

## Más allá de los límites de la música

algunas conexiones en la obra de Peter Ablinger

por Sergio Bové

*Lo que es nuevo y afecta a la idea de la obra no proviene necesariamente de la manipulación interna de cada una de las disciplinas, sino más bien de su encuentro en relación a un objeto que tradicionalmente no es competencia de ninguna de ellas.*

*Roland Barthes<sup>(1)</sup>*

Existen dos corrientes de pensamiento que se refieren a la separación o interrelación entre las artes. La primera, defendida por autores como Lessing, Pater, Greenberg o Fried,<sup>(2)</sup> pregona la pureza de cada arte desvinculado del resto de los demás. Un ejemplo típico de este tipo de tendencia es el de la mayoría de nuestra música contemporánea o nueva música que habitualmente escuchamos en las salas de concierto. Sus fuentes de inspiración y medios de realización tradicionales, así como sus resultados, no van mucho más allá de la música en sí misma y de recursos puramente técnico-musicales. Es como si ésta sufriese una especie de autismo que le impidiese extrapolar sus propios límites y relacionarse con las otras artes y con el resto del mundo que le rodea.

El otro tipo de tendencia, que es disertada en escritos de autores como Shaw-Miller, Levinson o Barthes,<sup>(3)</sup> está relacionado con la conjunción, síntesis, interdisciplinaria e hibridez entre las formas artísticas. En este caso, la música es entendida como un campo de actividades que se retroalimentan mutuamente, y no sólo como una forma de arte puramente auditivo. Todas estas disciplinas se encuentran en lugares intermedios que no son propiedad de ninguna de ellas, zonas grises difíciles de clasificar y etiquetar. Estos espacios intermedios ofrecen una sensación escasa de pertenencia, son lugares del anonimato, a los cuales el antropólogo Marc Augé los ha denominado "no lugares": lugares de tránsito de nuestra sociedad contemporánea, como la sala de espera de un aeropuerto, los medios de transporte, centros comerciales, supermercados, etc.<sup>(4)</sup> La obra de Peter Ablinger está relacionada con esta tendencia artística sintética, interdisciplinaria e híbrida, y con estos lugares intermedios y ambiguos que desdibujan el principio o el final de algo.

*Para mí no supone nada transgresor el cambio entre las piezas de concierto y las instalaciones (¿en qué sentido debería serlo?). Cuando yo era niño pintaba, escribía poesía, componía. Actualmente no hago nada diferente. Las diferencias entre las disciplinas son irrelevantes con relación a la motivación que subyace en mi obra. Sólo cobran importancia cuando me muevo desde la motivación hacia la realización. Es entonces que me enfrento con la realidad de los límites de las instituciones - frente a lo que digo: ahora, esto y aquello sólo lo puedo hacer en una galería mientras que la otra parte de mi propuesta sólo tiene opción de hacerse en una sala de concierto.<sup>(5)</sup>*

*Weiss/Weisslich 11, Prosa (desde 1994)*, son partituras-texto donde Ablinger se sienta en un lugar, escribe lo que escucha, e imagina el sonido que está leyendo. Este tipo de piezas son interpretadas en la mente de cada lector como un pensamiento, no requieren ejecución física ni sonido "real" alguno. La intención es crear una situación en la cual la música forme parte de ella; para Peter Ablinger esta situación no es demasiado diferente a la de la música "real".

La serie de piezas electroacústicas *IAEOV (1995-2001)* consiste básicamente en la verticalización o condensación de eventos sucesivos dentro de la simultaneidad de un espectro. Según el compositor, estas obras siempre han sido como enormes láminas de colores más que música, pero que sin embargo fueron hechas para la sala de concierto. Estas enormes láminas de colores pueden ser perfectamente asociadas con la tradición del arte monocromático. Desde la pintura tradicional china; pasando por las pinturas de Turner y Whistler, con el uso del color como luz y la desmaterialización de los objetos en la atmósfera; las pinturas de Monet, con la ausencia de la línea del horizonte y la ocupación del campo total de la visión que desembocó en las pinturas a gran escala post-cubistas de Newman o Rothko; y Malevich, que en 1918 pintó su primer cuadro realmente monocromático, *White on white*, un cuadrado blanco sobre un fondo blanco en el cual la imagen y el fondo son casi indistinguibles.<sup>(6)</sup> En *IAEOV*, cuanto más se condensa el material y aumenta la densidad de la estructura del ruido blanco o estático (fondo), más imperceptible se hacen los sonidos individuales (imagen). No es una cuestión de difuminar la imagen, de hacerla desaparecer, sino de ensanchar el fondo, de darle a éste toda la importancia y el significado que tradicionalmente se le ha dado a la imagen.

