

**LA NACION**

---

## Edgardo Rudnitzky: "Mi obsesión era poner en escena el sonido, volverlo visible"

Argentino residente en Berlín, exhibe una instalación sonora en el Museo de la Universidad de Tres de Febrero. Está convencido de que la percepción es "más poderosa que el conocimiento"



*Edgardo Rudnitzky y la obra que presenta en Muntref. Foto: Gentileza Muntref*

*Pablo Gianera* LA NACION | DOMINGO 06 DE NOVIEMBRE DE 2016

---

**B**order Music, el nombre del trabajo que Edgardo Rudnitzky presentó en [Más allá del sonido](#), la muestra en la sede Hotel de Inmigrantes del Museo de la Universidad de Tres de Febrero (Muntref), es casi una declaración de principios. Del corazón de la música contemporánea, Rudnitzky fue a sus bordes, y en esos bordes se encontró con el arte contemporáneo. En esto se hizo cargo de la

gran tradición del llamado arte sonoro.

En una conferencia de 2002, la musicóloga Helga de la Motte-Haber fijó la condición actual del arte sonoro, que se situó primero en una región intermedia entre los géneros tradicionales del arte; finalmente, se disolvió también esa posición intermedia. En cualquier caso, ese campo pone una lente de aumento en el problema de la percepción.

Tal vez el símil más a mano sea la escultura: una escultura transitable y sonora. Es lo que pasa en el teatro imaginario que propone Hans Peter Kuhn, con quien Rudnitzky trabaja en Berlín, la ciudad en la que además vive desde hace varios años; y es lo que pasa también en *Border Music*: cinco *loops* de alambre de púas de diferente duración; es una especie de "partitura expandida en el tiempo y en el espacio", una composición sin instrumentos que se inscribe como aspecto material de la obra.

Ese objeto tiene varias posibilidades. Se recrea. "Sí, la obra es un objeto. Hago objetos ahora. Abandoné", dice Rudnitzky, un poco en broma. Pero no es cierto, no abandonó la música en el sentido restringido. "La verdad es que no me interesan los objetos. El otro día algunos alumnos me decían en una charla que di en la Untref: «Pero esos objetos que hacés son muy bellos». Puede ser. Pero a mí me preocupa el sonido. Necesito el objeto para que suene. Mi cabeza no cambió. En todo caso, lo que hice fue inscribir la obra en un objeto."

**El arte sonoro se sitúa en un "entre", pero en un "entre" que terminó teniendo carta de ciudadanía propia en el terreno del arte. ¿Cómo te ubicás vos en relación con esa zona intermedia y hasta qué punto *Border Music* profundiza una línea de trabajo?**

Tendría que revisar mi historia? Me inicié como instrumentista. Cuando empecé a estudiar composición, me pasé a la percusión y fui percusionista durante diez años. Fue mi lugar de militancia en la música contemporánea. Tocábamos en los ciclos de Gerardo [Gandini] y de Francisco [Kröpfl], los dos extremos de la música contemporánea argentina. Con Francisco aprendí a manejar un sintetizador. Y Carmelo Saitta fue como mi papá; con él descubrí verdaderamente la composición, me enseñó a escuchar. Lo que tenía Gerardo era una apertura de mente enorme. Caí en una familia disfuncional pero muy amable. Después, sentí un hartazgo ideológico de la música contemporánea y un cansancio de las orquestas, porque eran organismos que no se preguntaban si lo que hacían era o no una *performance*, que era una pregunta que a mí me preocupaba cada vez más.

**No es muy común que los músicos se hagan esa pregunta.**

Deberían. El concierto en vivo tiene un valor. Si no, dediquémonos a grabar discos solamente. Yo creo que hay un valor agregado y los músicos de rock lo tuvieron siempre clarísimo. Esa pregunta por la *performance* que empecé a formularme me empujó a hacer música para la danza primero, para teatro después, y por fin para el cine. Fue un intento de expansión, de corrimiento. La danza fue ya una liberación. Empecé a entender otros oídos; por ejemplo, lo que escuchan los coreógrafos, que no es lo que escuchamos los músicos. Y de ellos, paradójicamente, aprendí mucha música. El teatro fue un período muy largo de mi vida también. Me di cuenta de que mi obsesión era poner en escena el sonido, volverlo visible. Pero no porque se toque un do y se vea, qué sé yo, amarillo?

