



De lo efímero a la acumulación y del documento a la reproducción

Rosa Chalkho

Este artículo explora algunas de las instancias del cambio epistémico producido por el advenimiento de la cultura electrónica en el campo del sonido y de la música. A partir de estas transformaciones el texto cuestiona los bordes y denominaciones de las categorías de Música, Arte sonoro y Diseño sonoro operadas mediante la conformación de la industria y la reproductibilidad tecnológica, y de sus relatos y creencias en el plano de la discursividad social. Para finalizar introduce la idea de “fuerza centrífuga” para caracterizar la condición expandida de las producciones de arte sonoro de los últimos tiempos.

Cuando se inventaron los primeros aparatos de transducción del sonido su finalidad era muy distinta a la que actualmente conocemos. Estas primitivas máquinas fueron pensadas para fines médicos, como herramientas de comunicación y más tarde, cuando se logró fijar el sonido en un soporte, su utilización originaria fue concebida para documentos sonoros de almacenaje de la historia. La tecnología estaba allí, pero tendrían que pasar algunas décadas para que el cambio epistémico¹ permita advertir el poder social y económico de la reproductibilidad de la música y su consecuente transformación en la matriz perceptual de las sociedades. Este cambio de paradigma atraviesa dos escalones, el primero es la invención de la fijación (grabación del sonido) con objetivo documental, de conservación del sonido para la posteridad (discursos ejemplares de presidentes, científicos, etc.), familiar, educativo y hasta legal.

Al respecto, Edison², en 1890 imagina todo tipo de aplicaciones del fonógrafo: un álbum familiar

¹ Definición de Epistemología

<http://es.wikipedia.org/wiki/Epistemolog%C3%ADa>

² Biografía de Edison

http://es.wikipedia.org/wiki/Thomas_Alva_Edison

sonoro que guarda el recuerdo, por ejemplo, de las voces de los que han muerto, las lecciones de un profesor, los libros para ciegos, etc. En este contexto, la grabación de la música también tiene un carácter documental: "Fragmentos orquestales, e incluso óperas enteras pueden almacenarse en el cilindro: la voz de Patti cantando en Inglaterra puede escucharse de este lado del Atlántico y conservarse para las futuras generaciones" ³.

El segundo escalón es la reproducción a escala creciente de la música, que implica el nacimiento de una nueva industria incentivada por las mejoras técnicas, que entre sus cambios sobresalientes incluye el paso del cilindro al disco y la grabación eléctrica. Recién hacia 1930 tanto la grabación como las máquinas de reproducción alcanza un estándar de audio aceptable y caminan ya sobre el nuevo terreno de la reproductibilidad de la música, establecida también gracias a la radio. La función originaria del almacenamiento documental rota en este período hacia una función de esparcimiento en la cual las tecnologías de grabación y reproductibilidad se aglutinan en los procesos de producción de la industria del disco.

Los principios tecnológicos de la grabación y reproducción del sonido existían ya desde 1857 cuando Leon Scott⁴ inventa una primitiva máquina que *transduce* el sonido para representarlo gráficamente, mediante una aguja estilográfica que "dibuja" la variación de las ondas sonoras comparable a un oscilograma actual a la que llama *fonotógrafo*⁵. En 1874 Alexander Graham Bell⁶ construye otra versión del fonotógrafo cuyo objetivo es ayudar a los sordos a "escuchar el sonido con los ojos"⁷. Su idea era construir toda una alfabetización en base a los gráficos de las formas de onda dibujadas por el aparato cuya decodificación de gráficos a sonidos alfabéticos pudiera enseñarse a los sordos para poder así "leer el sonido"; pero pese a dirigir sus esfuerzos inventivos e insistir con la posible eficacia, su método obviamente no funcionó. Es decir, son necesarias

³ Edison, Thomas. (1891). artículo reproducido y citado por la revista La Nature, 25 de abril de 1981. Citado en: Attali, Jacques Ruidos pag. 188

⁴ Biografía de Leon Scott

http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard-L%C3%A9on_Scott_de_Martinville

⁵ Fonógrafo

<http://es.wikipedia.org/wiki/Fon%C3%B3grafo>

⁶ Biografía de Alexander Graham Bell

http://es.wikipedia.org/wiki/Alexander_Graham_Bell

⁷ "Para sus propósitos pedagógicos, Bell también experimentó con la llama manométrica, un dispositivo timpánico (...). El teléfono, el gramófono, la radio y otras tecnologías timpánicas de reproducción sonora podían ser descriptas, básicamente, como "tecnologías para escuchar por ellos." (Sterne, 2006: 39).

varias décadas para que el desarrollo tecnológico de la mano de las transformaciones sociales construyan el cambio; para que el artificio tecnológico pase de curiosidad científica a una nueva plataforma en la manera de producir y escuchar música.