*Seeing and hearing (1994-2004)* es, como su subtítulo lo indica, una serie de piezas de música sin sonidos. Son fotografías con el tiempo de exposición extendido y la cámara en movimiento. Ablinger dice que en un principio funcionaron como estudios para las obras de concierto *IAEOV* pero luego se transformaron en series de composiciones independientes. Para él, estas piezas sólo tienen sentido cuando las considera como música y cuando les da un sentido adicional donde el ver solo tiene una función preparatoria y el escuchar se transforma en un proceso físico extra. En estas obras, ningún espectador puede escuchar el sonido de reproductor musical alguno, ya sea acústico - instrumento musical, grupo de cámara u orquesta - o electrónico. El efecto sería visual, pero las piezas funcionan como una metáfora visual de la melodía ausente o del sonido inaudible. El compositor La Monte Young le dijo a su compañero Tony Conrad: "¿No es maravilloso si alguien escucha algo que se supone que normalmente tiene que ser visto?"<sup>(7)</sup>

Además de transitar estos espacios intermedios a través de la interrelación con otras disciplinas artísticas, especialmente las artes plásticas, Peter Ablinger nos enfrenta de una manera particular con la realidad que nos rodea y con el día a día en el cual todos estamos inmersos.

*Para ser franco, no pienso mucho sobre la relación de mi obra y la tradición. Mis fuentes de inspiración las encuentro en otros lados. Surgen del presente, de mi entorno, de la vida diaria, o, si tuviera que nombrar alguna de las artes, nombraría las artes plásticas más que la música.* (8)

Paul Klee decía que el arte no reproducía lo visible, sino que hacía visible aquello que no lo era. Ablinger da visibilidad a elementos de nuestra vida cotidiana sobre los cuales habitualmente no focalizamos nuestra atención, le da significado a eventos de nuestra realidad y entorno que normalmente son insignificantes para nosotros, hace consciente lo que es inconsciente, trae a primer plano lo que está en el fondo, focaliza nuestra atención sobre aspectos "transitorios, periféricos e incidentales" de nuestro día a día. (9)

*Weiss/Weisslich 13 - grabación en vinilo (1995)* consiste en una edición limitada de 7 vinilos a los cuales les fue quitado el "sonido musical". En consecuencia, el único sonido que emite es el del polvo y el de los arañazos de sus estrechos surcos. ¿Cuántas veces hemos escuchado vinilos y después de un determinado tiempo eliminamos de nuestro campo auditivo todo vestigio de arañazos y ruidos de fondo producidos por la púa? Sólo escuchamos el "sonido musical", el sonido que, debido a una escala de valores, tiene significado. Al ruido de fondo no lo escuchamos, lo expulsamos de nuestro campo de audición, es un sonido que no tiene ningún significado para nosotros. Debido a esta escala de valores, y no a la música en si misma, aislamos a este objeto sonoro de nuestra experiencia musical y lo convertimos en inaudible. Lo que hace el compositor en esta obra es coger este ruido de fondo y ponerlo frente a nosotros sin condiciones. Elimina toda imagen "musical" y ensancha el fondo de manera que no podamos escapar. Los arañazos de la púa sobre los surcos del vinilo ocupan todo nuestro campo auditivo. Invierte nuestra escala de valores. Le da significado a lo que tradicionalmente no lo tiene. Aísla este objeto sin significado para poder acentuarlo. En la obra del artista plástico James Turrell podemos observar este tipo de aislamiento y acentuación de algo:

*Si aislamos una parte del cielo de Nueva York, y la miramos, resulta ser increíblemente bella. Pero no se es consciente de ello cuando se puede ver el resto. Esto es lo que sucede en mi obra: aísla algo, a menudo algo de lo que pasa en el exterior, o una puesta de sol o cualquier otro acontecimiento de luz. De esta manera se intensifica, aunque lo haya delimitado.* (10)

Así como Turrell delimita una parte del cielo de Nueva York, Ablinger también lo hace con estos sonidos que realmente resultan ser increíblemente bellos. Los aísla para que nosotros le demos todo el significado que realmente merecen.

