

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

ESCUCHAR CON LOS OJOS ARTE SONORO EN ESPAÑA (1961-2016)

2016-2017

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.

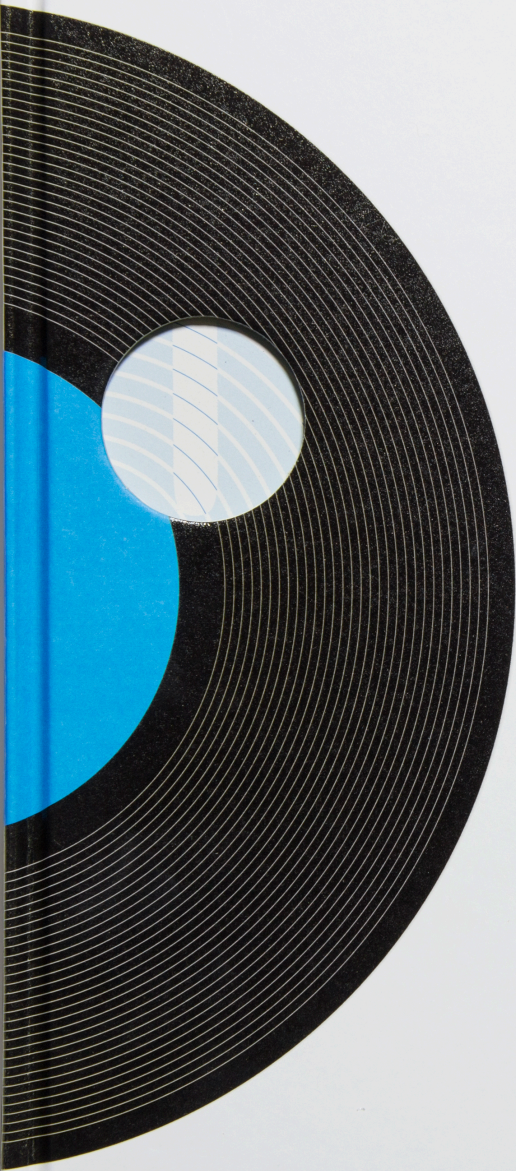


FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



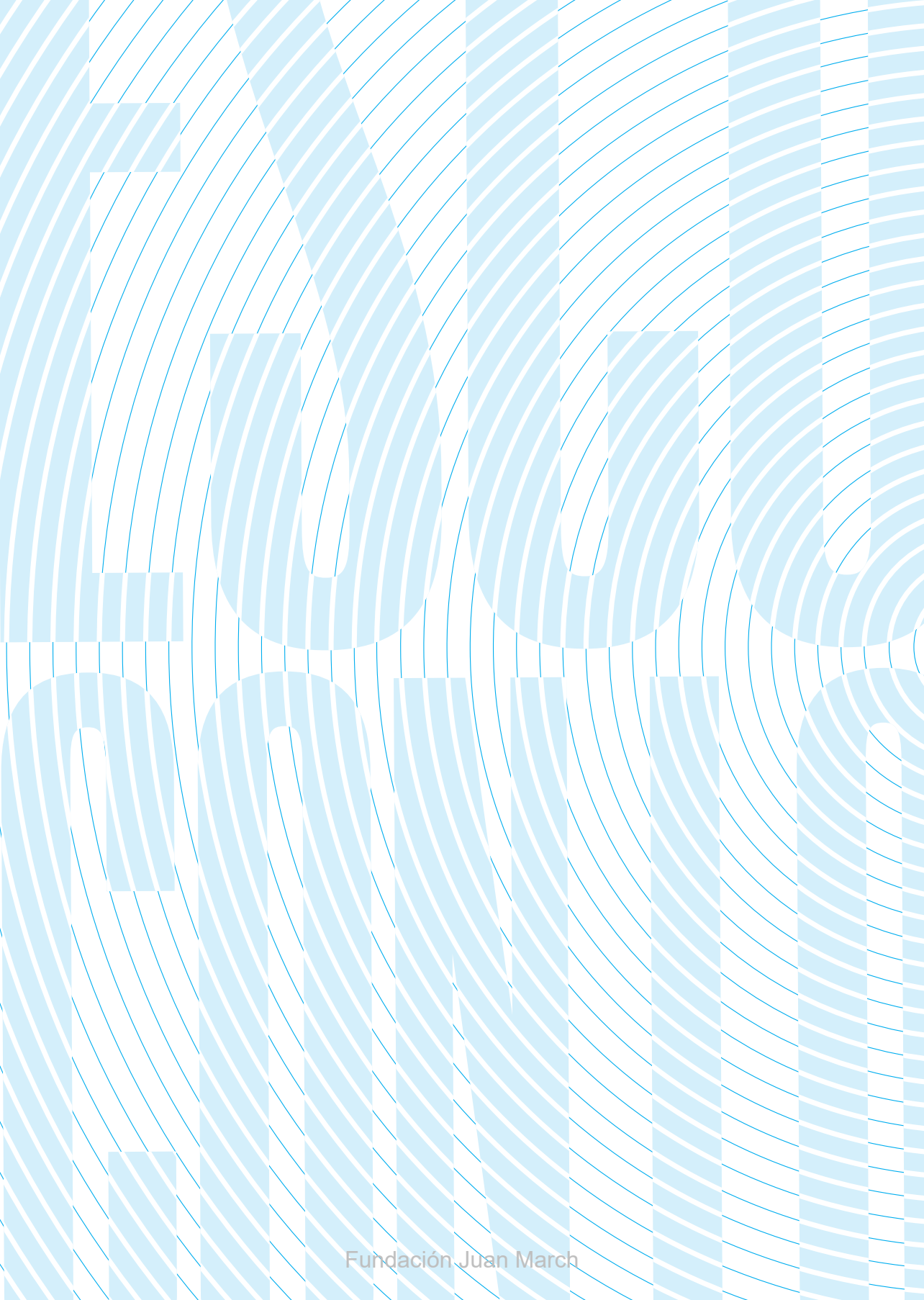


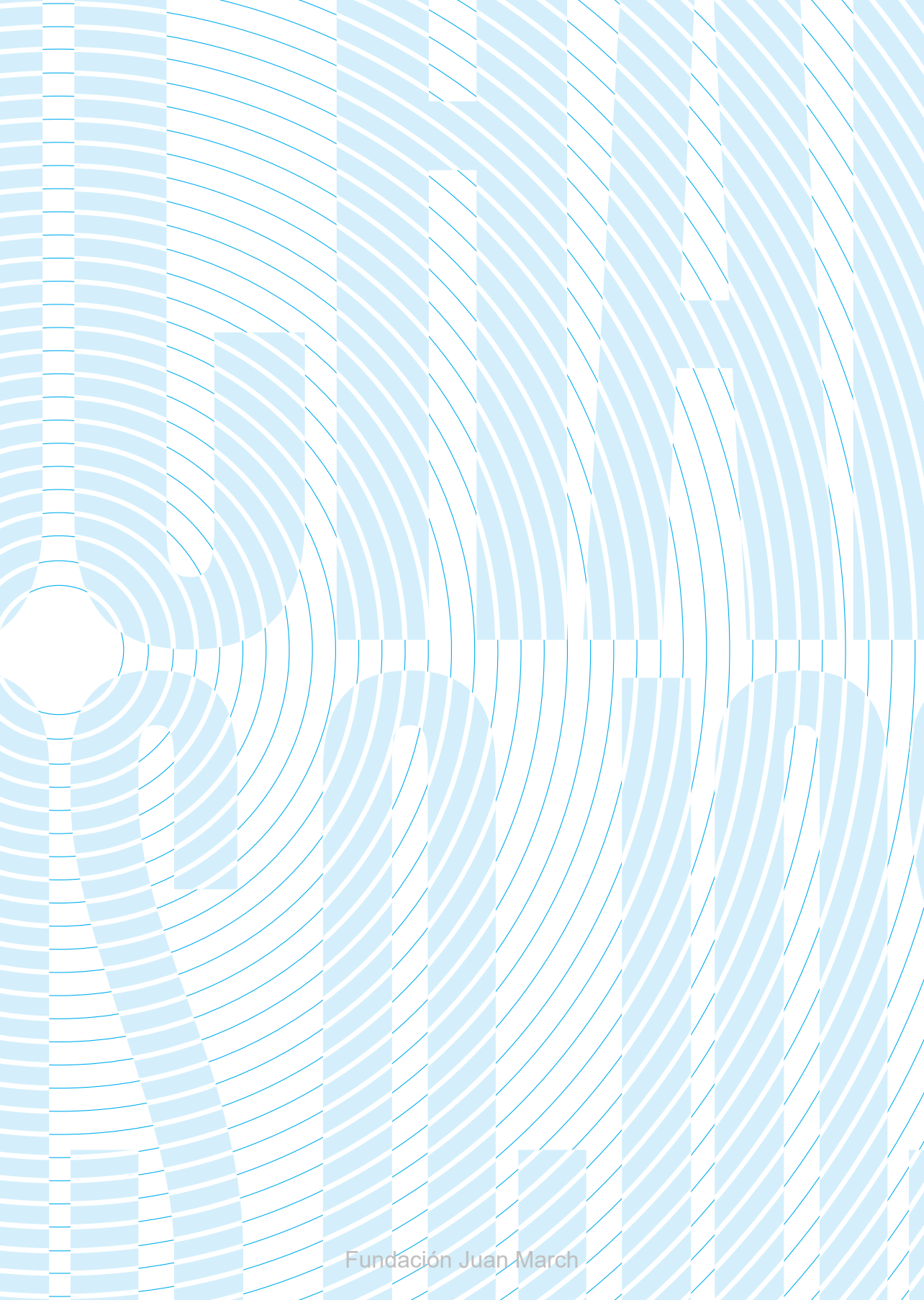
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



ESCUCHAR
CON LOS
OJOS

ARTE
SONORO
EN ESPAÑA,
1961-2016





Este libro-catálogo y los contenidos sonoros, textuales y visuales que lo complementan [de acceso libre en www.march.es] se publican con motivo de la exposición

ESCUCHAR CON LOS OJOS

ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016

Fundación Juan March

Madrid

Del 14 de octubre de 2016

al 15 de enero de 2017

La exposición fue presentada, con variaciones y ocupando la totalidad de cada uno de los dos espacios, en los museos de la Fundación Juan March entre los meses de febrero y septiembre de 2016

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH
PALMA

Del 10 de febrero al 21 de mayo de 2016

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
CUENCA

Del 16 de junio al 18 de septiembre de 2016



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fundación Juan March

ESCUCHAR CON LOS OJOS

ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016

Manuel Fontán del Junco

José Iges

José Luis Maire

(eds.)

Textos de Albert Alcoz, Miguel Álvarez-Fernández,
María Andueza, Javier Ariza, José Manuel Berenguer,
José Manuel Costa, Francisco Felipe, Manuel Fontán del Junco,
José Iges, Javier Maderuelo, José Luis Maire, Miguel Molina,
Carmen Pardo, Antoni Pizà y Henar Rivière

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos,
y **escucho con mis ojos** a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las Grandes Almas que la Muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
libra, oh gran don Josef, docta la Imprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquélla el mejor Cálculo cuenta,
que en la lección y estudios nos mejora.

