

## Música Performance Arte

Barbara Barthelmes / Matthias Osterwold

"La música no es sólo lo que oyes o lo que escuchas, sino todo lo que sucede".

George Brecht

El concepto de la performance -desde un punto de vista musical- comprende, si uno se orienta por las visiones cronológicas sobre la historia de esta todavía joven forma artística<sup>1</sup>, acontecimientos tan alejados históricamente como la primera *soirée* de poesía fonética Dada en el cabaret Voltaire de Zurich (1916) y la obra de arte pop multimedia de Laurie Anderson *United States* (1979-1982), acontecimientos tan diferentes como las *Piano Activities* voluntarias de Philip Corner, realizadas en el primer festival Fluxus de Wiesbaden y la música rigurosa, casi científico-experimental del *Music for Solo Performer* (1965) de Alvin Lucier, el sutil *Konzert für längere Zeit-Lichtmusik* Num. 3 de Julius o la pieza altamente teatral y alegórico-erótica *La Montée au Ciel* de Etant Donnés.

La Performance -concepto que nació a principios de los años setenta y se utiliza ahora

CXCV

ARTE SONORO  
PERFORMANCE  
SONORA

1. Elisabeth Jappe, *Performance - Ritual - Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/New York 1993, p. 12; Thomas Dezsy, Christian Utz (Hrsg.), *Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance*, catálogo del Festival de Performance musical contemporánea *Das innere Ohr* en la Offenes Kulturhaus Linz,

de manera progresivamente inflacionaria- es "una forma de arte que se define en lo indefinible"<sup>2</sup>. La performance parece definirse más bien por lo que no es. No es (sólo) arte visual, no es (sólo) teatro, no es (sólo) música, etc. "Esta palabra [...] se aplica a cualquier acción artística en la cual el acto y el gesto de la presentación poseen un valor en sí mismos y dan lugar a un juicio estético especial [...] La performance se entiende como un acontecimiento vivo en un momento y para un momento"<sup>3</sup>. Estas magras fórmulas dibujan el común denominador de un amplio espectro de formas de expresión artísticas.

En la performance no se realizan obras artísticas en el sentido tradicional. La obra permanece más bien escondida, para serle entregada al público como producto terminado. Performance es acción, es la idea traducida en acción -en esa medida tiene rasgos del arte conceptual, se crea y permanece en el instante de su realización: es el proceso de su realización.

Ya en 1952 John Cage había sentado las bases principales tanto del happening como de la performance con su legendario *untitled event*<sup>4</sup>, en el Black Mountain College. En el evento participaron simultáneamente artistas plásticos, músicos, poetas, oradores, bailarines (y un perro), en todo tipo de actividades y utilizando todo tipo de material imaginable, como diapositivas, películas, discos, gotas de agua, etc. La disposición de las sillas para el público no estaba jerarquizada. Para Cage, siguiendo su idea de la *inclusividad*, este evento era tanto música -por durar un tiempo estructurado y medido-, como teatro -en la simultaneidad de acontecimientos independientes-, como también arte en el espacio -por su ubicación en un lugar determinado-. "Music is an oversimplification of the situation we actually are in. An ear alone is not a being; music is one part of theatre... Theatre is all the various things going on at the same time"<sup>5</sup>. ("La música es una simplificación excesiva de la situación en la que de hecho nos encontramos. Un oído en sí mismo no es una entidad; la música es una parte del teatro... El teatro son todas las cosas distintas que suceden al mismo tiempo.")

¿Se diferencia la performance musical de la performance? Naturalmente, aquello que se llama performance musical<sup>6</sup> es en primer lugar performance. En relación a otros tipos de performance, la expresión performance musical acentúa lo musical. Esto es debido a una inclusión natural del sonido y del acontecer sonoro, pero más fundamental aún es el momento de la estructuración de acontecimientos y acciones. Puede ser descrito como musical aquello que tiene lugar en el tiempo, incluso aunque no aparezcan sonidos<sup>7</sup>. Los sonidos pueden ser imaginados y, en cualquier caso, ya existen en cualquier lugar. Desde el punto de vista de la estética tradicional y de su representación el concepto de performance musical parece una tautología, dado que toda música, para que suene,

2. Christian Utz, Musikperformance als Akt realer Gegenwart in Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance, p. 33

3. Daniel Charles, Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik, Berlin 1989, S. 25, 27.

4. RoseLee Goldberg, Performance Art - From Futurism to the Present, London 1988; Daniel Charles, Zeitspielräume, p. 34. Volker Straebel. "...that the Europeans become more American" en Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance, p. 82.

5. John Cage, 45' for a Speaker in John Cage, Silence, Middletown 1973, p. 149

6. Ver los ensayos de Volker Straebel, Thomas Dezsy, Christian Utz, en Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance.

7. Ver el concepto musical de los artistas Fluxus, especialmente George Brecht y La Monte Young.

debe ser ejecutada, y la interpretación de un pianista magistral como Alfred Brendel tiene sin duda un alto valor representacional. Para poder hablar específicamente de Performance musical, la representación debe situarse en primer plano y no tanto la pieza musical (cerrada) que se está ejecutando. La performance musical se basa en un concepto ampliado de la música, como se apuntó más arriba. En ese marco caben también nuevas técnicas de ejecución con instrumentos tradicionales, el uso de objetos ajenos a la música como objetos musicales o esculturas sonoras que pueden tocarse, incluyendo además otros medios como pintura, filme, vídeo, fotografía, medios electrónicos, palabra/ texto, etc.<sup>8</sup>

Es sabido que, en la estética del estilo musical europeo y su ideología, el texto escrito, la anotación en forma de partitura, se considera la verdadera obra. Su realización sonora es una simple reproducción, la actualización de la obra: la obra sólo es repetible en ese segundo nivel de la interpretación. La performance musical, como en realidad la misma performance, se realiza en cambio en el momento de la representación. Sobrevive en la narración posterior, en la transmisión oral, en forma de documentación secundaria. En la medida de que existan, las indicaciones escritas para la acción, las anotaciones sobre el material sonoro o los apuntes gráficos, pertenecen también a la obra, pero no son la obra misma. La performance musical insiste en su singularidad y su irreproducibilidad, se opone a la repetición, insiste en el fugaz presente de la representación y en la indivisibilidad de artista y obra. Debido a ello, el compositor-intérprete es el generador típico de la performance musical. El clásico esquema de mediación musical (obra-intérprete-público) se disuelve a favor de una constelación más directa entre público y artista. En tanto el proceso de la percepción forma parte de la performance, el público adopta un papel activo que ocasionalmente puede llegar a la participación inmediata.

### Performance Improvisación

La práctica musical de la improvisación y de la performance comparten un carácter: el de la presencia del artista actuante, la identidad de intérprete y creador y la realización de la obra en el momento de la representación. En muchas performances musicales están incluidos procesos improvisados, que se disuelven en la misma performance. A pesar de ello no se pueden poner sí más al mismo nivel. En la performance del compositor se añade el momento conceptual, la idea realizada como acción. En el contexto de la performance musical, la improvisación adquiere un tinte, una coloración menos expresiva, menos subjetiva y no intencional. El músico japonés Takehisa Kosugi representa un concepto de improvisación del que él mismo dice, "se diferencia fundamentalmente de la improvisación ortodoxa clásica, tal como se practica

**CXCIX**

ARTE SONORO  
PERFORMANCE  
SONORA

8. Valerian Maly opina que en la performance dentro del terreno de las artes visuales, se da por supuesta la utilización de nuevos medios, mientras en la performance musical, su concepción de música expandida (*music expanded* es, por cierto, el título de una serie de performance musicales de Takehisa Kosugi), deja ver todavía como motivo el de la superación de ideas musicales trasnochadas. Ver Valerian Maly, "Qu'est-ce que c'est que cela? - Notizen zur Musikperformance" en *MusikTexte*, 62/63, Januar 1996, p. 12-16.

9. Entrevista de John Hudak con Takehisa Kosugi, en Takehisa Kosugi. *Interspersions*. Catálogo para la exposición del mismo nombre Daadgalerie, Berlín, 1992.

en el jazz o en la música india<sup>10</sup>. Influido por Cage y Fluxus, para él la improvisación significa directamente un acontecimiento imprevisible. Kosugi considera su uso del violín como el sismograma de una idea generada *ad hoc*, una especie de *action painting* musical. El artista como sujeto estético actuante e intencionado ya no está en primer plano, se abandona más bien a un flujo auto-organizado del acontecimiento musical. Con ello representa una forma de trabajo que sitúa en primer plano lo indeterminado de la improvisación que "no se ve dirigida en una dirección u otra por una determinación apriorística ni por un plan preconcebido"<sup>10</sup>. Lo característico en las performances de Kosugi consiste en que la música emanada de ellas descansa en una idea caótico-gestual. A diferencia de las improvisaciones basadas en procesos musicales internos, utiliza los acontecimientos acústicos como objetos plásticos sonoros.

