

Complejidades y préstamos entre experiencias artísticas

Complexities and borrowings between artistic experiences

Claudia A. Pelera

Universidad de Buenos Aires
 Facultad de Filosofía y Letras
 Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano
 Buenos Aires, Argentina
claudiapelera@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/a2ndljixb>

Resumen

Considerando la complejidad del arte del siglo XX, el comienzo de este trabajo ha sido estudiar los cruces de lenguajes en el campo de las artes visuales en Argentina, especialmente el desarrollo de la poesía visual y sus transformaciones. Dentro de las prácticas experimentales que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo, especialmente a partir de la década de 1960, los artistas argentinos agregaron recursos y procedimientos que pasaron de unir palabra e imagen a incorporar objetos, acciones, sonidos, videos y el uso de las nuevas tecnologías digitales. Por otro lado, los estudios registran el origen del arte sonoro como un hecho reciente. En este trabajo se relacionan estas prácticas y se toma a la incorporación del sonido en la poesía visual como un antecedente del arte sonoro, como parte de un proceso de hibridación, propio del arte contemporáneo, que comprende a ambos.

Palabras clave

poesía, artes visuales, arte sonoro, complejidades, Argentina

Abstract

Based on the complexity of 20th century art, the beginning of this research has been to study the intersections of languages in the field of visual arts, especially the development of visual poetry and its transformations. Within the experimental practices that took place in the second half of the century, especially from the 1960s onwards, Argentinian artists added resources and procedures that went from joining word and image to incorporating objects, actions, sounds, videos and the use of new digital technologies. On the other hand, studies record the origin of sound art as a recent fact. In this investigation, both practices are related and the incorporation of sound in visual poetry is taken as an antecedent of sound art, being part of a hybridization process typical of contemporary art, which includes both.

Key words

Poetry, visual arts, sound art, complexities, Argentina

Introducción

Artes visuales y literatura son disciplinas artísticas que han tenido un fértil desarrollo durante el siglo XX en la Argentina, consolidando sus propios campos. En algunas ocasiones, se han combinado sus lenguajes para producir un nuevo tipo de objeto, como es el caso de la poesía visual, la cual en nuestro país tuvo momentos específicos de irrupción, coincidentes con las propuestas de exploración de los lenguajes propios del arte y la literatura y la búsqueda de cambios vinculados con las vanguardias, en la primera mitad del siglo, y sus revisiones después de 1950. En algunas de las transformaciones de la poesía visual elaborada por los artistas desde entonces, se fue incorporando también el sonido. Algunos de sus realizadores trabajaron en forma aislada, pero otros formaron grupos y, en tensión con las estéticas dominantes, promovieron sus proyectos, que caracterizaron como vanguardistas. Presentándose en circuitos alternativos en sus comienzos, fueron incorporándose a los oficiales hasta legitimarse a finales del siglo. Fueron reconocidos como los antecedentes e iniciadores de la poesía visual argentina los grupos: Martín Fierro, las formaciones de los artistas concretos, Diagonal Cero, Paralengua y Vórtice.

Este trabajo se basa en la revisión de algunas de sus obras para detectar la creciente incorporación de lo sonoro, puesto en relación con lo poético y lo visual. Es decir, al recuperar —en forma panorámica— las pistas que nos ofrecen los cruces de lenguajes, encontramos una serie que va desde las primeras incorporaciones de signos a las producciones visuales hasta la consolidación de la poesía visual en Argentina, y de allí a sus expansiones hacia manifestaciones diversas, entre las cuales hacemos un seguimiento de la incorporación del sonido. Más recientemente, en nuestro país se generó el arte sonoro, con variadas producciones y un corpus teórico específico.