Francisco de Quevedo

Retirado en la paz de estos desiertos
(Soneto desde la Torre de Juan Abad)

1648

AGRADECIMIENTOS

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que han hecho posible esta exposición mediante su generoso préstamo de obras, su colaboración y su constante apoyo:

Archivo Lafuente
José María Lafuente
Javier Maderuelo
Noelia Ordóñez

Asociación Colección Arte Contemporáneo-Museo Patio Herreriano
Cristina Fontaneda
Beatriz Pastrana

Biblioteca y Centro de Documentación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Bárbara Muñoz
Antonio Majado
Ida Morán

Colección Ars Citerior

Colección espíritu - materia

Colección particular de Chiqui Abril
Chiqui Abril

Colección particular de Ana de Alvear
Ana de Alvear

Colección particular de Mercedes Buades
Mercedes Buades

Colección particular de Francisco Felipe
Francisco Felipe

Colección particular de Rafael Flores
Rafael Flores

Colección particular de Andrés Noarbe
Andrés Noarbe

Estampa Ediciones
Manuel Cuevas
Lucía Cuevas

Estate de Juan Muñoz
Cristina Iglesias
Sandra Feio

Fondo Colección García-Ramos
Pedro García Ramos

Fundación Pablo Palazuelo
José Rodríguez-Spiteri
Palazuelo
Gonzalo Sotelo

Galería Aural
Begoña Martínez

Galería Freijo
Angustias Freijo

Galería Rafael Ortiz
Rafael Ortiz

MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Ferran Barenblit
María Bardera
Guim Català
Antònia Maria Perelló
Patricia Sorroche

MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Centro de Estudios y Documentación de Barcelona

Marta Vega
Estel Fabregat
Nuria Hernández

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Manuel Borja-Villel
Cristina Cámara
Victoria Fernández-Layos
Rosario Peiró

Museo Vostell Malpartida
Mercedes Guardado
Olivenza
José Antonio Agúndez
Josefa Cortés
Alberto Flores

SONM. Fonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro
Susana López

The Wolf Vostell Estate
Rafael Vostell

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Museo Fundación Juan March, Palma
Catalina Ballester
Asumpta Capellá

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
Antonio Garrote
Jesús Guijarro
Rodrigo Núñez
David Plaza
Mercedes Portero
Celina Quintas

Fundación Juan March, Madrid

BIBLIOTECA
Paz Fernández
Odilo Gundián
Almudena Knecht
Celia Martínez
Luis Martínez Uribe

CONFERENCIAS
Lucía Franco

INFORMÁTICA
Jesús Royo
Hugo Martínez
Cristian Sape

MANTENIMIENTO
Martín Molinero
Jesús Martín

MULTIMEDIA
Aurelio Medina
Mario Domínguez
Dolores Iglesias
Fernando Lázaro
Patricia Pérez de la Manga
María Rodríguez-Mora

MÚSICA
Miguel Ángel Marín

Nuestro agradecimiento se extiende también a
Javier Aguirre
Teresa Albertos (Accenture

España)
Albert Alcoz
Miguel Álvarez-Fernández
Leopoldo Amigo
María Andueza
Marcel-Í Antúnez
Mikel Arce
Javier Ariza
Eugènia Balcells
Lorenç Barber
Néstor Basterretxea
José Manuel Berenguer
Pedro Bericat
Eugeni Bonet
Susana Blas Brunel
Peter Bosch

& Simone Simons
Alberto Cabrera Bernal
Carmen Calvo
Manuel Calvo
Pablo Capurro
Carlos Casas
Ricardo Climent
Richard S. Conahay

Darío Corbeira
José Manuel Costa
Alfredo Costa Monteiro
Gonzalo Criado
Carlos Cruz de Castro
José Cruz Novillo
José María Cruz Novillo
Mario Díaz
José Díaz Cuyás
Xabier Erkizia
Elvireta Escobio
Ana Fernández-Cid
Esther Ferrer
Ferran Freixa
Fundación Antonio Pérez
Fundación Bonotto
Francisca Galán Fernández
Jésica Gallego
María Gálvez
Esperanza García
(Accenture España)