Los procedimientos compositivos basados en técnicas de meditación que utiliza Pauline Oliveros se orientan en parte a momentos visuales. Partiendo de *12 Sonic Meditations* que ofrecen instrucciones sobre la experiencia interna de los sonidos, las composiciones subsiguientes se generan a través de la fusión de esos ejercicios de meditación sonora. En sus apariciones como solista con el acordeón, dichas meditaciones se producen con y en el sonido. Para ello, ella misma se establece "desde el principio una tarea o se focaliza en una imagen para liberarse de la conciencia y luego deja emanar los sonidos desde su acordeón y de sí misma"<sup>11</sup>.

### Performance Cuerpo Máquina

En la historia de la performance la confrontación con el propio cuerpo ha sido un tema central y recurrente. La agudización del momento de la presencia corporal, el uso manifiesto del cuerpo hasta sus fronteras físicas y psíquicas, se encuentra asimismo muchas veces en la performance musical,<sup>12</sup> lo mismo que la inclusión del cuerpo en un contexto caracterizado por la electrónica y la automatización y su exploración con la ayuda de herramientas técnicas.

En su acción sonora *Kostrument*, el compositor-performer holandés Harry de Wit se introduce en un mono de goma en cuyas manos, brazos, piernas y tórax se han dispuesto micrófonos de contacto. En la boca también tiene un micrófono. Durante la performance, De Wit se golpea a sí mismo de manera casi excesiva pero muy musical. Los ruidos corporales y los generados por los golpes son recogidos por los micrófonos de contacto, se entonan parcialmente con medios electrónicos y se amplifican a un elevado volumen. Los altavoces están distribuidos en el espacio de manera que el público se sentía literalmente en el *cuerpo-sonido* de de Wit.

10. Klaus Ebbeke, *Takehisa Kosugis akustische Arbeiten*, en Takehisa Kosugi. *Interspersions*. p. 36.

11. Gisela Gronemeyer, *Hast Du jemals den Klang eines schmelzenden Eisbergs gehört?* Un retrato de la compositora alemana Pauline Oliveros en Neuland. *Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch, Band 4, 1983/84, p. 281.

12. Stelarc ya apareció en escena durante los años setenta con acciones muy llamativas. En 1976, en *Event for Stretched Skin* (Maki Gallery, Tokyo), se dejó colgar del techo sujeto únicamente por anzuelos clavados en su espalda, glúteos y pantorrillas.

13. Ver Alvin Lucier, *Reflexionen. Interviews. Notationen. Texte*, Colonia, 1995, S. 46 ff., S. 301.

El artista australiano Stelarc<sup>13</sup> amplifica su cuerpo en un híbrido de hombre-máquina: le conecta a aparatos de control típicos de la medicina intensiva y amplifica acústicamente sus señales: sensores para el ritmo cardiaco (ECG), para las ondas cerebrales (EEG), el tono muscular (EMG), la motilidad muscular, el pulso, el flujo sanguíneo (medidor de fluidos Doppler) o la respiración (CO<sup>2</sup>). Lo complementa con la prótesis de una tercera mano controlada electrónicamente mediante los músculos del abdomen, mientras el otro brazo es estimulado a realizar movimientos incontrolados mediante descargas eléctricas de entre 30 y 50 voltios. El cuerpo de Stelarc interactúa con el brazo robótico, que le escanea y observa con una videocámara. En esta ordenación cibernética, las funciones y movimientos corporales controlan sonidos, luz, prótesis y robots, mientras ellas mismas están controladas por medios técnicos. El asombrado visitante vive la danza de un androide del siglo XXI, vive la invasión de la técnica en el cuerpo, el paso de la presencia en la ausencia de lo físico. No queda claro y es inquietante, si es el hombre el que controla los mecanismos o es al contrario.

En la exhibición brutal del vaciado y alienación del cuerpo por la técnica, revive un momento que debido a la distancia histórica de los dadaístas, futuristas, surrealistas y fluxistas prácticamente se había perdido: el *épater les bourgeois*, la protesta, el carácter antiartístico, o la provocación, ante las cuales se reaccionaba con rechazo, asco o represión.

Mucho más tranquila y poética, pero marcada por un drama subterráneo es la *Music for Solo Performer* (1965) de Alvin Lucier. Se trata de una performance en la cual, mediante electrodos de electroencefalograma se miden ondas alfa humanas y se transforman en audibles a través de un convertidor. Las ondas alfa controlan mediante interruptores diversos instrumentos de percusión y cintas magnéticas preproducidas. Pero las ondas alfa sólo aparecen cuando se abandona todo movimiento voluntario o actividad mental concentrada<sup>14</sup>.

A través de la integración de sistemas interactivos apoyados por ordenadores, es posible *hacer música* mediante una relación directa entre los movimientos del cuerpo y la música. Buenos ejemplos de ello son los instrumentos desarrollados en el STEIM de Amsterdam exclusivamente para su uso para performance y por *performers*. Así *The Hands* de Michel Waisvisz (como también las manos electrónicas de Laetitia Sonami y Mark Trayle), el *Sweatstick* de Ray Edgar, el *Arco electrónico*, la *Raqueta de badminton* de Jon Rose, el *Cinturón* o los *Zapatos* de Marie Goyette. En todos estos instrumentos se utilizan controladores MIDI, que se colocan en un cinturón o en unos zapatos de claqué en el caso de Marie Goyette; en el de Waisvisz adoptan forma de manoplas con teclado y en el de Edgar la de un tubo de aluminio que puede doblarse por la

CCIII

ARTE SONORO  
PERFORMANCE  
SONORA

14. Junto a *Music for Solo Performer* de Lucier, y en relación con el uso de la retroalimentación, pueden señalarse acciones, instalaciones y performances clásicas como *The Wollman* (1964) de Robert Ashley: una performance provocadora que consistía en que Ashley, gritaba un sonido amplificado al máximo. O también *Wave Train* (1966) de David Behrman, en la cual se fijaban pastillas de guitarra eléctrica a las cuerdas de un piano, con altavoces colocados de tal manera que hacían ondular las cuerdas del piano.



mitad merced a un muelle espiral a cuyas dos mitades se ha adosado un teclado desplazable. La performance con estos instrumentos, que recuerdan lejanamente los sonidos del theremin o de la Croix Sonore (ejemplos tempranos de instrumentos electroacústicos), se transforma en un baile en el cual el *performer* invoca la música mediante sus movimientos y viceversa, condiciones técnicas específicas exigen determinados movimientos.

### Performance Electrónica en Vivo

Los ejemplos antes mencionados de performance musical como un arte del cuerpo aumentado, tienen en común con la performance en vivo el uso de la electrónica, en algunos casos en forma de configuraciones para producir retroalimentación<sup>15</sup>. El primero en utilizar un elemento electrónico de uso común fue John Cage con *Imaginary Landscape N° 1*, una pieza para dos tocadiscos, discos con señales de prueba, piano y percusión. David Tudor fue de los primeros compositores que construyeron circuitos electrónicos y objetos electrónico-mecánicos para realizar su música. Cage y Tudor se convirtieron así en precursores de la electrónica musical en vivo, que en los años sesenta logró una rápida difusión, sobre todo en Estados Unidos. A menudo, la tecnología utilizada estaba diseñada en gran parte por los mismos artistas (y a veces pasaba a producirse de manera industrial). Esta tendencia hacia la electrónica en vivo realizada con elementos relativamente sencillos y baratos tiene, junto a los condicionantes técnicos, razones estéticas, políticas y cultural-económicas. Se rebela por ejemplo contra la música electroacústica de los años cincuenta y sesenta, creada en carísimos estudios llenos de tecnología y considerada como hermética y estéril. Esta música, confinada a soportes sonoros como discos o cintas, llegaba al público únicamente como música de altavoces. Eliminaba al músico-intérprete y suprimía tanto la comunicación directa con el público como la comunicación entre músicos que crean música en un proceso colectivo.

Por el contrario, el equipamiento del compositor-performer que trabajaba en el ámbito del directo electrónico, no sólo era de un precio razonable sino también pequeño, flexible, móvil, transportable y podía trasladarse hasta el público. Al margen de las instituciones musicales o de las salas de concierto, nació una red de nuevos locales en galerías de arte, universidades, *lofts* o estudios. El acento ideológico sobre la creación colectiva durante los años sesenta, se plasmó en el nacimiento de una serie de formaciones de electrónica en vivo que tuvieron una función precursora: Sonic Arts Union (Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier, Gordon Mumma), Composer Inside Electronics (David Tudor, John Driscoll, Phil Edelstein, Martin Kalve, Linda Fischer, Bill Viola u.a.), Musica Elettronica Viva (Richard Teitelbaum, Alvin Curran o Frederic

**CCV**

ARTE SONORO  
PERFORMANCE  
SONORA

15. Ver Alvin Lucier, *Reflexionen. Interviews. Notationen. Texte*, Colonia 1995, S. 46 ff., S. 301.

Rzewski, entre otros), *Gentle Fire* (Hugh Davies o Stuart Jones). También AMM de Londres (Keith Rowe, Eddie Prevost, Lou Gare, Lawrence Sheaff, Cornelius Cardew, más tarde Christopher Hobbs o John Tilbury entre otros) o el Stockhausen-Ensemble (Peter Eötvös, Johannes Fritsch o Alois Kontarsky, entre otros) en Colonia integraban en su trabajo elementos de electrónica en vivo.

La performance con electrónica en vivo es experimental, se muestra inventiva, innovadora y abierta en lo que toca al repertorio instrumental. Instrumentos tradicionales o la misma voz humana, bien en su sonido natural bien transformado electrónicamente, pueden ser utilizados junto a instrumentos electrónicos industriales. En este terreno, el uso del ordenador como herramienta musical tuvo lugar mucho más rápidamente que en los grandes estudios consagrados a la electrónica. Se idearon y construyeron innumerables instrumentos electromecánicos híbridos, a menudo en un terreno fronterizo con la escultura sonora o la instalación. Objetos y materiales extraños a la música se incorporan como *objets trouvés*. Aparatos convencionales o medios electroacústicos (por ejemplo discos, radios antiguas, altavoces...) se utilizaban por los músicos contradiciendo su función original y desarrollaban así propiedades musicales inauditas y asombrosas<sup>16</sup>.

Richard Lerman, investigador del sonido, muestra dentro del grupo de trabajo Self Built Audio Transducers performances e instalaciones en las cuales se usan diversos materiales y objetos como placas de cobre, aluminio, latón, dinero, tarjetas de crédito o papel (entre otros) que son transformados mediante micrófonos que hacen audibles sus características específicas a través de la amplificación de impulsos externos. En *Music for Pinkies and Straws* (1985) logra que incluso pajitas para beber refrescos suenen de una manera francamente melódica.

En la performance ambiental *Rainforest* de David Tudor (1968/ 73), diversos objetos de la cotidianeidad funcionan como altavoces. En *Sounds and the Machines That Make Them/ Multiple Machine Matrix* de Gordon Monahan (1994) objetos escultóricos formados por laminas de metal, cables, cadenas y pequeños motores actúan de forma concertante mediante conexiones MIDI. En el paso hacia el *ambiente* (*enviroment*) y la instalación la presencia del performer tiende a situarse en un segundo plano tras los objetos.

### Performance Instalación Espacio

**M**uchas acciones relacionadas con el arte sonoro se sitúan en un terreno fronterizo entre la performance y la instalación sonora por cuanto transforman un espacio encontrado (*espace trouvé*) mediante intervenciones de tipo

CCVII

ARTE SONORO  
PERFORMANCE  
SONORA

16. Entre muchos nombres posibles se puede mencionar a modo de ejemplo Hugh Davies y Max Eastley del Reino Unido, Voice Crack de suiza, Godfried-Willem Raes Bélgica, Ed Osborn, Paul DeMarinis y Nicolas Collins de los Estados Unidos.

instalativo, presentadas durante un tiempo determinado, es decir, como performance. Un ejemplo son los *Berliner Konzertreihe*, de Rolf Julius. Los proyectos, realizados a lo largo de 1981 con nombres como *Konzert für eine große Wiese*, *Konzert für einen Strand* o *Konzert für einen gefrorenen See* (entre otros), tuvieron lugar en localizaciones al aire libre. La sutil, casi imperceptible colocación de los altavoces en el paisaje y la fusión de los sonidos añadidos por Julius a los propios del lugar, transforman los espacios urbanos y rurales en experiencias transformadas y agudiza la percepción de esos mismos lugares. Junto a la instalación con su referencia situacional, se produce el momento de lo sucedido y a ello alude el nada irónico título *Konzert*.