El objetivo general fue estudiar las producciones del arte argentino derivadas de cruces de lenguajes, procedimientos y recursos que, a partir de la influencia de las vanguardias, generaron experimentaciones que no solo cambiaron las formas artísticas, sino que llevaron a nuevos hábitos y a la necesidad de elaborar conceptos que dieran cuenta de ellas. El objetivo específico ha sido detectar la aparición de lo sonoro en las acciones y los objetos que fueron considerados como manifestaciones de la poesía visual, relacionar estas prácticas con la historia del arte sonoro y poner en diálogo los conceptos elaborados para dar cuenta de cada una de ellas. Una primera similitud que se da es que muchos de esos conceptos provienen de los mismos realizadores y el estudio de cada uno ha generado un corpus propio. Se trata de un trabajo de

archivo realizado con el fin de relacionar las historias escritas, revisar nociones y reflexionar sobre los efectos de los cruces entre las artes.

¿Qué es poesía visual?

En principio, es aquella poesía escrita de modo tal que su texto sea concebido para ser visto y no escuchado, teniendo una elaboración formal para ello con recursos gráficos e imágenes. Sin embargo, a lo largo del siglo XX fue ampliando sus márgenes. Un primer problema surge con la delimitación del objeto, pues lo que se entiende por *poesía visual* abarca una variada producción que comprende textos poéticos de verso libre, caligramas, ideogramas, signos y juegos visuales para luego expandirse a videos, acciones, gestos, sonidos y expresiones multimediáticas, lo que llevó a denominarla, con el concepto más abarcador de *poesía experimental*. Este concepto fue muy utilizado por los realizadores de estas prácticas. Por ejemplo, es propuesto por Jorge S. Perednik (2006) quien dice que, a pesar de que no es la mejor denominación, él la admite por necesidad y porque: "...*Experimental* tiene una ventaja: como palabra asociada a poesía o arte arrastra una historia de sentido que se opone a la norma o la tradición dominante" (p. 8). También podemos tomar del texto de Pérez Balbi (1992) su cita acerca de los dichos del poeta Clemente Padín para explicar qué se entendía por *experimental* en los años sesenta:

Toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc., en sus múltiples posibilidades de transmisión, sobre todo a través de códigos alternativos, cuanto en variedad de su consumo o recepción (p. 76).

Los cruces impulsados por artistas visuales y también por poetas que buscan la expresión fonética y sonora son múltiples, incorporan todo lo que caracteriza al arte contemporáneo. En el recorrido que proponemos se denominará *poesía visual* a la que se dé sobre un soporte bidimensional y *poesía experimental* a la que exceda ese formato.

Los grupos que iniciaron los juegos del lenguaje

El primer impulso hacia la poesía visual provino de la literatura y las artes visuales en paralelo y estuvo en sintonía con el proceso modernizador e internacionalista de inclusión de las vanguardias (ultraísmo, futurismo, cubismo, arte concreto). El grupo Martín Fierro, en la década de 1920, comenzó con las primeras integraciones entre palabras y organización visual. Basta recordar la inclusión de signos en las pinturas de Xul Solar y la organización visual de los poemas de Oliverio Girondo, prácticas que se extendieron más allá de la permanencia del grupo Martín Fierro. Por otra parte, las revistas de este (*Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro*) difundían la literatura, las artes visuales y la música modernas.

Desde 1944, se fueron desarrollando los grupos de artistas visuales que adherían a la tendencia internacional del arte concreto, en la que también hubo expresiones de poesía visual, e iniciaron relaciones con los movimientos de poetas brasileños. En tensión con el surrealismo y proponiendo una continuación con el creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro y los movimientos europeos de principios del siglo XX, generaron una corriente que optaba por el verso libre, la anulación de la rima, la abolición de las reglas de puntuación y, sobre todo, la creación como valor absoluto. Con la recuperación de la libertad de la palabra, los poemas adquirieron valores visuales. Artistas de ambos países coincidían en oponerse a la representación como régimen visual dominante y, en la poesía, a todo modelo descriptivo o referencial, promoviendo reflexiones sobre el lenguaje y el racionalismo. Se enfrentaban tanto a la imagen representativa como a la organización canónica de los textos: Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Juan Bajarlía, Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice. Algunos de ellos eran poetas y artistas plásticos a la vez. Aunque los artistas concretos argentinos bifurcaron sus caminos, su concepto inicial (*invención*) había sido sinónimo de gran elaboración lingüística y búsqueda de imágenes que no fueran descriptivas del mundo exterior ni dotadas de significado lógico, dejando de lado sentimientos personales o reflexiones para ir en busca de puros juegos del lenguaje. Ya en la revista *Arturo*, el inicial movimiento de los artistas concretos habían establecido sus nuevos *principios* —entre los que se recupera el de *invención*— y Edgar Bayley había publicado tres de sus poemas.