*Weiss/Weisslich 23 (1995)* y su versión móvil *Weiss/Weisslich 36 (1999)*, ambas obras para auriculares sobre los cuales se conectan unos micrófonos fijos que captan lo que se escucha en los auriculares. Tiempo atrás, Peter Ablinger me dio uno de estos auriculares, me llevó junto a la ventana de su estudio, la abrió y esperó silenciosamente. Sin saber nada

acerca de estos auriculares, comencé a mirar por la ventana y a esperar que surgiera de ellos lo que habitualmente surge: alguna "música", voz, radio, etc. Después de un breve lapso de tiempo, comencé a escuchar la realidad que me circundaba, esa misma realidad que estaba allí cuando no tenía los auriculares en mi cabeza. Fue terriblemente impactante esa experiencia para mí. Percibí la diferencia entre esa realidad pre-auriculares y post-auriculares. Esa primera realidad de la cual yo no era consciente y la segunda que ya sí lo era. Esas dos realidades que eran la misma pero que no lo eran. La pieza reside en esta diferencia, en la toma de consciencia de la realidad sonora que nos circunda, de las cosas del día a día que están allí pero que no las percibimos. A través de esta pieza, el compositor hace visible - audible - todos esos aspectos transitorios, periféricos e incidentales de la realidad que, debido a esa escala de valores antes mencionada, no percibimos. Como él dice: "lo mismo no es lo mismo".

*Voices and piano* (desde 1998) es un extenso ciclo de piezas, cada una de ellas para una sola voz grabada y piano. Las voces son discursos extraídos de entrevistas o escritos, generalmente de personalidades famosas. La función del piano no es la del simple y tradicional acompañamiento, según Ablinger es una competición o comparación con la voz. El piano copia a la voz a través de un escaneo espectral y temporal de la misma. Cuanto más fino es el escaneo, más figurativo o realista es el resultado, más el piano se acerca a la voz; cuanto más grueso es el escaneo, más abstracto o alejado de la realidad es el resultado, más el piano se aleja de la voz. Cuando escuchamos a alguien hablando, habitualmente prestamos atención a la historia que se está contando, a la semántica y al significado de la palabra. James Turrel dice algo al respecto pero en relación con la luz:

*La calidad de la luz disminuye si se utiliza para transmitir un mensaje. Como por ejemplo, el cine. Es luz, pero no prestamos atención a la luz. Prestamos atención a la historia que se nos narra, así que no llegamos a utilizar el poder de la luz.*<sup>(11)</sup>

*Con "el mensaje" tiendes a centrar tu atención en la historia, te dejas llevar por ella, en vez de ser transportado por el poder intrínseco de la luz. El poder de la luz es lo que sientes cuando miras al fuego, conlleva un estado de dejarse llevar. No quiero que el poder de la luz se pierda al superponer una historia. Quiero la luz en sí misma.*<sup>(12)</sup>

Si bien en *Voices and piano* la historia está superpuesta a la música, el compositor dirige nuestra atención directamente hacia el sonido de la palabra, como Turrel lo hace con la luz. Nuevamente hace audible algo que normalmente no lo es: al escuchar un discurso ahora escuchamos su música, no solo su mensaje, su historia. Es como cuando llegamos a un país que no entendemos su idioma, no entendemos lo que nos están contando, perdemos la historia, el mensaje, el significado de la palabra. Si no perdemos la calma, podemos escuchar la música de ese lenguaje. Podemos concentrarnos en lo que usualmente no escuchamos, "la alquimia de la palabra" - como decía el poeta Hugo Ball con relación a la poesía fonética:

*Deberíamos retirarnos a la alquimia más profunda de la palabra e, incluso, abandonar la palabra, reservando así a la poesía su dominio más sagrado.* (13)

El dominio más sagrado de la poesía del que Ball habla es el sonido, no el significado. La música es el sonido sin significado. La poesía se transforma en una forma de música, la voz y el discurso en *Voices and piano* también.

La obra *Wachstum und massenmord* (2010) también plantea algunas cuestiones que extrapolan los límites de la música en sí y que hacen referencia a cuestionamientos hechos dentro del ámbito de las artes plásticas y la filosofía. La obra es para título, cuarteto de cuerdas y nota de programa. Desde esta peculiar "instrumentación" que el compositor establece ya se plantea una problemática que tiene que ver con los bordes o límites de una pieza de música, con su "marco". Según Immanuel Kant, el marco de un cuadro es un complemento externo que hace más clara e intuitiva a la forma de una obra de arte, además de estimular y mantener la atención direccionada hacia el objeto en sí mismo.<sup>(14)</sup> A partir de la "instrumentación" de esta obra, se amplía el marco de la obra musical. Ésta ya no contiene sólo "la música", sino que el título y la nota de programa también son parte de ella. El compositor direcciona nuestra atención hacia este nuevo contenido formado por estos tres elementos que ya no son suplementos de la obra "real", el cuarteto de cuerdas. Con relación a esta obra "real", al cuarteto de cuerdas, Peter Ablinger nos dice que el ensayo es la pieza. Los intérpretes reciben sus partes inmediatamente antes de tocar y deben leerlas a primera vista; deben ensayar delante de la audiencia como si estuvieran en privado, sin ningún gesto teatral. La obra *Box with the sound of its own making* del artista plástico Robert Morris consiste de un cubo de madera que contiene un reproductor de cinta con un altavoz. La cinta reproduce de forma continua los sonidos grabados durante la realización del cubo, incluyendo la salida del artista de su estudio. En esta obra, Morris transporta al espectador más allá de su presente espacial y temporal a un momento anterior al de la consumación de la obra. Este momento - la realización del cubo, el proceso, "el ensayo" - también es la obra. En *Wachstum und massenmord*, también se transporta al oyente a ese momento previo a la "pieza de música", se corre el marco de la obra de lugar, se focaliza la atención en el ensayo, en el proceso. Pero con una gran diferencia con respecto a la obra de Morris, donde el artista presenta la realización y la consumación de la obra simultáneamente. La pieza de Ablinger no llega a consumarse, está inacabada. Pero está inacabada no como un estudio o un esquema preparatorio, sino como una obra en su totalidad, una obra que, paradójicamente, debe renunciar de algún modo a su marca de "obra", a parecer "obra", que debe separarse de sí misma, en vez de extenderse, para ser operativa. Este esbozo que se convierte en obra no es un simple resultado, sino el momento de un proceso que debe permanecer en suspenso. Plinio decía que resultaba digno ver las últimas obras de ciertos artistas y sus pinturas inacabadas porque es posible observar las huellas del