Raquel García
Ferran García Sevilla
Ramón González-Arroyo
Hamaca. Media & video art distribution from Spain
Barbara Held y Benton C. Bainbridge
Juan Hidalgo
José Iges
Concha Jerez
Eva Lootz
Francisco López
Pedro López
LUGAN (Luis García Núñez)
Javier Maderuelo
José Luis Maire
José de la Mano y Alberto Manrique (Galería José de la Mano)
Ana de Mariano
Hugo Martínez-Tormo
Máster en Arte Digital, School of Visual Arts (Nueva York)
Vicente Matallana
Miguel Molina
Sylvia Molina
Eduardo Momeñe
Arash Mooi y Esther Mañas
Ignacio Moreno
Motos Eduardo
Juan Navarro Baldeweg
Julia Nicolás
José Antonio Orts
Luis de Pablo
Juanjo Palacios
Carmen Pardo
Antoni Pizà
Eduardo Polonio
Pere Portabella
Blanca Rego
Jaime de los Ríos
Henar Rivière
Arturo Sagastibelza
Enrique Salamanca
Carles Santos
Julio Sanz
Pablo Sanz
José Antonio Sarmiento
Lluís de Sola
Isidoro Valcárcel Medina
Blanca Viñas
José María Yturralde
Elena Zaccagnini
Antonio Zafra
María de los Angeles Zurilla

Y como siempre, gracias también a **Banca March y Corporación Financiera Alba** y a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

PRESTADORES

INSTITUCIONES

Archivo Lafuente, Cantabria:

cat. 20, 21, 22 y 35

Asociación Colección Arte Contemporáneo-Museo Patio Herrero, Valladolid: cat. 222

Biblioteca Centro de Documentación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: cat. 206 y 287

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid: cat. 1, 12, 15, 23, 29, 30, 31, 32, 38, 41, 42, 43, 55, 56, 57, 58, 63, 66, 69, 73, 79, 89, 102, 110, 128, 129, 136, 138, 142, 143, 168, 178, 179, 182, 185, 191, 200, 205, 210, 217, 221, 224, 229, 235, 236, 237, 238, 239, 246, 247, 252, 254, 260, 262, 268, 269, 271, 273, 274, 276, 279, 280, 281, 285, 286, 291, 294, 298, 299, 300, 306, 307, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 319, 320, 325, 327, 330, 332, 333, 334, 336, 338 y 339

Biblioteca Fundación Juan March, legado Fernando Zóbel, Madrid: cat. 2 y 42

Colección Fundación Juan March, Madrid: cat. 8, 13, 26, 28, 337, 340 y 342

Estampa Ediciones, Madrid: cat. 96, 97, 202, 203 y 209

Estate de Juan Muñoz, Madrid: cat. 99, 234 y 248

Fondo Colección García-Ramos, Madrid: cat. 16 y 44

Galería Aural, Alicante: cat. 341

Galería Freijo, Madrid: cat. 227 y 250

Galería Rafael Ortiz, Sevilla: cat. 68

MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona: cat. 39 y 75

MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Centro de Estudios y Documentación de Barcelona: cat. 223

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: cat. 52

Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres: cat. 64, 218 y 242

SONM. Fonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro, Murcia: cat. 313

The Wolf Vostell Estate, Bad Nauheim (Alemania): cat. 244 y 245

COLECCIONES PARTICULARES

Colección Ars Citerior, Elche: cat. 7

Colección espíritu – materia, Madrid: cat. 253

Colección particular: cat. 4, 5, 48, 53, 65, 85, 295 y 303

Colección particular de Chiqui Abril, Madrid: cat. 81

Colección particular de Ana de Alvear, Madrid: cat. 315

Colección particular de Mercedes Buades, Madrid: cat. 74 y 92

Colección particular de Francisco Felipe, Madrid: cat. 93, 94, 100, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 131, 140, 141, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 155, 159, 160, 161, 162, 167, 169, 171, 174, 176, 177, 180, 199, 204 y 233

Colección particular de Rafael Flores, Jaén: cat. 84, 90, 98, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 116, 125, 130, 132, 154, 158, 163, 165, 170, 172, 173, 186 y 192