Gran parte de la historiografía atribuye el verdadero comienzo de la poesía visual al Movimiento Diagonal Cero, vinculado con la figura de Edgardo Vigo. Esto ocurre porque la denominación *poesía visual* se comenzó a utilizar en el seno de este grupo que se especializó en este tipo de producciones y, con la incorporación de diversos materiales y modalidades,

la transformó en acción poética, proceso, objeto, es decir, en *poesía experimental*. Fue algo importante que en La Plata, Edgardo Vigo haya nucleado a artistas y poetas de diversas procedencias. Aunque no fueron un colectivo, la interacción entre ellos y la difusión dada por las distintas publicaciones que realizaron favorecieron las prácticas experimentales. Además, Vigo mantenía intercambios internacionales, tanto con artistas europeos como latinoamericanos. Con estos últimos se realizaron muchas tareas conjuntas. Por citar solo un ejemplo, podemos recordar la “Audición Internacional de poesía Fónica. Exposición Internacional de la Nueva Poesía”, organizada por Clemente Padín y la revista uruguaya *Ovum 10*, en el Museo Genaro Pérez de Córdoba, en diciembre de 1970, que contaba con obras de poesía visual y fónica de artistas latinoamericanos y europeos.

El último tramo del siglo se completó con los grupos Paralengua¹ y Vórtice, quienes tuvieron una vasta producción y difusión de géneros como la poesía visual, la poesía fonética y sus derivados experimentales. El grupo Vórtice, fundado por Fernando García Delgado, se formó en 1996 para realizar actividades de manera independiente y se convirtió en un centro de poesía experimental y arte correo. Desde allí se realizaron encuentros, exposiciones y congresos internacionales y se incorporaron los sitios web y el correo electrónico para el envío de obras. Cabe destacar que, por fuera de estos grupos, realizaron búsquedas similares otros artistas independientes, como León Ferrari; y que este tipo de producciones tiene continuadores en la actualidad.

Algunos deslizamientos de la poesía visual a la inclusión de lo sonoro

En primer lugar, no se nos escapa que la sonoridad es propia del lenguaje de la poesía y tiende a ser negada con el hábito de la lectura silenciosa. No es la problemática que aborda este trabajo, salvo en el punto en que ponemos en evidencia que una de las formas de experimentación, la poesía fonética, reivindica la audición de la voz como parte ineludible de los planos de la expresión y del contenido, siendo un modo de rebelión contra la página escrita que también tuvo lugar al tiempo que los artistas visuales incorporaban el sonido.

¹ Tuvieron el antecedente y se nutrieron de la obra de los escritores nucleados en torno a la *Revista Xul, signo viejo y nuevo*, aparecida a comienzos de la década de 1980.

En las manifestaciones gráficas de la poesía moderna, se suelen relacionar los espacios blancos con los silencios, entendidos estos como potencialidad expresiva. La poesía visual asocia la voz con la tipografía y el silencio con los espacios en blanco, recursos utilizados por Stéphane Mallarmé y los futuristas, quienes figuran entre los antecedentes indiscutidos por los autores argentinos en el momento de buscar genealogías y filiaciones de sus propias búsquedas. Además, tanto Oliverio Girondo como los pintores del grupo Martín Fierro intercambiaron recursos verbales y visuales, a lo que habría que agregar como un antecedente de lo que hoy llamaríamos *performance* al episodio de la promoción que hizo Girondo de su libro *Espantapájaros*, cuando se paseó durante quince días con un espantapájaros de papel en una carroza funeraria tirada por caballos, por la ciudad de Buenos Aires, en 1932. Seguramente el impacto producido por los ruidos de los caballos en el espacio urbano fue un rasgo importante de la experiencia. Otras incorporaciones de lo sonoro fueron la invención de dos lenguajes (neocriollo y panlengua), el piano de tres hileras y el panajedrez² por Xul Solar, pintor del grupo que también había incorporado signos verbales a sus pinturas.

Otro camino de lo visual a lo sonoro pudimos encontrarlo en la organización espacial de algunas poesías visuales de Gyula Kosice. Uno de sus temas preferidos era el agua y él pasó de su evocación con la palabra organizada en versos con formas en movimiento a su inclusión efectiva —con los propios ruidos de la materia en movimiento— en las esculturas que realizó en el seno del Movimiento Madí.

En 1966, en el Primer Salón Nacional de Arte Joven se presentaron obras del Instituto Di Tella y poesías fonéticas de Luis Pazos. Gyula Kosice y Jorge de Luján Gutiérrez tenían obra literaria cuando Vigo los introdujo en las nuevas prácticas artísticas que proponía el Movimiento Diagonal o. El objetivo declarado: la integración del sonido a las artes plásticas, que hubiera una poesía para ver y otra para oír. También fue integrado el poeta Carlos Ginzburg, quien hacía una poesía de raíces futuristas, con tipografías libres y onomatopeyas, por ejemplo, en su *Serie Poesía Atómica* (1967). Abundaron las onomatopeyas y el sinsentido y también aparecieron por entonces los objetos sonoros no cocleares (que no sonaban) de Pazos, como *La Corneta*, obra que consistía en una corneta de plástico con diez poemas fónicos arrollados dentro y una cinta con la leyenda “tire”, presentada como poema experimental. El objeto se complementaba con una acción que incluía el reparto de cornetas y poemas y una caja (realizada por el artista Luján Gutiérrez) con instrucciones de uso que indicaban que se soplara una corneta para llamar la

² Juego que combinaba acordes con palabras e imágenes.

atención. A la poesía fonética le correspondía un libro sonoro, decían, donde el lector participaría en forma activa. En 1968 se hizo una exposición por el aniversario del Grupo Sí en el local de la Alianza Francesa (de La Plata), donde Vigo organizó una intervención que incluía el canto de feliz cumpleaños, provocando una acción comunitaria. Más adelante se hará referencia a otras experiencias sonoras que tuvieron lugar en el Instituto Di Tella.

Otras oportunidades en las que lo sonoro se incorporaba a las prácticas de los artistas visuales fueron las acciones en los espacios públicos —como los *Señalamientos* que desde 1962 venía realizando Vigo— que convocaban al público a una acción estética vivencial que, aunque estuviera centrada en la mirada, incorporaba el ruido ambiente y, en algunos casos, se acompañaba con poesía grabada.³ Algunos de los integrantes del grupo platense se integraron al Centro de Arte y Comunicación (CAYC), que organizó en 1970 la muestra “Escultura, follaje y ruidos” en la plaza Rubén Darío de Buenos Aires; esta comenzó con una acción sonora en la cual se tocaron silbatos e instrumentos al ritmo del *Movimiento Música Más* y allí Vigo hizo su *Señalamiento V*. Lo visual y lo sonoro, la acción y la participación del público, lo lúdico y la protesta se entremezclaron. Estas obras aumentaban su potencial político a medida que se avanzaba hacia la década del setenta y lo sonoro comenzó a tomar otra densidad. Su límite fue el comienzo de la dictadura de 1976.

Los poetas de *Paralengua* realizaron también obras intermediales: usaron cintas grabadas, mezclas de voces y ruidos en escena y luego tecnologías digitales. En sus recuperaciones de la oralidad, alternaban recitados con silencios, agregaban registros de sonidos ambientales y efectos de audio. En ocasiones, se iba de lo sonoro a lo multimedial, proponiendo una experiencia participativa mediante la presencia de los cuerpos o a través de los ordenadores. El grupo incluyó también el video-poema, es decir, el agregado de instrumentos musicales y de efectos sonoros a los poemas fonéticos. Asimismo, realizó encuentros en Oliverio Mate Bar y el Centro Cultural Rojas, en la ciudad de Buenos Aires.