En *I am Sitting in a Room* (1968), de Alvin Lucier, tiene lugar un proceso inverso. El acontecimiento puntual de la performance se convierte en un espacio sonoro de duración potencialmente indefinida. El espacio absorbe la performance, transforma el sonido hablado en sonido ambiental. La pieza comienza con el artista leyendo un texto en el que con palabras breves y precisas explica el proceso subsiguiente. Lucier usa dos magnetofones, un micrófono y un altavoz. El texto reproducido a través del altavoz es grabado de nuevo, irradiado al espacio, grabado de nuevo y así sucesivamente. Las propiedades acústicas del espacio transforman la breve locución. Las frecuencias o la expresión hablada que se corresponden con las frecuencias de resonancia del espacio se ven amplificadas, otras, en cambio, casi anuladas. Este proceso se repite 32 veces hasta que en el sonido del espacio solo quedan el ritmo de las palabras y la dicción fonética como una muestra débil pero indisoluble. Con esta performance, que en cada nuevo espacio discurre de forma diferente, Lucier se transformó probablemente en el primer compositor que contempló un espacio como un instrumento y no solo como un contenedor para acontecimientos sonoros traídos de fuera.

Una especialización muy extrema de los procesos musicales tuvo lugar con *Speaker Swiging* (1982), de Gordon Monahan. Se trataba de un cruce entre escultura cinética, performance de movimiento, experimento científico, coreografía de luz e interesante espectáculo deportivo. De tres a seis performers en buena forma (no necesariamente hombres) hacen girar sobre sus cabezas sendos altavoces dotados con luces durante unos 30 minutos. Apoyados por cambios de luz muy dramáticos y aprovechando el efecto acústico de Doppler, generan un dibujo de luz-sonido-espacio denso y vibrante.

Un caso fronterizo entre Performance e instalación, entre alta tecnología y la utilización de los medios más sencillos aparece en los trabajos interactivos de audio y video de Jerry Hunt, fallecido en 1993. Al público se le presentan visiones misteriosas e inquietantes, como una forma de chamanismo electrónico que usa fetiches, señales



y acciones rituales de un mundo arcaico y futurista al mismo tiempo. Su performance *Birome (ZONE) Plane* (1985), un *ejercicio transaccional mimético* y su instalación *Birome (ZONE) Cube* (1987), un *gabinete de reflejos y recuerdos con un núcleo transaccional (homunculus)*, se basan en un sistema electrónico interactivo que almacena impresiones de luz, sonido, movimiento y tacto como un cerebro con capacidad de aprendizaje y que reacciona a las mismas de manera visual y acústica según patrones impredecibles. El sistema se rige por reglas obtenidas de tablas astrológicas tarro-isabelinas y del ajedrez tridimensional de los rosacrucianos.

### Performance Aura Fiesta

La performance musical, al igual que la performance artística, hunde sus raíces en el anti-arte de las vanguardias históricas. Se trata de una de las formas artísticas contemporáneas dentro del Arte Sonoro, para las cuales ya no es válido el concepto de Obra y en las cuales el carácter del proceso pasa a un primer plano. Frente a la duración atemporal de la obra acabada, la performance musical opone su aparición efímera y su permeabilidad hacia la vida. Evita las instancias mediadoras habituales en la música y busca sus propios espacios como lugar y también objeto de la representación. Por otra parte, reniega de su ordenamiento en apartados definidos, opera en la intersección entre diferentes medios y géneros. Sin embargo, tanto la performance en general como la performance musical en particular, han conservado o, por expresarlo de manera más precisa, retomado de forma paradójica, un aspecto esencial del concepto tradicional de Arte: la confrontación inmediata con el aura. No obstante, el momento aural no se desprende de la obra como objeto, sino de la presencia física del artista: como en una esfera que trasciende lo cotidiano y al mismo tiempo se refiere a ello. Más allá de la discusión sobre categorías y topologías como performance musical o instalación sonora, encontramos aquí un lenguaje artístico al cual le resulta posible articular la virulenta experiencia de nuestro presente urbano. La performance musical sobrevive, no como texto, ni como apunte en un índice alfabético, ni como documento archivado, sino como un suceso único en la memoria del espectador y oyente: el recuerdo de lo acontecido en un determinado lugar en un determinado momento y que por ello mismo es irreplicable e irreproducible. La performance es un acontecimiento único que crea su propio espacio-tiempo y que para ser transmitido, debe ser vivido y disfrutado como una fiesta.

*Este artículo apareció originalmente en Klangkunst (ADK/ Prestel) con motivo del primer Sonambiente en Berlin, 1996.*

**CCXI**

ARTE SONORO  
PERFORMANCE  
SONORO