

Una ventana no está allí para fijarse demasiado  
en su construcción o estructura.  
Una ventana está allí para mirar a través de ella  
o para que la luz la atraviese.  
El Arte es como una ventana.  
(P.A. "HÖREN hören /  
oír ESCUCHAR")

## **Window Piece**

### ***Mirar y Oír la Música de Peter Ablinger***

G. Douglas Barrett

Traducido por Sergio Bové

Camino dentro de una sala de una galería. Hay una gran ventana-pantalla desde donde se ve la calle exterior. La sala está casi completamente en silencio y vacía excepto por la presencia de un piano vertical cerca de la ventana. Si no fuera por un aparato inusual colocado encima del instrumento y lo que parece ser una computadora situada próxima a él, el piano podría aparecer como cualquier otro. Cuando tu concentración se mueve desde el espacio de la galería hacia un coche que ves del otro lado de la ventana, te das cuenta que el artefacto gigante que está encima del piano se comienza a mover esporádicamente - inmediatamente te impacta el traqueteo sonoro de los fuertes y disonantes agregados del piano al pasar el coche. Después de inspeccionar, ves una gran cantidad de barras de metal cubiertas de fieltro golpeando las teclas del piano, aparentemente al azar y en rápidas sucesiones hasta bien después de que el coche que te había distraído desapareciera. Enseguida la sala se calma otra vez. Dentro de poco y después de eso el proceso acontece nuevamente, pero ahora le prestas más atención al sonido del piano. Las variadas combinaciones de los sonidos del piano ordinario activado por una máquina suenan de una manera similar, pero a la vez extraña, a los sonidos que podrías esperar oír si estuviéras de pie del lado de afuera. Los cambios de volumen, el registro de alturas, incluso algo de la "armonía" revelan una relación sorprendentemente familiar con la fuente supuesta - es como si el piano "re-tocara" continuamente los sonidos del otro lado de la ventana,

transportando los sonidos de la calle directamente dentro de la galería a través del sonido del piano.

Esto es una descripción de un típico encuentro con la pieza-instalación *Quadraturen IIIe "Schaufensterstück"* (*Pieza Ventana-Pantalla*) de Peter Ablinger. La pieza consiste de un piano vertical equipado con un dispositivo de ejecución automática conectado a una computadora, todo directamente situado frente a una ventana que está abierta a una calle céntrica ordinaria. Se usa un micrófono para transmitir los sonidos habituales del exterior (tráfico, gente pasando, el viento) hacia la computadora situada dentro de la galería. A través de un software especial, la computadora analiza el sonido que recibe y envía directamente al piano una reconstrucción musical de la señal. Como tantas otras obras del compositor, *Schaufensterstück* puede ser considerada como una provocación y un cuestionamiento a los supuestos fundamentales relacionados con la percepción: ¿cómo formamos nuestra comprensión del mundo que nos rodea a través de la escucha? En el caso de *Schaufensterstück* de Ablinger, el ruido del ambiente externo se transfiere al interior después de haber sido traducido a través de simples notas del piano. Música y ruido, dentro y fuera de los lugares comerciales. Combinando la vista de la escena de la calle exterior con lo que por otra parte sonaría como una especie de música para piano abstracta y disonante, uno puede realmente descifrar la fuente de los sonidos exteriores correspondientes. Con el agregado del sentido de la vista, el espectador de *Schaufensterstück* puede reconocer la identidad de varias fuentes de ruido a través de los contenidos del sonido musical. Los contenidos de la escena ordinaria del exterior de la calle se transforman en una extraordinaria *puesta en escena* interior revelada a través de la lente del sonido musical.

Durante las tres décadas pasadas, Peter Ablinger se ha transformado en un nombre cada vez más reconocido tanto dentro del contexto de la nueva música como del arte experimental en Europa y en Norte América. Desde recientes performances e instalaciones en galerías de Austria, Alemania, Luxemburgo, Suiza y España; pasando por los estrenos de su música de concierto realizados por grupos como New York's Wet Ink Ensemble y Klangforum Wien; y hasta los comentarios de su obra apareciendo en por lo menos cinco idiomas diferentes, el compositor austríaco afincado en Berlín se ha convertido en una figura cada vez más

importante en las comunidades mundiales del arte y de la nueva música. Apareció de forma original como parte del Medienkunstlabor at the Kunsthaus Graz en 2004, la ya citada *Schaufensterstück* fue recientemente instalada en España como parte del festival Arte Automata de Madrid. *Schaufensterstück* se adecuaba perfectamente en el contexto tradicional de una galería, además de su apariencia de sitio-específico en el quinto acto de *Landscape Opera Ulrichsberg* (2009) de Ablinger, una obra multimedia a gran escala dedicada a la ciudad rural austríaca. Con el notable agregado de la música compuesta para ser tocada en conciertos, estos contextos diferentes son típicos lugares de encuentro para la obra de Ablinger. Mientras artistas y críticos en igual medida discuten sobre las distinciones entre arte sonoro, arte de galería y música experimental, la obra de Ablinger abarca una multitud de contextos, medios artísticos y ambientes de presentación.

Quizás en ninguna parte como en *Hören hören (Escuchar Oír)*, su exhibición de 2008 realizada en y alrededor de la histórica *Haus am Waldsee* de Berlín, ha sido mejor ilustrada la producción multimedia y multimodal de Ablinger. La muestra contenía obras escogidas de diferentes épocas de la carrera del compositor, incluyendo obras desde una variedad de medios (grabaciones de sonidos, obras escultóricas, instalaciones de vídeo, performances interactivas) y aparentemente relevantes hasta diversos campos artísticos (música, arte sonoro, escultura, performance). Todo esto proveniente de un compositor que, aunque habiendo estudiado con compositores como Gösta Neuwirth y Roman Haubenstock-Ramati, ha citado a los artistas visuales Gerhard Richter, Barnett Newman, y Antoni Tàpies como sus influencias principales ("Klänge" 97). Sin embargo, Ablinger asegura que para él el movimiento que va de componer música estrictamente para conciertos a crear instalaciones en galerías no supone nada de transgresor ("Keine Überschreitung" 86). Después de todo, a una edad temprana el compositor estudió artes plásticas y freejazz, y cuando era niño Ablinger pintaba, escribía poesía y componía música, nada diferente de lo que hace actualmente ("Klänge" 87). Sin embargo, debería ser enfatizado que la obra de Ablinger sobrepasa la composición; los medios aparentes o las disciplinas implicadas en una realización se tornan irrelevantes al considerar las motivaciones fundamentales. El compositor escribe que lo que se presenta en sí mismo en su obra no es "el más allá de los confines" de la sala de concierto sino sus confines mismos ("Keine

Überschreitung" 86). Para Ablinger se torna relevante cuando una obra se realiza, cuando un concepto toma la forma de una pieza, ese medio o disciplina se convierte significativo.

## **Ruido.**

El compromiso de Ablinger con el ruido es único. Una totalidad acústica, la cualidad del "siempre todo" inherente al ruido es, según Peter Ablinger, una representación de la máxima información (todas las frecuencias audibles al mismo tiempo en el caso del ruido blanco), mientras que simultáneamente y de alguna manera presenta "menos que nada", existiendo como si fuera por debajo del silencio ("Rauschen"). El ruido es considerado menos que el silencio debido a que, desde Cage, hemos tomado conciencia de que el silencio es mucho más que silencio; tanto si proviene del sonido del conducto de la ventilación como de la propia circulación sanguínea, siempre hay algo que oír. Con su tendencia a enmascarar o ahogar otros sonidos, el ruido es más silencioso que ningún sonido. Sin embargo, el ruido es más porque cuando uno escucha atentamente el sonido constante de una cascada, por ejemplo, uno experimenta un exceso; al escuchar *dentro* del sonido, uno experimenta "alucinaciones" auditivas de la misma manera que cuando uno mira fijamente a una superficie blanca y emergen figuras. El compositor no usa simplemente el ruido como material dentro de una composición, como es el caso, por ejemplo, de *Etudes de bruit* (Estudios del ruido) del compositor de música concreta Pierre Schaeffer. Tampoco el ruido funciona en la obra de Ablinger como un símbolo de desorden, un gesto de antagonismo o una representación del espíritu "anti-": anti-música, anti-tradición, anti-autoridad, etc. Más bien, el énfasis con relación al ruido en la obra de Ablinger está sobre su experiencia como fenómeno, su existencia temporal en la duración de vida, como la sensación corporal, o como el concepto despojado de materialidad. La extensa serie de Ablinger *Weiss/Weisslich* (Blanco/Blancuzco) incluye formas de obtener o encontrar ruido, ruido grabado, y describe lo que es oído en la escucha. El ruido se transforma en la composición en y de sí misma.

Como *Schaufensterstück, Weiss/Weisslich 7a*  
*Rauschempfänger/Receptores de Ruido* (1994) de Ablinger

depende tanto de su presentación visual y espacial como de su componente audible. Su instalación en la exhibición de Ablinger en la *Haus am Waldsee* consistió de diversos receptores de radios mundiales cada uno espaciado a un metro de distancia, colgados al nivel del oído alrededor de la galería y sintonizados hacia lo estático. El ruido casi audible producido por cada radio era fácil de pasar desapercibido, ahogado por los sonidos normales que ocurrían en el espacio (gente caminando, el susurro de la ropa, las conversaciones en voz baja). Uno podría no darse cuenta que las radios emitían sonido alguno hasta acercarse junto a uno de los dispositivos. La pieza se transforma por medio del zumbido constante circundante producido por estos pequeños dispositivos del día a día y sugiere que en cualquier momento algún sonido o señal desconocida puede ser transmitida "a través del éter", captada por una de las frecuencias intermedias en que cada radio está sintonizada.

En oposición al carácter infinitamente sostenido y evanescente del ruido encontrado en *Weiss/Weisslich 7a, Rauschempfänger/Receptores de Ruido, dos cuerdas y ruido* (2004) de Ablinger presenta al ruido como un fenómeno instantáneo y casi violentamente disruptivo. La obra es para dos instrumentos, violín y chelo, junto con un solo "estallido" que se produce en los altavoces, "tan fuerte como sea posible", usando un estallido grabado de altavoz, o manipulando un conector defectuoso o un cable roto, de acuerdo con la partitura. El ruido extremadamente fuerte y aislado es escuchado inesperadamente después de quince segundos de un sonido suave y sostenido que es mantenido por el violín y el chelo; el unísono se mueve una segunda mayor cuando el violín desciende un tono, unos pocos segundos antes de escucharse el ruido. Este estallido del altavoz, el equivalente sonoro de una línea vertical, se produce en el punto medio exacto de lo que representa una línea diagonal entre dos alturas de un tono en la parte de la cuerda. *dos cuerdas y ruido* difiere de la obra de Ablinger relacionada con el ruido estático en que trata de un solo ruido contenido en sí mismo, como opuesto al sonido estático sostenido. Al mirar el boceto del compositor acerca de la pieza que consiste en un dibujo de una sola cruz, uno recuerda el pasado de Ablinger en las artes plásticas. Sin embargo, uno capta mucho más escuchando la pieza que explicando el proceso en términos metafóricos o visuales. Y si bien uno podría hablar largo y tendido sobre la naturaleza aparentemente violenta o disruptiva del estallido en *dos cuerdas y ruido*, me gustaría enfatizar la

experiencia fenomenal del estallido de altavoz dentro de la obra como un todo. El brusco y disipativo ruido es colocado en el centro exacto de la reducida textura de 30 segundos de la cuerda. Sin embargo, al escuchar los últimos 15 segundos de duración inevitablemente se experimentan como diferentes de los del comienzo. Después del estallido uno puede conservar en la memoria algo de la "remanente imagen" sonora del ruido extremadamente fuerte. La memoria del estallido impregna la segunda mitad de la pieza aunque su sonido es casi instantáneo, casi inexistente. Uno se queda con la anticipación de otro momento, quizás igual de sorprendente, durante la segunda parte: el límite más alto de la sensación de contraste que ha sido casi destrozado (junto con los nervios de uno).

*1-127* (2002) es una obra para guitarra eléctrica y reproductor de CD. Cada una de sus 127 secciones duran aproximadamente 38 segundos y contienen una misma estructura. Primero, la guitarra toca una escala descendente, limpia y calma, de una serie de tonos y semitonos. Esta escala es interrumpida por un sonido discordante de una fuerte grabación de campo de una concurrida calle de Berlín. A menudo presentándose de manera impredecible sobre un tiempo débil o en una división métrica extraña dentro de la escala descendente, la grabación de la calle es acompañada por la guitarra tocando una transcripción del mismo material. Después del campo grabado con su acompañamiento de guitarra superpuesta, la guitarra regresa a otra escala calma y descendente. Las transcripciones de guitarra en *1-127* están creadas usando un proceso similar al usado en *Schauenfensterstück*. Un análisis espectral extrae los sonidos prominentes de la densa textura del ruido, condensada en este caso en una sola línea monofónica en cada sección. Con el agregado del efecto de distorsión, la transcripción de la guitarra eléctrica se convierte acústicamente ruidosa para igualar al carácter del campo grabado. Combinadas con una cualidad rítmica un poco desarticulada, estas secciones son una especie de reminiscencia de los noodlings atonales de guitarra encontrados en el free jazz. Sin embargo, el efecto se torna extraño al observar la precisa coordinación con el campo grabado (hecha posible con la ayuda de una pista con una claqueta).

*1-127* es en muchos aspectos similar a *dos cuerdas y ruido*. Cada sección en *1-127* podría ser vista de una forma similar a la cruz inclinada hacia la derecha usada para

representar a *dos cuerdas y ruido*: la escala descendente inicial y su continuación después del ruido corresponde a la línea diagonal, mientras la línea vertical representa la interrupción del campo grabado y su transcripción. La figura entera de la cruz desequilibrada es estirada horizontalmente: la figura diagonal de dos notas de *dos cuerdas y ruido* se convierte en una escala de pleno derecho en cada sección de 1-127, mientras el estallido de altavoz instantáneo se expande en un momentáneo retrato sónico del paisaje urbano de Berlín. Sin embargo, y de forma interesante, los elementos ostensiblemente contrastantes de la escala y el ruido podrían estar más íntimamente relacionados de lo que uno puede imaginar. Durante la ejecución del guitarrista Seth Josel de las secciones 33-127 de la pieza en su CD lanzado por Mode Records (2009), la presentación del material "crudo" de las limpias escalas descendentes contrastó claramente con los chorros intermitentes del crudo sonido exterior escuchado por los altavoces. Sin embargo, en medio de las tranquilas escalas descendentes uno podría escuchar ocasionalmente los sonidos reales de las calles de Brooklyn que rodean la Diapason Gallery y alcanzan los suaves sonidos de la guitarra eléctrica. Por otro lado, después de las 95 iteraciones del consistente proceso (escala, ruido, escala), uno comienza a notar sutiles esquemas y similitudes en medio de las texturas bien diferenciadas de ruido. Quizás no es coincidencia que una de las primeras "piezas de ruido" fue *Weiss/Weisslich 1a.* (1980), una pieza que contiene sólo una larga escala descendente usando las teclas blancas del piano. *Weiss/Weisslich 1b.* contiene la misma escala en sentido ascendente.

## ***Lugar.***

En la obra de Ablinger el lugar es destacado a través del sonido. Su obra *Weiss/Weisslich 12* (1994/95), por ejemplo, consiste de 40 segundos de grabación sonora del silencio interior de 18 iglesias diferentes de Branderburgo. O como en el caso de *Schaufensterstück*, su obra puede servir para revelar algo inherente al sitio de su presentación - que puede ser la sala de concierto, la galería, el paisaje urbano o un espacio arquitectónico ordinario. En su serie de sitio-específico en curso, *Orte/Lugares* (since 2001), se eligen tres ubicaciones arquitectónicas dentro de una distancia caminada de una

ciudad y se crea una partitura instrumental que contiene las frecuencias resonantes (o los formantes) de cada ubicación. Después de ejecutar la partitura, tanto los instrumentistas como el público caminan hasta la próxima ubicación. La caminata, insiste Ablinger, es parte de la pieza ("Orte"). Hasta el momento la obra ha sido presentada en Graz, Oslo, Buenos Aires, Varsovia, y Luxemburgo.

En la obra interactiva de Ablinger *Weiss/Weisslich 36, Kopfhörer/Auriculares*, el sitio de la ejecución se transforma en el tema de escrutinio y examinación. Se le da a una persona unos auriculares que contienen un par de micrófonos, los cuales simplemente amplifican sonidos que de otra manera serían inadvertidos (normalmente sonidos demasiado suaves o distantes). El *Kopfhörer* es una especie de prótesis auditiva o lupa acústica, permite una extensión de escucha en términos de intensidad y proximidad. En mis propias experiencias con la pieza me dí cuenta que el *Kopfhörer* no sólo revela sino que altera efectivamente la situación en la cual se utiliza. Al utilizar el aparato de gran tamaño y caminar por la exhibición *Haus am Waldsee*, además de obtener un detallado retrato auditivo del lago y sus tranquilos alrededores, a veces pude oír diferentes piezas de Ablinger sonando al mismo tiempo, y ocasionalmente también pude encontrarme a mí mismo escuchando a escondidas, pero sin querer (al menos al comienzo), las conversaciones de los otros. Recientemente, se entregaron ocho *Kopfhörer* durante el intervalo de un concierto en Berlín del Ensemble *Zwischentöne*, un grupo fundado por Ablinger en 1988, que continúa actualmente bajo la dirección del artista y compositor Bill Dietz. Un sutil sentimiento de inquietud impregnaba el ambiente. Después de que varios de los asistentes al concierto hayan usado los auriculares exclamaron algo así con relación al efecto: "Eh, te puedo escuchar de todas las maneras" - hubo quizás una sensación de pérdida de la privacidad intra-social normal que uno siente durante el intervalo de un concierto. Mientras que estaba muy a gusto conversando con Bill Dietz y otras personas, no podía dejar de preguntarme acerca de esta peculiar intervención al normalmente impenetrable y presumiblemente inalienable componente social de la experiencia del concierto. Quizás las alteraciones o "extensiones" de la percepción también puedan tener consecuencias sociales específicas. Y la sociabilidad, como todos nosotros la conocemos, es un componente vital del sitio de cualquier concierto.

*Palastmusik für Infra- und Ultraschall* (2010) de Ablinger es una instalación sonora de 8 canales compuesta para una serie de eventos donde se presentan obras sonoras de artistas internacionales. La muestra se está realizando en y alrededor del histórico Schloßplatz de Berlín y está siendo organizada por el grupo austríaco TONSPUR. Actualmente expuesta hasta finales de mayo de 2010, la pieza de Ablinger consiste de ocho altavoces instalados por debajo de un largo banco de madera y espaciados a intervalos regulares de distancia. Se extiende a través de casi un cuarto de kilómetro de una vía que tiene sus vistas a la sede del recientemente demolido Palast der Republik, antiguo asentamiento del parlamento de la RDA. El componente audible (y no audible) de la pieza continúa siendo el uso de la estructura de la escala diagonal que Ablinger utilizó en *1-127*. De hecho, la estructura básica usada en *Palastmusik* podría ser pensada como exactamente opuesta a la de *Weiss/Weisslich 1*, incluso en este caso el rango familiar del piano es casi evitado por completo. Los sonidos sinusoidales se extienden más allá del rango del piano, en subsonidos (donde el sonido se convierte en pura vibración) y en ultrasonidos (más allá de nuestro umbral auditivo de las frecuencias más agudas). Cada uno se mueve en un tempo único, los altavoces reproducen una escala de Do mayor descendente comenzando con la nota más grave del piano y continuando hasta que el sonido está bien por debajo de nuestro umbral auditivo. La misma escala de teclas blancas asciende, comenzando con la nota más aguda del piano hasta que llega a un rango de alturas perceptivo sólo por niños, murciélagos y perros. La ubicación de cada altavoz corresponde a un número que representa uno de los ocho "estados vitales" de 10 a 80 años; para cada posición el sonido es ajustado de acuerdo con el presunto grado de pérdida de la audición que un oyente de esa edad pueda tener (dar o quitar algunas décadas está relacionado con la cantidad de música de rock a alto volumen a la que estuvo expuesto el individuo). Mientras que las lentas y desgarradoras pulsaciones se hacen sentir cuando nos sentamos encima de uno de los altavoces, la habilidad de oír los sonidos ultrasónicos varía considerablemente de oyente a oyente.

*Palastmusik* señala lo que está ausente por medio de lo invisible e inaudible. Se refiere a lo que fue por medio de presentar lo imperceptible. Una era pasada de división. El sonido que está más allá de la capacidad sensorial y de lo inhumano, mientras por debajo, subhumano (nuestras nalgas).

Mientras se refiere al pasado, la pieza provee un marco para la percepción en el presente. En mi propia experiencia de la obra las vibraciones sub-audio me proporcionaron un contrapunto con los ordinarios "ritmos del día a día" de Schloßplatz: sentarse en el banco cubierto de nieve con vistas a la soleada plaza de la ciudad, el sonido de la nieve crujiendo sobre el suelo al pasar la gente, la vista de docenas de muñecos de nieve cubriendo el área donde una vez estuvo ubicado el Palacio. Durante el estreno de *Palastmusik*, moviéndome de un altavoz al siguiente, tuve la impresión de que quizás como en *Orte/Lugares* de Ablinger, la obra podría tener más que ver con el proceso de moverse de un lugar a otro, como si fuera una única ubicación. El sonido es relocalizado hacia lo cinético, como sensación física, o relegado a especies no humanas. Y como resulta que al parecer los materiales del "Palazzo Prozzo" se embarcaron en una migración propia; más de 35.000 toneladas de vigas de acero fueron enviadas desde el sitio de la demolición del Palacio a los Emiratos Árabes Unidos para usarlos en la construcción del recientemente inaugurado "Al Burj", en la actualidad el edificio más alto del mundo.<sup>1</sup>

## **Lenguaje.**

El compromiso de Ablinger con el lenguaje ha ido desde lo instructivo (partituras que consisten en texto escrito), pasando por lo descriptivo (piezas de texto en las cuales se describen los sonidos), hasta su obra con el *fonorealismo* en la que examina la materialidad del lenguaje usando materiales musicales familiares. En sus partituras, Ablinger a menudo recurre al texto para describir procesos utilizados en la realización de performances o situaciones, para frabricar objetos o crear imágenes, o simplemente para invocar el pensamiento. Su obra *Listening Piece in 2 Parts* (2005) consiste del siguiente texto: "parte 1: el cambio de una sala grande a una pequeña / parte 2: el cambio de una sala pequeña a una grande". Las dos líneas del texto están colocadas y separadas por las respectivas entradas entre dos salas adyacentes de diferentes tamaños. Como resultado del interés de Ablinger por los espacios arquitectónicos y quizás por la propensión a trabajar con las condiciones preexistentes del espacio - aquí lo "dado" de la galería -

---

<sup>1</sup> "El demolido Palacio Socialista de Berlín revive en Dubai | Alemania | Deutsche Welle | 11.08.2008." *Página Web / Deutsche Welle*. Web. 07 Feb. 2010. <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,3554502,00.html>>.

esta partitura de texto reducido articula (al menos la mitad) la actividad requerida con el fin de leer la partitura instalada. Después de leer el texto completo, uno se da cuenta que ya se pudo efectivamente haber ejecutado la pieza.

*Two Part Invention, 32 Fotos* (2003) es una pieza que sale de la serie de Ablinger *Sehen und Hören* (Ver y oír). La pieza consiste de una partitura de texto que describe, de forma precisa, la creación de 32 fotografías con tiempos de exposición y posiciones de la cámara específicos, fotografiando una tarjeta postal roja y otra negra. Realizada por el artista plástico Martinho Dias, el resultado es una serie de fotografías que revelan diferentes clases de superposiciones y niveles de transparencia entre el color individual de la tarjeta postal y el fondo. De forma interesante, Ablinger explica el origen de la pieza a partir de intentos previos de incrementar la densidad instrumental de las obras para ensemble hasta tal punto que la textura se torne realmente color. A pesar de afirmar que en *Two Part Invention* "la escucha se convierte en un proceso más allá de lo físico", Ablinger insiste en que las fotos no son "de ninguna manera arte visual" ("Sehen und Hören"). Yo podría agregar que la obra también se basa sobre el modelo de partitura y realización intrínseco a la composición, por supuesto extendido en este caso al medio de la fotografía.

*Weiss/Weisslich 11B* de Ablinger consiste en una serie de ocho piezas escritas en prosa, una de las cuales es un texto de 719 palabras sin puntuación que describe lo que el compositor "realmente oyó" a lo largo de 40 minutos que estuvo simplemente sentado y escribiendo durante una residencia en la Villa Aurora de California. Creada el 7 de octubre de 2001, de 10:38 a 11:18, de acuerdo con el comentario final de la obra, la pieza se interpreta como una especie de corriente de la conciencia, descripción fenomenológica sin editar de los sonidos y del fenómeno visual de una tranquila escena diaria. Las primeras 27 palabras dicen: "EL CROAR ASCENDENTE COMO DE UNA URRACA DEL PÁJARO AZUL EL RUIDO DE LOS NEUMÁTICOS DE UN VEHÍCULO QUE PASA UN GLISSANDO DESCENDENTE DEL MOTOR DE UN AVIÓN" ("Weiss/Weisslich 11B"). La pieza se refiere al proceso de su propia creación que está a mitad de camino en la obra: "EL FROTAR DE LAS RAMAS DE LAS PALMERAS EN LO ALTO UN LEVE TEMBLOR DE LA MESA DE VIDRIO DONDE ME SIENTO A ESCRIBIR"

(ibidem). Escribir su propio proceso de apuntes, una obra que se observa a sí misma percibiendo. Oyendo escuchando.

Mientras *Weiss/Weisslich 11B* convierte mecánicamente las experiencias del sonido en lenguaje, la obra de Ablinger que está relacionada con lo que él llama *fonorealismo* consiste en el sonido del lenguaje traducido a notas musicales vía la autómatas musical del piano ejecutante. Como con *Schaufensterstück*, un análisis espectral es ejecutado a partir de una señal de entrada - en este caso una grabación preexistente conteniendo palabras - resintetizado y transformado nuevamente en sonido a través de las notas que se ejecutan a lo largo de la extensión del piano por medio del dispositivo ubicado encima del teclado. Con práctica o usando un texto impreso como soporte, uno puede realmente discernir el discurso original, reconstituído sólo por las notas del piano. En la reciente *Deus Cantando (Dios, Cantando)* (2009), la fuente del "piano parlante" proviene de un joven nativo de Berlín recitando la declaración de la Corte Criminal Internacional del Medio Ambiente co-escrita por el Dalai Lama XIV. En *Quadraturen IIIIf: "A Letter from Schoenberg"* (2006), la fuente del discurso proviene de una grabación de una carta escrita por Arnold Schoenberg que está dirigida al señor Ross Russell, quien censuró vehementemente la última publicación de la ex *Ode to Napoleon* con una voz femenina. Lo que es interesante tanto en *Deus Cantando* como en *A Letter from Schoenberg* es la clase de oscilación perceptiva que acontece. De la misma manera que uno puede elegir entre cerrar sus ojos y mirar hacia otro lado a través de la ventana-pantalla durante el encuentro con *Schaufensterstück*, uno puede ignorar el texto que acompaña al reproductor de *Letter from Schoenberg*. Por otro lado, la fuente del sonido que causa la activación de las notas del piano en *Schaufensterstück* podría estar fuera del campo visual; o en *Letter from Schoenberg* uno podría reconocer la voz automáticamente (especialmente después de la exposición repetida), o parcelar voluntariamente y percibir sólo la música para piano extremadamente fuerte y fragmentada. *A Letter from Schoenberg* dice algo más re-diciendo, re-ejecutando las palabras originales de Schoenberg, reorganizando la "música" como su dispositivo de reproducción. El discurso original es efectivamente tergiversado; *A Letter from Schoenberg* destaca la malversación por la cual es acusado originariamente el señor Russell reutilizando la grabación de la queja de Schoenberg, transformando sus contenidos desde una simple