Los artistas argentinos integrantes del grupo Vórtice son el punto de llegada de muchos tipos de realizaciones: *performance*, video, video-poesía,⁴ poema-filmico,⁵ poesía visual

3 Un ejemplo es el *Señalamiento IV. Poema pedagógico*, de 1971.

4 Video-arte en el que prevalece la palabra poética.

5 Subtipo de video-poesía en el cual la expresión poética está en el lenguaje audiovisual y el texto pasa a ser secundario.

en video digital,⁶ poesía visual en CDROM y arte para la web. La poesía fonética pasó a denominarse *poesía sonora* al integrar sonidos electrónicos, ruidos cotidianos, micrófonos de alta amplificación y grabaciones.

¿Qué es el arte sonoro?

Para Savasta Alsina (2014) es “una práctica artística transdisciplinaria” que se “manifiesta en una variedad de modalidades que hacen uso del sonido en términos estéticos” (p. 2). Hoy está definido y tienen nombres sus tipos: instalaciones sonoras, intervenciones urbanas, acciones, objetos, radio-arte, paisajes sonoros y obras que solo aluden al sonido. Es un área de experimentación relativamente nueva, de gran desarrollo en nuestro país en lo que va del siglo XXI. Involucra a artistas provenientes de la música y de las artes visuales; Fernando von Reichenbach (director de Tecnología del Instituto Di Tella entre 1966 y 1971) y Francisco Kröpfl (director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) son reconocidos como pioneros. La coincidencia de ambos en este centro fue el encuentro de los desarrollos de la música de vanguardia (electrónica, electroacústica), las experiencias de sincronización de luz y sonido y, en ciertos momentos, la comunicación de estos saberes con el área de artes visuales.

En la información sobre el origen del arte sonoro en nuestro país, encontramos que este aparece como un desprendimiento de la práctica musical. Savasta afirma que las primeras prácticas tomaron impulso a partir de los grupos de música experimental y electroacústica y de los ámbitos de vinculación entre arte y tecnología. Como autora del catálogo de lo que apareció en sociedad como la primera exhibición de arte sonoro en la Argentina, presentó las obras como “un diálogo entre artes visuales, música, ciencia y tecnología” (Savasta Alsina y Castro, 2016, p. 7).

Pero este diálogo había comenzado mucho antes. Tempranamente, en el Instituto Di Tella, Eduardo Costa, Juan Risuelo y Roberto Jacoby habían presentado una audición de obras creadas con lenguaje oral y grabaciones en las calles, en la que proponían el lenguaje como “creación social que produce contenido artístico más allá de la intención literaria”, según palabras de

⁶ Consta de tipografías en movimiento real más sonidos elaborados digitalmente o incorporando grabaciones de música instrumental.

Costa (Alonso, 2010, p. 201).⁷ También se presentó la obra *Comunicaciones*, de Margarita Paksá (en el marco de las *Experiencias 68*). Sintéticamente, esta consistía en un disco que en los lados 1 y 2 reproducía: la descripción de un espacio previamente construido (*Espacio del sueño*) y el registro de los jadeos amorosos de una pareja (*Candente*); se veían la tapa del disco, una pista de arena con las huellas de la pareja, documentos gráficos y fotografías, que eran acompañados por dos aparatos reproductores de sonido que los espectadores podían escuchar con auriculares. Ambas obras fueron pensadas como circuitos comunicacionales. La relación entre el arte y los medios de comunicación era una de las indagaciones nuevas de esa época.