esbozo y la concepción misma del artista. La pintura tradicional figurativa también reservó un espacio para el esbozo. Leonardo, uno de los máximos exponentes de la figuración, hizo lugar a lo *non finito* y a la forma indecisa de lo *sfumato*, incluso su Gioconda está inacabada; Vasari elogia esos contornos que permanecen suspendidos entre lo visible y lo invisible; el último Ticiano disertaba acerca de la fuga suavizada de los objetos en la lejanía de nuestra visión, que están presentes sin estarlo. Asimismo, lo inacabado es uno de los rasgos característicos de la pintura moderna. Picasso afirmaba que acabar una pintura era como acabar con alguien, como matarlo; Cézanne que el acabamiento sólo podía producir admiración en los imbéciles; y Malraux que una obra hecha no está necesariamente acabada, y que una obra acabada no está necesariamente hecha.<sup>(15)</sup> Peter Ablinger se pregunta con relación a *Wachstum und massenmord*: "¿La pieza puede ser ejecutada otra vez por el mismo cuarteto de cuerdas? Y él mismo responde: "Yo diría, sí, siempre y cuando haya algo para ensayar".<sup>(16)</sup> Y yo agregaría: siempre y cuando haya algo para esbozar.

#### Notas

1. Roland Barthes, "From work to text" en *Image Music Text* (Fontana Press, 1977).
2. Simon Shaw-Miller, "Separation and conjunction: music and art, circa 1800-2000" en *See this sound. Audiovisuology 2* (Ludwig Boltzmann Institute Media.Art.Research, Linz/Academy of Visual Arts Leipzig, 2011).
3. Simon Shaw-Miller, "Ut pictura musica" en *Visible deeds of music* (Yale University Press, 2002); Jerrold Levinson, "Hybrid art forms" en *Music, art, & metaphysics* (Oxford University Press, 2011); Roland Barthes, "From work to text" en *Image Music Text* (Fontana Press, 1977).
4. Marc Augé, "Los no lugares. Espacios del anonimato" (Editorial Gedisa, 2008).
5. Peter Ablinger, "No transgression"
6. Barbara Rose, "Monochromes, from Malevich to the present" (University of California Press, 2006).
7. Edward Strickland, "Minimalism:Origins" (Indiana University Press, 1993).
8. Peter Ablinger, "The sounds do not interest me", entrevista con Trond Olav Reinholdtsen en *Parergon* (Oslo, 2005) y en *Musiktexte, No.111* (Cologne, 2006).
9. Robert Irwin, "Seeing is forgetting the name of the thing one sees" (University of California Press, 2008).
10. James Turrell, "Looking at the light", conversaciones con Ana María Torres (IVAM - Instituto Valenciano de Arte Moderno - Catálogo de la exposición, 2004).
11. Ibid.
12. James Turrell, "Plato's cave", conversaciones con Ana María Torres (IVAM - Instituto Valenciano de Arte Moderno - Catálogo de la exposición, 2004).
13. Raoul Hausmann, "Poema fonético" en *Correo Dadá* (Ediciones Acuarela, 2011).
14. Paul Duro, "The rhetoric of the frame. Essays on the boundaries of the art work" (Cambridge University Press, 1996).
15. François Jullien, "Teoría del esbozo" en *La gran imagen no tiene forma* (Ediciones Alpha Decay, 2008).
16. Peter Ablinger, *Wachstum und massenmord* explicación introductoria.