De la mano del surgimiento de la reproductibilidad y su explotación industrial el campo de la música se fractura, pero de manera encubierta. En las instancias de producción su lógica adopta los mecanismos de la cadena de montaje fordista⁸, desde el *cool hunting* o caza de talentos hasta la terminación del producto pasando por la producción artística y musical, la contratación de sesionistas y el diseño de imagen, gráfica y publicidad entre los principales segmentos. De alguna manera, en el siglo XX, música popular es un eufemismo para música industrial. La diferencia es que en las instancias de recepción, el aspecto serial, maquínico y comercial está velado. Los consumidores no compran discos como comprarían cualquier otro objeto de diseño industrial, sino que se cree de manera apasionada en la legitimidad y autenticidad artísticas.

Al respecto, Jacques Attali⁹ enuncia en su libro *Ruidos*:

“Hoy en día la música emerge ante todo por su componente comercial, es decir por la canción popular, comercializada por la radio. El resto de la producción, la música culta, se inscribe aún en la línea de la representación y en su crisis; constituye aparentemente, un campo totalmente distinto del que la mercancía está excluida, en el que el dinero es indiferente. ...Al contrario que en los siglos anteriores, música popular y música culta, música inferior y música superior han roto sus relaciones del mismo modo que la ciencia ha roto las suyas con las aspiraciones de los hombres.” (1977: 205).

La música se alejó del campo del arte para auto-incluirse en la esfera del entretenimiento. En la pugna por la definición legítima de la Música (cuya consecuencia en la discursividad es la distinción acerca de lo que es y lo que no es música) las expresiones derivadas de las vanguardias y posvanguardias del siglo XX han quedado relegadas o, en otras palabras, han perdido la batalla por el nombre. En tanto que las estructuras masivas de gusto han relegado al experimentalismo musical con frases como “pero esto sin melodía y sin ritmo no es música” también los compositores en los últimos años han abandonado la pelea articulando un nuevo concepto denominador de las producciones: el *arte sonoro*. Semánticamente, “arte sonoro” bien puede ser sinónimo de la definición histórica para la Música, pero con énfasis en la palabra *Arte*,

⁸ Definición de Fordismo

<http://es.wikipedia.org/wiki/Fordismo>

⁹ Biografía de Jacques Attali

http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques_Attali

reafirmando la pertenencia a este campo antes que todo.

En la esfera del Arte sonoro resuena como propia la idea de la expansión. En tanto que la Música sigue acarreado la dialéctica músico - público (o producción y recepción) el concepto de Arte Sonoro alude a una apertura no sólo en las producciones sino en los modos en que las obras circulan y se reciben. Sus circuitos no son los de la industria (fabricación de discos, producción de conciertos, difusión radial y televisiva, etc.) sino que su circulación adopta modos similares a la de las artes visuales, como los conciertos en museos, las instalaciones sonoras, los festivales, la legitimación mediante premios o residencias artísticas y la difusión por medio de *net labels*¹⁰ autogestionados.

Parafraseando a Theodor Adorno¹¹, arte e industria son irreconciliables. El mingitorio de Marcel Duchamp¹² o la caja Brillo de Andy Warhol¹³ parecen reafirmar esta fractura aún llevándola al límite de su cuestionamiento. La corrosiva obra de Duchamp no convierte a todos los mingitorios como productos industriales en arte, sino que paradójicamente la historia invistió de aura a los pocos que circulan por el mundo, los que Duchamp "tocó". La crítica habita en el interior del campo del arte, en tanto que a la industria no le mueve un pelo. Desde otro foco, la obra de Warhol coquetea con una estetización de lo industrial, pero sus piezas no se confunden en verdad con la góndola real de un supermercado.