Por el lado de la poesía experimental con sonido, en 1969 asistimos en el Instituto Di Tella a la consagración del grupo platense en su muestra “Exposición Internacional de Novísima Poesía”. Allí la artista Ana María Gatti presentó *A propósito de Mallarmé*, obra que constaba de cuatro cabinas telefónicas con un pedestal que hacía de control central con sensores, cada uno con una cinta grabada en un idioma distinto y un sistema para que los espectadores activaran las grabaciones e interactuaran con *performers* que pronunciaban las palabras grabadas en la cinta. Los soportes de sonido son concebidos como una extensión de la poesía, con el objetivo declarado de activar las conexiones cerebrales del espectador (Bugnone, 2017). La dimensión acusmática de las cintas grabadas se ponía en relación con la voz humana en vivo. En la exposición se presentó una sección de poesía sonora con obras de quince poetas a modo de historia: desde los poemas de Raoul Hausmann (1919) hasta los de Henri Chopin (poeta fonético contemporáneo en ese entonces).

A modo de cierre

Además de las confluencias en las prácticas artísticas y de haber reconocido antepasados comunes, hallamos en los discursos ciertos cruces. El artista visual Juan Carlos Romero hacía referencia a los aspectos musicales de la literatura rusa. El poeta concreto brasileño Augusto de Campos vinculaba la poesía concreta que él cultivaba con la fase dodecafónica de Webern y remarcaba la importancia de las relaciones infraestructurales de la poesía con la música y las artes visuales.⁸ Haroldo de Campos proponía una experiencia verbivocovisual, interesándose

⁷ En una entrevista realizada por Rodrigo Alonso, Costa señala que llevó luego a los Estados Unidos esas iniciativas de incluir lo sonoro en poemas y siguió realizando obras con artistas norteamericanos.

⁸ Augusto y Haroldo de Campos junto a Décio Pignatari formaron el *Grupo Noigandres*. Editaron la revista *Plan piloto para la poesía concreta*.

por la organización óptico-acústica de las palabras. Estudioso del arte sonoro, Haro (2004) toma como punto de partida al futurismo, subrayando el principio de la hibridación y la plurisensorialidad en este movimiento. Más adelante, en Brasil, el Movimiento Poema Proceso⁹ propondría un lector-espectador activo que modificara los elementos del poema. Es esta la línea que siguió Edgardo Vigo en la Argentina, que fue la que incluyó más arte intermedial y a la que llamamos *poesía experimental*.

Podemos trazar más relaciones para probar cómo muchos conceptos provenientes de la teoría del arte sonoro pueden ser utilizados para estudiar la *poesía experimental*. En primer lugar, tomamos prestada la idea de “concepto paraguas” con la que De La Motte-Haber (2009) se refiere al arte sonoro. Para él es un “concepto paraguas” porque aloja manifestaciones muy diversas, que es lo mismo que ocurre con el concepto de *poesía experimental*. Y agregamos: si el arte sonoro necesitó definirse por fuera de las categorías de la música, las luchas de la poesía experimental fueron libradas contra los campos estabilizados de la literatura y las artes visuales, ubicándose en los márgenes de ambos.

Pero estos no son los únicos modelos explicativos compartidos. Kim Cohen (2009) en su estudio del arte sonoro, traslada la música y el sonido a un esquema estructurado como un campo expandido con conceptos opuestos, como los que Rosalind Krauss había hecho para dar cuenta de los nuevos tipos de artes tridimensionales que no pueden llamarse esculturas. Cohen ubica en uno similar a la poesía sonora entre habla y no habla y dice que el arte sonoro está fuera de los sistemas musicales occidentales. Tomando la misma noción de *campo expandido*, Rocha Iturbide (2013) ubica a la poesía sonora entre la literatura y la música. Todos estos ejemplos son esfuerzos teóricos para encontrar conceptos para los nuevos comportamientos artísticos entre los que se encuentran paralelismos.

Además, al igual que el arte sonoro, la poesía experimental que agregó sonidos también incluyó la inmediatez de la experiencia, adoptó las tecnologías de reproducción de cada momento, incorporó diversas fuentes sonoras y el ruido ambiente y realizó objetos sonoros de distintos tipos. La hipótesis es que esas producciones son un antecedente no reconocido del arte sonoro en la Argentina. ¿Por qué? Porque reúnen las mismas condiciones que los teóricos del arte sonoro toman para caracterizarlo. También porque comparten puntos de partida como las vanguardias y el grupo Fluxus. Recordemos que uno de sus integrantes, Maciunas —mentor

9 Décio Pignatari, Álvaro y Neide de Sá, Wladimir Díaz Pino, entre otros.

del arte de acción desde 1963— definía como su principal objetivo a la producción de formas no especializadas de creatividad. Las mismas ideas que aún hoy manifiestan los poetas visuales: “Las palabras y las letras también tienen sus espacios escénicos debido a que se han podido escapar del papel...” (García Delgado y Romero, 2006, p. 5).

