uno quiere investigar lo social o lo cultural en los sonidos, el

¹³ Adorno tenía poca paciencia para aquella ideología: “La música es ideología en tanto se afirma a sí misma como un ser-en-sí ontológico, más allá de las tensiones de lo social”. (Adorno 2006, 100)

punto es especificar la relación entre las formas de sociabilidad y los sonidos producidos.

Adorno ofrece una corrección útil a la musicofobia de Voegelin y Kim-Cohen. Defiende, una y otra vez, la indisolubilidad de lo sonoro y lo social, lo perceptual y lo conceptual. Un ejemplo bastará:

Incluso la música de Beethoven, la música burguesa en su apogeo, resuena con el rugido y el ideal de los años heroicos de su clase, del mismo modo que los sueños en las primeras horas de la mañana resuenan con el ruido de su día; y el contenido social de la gran música no se capta mediante la escucha sensual, sino solo mediante el conocimiento conceptualmente mediado de sus elementos y su configuración. (Adorno 2006, 100)

Ni Kim-Cohen ni Voegelin están en condiciones de articular la condición dialéctica del sonido y la sociedad. Por mucho que se pongan en primer plano las percepciones y sensaciones del oyente, por mucho que se pongan en primer plano los aspectos sociales y conceptuales de la situación, no se puede pasar por alto los elementos y la configuración de la obra. Es lo único que tienen en común el oído del oyente y la situación expandida.

Lo que queda es una pregunta teórica: ¿el arte sonoro es en última instancia una rama de la música, o una rama de la estética posmedial, o de la estética de los nuevos medios, o de la estética relacional...? Puede resultar que el arte sonoro sea, como argumentó Max Neuhaus, una categoría cobarde e imprecisa:

Es como si los curadores perfectamente capaces de las artes visuales perdieran de repente el equilibrio ante la mención de la palabra sonido. Esas mismas personas que ridiculizarían una nueva forma de arte llamada, por ejemplo, "Steel Art", que se compone de esculturas de acero combinadas con música de guitarra de acero junto con cualquier otra cosa que contenga acero, de alguna manera no tienen ningún problema en tragarse el "Sound Art". En el arte, el medio no suele ser el mensaje. (Neuhaus, en Kelly 2011, 72)

Si existe algo así como el arte sonoro, "el mensaje" debe estar basado en los sonidos. (No se debe confundir "los sonidos" con "los sonidos en sí mismos" o

simplemente “el sonido”). Una teoría del arte sonoro debe tener en cuenta el arte sonoro como *un arte de sonidos*, donde los sonidos se escuchan en toda su sociabilidad. Una teoría del arte sonoro se justifica en última instancia por su capacidad de apoyar la descripción y producción de obras sonoras en el nivel en que los sonidos individuales importan. Tal vez la única manera de evitar una teoría del arte sonoro que simplemente reitere las demandas de la teoría del arte, o de la teoría de la música (para el caso), sea exigir que cumpla con el único conjunto de demandas que importan: aquellas adecuadas a la cosa inevitable, rebelde y pasada de moda que solíamos llamar “la obra”.

Brian Kane es profesor adjunto de música en la Universidad de Yale.

Originalmente publicado como “Musicophobia, or sound art and the demands of art theory” en NONSITE.ORG - ISSUE #8: THE MUSIC ISSUE, 2013

<https://nonsite.org/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory/>

Traducción de Nicolás Carrasco, diciembre 2024 – enero 2025

Bibliografía (los marcados en amarillo existen en traducción al español).

- Adorno, Theodor W. 1976. Introduction to the sociology of music. New York: Seabury Press.
- Adorno, Theodor W. 2006. *Philosophy of new music*. Minnesota: University of Minnesota press.
- Cabanne, Pierre, and Marcel Duchamp. 1971. *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York: Viking Press.
- Cox, Christoph, and Daniel Warner, ed. 2004. *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum.
- Derrida, Jacques. 1987. *The truth in painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Greenberg, Clement. 1993. *The collected essays and criticism, vol. 4*, ed. John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press.
- Hansen, Mark B. N. 2006. *New philosophy for new media*. Cambridge, Mass: MIT.
- Hegarty, Paul. 2007. *Noise/music: a history*. New York: Continuum.
- Jonas, Hans. 1966. “The Nobility of Sight” in *The phenomenon of life: toward a philosophical biology*. New York: Harper & Row.
- Kahn, Douglas. 1999. *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. Cambridge, Mass: MIT.
- Kane, Brian. 2007. “L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction”. *Organised Sound*. 12 (1): 15-24.
- Kelly, Caleb. 2011. *Sound*. London: Whitechapel Gallery.
- Kim-Cohen-Seth. 2009. *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*. New York: Continuum.
- Krauss, Rosalind E. 1985. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Krauss, Rosalind E. 1990. “In the Blink of An Eye” in David Carroll, ed. *The States of 'theory': history, art, and critical discourse*. New York: Columbia University Press.
- LaBelle, Brandon. 2006. *Background noise: perspectives on sound art*. New York: Continuum.
- Licht, Alan. 2007. *Sound art: beyond music, between categories*. New York, N.Y.: Rizzoli International Publications.
- McLuhan, Marshal and Edmund Carpenter. 1960. “Acoustic Space” in *Explorations in communication*. Boston: Beacon Press.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux, essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum.