

‘Poéticas del *interstare*, expresiones artísticas del *entre*: José Antonio Orts y Jean-Baptiste Barrière’

Pedro Ordóñez Eslava*

Universidad de Granada

Resumen: En el hecho artístico actual, el creador no duda en acercarse y sumergirse en disciplinas diversas a la propia a favor de la consecución material de la idea. Así ocurre con autores como José Antonio Orts (Valencia, 1955) y Jean-Baptiste Barrière (Paris, 1958). Sus creaciones se instalan en un límite *poiético*, en un continuo *interstare* -literalmente, *estar entre*-, e incitan al espectador, que deviene auditor, lector y visitante a la vez, a situarse en una esfera estética multisensorial. En este artículo se muestra en primer lugar la permeabilidad efectiva que caracteriza los ejemplos anotados, lo que exige del analista una formación y metodología cuando menos poliédrica y, en segundo lugar, la necesaria adopción de una mirada conceptual de amplio espectro con la que afrontar en toda su extensión sus posibilidades hermenéuticas.

Palabras clave: Estética, arte contemporáneo, instalación, música, interdisciplinariedad.

Résumé: Dans le monde actuel, le créateur n’hésite pas à s’approximer et se submerger dans disciplines différents a la propre a fin d’arriver à matérialiser l’idée artistique. Ainsi, on peut trouver des auteurs comme José Antonio Orts (Valencia, 1955) et Jean-Baptiste Barrière (Paris, 1958). Ses œuvres s’installent dans une limite *poiétique*, dans un incessant *interstare* -littéralement, *être entre*- et incitent au spectateur, qui devient auditeur, lecteur et visiteur au même temps, à se situer dans une sphère *esthétique* multi sensorielle. Dans ce texte, on montre en premier lieux la perméabilité effective des exemples signalés, une chose qui exige d’une formation et d’une méthodologie polyédrique de la part de l’analyste, et, en deuxième lieux, l’adoption nécessaire d’une regarde conceptuelle vaste, a fin d’afrontar toutes ses possibilités herméneutiques.

Mots-clés: esthétique, art contemporain, installation, musique, interdisciplinarité.

De manera natural y más allá del sencillo diálogo entre disciplinas, el creador actual, de una forma quizás no exclusiva pero sí más acentuada que en periodos anteriores, no duda en acercarse y sumergirse en maneras de pensar y hacer inicialmente diversas a la propia. A la cada vez más difusa frontera entre técnicas artísticas distintas, algo que ya pusiera de manifiesto Simón Marchán Fiz como expresión de las denominadas ‘poéticas del desbordamiento’¹, debe sumarse una ‘incesantía’ tecnológica

* Campus Universitario Cartuja, 18071, Granada.

¹ S. Marchán Fiz: “Figuras de la mezcla en las artes”, en: I. Coloma Martín y J. A. Sánchez López (eds.): *Correspondencia e integración de las artes*, 2 vols., XIV Congreso Nacional de Historiadores del Arte, Málaga, 18-21 septiembre de 2002, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y cooperación cultural, 2003, IIº vol., pp. 19-35.

-en palabras de Álvaro Pombo- que provee de nuevas herramientas y facilita la inmersión en nuevos procedimientos artísticos.

Esta línea fronteriza puede ser transitada de muy diversas maneras: podemos situarnos ante la serie *Música de luz*, del pintor José Manuel Broto (Zaragoza, 1949), en la que propone una sucesión de imágenes -traslaciones al medio digital de sus creaciones plásticas- acompañadas por la música del compositor José Manuel López López (Madrid, 1956), en una obra final multidisciplinar que acentúa decisivamente la dimensión temporal de la propia imagen y la vincula estrechamente a lo sonoro²; podemos ubicarnos en los espacios proyectados por Jenny Holzer (Ohio, 1950), en los que convergen color y texto, luz y tiempo³; o podemos acercarnos a la absoluta transversalidad que ofrece el amplio repertorio de creaciones del Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) de Karlsruhe, donde nos moveremos entre *environments* multimedia y espacios interactivos de muy diversa tipología. Estos ejemplos, elegidos de forma deliberadamente dispar, son sintomáticos de una realidad poliédrica -quizás a la manera de las esferas de Olafur Eliasson o de las fotografías de Yong-seok Oh- cuya comprensión necesita sin duda de un acercamiento analítico de amplio espectro.

En un punto fronterizo entre los dominios convencionales de la composición musical y los de otras disciplinas de la contemporaneidad podríamos ubicar igualmente la producción de José Antonio Orts (Valencia, 1955) y Jean-Baptiste Barrière (Paris, 1958); sus creaciones instalan efectivamente la expresión artística en un 'intersticio fronterizo'⁴, un continuo *interstare* -literalmente, *estar entre*-, que incita al espectador, que deviene auditor, lector y visitante a la vez, a situarse en una esfera estésica que apela a la pluralidad sensorial⁵. Sus creaciones han sido acogidas asimismo como puntos de desarrollo precisos a través de los que desplegar el discurso de este artículo.

Así, propongo analizar en primer lugar varios de los rasgos que definen la fisonomía conceptual de algunas de las obras de José Antonio Orts y Jean-Baptiste Barrière, con la permeabilidad efectiva que las caracteriza; y, en segundo lugar aunque

² Producción ofrecida en *Sibila. Revista de Arte, Música y Literatura*, nº 24, abril de 2007.

³ La presencia de Jenny Holzer es constante en los espacios internacionales de mayor relevancia en el arte contemporáneo. Una de los últimos, la fundación suiza Beyeler, que le ha dedicado una muestra monográfica entre noviembre de 2009 y enero de 2010, véase www.beyeler.com, consultada a fecha 15 de febrero de 2010.

⁴ Términos en los que define Eugenio Trías la música, véase su *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 47.

⁵ En el sentido que le otorga a esta expresión J.-L. Nancy: *Las Musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, pp. 23 y ss.

de forma paralela, varias de las consecuencias que esta transversalidad interdisciplinar nos plantea.

Con todo ello, puede afirmarse sin duda que cualquier disciplina que tenga como objeto aproximarse a esta realidad artística múltiple debe integrar un amplio repertorio de herramientas conceptuales, herramientas provenientes de disciplinas inicialmente alejadas pero que sirven de pilares necesarios para construir el aparato analítico previo al estudio del hecho artístico de hoy: desde la intertextualidad de Kristeva y Barthes, inicialmente vinculada a la teoría literaria⁶ pero con aplicaciones precisas en el ámbito musical⁷, hasta el pensamiento esférico de Sloterdijk⁸ o el joven aunque ya muy polémico concepto de ‘altermodern’ de Bourriaud⁹, entre muchísimos otros, existe un extenso abanico de útiles conceptuales que pueden facilitar la comprensión de la expresión actual del arte.

Así, para el caso que se nos presenta, ha sido adoptada una perspectiva construida a partir de dos puntos de fuga esenciales:

- el primero de ellos viene definido por el denominado pensamiento complejo del filósofo y sociólogo francés Edgar Morin (Paris, 1921). Como él mismo afirma,

“La complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple (...) [es] el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. (...) La virtud sistémica es (...) situarse en un nivel transdisciplinario que permite concebir, al mismo tiempo, tanto la unidad como la diferenciación de las ciencias”¹⁰

En una aplicación necesariamente connotativa, esta teoría, con una larga -y no poco discutida- trayectoria, ha sido acogida como principio analítico a partir de su

⁶ J. Kristeva: *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969; R. Barthes: “Texte (théorie du)”, en : *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis de France, 2002, pp. 370-374.

⁷ A través de procedimientos analizados como cita estilística, técnica o expresa, así como el uso de figuras como el palimpsesto, entre otras. Véase al respecto Yvan Nommick: “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, *Revista de Musicología*, 28/1 (2005), pp. 792-807.

⁸ En *Esferas I. Burbujas. Microsferología*, Madrid, Siruela, 2003.

⁹ En N, Bourriaud (ed.): *Altermodern: Tate Triennial*, London, Tate Publishing, 2009.

¹⁰ En *Introducción al pensamiento complejo*, edición española a cargo de Marcelo Pakman, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 32 y ss. Título original en francés *Introduction a la pensée complexe*, Paris, ESF Editeur, 1990. En el ámbito español podemos localizar el texto de J. L. Suárez: “La complejidad y sus ciencias”, *Revista de Occidente*, nº 323, abril (2008), pp. 5-7 (p. 6), entre otras muchas referencias, obviamente.

reciente aplicación al ámbito de la creación musical contemporánea¹¹. En este sentido y teniendo en cuenta la virtud ‘transdisciplinar’ de los autores y las piezas estudiadas, es esencial la noción de lo tejido, la composición, la unión, la interrelación¹², de elementos disímiles que convergen desde distintos registros técnicos y sensoriales hacia la expresión de una obra final.

- el segundo de ellos, con una relevancia probablemente más incisiva en este artículo, es el modelo semiológico que Jean-Jacques Nattiez aplica al análisis musical¹³; definido de manera sucinta, este método implica la consideración de tres niveles en el estudio de cualquier expresión sonora: *poético*, situado en el plano creativo, momento de la concepción de la pieza; *estésico*, en el plano perceptivo, recepción de la obra; e inmanente o neutro, que hace referencia específicamente al signo musical, es decir, el análisis de la notación o sistema gráfico que soporta la ejecución musical posterior. Todo ello debe ser considerado en un constante equilibrio entre la denominada ‘notion de choix’, es decir, la elección, la estrategia técnica y creativa seleccionada por el compositor, y la ‘notion de pouvoir’¹⁴, la conciencia de su efectividad final. Este método ha sido asumido en su posible aplicación extensiva a la creación, ejecución y exposición de cualquier obra artística.

De esta forma, la alusión realizada en el título de este texto al término ‘poética’ remite a la definición recién expuesta, de aquí que la condición fronteriza, el *interstare* al que se aludía, se aplique de manera decisiva al plano conceptual de la obra de arte aunque, obviamente, vaya necesariamente vinculado a su acogida por parte del receptor.

¹¹ Como puede observarse en la extensa y muy detallada aplicación que efectúa el musicólogo Nicolas Darbon en *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L’Harmattan, 2007, y, cercana aunque de forma distinta, la musicóloga Françoise Roy-Gerboud en *La musique comme Art total au XXe siècle. Sons-couleurs-formes. Systémique et symbolique*, Paris, L’Harmattan, 2009. También de forma aún más específica, deben destacarse el Coloquio *Musique et Complexité. Colloque autour d’Edgar Morin et Jean-Claude Risset*, celebrado en diciembre de 2008 en el Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC) de París (véase http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique_complexite, web consultada a fecha 12 de febrero de 2010), o, más reciente, el Simposio *La complexité dans les arts et la science*, realizado en junio de 2009 en el marco del Festival *Agora*, Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), (<http://agora.ircam.fr/symposium.html?&L=1>, web consultada a fecha 12 de febrero de 2010).

¹² Op. Cit., *Musica Multiplex*, pp. 62 y ss.

¹³ Cuya referencia inicial es J.-J. Nattiez: *Semiologie Musical*, 1982, actualizado en J.-J. Nattiez: “Musica e Significato”, *Enciclopedia della Musica*, 3 vols., *Il Sapere Musical*, vol. II, Torino: Einaudi, 2001, pp. 206-238.

¹⁴ Ambas expresiones anotadas durante las sesiones del Seminario impartido por J.-J. Nattiez en el marco de las actividades del Observatoire Musical Français adscrito a la Universidad Sorbonne-Paris IV, entre octubre y diciembre de 2009, titulado *Principes, concepts et méthodes d’une musicologie générale dans le cadre de la sémiologie*.

Estos dos modelos analíticos, entre otros, han facilitado algunas de las herramientas con las que afrontar el estudio de las manifestaciones artísticas y sonoras seleccionadas y su inserción en la metodología interdisciplinar asumida.

Sonido, espacio.

La primera de las figuras a tratar es la del compositor José Antonio Orts. A su formación inicial en el Conservatorio Superior de Música de Valencia entre 1974 y 1985, deben sumarse como rasgos decisivos en su posterior trayectoria creativa por un lado el contacto ya desde mediados de los años ochenta con compositores como Iannis Xenakis, y por otro, la ampliación y perfección de sus conocimientos en centros con una tendencia obvia a la incorporación a la creación de los últimos avances tecnológicos. En este sentido, fueron esenciales sus etapas primero en el laboratorio Phonos de Barcelona (1984) y después en el Centre de Mathematique et Automatique Musicales (CEMAMU) de París (1987) y en el Groupe de Recherche Musicale de Radio France (L'ADAC-GRM) en 1988 y 1992. A esta formación que adquiere muy pronto carácter interdisciplinar, se suman los dos años que Orts pasa como compositor-becario en la Academia de España en Roma entre 1988 y 1990, donde compartirá espacios con artistas de otras disciplinas; esto marcará sin duda su propia concepción estética que se ampliará hasta alcanzar carácter holístico. Poco después de esta estancia italiana Orts comienza su trayectoria como creador¹⁵. Su condición interdisciplinar le lleva a afirmar:

“Creo que doy muy poca importancia a la clasificación de los géneros. Me preocupo sobre todo de distinguir mis verdaderos impulsos creativos de los que no lo son. (...) Todo mi esfuerzo va dirigido a elegir bien el camino a seguir, sin que me condicione la tradicional clasificación de los géneros artísticos, para que se ajuste más a la idea que le dio origen, para mutilarla menos”¹⁶

Y en esta misma línea, más recientemente,

¹⁵ Entre 1991 y 1995 Orts realiza las exposiciones de pintura *El lugar de la Idea* (Sala de Exposiciones de la Universidad de Valencia) e *Incisos y Ritmos* (Sala de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Badajoz) y su primera instalación sonora fotosensible *Territoires de sons colorés* (Fondation Maeght, Saint-Paul, Festival Manca), entre otras. (Véase <http://joseantonioorts.com/>, web consultada a fecha 15 de febrero de 2010).

¹⁶ J. A. Orts: *Senderos para el 2000*, diciembre/1998, p. 11.

“Quizás en el futuro la clasificación de los géneros artísticos será en realidad la clasificación de los diferentes caminos de que dispone el creador para comunicar la obra al público”¹⁷

Esta elusión de una posible adecuación a la clasificación convencional de géneros muestra efectivamente cómo en la ideación de los proyectos sonoros y espaciales de Orts se difuminan los límites entre disciplinas. La ‘tradicional’ división entre géneros queda diluida en su creación, ya desde el ámbito *poiético*. Su concepto, situado en un punto localizado entre las artes del espacio, de la imagen y del sonido, sí se encuentra ligado a las cualidades propias de la instalación, si ésta se acepta como medio susceptible de ser definido de forma taxonómica, más allá de la evidente interrelación entre disciplinas que comporta. A pesar de análisis como este:

“aunque encierren elementos característicos de cada una de ellas estas obras no son música, ni escultura, ni pintura, ni instalación (su grado de autonomía se aleja de esta especialidad interdisciplinar que, no obstante, es la que mejor se ajustaría a determinadas piezas concebidas para emplazamientos determinados)”¹⁸

podríamos remitir a definiciones como la que sigue:

“[la instalación es] un tipo de manifestación artística tridimensional, interesada principalmente en la manipulación y activación del espacio en el proceso de relacionar elementos, tradicionalmente separados, en un todo articulado, y concentrado en la idea de interacción entre obra y experiencia física, subjetiva y temporal del espectador”¹⁹.

o, bajo una perspectiva más amplia, que integre también el estímulo sonoro, la siguiente:

“La instalación borra los límites de separación de las diferentes formas de hacer arte, entre pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine y vídeo, ready-made, teatro y arte vivo, música, etc. [...] confunde el rol del artista con el del espectador. Funde arte y vida. En pocas palabras, la

¹⁷ Fragmento de la entrevista realizada por Isabel Tejeda en diciembre de 2005 y recogida en: M. Casanova y V. Menor (coord.): *Instalaciones y Nuevos Medios en la colección del IVAM. Espacio, Tiempo, Espectador*, Catálogo de la Exposición, Valencia, Instituto Valenciano de las Artes y la Música, Instalaciones y Nuevos Medios, IVAM, 2006, p. 62.

¹⁸ J. B. Peiró: “Jardín interior (luces, sonidos, sombras, silencios)”, en: *José Antonio Orts*, (Juan Bautista Peiró, Dir.), Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, p. 7. Cita extraída de I. Tejeda Martín, “José Antonio Orts: el espectador como intérprete de instalaciones sonoras”, en: *Op. Cit., Instalaciones...*, p. 64.

¹⁹ M. Sánchez Argilés: *La instalación en España, 1970-2000*, Madrid, Alianza Forma, 2009, p.18.

instalación puede ser cualquier cosa -puede ser todas las cosas- [...]. No es sólo otra forma de hacer arte. La instalación es en lo que se ha convertido el arte [...] por lo tanto ‘instalación’ es una tautología”²⁰.

Así, podrá observarse cómo a partir de estas aproximaciones -seleccionadas entre muchas otras posibles- las ideas de heterogeneidad interdisciplinar, en el plano *poiético*, y reciprocidad y experiencia, en el *estésico*, juegan un rol determinante que también puede ser advertido en el tipo de propuestas artísticas que Orts plantea.

De hecho, si remitimos a una de sus más recientes creaciones, *Fluss (Donauharmonien)*, producida el pasado mes de octubre de 2009, debe aludirse a su definición como *interaktive Klanginstallation*, es decir, instalación sonora interactiva, integrada como *Kompositionsauftrag* -composición musical de encargo- en uno de los Festivales de Música Contemporánea más relevantes de la escena internacional, el *Donaueschinger Musiktage* promovido por la *Südwestrundfunk* en la ciudad alemana de *Donaueschingen*.

Dejando a un lado la discusión sobre la pertinencia de la adscripción de la obra de Orts a un género preciso y la vastedad conceptual y técnica de su catálogo, el proyecto espacial y sonoro específico de *Fluss* proponía al visitante el tránsito por una amplia sala en la que aparecían por el suelo una serie de tubos de PVC de distintas dimensiones con una distribución semejante al cauce serpenteante de un río y conectados a un alambre vertical, que nacía también del suelo, coronado por una pestaña en forma de cono invertido, en una alusión a plantas fluviales como el papiro. Una vez situados más cerca de estas esculturas, podía apreciarse el pequeño dispositivo electrónico que unía las dos partes descritas. Este dispositivo percibía el movimiento del alambre, provocado por el propio visitante al pasar a su vera, y lo convertía, a través de un sistema programado previamente por Orts, en un impulso, un objeto sonoro extraído del propio murmullo del agua corriente, perceptible a través del tubo resonador. Las cualidades de la sonoridad resultante dependerían tanto del estímulo inicial, la suave o más agresiva oscilación del alambre, como de la longitud y posición del tubo, afinado musicalmente para tal efecto. El flujo sonoro se veía así reanimado de forma incesante por el constante ir y venir de los visitantes.

²⁰ Op. Cit., pp. 24-25.

El análisis del complejo interdisciplinar de *Fluss* a través de un acercamiento detenido a cada uno de sus constituyentes, es decir, el estudio individualizado de lo estrictamente escultórico -el objeto compuesto por el alambre, el dispositivo electrónico y el tubo resonante con sus cualidades plásticas propias-, lo musical -las propiedades técnicas de la creación sonora- y lo espacial -su distribución en una gran sala diáfana, la Rohbau Donauhalle, que mantiene los cubrimientos de pared y suelos inacabados por encontrarse aún en construcción- ofrecería sin duda una visión íntegra de la obra, que quizás restaría poco relevante al propósito aquí planteado.

Una de las vías hermenéuticas que puede interesar más es la consideración del evento que sitúa al individuo en un plano *estésico* definido tanto por su percepción de la obra en sí como por su propia capacidad de accionarla, de situarse entre su cualidad de ente receptor y de agente actor para ejecutarla. En este sentido, son muy aclarativas las afirmaciones que el propio Orts realiza acerca de una obra algo más antigua -*Doble Ostinato* (1998)- que adquieren sin embargo una aplicación certera en *Fluss*:

“Lo más importante es precisamente esa experiencia múltiple que genera la obra en el espectador (...) [éste] descubre que las piezas son sensibles y que están un poco ‘vivas’. (...) es consciente del ritmo de los movimientos de su propio cuerpo y (...) descubre la relación entre sus movimientos, el ritmo musical y la danza”²¹

Esta cualidad multisensorial se encuentra obviamente considerada y construida desde el momento *poiético* de la creación a través de una actitud abierta a las necesidades técnicas pertinentes para la consecución de la idea artística.

Imagen, movimiento.

La creación del músico y artista multimedia Jean-Baptiste Barrière (Paris, 1958) puede ser también acogida como ejemplo significativo para el discurso desenvuelto en este texto. Su formación muestra desde pronto una inquietud por un lado hacia otras disciplinas como la filosofía, la historia del arte y la lógica matemática, además obviamente de la música -a las que tuvo acceso durante sus estudios en Paris I- Panthéon-Sorbonne- y, por otro, hacia la incorporación de las nuevas tecnologías a la

²¹ Fragmento de una entrevista realizada por Isabel Tejada, recogida en: Op. Cit., “José Antonio Orts...”, p. 65.

creación musical y artística, conseguida a través fundamentalmente de una extensa trayectoria en el Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) de París, institución a la que estuvo vinculado entre 1981 y 1998.

En relación a la discusión sobre la instalación como posible género artístico, el artista francés admite:

“Se plantean hoy día toda suerte de proposiciones artísticas, formas y ambiciones extremadamente distintas, bajo el término genérico y equívoco de instalación. Sin lanzarse a una querrela terminológica o aún a un ejercicio estilístico manierista, lo que llevaría a revelar la falta de significación de esta expresión, es obligado reconocer que ésta no califica gran cosa más que las de diseñar o representar. El objeto de una instalación (...) podría así (...) consistir en la constitución de una reflexión sensible sobre la naturaleza misma de esta actividad y más allá, sobre la del arte de hoy. Y, *a fortiori*, si esta instalación promueve la interactividad, debería también considerar las condiciones de una reflexión sobre la interacción entre lo artificial y lo real, en un momento de triunfo anunciado de lo virtual. Tal propósito, a la vez auto-referencial y trans-referencial, debería poder ejercerse de forma sensible, si no sensual”²²

La instalación, así definitivamente acogida en su acepción más amplia posible, es también un medio propicio para el artista francés. De hecho, son instalaciones interactivas algunas de sus propuestas más significativas, como *Autoportrait en mouvement* (*Autorretrato en movimiento*, 1998), *Poursuite du vent, le puits aux vanités* (*Persecución del viento, los pozos de las vanidades*, 2002) o *Miroir des songes* (*Espejo de sueños*, 2004), entre otras. En todas ellas, Barrière explora, desde una concepción *poiética* propia pero enriquecida con la ayuda de un equipo²³, la confrontación del individuo ante su propia imagen, la interrogación que plantea el reflejo de su unicidad alterada. De esta forma, el visitante deviene también receptor y actor de la propia obra,

²² J.-B. Barrière: “Installer réflexion dans le miroir électronique”: “On désigne aujourd'hui toutes sortes de propositions artistiques, de formes et d'ambitions extrêmement différentes, sous le terme générique et équivoque d'installation. Sans se lancer dans une querelle terminologique ou encore un exercice de style à caractère maniériste, qui l'un comme l'autre aboutiraient à relever le manque de signification de cette expression, force est cependant de reconnaître que celle-ci ne qualifie pas grand chose de ce qu'elle est supposée désigner ou représenter. L'objet d'une installation (...) pourrait ainsi consister (...) à installer une réflexion sensible sur la nature même de cette activité, et au-delà sur celle de l'art aujourd'hui. Et, *a fortiori* si cette installation procède de l'interactivité, devrait-elle aussi mettre en œuvre les conditions d'une réflexion sur l'interaction de l'artificiel avec le réel, au moment du triomphe annoncé du virtuel. Un tel propos, à la fois auto-référentiel et trans-référentiel, devrait pouvoir s'exercer de manière sensible, sinon sensuelle”. Este texto aparece en la página web del artista aunque no facilita la fecha de su redacción. (Véase <http://www.petals.org/Barriere/Texts.html>, consultada a 14 de febrero de 2010).

²³ Generalmente conformado por su esposa, la compositora Kaija Saariaho y los artistas visuales Pierre-Jean Bouyer e Isabelle Barrière.

puesto que es su imagen captada por ordenador la que se refleja en una pantalla y la que provoca, con sus movimientos, la proyección de todo un entramado visual y sonoro elaborado digitalmente.

Uno de los espectáculos donde se reúnen de forma más clara las inquietudes de Barrière es sin duda *Les fantômes du temps* (*Los fantasmas del tiempo*, 2002), un

“ritual de la metamorfosis donde nueve bailarines, una pareja, un percusionista y dos espejos electrónicos, como otros tantos actores, exploran las fronteras líquidas de la identidad y la alteridad. Ritual de la comunicación y del intercambio entre el uno y lo otro, aquí y allá, que desarrollan conjuntamente música, danza e imagen”²⁴.

Aunque en este tipo de espectáculos multimedia existe una vinculación menor del espectador, como ente activo, con la ejecución de la obra en sí²⁵, Barrière propone, como algo común a lo largo de toda su trayectoria y a través de una propuesta *estésica* interdisciplinar, obvia también en estos *Fantasmas del tiempo*, un conflicto constante entre aquello que percibimos como real y su reflejo virtual; éste adquiere una dimensión temporal que viene a desestabilizar y transfigurar nuestra propia conciencia de sí.

A lo largo precisamente de *Fantasmas*, la coreografía ejecutada es puesta constantemente en relación con su propia reproducción en una pantalla situada al fondo del escenario y su reflejo, procesado por ordenador. La imbricación de esta superposición de imagen, gesto y sonido se acentúa progresivamente hasta alcanzar un momento cenital: hacia el final de la pieza, la pareja que protagoniza la propuesta coreográfica danza y se graba mutuamente con una cámara de video: al plano real, se suma entonces la proyección de lo que cada uno de los miembros de esta pareja registra del otro y el gesto en movimiento de ambos, todo ello continuamente procesado por ordenador.

El complejo real/virtual, plástico, musical y coreográfico propuesto en *Les Fantômes du Temps* estimula al espectador desde diversos flancos conceptuales y lo

²⁴ Notas al programa del estreno de *Les fantômes du temps*, “Rituel de la métamorphose où neuf danseurs, un couple, un percussionniste et deux miroirs électroniques, comme autant d'acteurs, explorent les frontières liquides de l'identité et de l'altérité. Rituel de la communication et de l'échange entre l'un et l'autre, ici et là-bas, que développent ensemble musique, danse et image”, (disponible en <http://www.petals.org/Barriere/FDT-french.html>, consultada a 14 de febrero de 2010).

²⁵ Algo que también ocurre en otra interesante pieza, titulada *Violance*, espectáculo multimedia para violín, voz de niño y tratamiento de sonido e imagen, sobre *Le Massacre des innocents* de Maurice Maeterlinck, estrenada en mayo de 2003 en Marsella.

sitúa en un punto experiencial límite: aquel definido por la convergencia de distintas expresiones artísticas en un tiempo múltiple, el percibido, el construido y el adquirido.

Conclusiones temporales

Ha sido objetivo de este breve artículo aproximarse a lo que podría ser una cualidad usual de la creación artística actual: la liquidez cada vez más fluida de las fronteras entre disciplinas, de los límites que distinguían las artes estáticas o del espacio con aquellas dinámicas o del tiempo. Para ello, me he acercado a la producción de dos artistas que han mostrado a lo largo de su trayectoria un desinterés absoluto por los obstáculos convencionales entre disciplinas a favor de la consecución material de una idea concebida. Desde la instalación sonora al espectáculo multimedia, estos creadores, como tantos otros, no han dudado en utilizar aquellas herramientas artísticas que han considerado necesarias, más allá de límites técnicos anacrónicos. Para ello, obviamente, ha sido imprescindible un avance tecnológico que ha facilitado esta inmersión interdisciplinar.

Por otro lado, lo que puede constituirse como un hecho vinculado estrechamente a la creación actual, es decir, este mismo tránsito creativo entre disciplinas, necesita de unos útiles analíticos también amplios y heterogéneos en cuanto a su origen conceptual. Este cruce de saberes enriquece sin duda las posibilidades hermenéuticas de una obra de arte y lanza las opciones analíticas de su estudio a zonas limítrofe, en una aventura humanística imprevisible.

La aproximación efectuada en este texto, conciso y somero, deja efectivamente múltiples áreas sin cubrir. Desde una apuesta posiblemente más clara por la definición de la instalación como género artístico y, de aquí, de lo que podríamos entender como obra de arte y los conceptos relacionados de identidad y autoría, hasta una atención mayor a expresiones que abundan en esta asunción tecnológica y en la inserción decidida del parámetro temporal y la virtualidad en nuestra percepción²⁶. Sin embargo, “la verdadera pregunta no espera respuesta; y, si hay respuesta, ésta no apacigua la

²⁶ En este sentido, podría aludirse al texto de Marcello Vitali Rosati: *Corps et virtuel. Itinéraires à partir de Merleau-Ponty*, Paris, L'Harmattan, 2010.

pregunta e incluso si da fin a la pregunta, no da fin a la espera, que es la pregunta de la pregunta”²⁷.

²⁷ En palabras de Maurice Blanchot, recogido en Marc-Alain Ouaknin: *Elogio de la caricia*, Madrid, Trotta, 2006. Traducción de Sabine Mamou y Julio Maruri del original *Lire aux éclats. Éloge de la caresse* publicado en 1994, p. 57.