López Cano (2006), partiendo de sus estudios sobre las transformaciones de la música, ubica a la poesía fonética, a la *performance* y a ciertas manifestaciones de poesía sonora y experiencias similares entre los “nuevos comportamientos musicales” (p. 10), como parte de su cartografía de la posmodernidad. Nuestra poesía experimental cabría en ese esquema, aunque si remontamos el hilo de la mezcla de lenguajes, habría que reponer la modernidad como antecedente reconocido.

Por otra parte, los teóricos del arte sonoro nos pueden ayudar a responder cómo eran escuchadas esas manifestaciones. A partir del concepto de *auralidad*, que define la escucha situada e incluye las circunstancias de enunciación del sonido (Savasta Alsina, 2018), podríamos pensar que los artistas tenían en cuenta el alcance de cada situación, los valores culturales convocados y la sociedad a la que las obras estaban destinadas. Aunque en principio la inclusión del sonido puede leerse en clave de propuesta disruptiva, los efectos de lo sonoro estaban previstos en un emplazamiento espacial dado para hacer la experiencia más intensa (De la Motte-Haber, 2009). Estos artistas proponían una escucha situada, en relación con propósitos definidos (ideológicos, lúdicos, simbólicos) y en interacción con lo visible y lo decible. Cuando Xil López (2015) analiza los modos de escucha contemporáneos, estudia cómo los sonidos intervienen en nuestra realidad cotidiana, cobrando significados y valores en lo que llama “escucha múltiple”. Algunas de las propuestas que venimos reseñando se adelantan a estas concepciones al potenciar, desde la experimentación poética, la escucha de los espectadores como parte del desciframiento de las obras y, a la vez, como vivencia subjetiva.

Cuando Haro (2004) recorre los nuevos paradigmas sonoros que quedaron fuera del canon de la música, como aquellos que se dan desde la vanguardia futurista hasta las manifestaciones contemporáneas, hace el mismo recorrido de nuestra poesía experimental. La experimentación no solamente es continuada, sino que también realiza la integración audiovisual de la que habla el autor. Con las grabaciones los artistas ingresan al mundo de lo acusmático, del que aprovechan sus posibilidades evocativas para ponerlas en relación con acciones y procesos. El cuerpo, el objeto y la grabación pueden ser pensados como objetos sonoros, ya que son percibidos como conjuntos coherentes, según la definición de Chion (Haro, 2004). Cabe preguntarse por

la escucha efectiva que provocaron. Situados en espacios en los que los artistas promovían roles activos para el público y dislocaciones de los cánones de las artes, se replantearon las posibilidades de la escucha de la música y del recitado de poesía. Con las nuevas condiciones de escucha se puso al cuerpo en acción, el cual no solamente estaba situado, sino que era portador de hábitos de escucha de su vida cotidiana. Un cuerpo en movimiento y que no necesariamente debía acatar el mandato del silencio, sino que podía convertirse, a su vez, en una activa fuente sonora. Con el concepto de *poema/proceso*, Vigo proponía otorgar claves para desencadenar procesos creativos en el público, como rebelión contra el canon de la literatura y los hábitos de lectura. De La Motte (2009) recupera de Christina Kubisch el concepto de *presentificación* para aludir a una presencia investigativa del visitante. Al revisar las fuentes, encontramos que los visitantes de las muestras tenían ese comportamiento, pero se nos escapan las vivencias, las efectivas reacciones, los efectos que producían los sonidos en esos lugares que estaban preparados para ir a ver obras. Lo cierto es que estas manifestaciones no se daban en teatros. Para analizar la música de concierto, Adorno (1970) propuso pensar el espacio del teatro a partir de una separación jerárquica de silencio total del público.¹⁰ Retomando esas ideas, podemos decir que los espacios previstos para las formas de poesía experimental —al igual que los del arte sonoro— no se dividen tajantemente, son lugares de proximidad e interacción en los que no juegan las jerarquías sociales en la diferenciación de los sitios de escucha, tampoco promueven la sola audición y aun cuando se incorpore música, la escucha propuesta no es la de la sala de conciertos. ¿Cuál es? Depende de la obra, de los sentidos que convoca, de los movimientos que permite. Al video y a la sesión de poesía fonética se los puede ver y oír sentados, lo que no sucede con las artes participativas. Cuando las propuestas son lúdicas o digitales, el participante puede volverse autor de imágenes y sonidos. La vertiente de los poemas experimentales con sonido no partió de la separación del campo de la música pero podríamos decir que también sus aguas confluyeron en la conformación del arte sonoro contemporáneo.