En su conferencia de mediados de la década de 1960 sobre el teatro instrumental, Mauricio Kagel había visto el trabajo para la escena como una liberación posible de la claustrofobia en la que había caído el pensamiento musical. "Gente que habla en esperanto sobre el esperanto", decía.

Kagel era un genio. Tenía una claridad teórica impresionante. Muchas cosas que hice en la Fundación San Telmo fueron obras de teatro instrumental de Kagel. Eso queda en algún lugar. Me hizo ver esa posibilidad. Curiosamente, no llegué a tener ningún vínculo personal con él.

**Helga de la Motte-Haber insistía en que lo que llamamos arte sonoro derivó del *sound art*, que definía inicialmente la migración al sonido de artistas provenientes de las artes visuales. Pero tu caso fue inverso. ¿Hubo fricciones en ese cambio de orilla un poco a contracorriente?**

Das en el clavo: es una pelea muy fuerte. En Essex escuché una clase sobre la transmedia desde el Renacimiento. No es algo del siglo XX. En términos generales, la música es la música y el concierto es el concierto, el lugar de la música. Y en el teatro es un "adorno". Pero cuando esto se supera, empieza a aparecer un personaje invisible, que actúa con independencia. Me atraía además el diálogo con escenógrafos, iluminadores, directores. Acá empecé a encontrarme con el sonido como objeto.

**¿Podría decirse que trabajás en el horizonte de una disolución de los límites entre arte y arte?**

Sí. Esto se volvió claro cuando dimos en la Fundación Antorchas un seminario con Rubén Szuchmacher para músicos, escritores, directores de teatro y artistas visuales. Ahí lo conocí a Jorge Macchi. Yo no sabía quién era, te juro. Me habían dicho que hacía arte conceptual, que a mí me tenía ya bastante cansado. Pero cuando empiezo a mirar la carpeta que había presentado en Antorchas para el seminario me doy cuenta de que no hacía para nada arte conceptual. Ahí empezamos a

hablar. Yo no tenía hasta entonces un vínculo muy intenso con las artes visuales, y a partir de la relación con Macchi eso empezó a cambiar. Me encontré con un mundo que fue alucinante para mí. Y en algún momento empezamos a trabajar juntos.

**Macchi iba en la misma dirección que vos, pero al revés, desde el otro lado?**

Sí, aunque él tiene también una formación musical y toca el piano, por ejemplo. Fueron caminos que se cruzaron. Y en el trabajo con Jorge sí apareció una disolución de los límites entre artes. Además, nosotros hemos disuelto nuestros egos, que es la cosa más complicada de todas. Te digo la verdad: cuando trabajamos juntos no se discute de quién es la idea. Lo raro es que el 70% del mundo del arte, y hablo de artistas, instituciones, museos, nunca pudieron entender que nuestras obras fueran realmente en colaboración. Los galeristas, porque quieren que sea sólo de Macchi porque su firma es más pesada; otros, porque es más famoso que yo en ese mundo; y otros, porque se preguntan qué estuvo primero, si la música o la parte visual. En realidad nada estuvo primero que lo otro.

**¿Será que cuesta mucho pensar la singularidad de un objeto que no está hecho de dos partes?**

Exactamente. Cuesta, y en realidad no hay dos partes, o si las hay son dos partes que se necesitan mutuamente. Ni Jorge ni yo podríamos trabajar de otra manera. No es el caso de *Buenos Aires Tour*, una obra de Macchi en la que colaboramos María Negroni y yo. Pero es la única. Incluso cuando hicimos la instalación en el Malba, ya cambió, porque ahí volvimos a trabajar juntos y ya no se podía decir qué cosa era de cada uno. ¿Cómo pensé el sonido? No lo pensé. Pensamos juntos un objeto o una situación.

**¿Cómo fue cambiando tu relación con los instrumentos? Me refiero a la tensión electrónico/acústico.**

Bueno, aparecieron las computadoras y todo eso, y de a poco empecé a alejarme de los instrumentos acústicos. Pero después ese alejamiento me dolió. En la música para teatro siempre había algún instrumento acústico. Además, con las computadoras me empezó a pasar algo raro. Con una computadora, vos, yo, la señora que pasa por la calle podemos hacer lo que se nos cante: en realidad, lo hace ella. Con un piano o un violín no podés hacer eso.

**Me da la impresión de que la categoría de "obra" es más persistente en la música que**

**en las artes visuales, que, ya desde las vanguardias, lograron desasirse de la superstición de "la obra", "el opus". Después de todo, una instalación sonora es también efímera. ¿Cómo es para vos, que tenés tu origen en la música, desprenderse de esa idea?**

Bueno, yo tengo ya 60 años. Soy viejo. Más en serio, es cierto que la música mantiene una alta posición. En el primer taxi que tomé en Berlín, que debe haber sido en 2003, el taxista, que hablaba poco inglés, me preguntó qué hacía yo. Le dije que era compositor. "¿Compositor de música?", me dijo. "¿En serio? ¿Le puedo decir a mi familia que un compositor de música se sentó en mi taxi?". Te juro que fue así. Acá subís a un taxi y decís que sos compositor y te preguntan: "¿Podés vivir de eso?" La música tiene una jerarquía particular. Si yo hubiera dicho que era artista visual no pasaba nada. Eso tiene que ver con la idea de "opus" de la que vos hablabas: la megaobra, que puede ser también una microobra, como pasa con Webern.

**¿Qué continuidad encontrás entre [Nocturno](#), el trabajo que presentaste hace unos años en Fundación Proa, y *Border Music*?**

En un momento, cuando nació mi hijo, me tomé un año sabático. Me prohibía pensar para no trabajar. Ahí se me ocurrió una idea. Trabajar con sonido acústico, sin cables. No quería un solo cable en la obra. Quería recuperar viejos mitos: el fuego, el movimiento perpetuo, la acústica. De ahí salió *Nocturno*, la obra que hice en Proa. Puros imanes, casi sin ningún contacto entre los elementos. La presenté en la galería en la que trabajo en Berlín y le fue bien. ¡Me la pedían para festivales de música electrónica!

**Salir de la sala de conciertos para ir a la galería, ¿qué cambia en la recepción? O mejor dicho, ¿qué esperás vos que pase?**

La clave es la siguiente, y por eso me sirvió volver a la acústica: todas estas últimas obras mías tienen volumen muy bajito. La de Muntref la escuchó solamente mi papá, que se sentó al lado. Me volví a relacionar con el sonido como si fuera el primer día. Hice incluso una lista con las características del sonido. Dejé de leer teoría. Hice foco y me concentré en el fenómeno de la percepción, que siempre fue básico para mí pero ahora me lo tomé en serio. El otro día, en una charla, conté una historia verdadera. Yo salía de la habitación de un hotel y llegaba la señora que limpia. Yo la veía todos los días. Me estoy yendo y me dice: "Mire que se nubló y se puso fresco. Mañana no va a salir el sol". Y yo, que le arruiné el día a la señora, le digo: "El sol nunca sale ni se pone". Me miró y siguió limpiando. Pero yo me quedé pensando en esto: todos sabemos que la tierra gira alrededor del sol,

pero como no lo sentimos? Seguimos con la ilusión. Por eso decimos: vamos a ver la puesta del sol. A mí la anécdota me sirve para decir una falacia, a medias falsa: la percepción es más poderosa que el conocimiento. Sabemos algo, pero la percepción nos da una información diferente y creemos en ella. Creo en esto verdaderamente. Siempre creía, pero ahora explotó. El sonido pequeño se vincula con el modo en que la mínima expresión ocupa todo el espacio. Empiezo a bajar el volumen. Es lo que pasó en Proa: había que silenciarse para saber de dónde venía cada sonido.

### **¿El *pianissimo* demanda más atención que el *forte*?**

¡Pero claro! El *forte* viene a vos e invade todo. El *pianissimo* hay que buscarlo. Requiere ser buscado. Y eso me ayudó a recuperar la espacialidad. El sonido es en el espacio, y es por eso algo público. Ésa es la dimensión que quiero recuperar. En esta dimensión del sonido volví a encontrarme conmigo mismo. Cuando presenté *Nocturno* me costó. Eso me costó: encontrarme conmigo mismo.

## **Biografía**

Edgardo Rudnitzky nació en 1956 en Buenos Aires, donde se formó como compositor y percusionista. Como diseñador sonoro realizó trabajos vinculados con el cine, la danza, el teatro y las artes visuales. En 2005 colaboró con Jorge Macchi en una instalación exhibida en la Bienal de Venecia. Reside en Berlín.

## **¿Por qué lo entrevistamos?**

Porque es uno de los artistas argentinos que mejor trabajan en el cruce entre varias disciplinas

---

LA NACION | Ideas | Arte

---

---

Copyright 2016 SA LA NACION | Todos los derechos reservados