La definición de Arte, expandida en el siglo XX hacia todos sus extremos, guarda para sí algunas (muy pocas) invariantes. Por un lado "que nadie entre aquí si tiene preocupaciones comerciales", (1997:150). Así sintetiza Pierre Bourdieu¹⁴ la negación o denegación de lo económico como su objetivo principal y por lo tanto su distinción de la producción industrial, además de un *gen crítico* más o menos evidenciado.

¹⁰ Definición de Net labels

<http://es.wikipedia.org/wiki/Netlabel>

¹¹ Biografía de Theodor Adorno

<http://www.infoamerica.org/teoria/adorno1.htm>

¹² Biografía de Marcel Duchamp

http://es.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

¹³ Biografía de Andy Warhol

http://es.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol

¹⁴ Biografía de Pierre Bourdieu

http://es.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bourdieu

Como lo anticipamos, en el campo de la Música, el corte entre Arte e Industria está solapado, el concepto de *Industria Cultural* acuñado críticamente por Adorno se desnegativiza en pos del concepto de la “pata necesaria” que posibilita los medios de producción y difusión de la actividad musical, las compañías discográficas ocupan el lugar de las enemigas necesarias de los músicos.

La utilización social del término *música* distancia cada vez más al concepto moderno de Música (como arte del sonido) del campo del Arte y lo acerca cada vez más al rubro del “entretenimiento”. Ya Adorno había cuestionado fuertemente su industrialización excluyendo de manera radical del campo de lo artístico cualquier música popular devenida en cultura de masas justamente por efecto de esta factura, lo que hoy llamamos la “música enlatada”.

Desde el punto de vista de las acciones de la política cultural estatal, la promoción de estas industrias puede considerarse como positiva siempre y cuando se tenga en cuenta que el fomento está orientado a lo industrial y no a lo artístico, cuestiones que suelen confundirse en el campo de la gestión cultural, ya que aunque los productos sean bienes simbólicos, pertenecen a la producción a escala, y estas acciones de incentivo a la industria no necesariamente implican un “derrame” de recursos hacia el campo del arte y de las nuevas tendencias en experimentación sonora.

Sin embargo, la relación entre arte e industria no siempre es explicable mediante la dialéctica negativa. Aunque la distinción de opuestos constituye un interesante punto de partida para señalar el objeto de estudio, inmediatamente resulta necesario estudiar las relaciones, maridajes y desencuentros entre las prácticas. Justamente es en lo tecnológico donde se tejen las redes que relacionan las prácticas industriales con las emergentes, siendo las primeras las generadoras de los bienes de producción que posibilitaron tanto las nuevas perspectivas artísticas como la democratización y el acceso a la producción¹⁵. Desde otro punto de vista, la experimentación musical alimenta mediante investigaciones y prototipos el adelanto tecnológico, como fue el caso de la espacialización del sonido¹⁶. La octofonía que aparece como el sistema de audición para la música electroacústica es la matriz para el desarrollo estandarizado del sonido *surround*¹⁷ para el cine. Justamente la espacialización del sonido constituye la herramienta más poderosa de las

¹⁵ En la actualidad es posible contar con un *home studio* de audio a un coste accesible, cuestión que resultaba imposible dos décadas atrás.

¹⁶ Definición de Espacialización sonora
http://es.wikipedia.org/wiki/Espacializaci%C3%B3n_sonora

¹⁷ Sonido *surround*
<http://www.magnumastron.org/temas/temacinco.pdf>

narrativas inmersivas, seguramente su efecto de “realidad virtual” es más verídico que el de la imagen. En tanto que podemos distinguir entre la imagen del mundo real y la imagen en pantalla (aún con los más sofisticados sistemas de realidad virtual no es posible confundirnos con el mundo real, sabemos que estamos viendo imágenes), el sonido si es capaz de confundir acerca de lo que suena naturalmente o está generado por un sistema de audio.