En síntesis, la incorporación de lo sonoro a la poesía experimental es parte del proceso mayor de disolución de los géneros propios del arte contemporáneo. Con la realización de nuevos procedimientos, la apelación a la vivencia plurisensorial y la búsqueda de una definición del espacio/tiempo de la escucha promovieron nuevos modos de percepción. No podemos afirmar cómo se dan estos cambios en los sujetos, pero sí que se trata de experiencias liberadoras, si las comparamos con los comportamientos previstos para las artes, que parecen irrumpir en contra de hábitos culturales que aparecieron con la especificidad de las áreas: para la literatura,

¹⁰ El aplauso es el único ruido permitido, como comunicación entre el público y el artista.

la lectura silenciosa; para la música, la escucha atenta en la sala de conciertos; para las artes visuales, la contemplación. Los cambios no dejan de desafiar la capacidad de crear nuevos modos de interpretación y nuevos conceptos teóricos.

Bibliografía

- Adorno, T. (1970). *Escritos musicales I-III*. Buenos Aires: Akal.
- Alonso, R. (2010). Entrevistas. En *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60* (p. 199-237). Buenos Aires: Fundación PROA.
- Bugnone, A. (2017). *Vigo. Arte, política y vanguardia*. La Plata: Malisia.
- Cohen, K. (2009). *In the Blink of an Ear toward a non-cochlear Sonic art*. New York: Continuum.
- De La Motte-Haber, H. (2009). Concepciones del arte sonoro. *Ramona*, 96.
- García Delgado, F. y Romero, J. C. (2006). La palabra y el gesto. En *Poesía visual argentina* (p. 5-6). Buenos Aires: Vórtice.
- Haro, J. (2004). Arte sonoro: liberación del sonido e hibridación artística. *Revista Lucera*, 5.
- Perednik, J. (2006). La poesía experimental argentina. En *Poesía visual argentina* (p. 7-8). Buenos Aires: Vórtice.
- Pérez Balbi, M. (1992). *La identidad de la poesía experimental*. La Plata: CAEV.
- Rocha Iturbide, M. (2013). La escultura y la instalación sonora. En *El eco está en todas partes*. Alias: México.

Savasta Alsina, M. (2018). *¿Cómo se escucha el arte?* Simposio Internacional de arte sonoro Mundos sonoros. Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa". Universidad Nacional Tres de Febrero. Buenos Aires, Argentina.

Savasta Alsina M. y Castro, C. (2016). *Umbrales. Espacios del sonido*. Catálogo de exposición. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Fuentes

López Cano, R. (2006). *La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música*. Papeles sueltos. www.lopezcano.net.

Savasta Alsina, M. (2014). Representaciones del arte sonoro en la Argentina [material inédito, gentileza de la autora].

Xil López, X. (2015). La escucha múltiple. *Señal/Ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el arte* [tesis de doctorado no publicada, Universidad de Vigo]. Pontevedra, España.

Cómo citar este artículo:

Pelera, C. (2024). Complejidades y préstamos entre experiencias artísticas. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45519>