charla del negocio de la música a un hijo bastardo del discurso de la música, una mezcla inestable entre música y lenguaje. Se hace evidente que la abstracción, de alguna manera, se basa en la separación de las sensaciones, que el significado es un fenómeno que ocurre *a través* de la percepción.

Ver y oír; ruido, lugar, lenguaje. Dos sensaciones y tres campos de los muchos que se entrelazan en el rico tejido perceptivo representado en la obra de Ablinger. Se desangran el uno en el otro en sus extremos, al final estas categorías se tornan difíciles de analizar. La obra de Ablinger es valiosa porque no es sólo compleja estéticamente sino perceptivamente; continuamente se pregunta "¿Cómo llegamos?" - a estas categorías estables, definidas, a estos límites de la percepción, al proceso por el cual da a luz el significado dentro de la existencia. La obra de Ablinger continúa provocando - incluso para antagonizar - a nuestros conocimientos básicos de la forma que comprendemos el mundo que nos rodea. A través de la escucha, un proceso que se abre sobre cualquiera y sobre todas las sensaciones, nosotros descubrimos. El mundo es revelado.

#### Referencias:

- Ablinger, Peter. "Die Klänge interessieren mich nicht/Los sonidos no me interesan." Hören hören/Oír Escuchar. Ed. Katja Blomberg. Berlin: Haus am Waldsee, 2008. 89-98.
- . "Keine Überschreitung/Sin trasgresión." Hören hören/Hearing Listening. Ed. Katja Blomberg. Berlin: Haus am Waldsee, 2008. 86-88.
- "Peter, Ablinger, A Letter From Schoenberg." *Peter Ablinger - Home*. Web. 08 Feb. 2010.  
<[http://ablinger.mur.at/txt\\_qu3schoenberg.html](http://ablinger.mur.at/txt_qu3schoenberg.html)>.
- "Peter Ablinger, Rauschen." *Peter Ablinger - Home*. Web. 08 Feb. 2010.  
<<http://ablinger.mur.at/rauschen.html>>.
- "Peter Ablinger - Schaufensterstück." *Peter Ablinger - Home*. Web. 08 Feb. 2010.  
<<http://ablinger.mur.at/docu13.html>>.

"Peter Ablinger - SEHEN UND HÖREN." *Peter Ablinger - Home*.  
Web. 08 Feb. 2010.

<http://ablinger.mur.at/docu03.html>.

"Peter Ablinger - WEISS/WEISSLICH 11B." *Peter Ablinger - Home*.  
Web. 08 Feb. 2010.

<http://ablinger.mur.at/docu02.html>.

"Two Strings and Noise." *Peter Ablinger - Home*. Web. 08  
Feb. 2010.

[http://ablinger.mur.at/i+r9\\_2str+n.html](http://ablinger.mur.at/i+r9_2str+n.html).