Las tecnologías expandidas no son simplemente una confluencia de artificios técnicos sino que implican una variación epistémica que conlleva (mas allá de las posibilidades tecnológicas) un cambio perceptual, un cambio en las prácticas, tanto de producción como de reconocimiento, un giro más dentro de la revolución epistémica de la multiperspectividad iniciada por las vanguardias del siglo XX¹⁸. En tanto confluencia sensorial no es algo nuevo, puesto que la ópera como género, que surge y se desarrolla a la par de la era moderna, además de aglutinar diversas disciplinas artísticas, combina indisolublemente la visión y la audición.

En tanto que para que existan propuestas de arte generativo o interactivo no alcanza con las posibilidades del artificio tecnológico sino deben existir matrices de percepción cultural dispuestas para producirlo, percibirlo y comprenderlo, en el siglo XIX la ópera echaba mano de cuanto artificio técnico fuera posible para construir una “obra de arte total”¹⁹ involucrando todas las artes y reclamando también a casi todos los sentidos, su lógica estética es la de la unidad y la confluencia, su concepto es el de la fuerza centrípeta que atrae todos los elementos al vórtice de la unidad de sentido. Otro ejemplo de la confluencia centrípeta de elementos y tecnologías es el cine clásico, que al lograr la consolidación de su discurso en llamado “Modo de Representación Institucional”²⁰ hereda y amplía la visión unicista de “obra”. Si bien esta obra se encuentra habitada por la polisemia y la metáfora como materia estética y sensible ineludible de lo artístico sus elementos o cadenas discursivas (fotografía, montaje, narración, música, texto,

¹⁸ Para ampliar sobre los concepto de percepción, multiperspectividad y orden epistémico ver en el libro de Donald Lowe *Historia de la percepción burguesa*.

¹⁹ El concepto de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) fue acuñado por el compositor Richard Wagner en el siglo XIX.

²⁰ El Modo de Representación Institucional (M.R.I.) es un concepto acuñado por Noël Burch para explicar el momento en que el cine consolida su discurso y su formato luego de atravesar toda una serie de experiencias y producciones diversas a las que Burch denomina Modo de Representación Primitivo (MRP). El MRI comienza aproximadamente en 1920 e implica toda una serie de tópicos, normativas y convenciones que regulan el conexionado, la forma de funcionamiento y producción de las representaciones cinematográficas. Tales regulaciones se extienden desde la normativización de los valores de planos hasta su articulación mediante el montaje como materia clave para la construcción discursiva. La tesis de Noël Burch es demostrar que lo que ahora percibimos como lenguaje cinematográfico naturalizado como los distintos tipos de planos, el contraplano, las secuencias y los signos que el cine utiliza se han ido creando e inventando y nada tienen que ver con la casualidad.

escenografías, vestuarios, etc.) confluyen al eje y a la unidad, residen y actúan al interior de su universo. Todo converge al centro narrativo y el advenimiento del sonido sincrónico, a pesar de los temores de Serguei Eisenstein²¹ expresados en el *Manifiesto del contrapunto sonoro*, no devuelven al cine a una “teatralidad filmada” sino que confirman este discurso amasado en el tiempo y en las prácticas.

La expansión, en cambio actúa por fuerza centrífuga, estalla desparramando la unidad en otras tantas múltiples unidades de sentido, evidentes o furtivas que a veces ni siquiera habitan un lugar y tiempo comunes sino que se construyen o deconstruyen en diversos tiempos y espacios; que también incluyen a las topologías y temporalidades digitales e inmateriales. Así como Derrida²² ensaya una definición condensada de la filosofía deconstructivista como “más de una lengua”²³ las artes expandidas hablan múltiples discursos; no intentan nuclear los recursos instrumentales sino utilizar la versatilidad tecnológica para potenciar las infinitas derivas.

Bibliografía

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta. Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía.

Attali, Jacques. (1977). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ibérica de Ediciones y Publicaciones.

Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Colección argumentos.

Derrida, Jacques. (1985). *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-textos

Negus, Keith. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

Sterne, Jonathan. (2003). *The audible past*. Cultural origins of sound reproduction. Durham & London: Duke University Press.

²¹ Biografía de Sergei Eisenstein
http://es.wikipedia.org/wiki/Serg%C3%A9i_Eisenstein

²² Biografía de Jacques Derrida
http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques_Derrida

²³ “Si tuviera que arriesgar una sola definición de la deconstrucción, breve, elíptica, económica como una consigna diría: más de una lengua.” (Derrida, 1985:38).