Colección particular de Andrés Noarbe, Madrid: cat. 83, 86, 87, 101, 111, 122, 123, 126, 133, 135, 144, 148, 152, 164, 166, 194, 196 y 257

Propiedad particular: cat. 6, 19, 78, 80, 88, 91, 95, 105, 113, 127, 134, 137, 139, 175, 181, 183, 184, 187, 188, 189, 193, 197, 198, 201, 207, 208, 211, 213, 214, 215, 216, 219, 228, 230, 231, 232, 240, 241, 243, 249, 255, 256, 258, 259, 261, 263, 264, 265, 266, 270, 275, 277, 278, 282, 283, 293, 296, 302, 309, 321, 322, 323, 324, 326, 328 y 329

COLECCIONES DE ARTISTAS

Javier Aguirre: cat. 62

Marcel·lí Antúñez: cat. 112

Mikel Arce: cat. 288

Eugènia Balcells y Eugeni Bonet: cat. 76

Llorenç Barber: cat. 77

José Manuel Berenguer: cat. 305

Peter Bosch & Simone Simons: cat. 317

Manuel Calvo: cat. 9

Ricardo Climent: cat. 289

Alfredo Costa Monteiro: cat. 272

José María Cruz Novillo: cat. 311

Esther Ferrer: cat. 267

Ferran García Sevilla: cat. 36, 37, 45, 46 y 70

Ramón González-Arroyo: cat. 301

Barbara Held y Benton C. Bainbridge: cat. 331

Eva Lootz: cat. 284

LUGAN (Luis García Núñez): cat. 3, 10, 11, 14, 17, 18, 24, 25, 27, 47, 49, 156, 157, 190, 195, 212, 220 y 290

Hugo Martínez-Tormo: cat. 335

Eduardo Momeñe: cat. 50

Arash Moori y Esther Mañas: cat. 304

Juan Navarro Baldeweg: cat. 51, 54, 59, 60, 67, 72 y 82

José Antonio Orts: cat. 297

Enrique Salamanca: cat. 61

Pablo Sanz: cat. 343

Isidoro Valcárcel Medina: cat. 33, 34, 225, 226 y 251

José María Yturralde: cat. 71

ESCUCHAR CON LOS OJOS

ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016

- 12 Presentación
- 16 Sobre esta exposición
Escuchar con los ojos, o la cara B del arte contemporáneo en España
Manuel Fontán del Junco

- 24** **¿QUÉ ES EL ARTE SONORO?**
José Iges
José Luis Maire

- 32** **GLOSARIO**

- 52** **EL LARGO TRAYECTO:
DE LA MÚSICA
AL ARTE SONORO**
Javier Maderuelo

01 REFLEXIONES SOBRE EL ARTE SONORO

- 86 *Klangkunst y sound art: reflexiones y consecuencias*
Carmen Pardo
- 98 **Arte sonoro y evolución de la tecnología**
José Manuel Berenguer
- 112 **El arte sonoro en los primeros años del siglo XXI. Desde la desmaterialización, hasta su (feliz) disolución**
Miguel Álvarez-Fernández

02 ORÍGENES, DESARROLLO, MEDIOS Y SOPORTES DEL SONIDO EN EL ARTE

- 128 **Zaj. De la música de acción al arte sonoro**
Henar Rivière
- 142 **¿Normal para España? (La primera actuación de John Cage en España hace cincuenta años)**
Antoni Pizà
- 156 **Soportes de edición y canales de distribución de la creación sonora**
Francisco Felipe
- 166 **Arte sonoro: de los ochenta al cambio de siglo**
Miguel Molina
- 180 **Imagen resonante: el sonido en el cine experimental español**
Albert Alcoz

03 61/16 UNA HISTORIA DEL ARTE SONORO EN ESPAÑA

04 ESPACIOS PARA EL ARTE SONORO EN ESPAÑA

- 266 **El arte sonoro en los espacios de la enseñanza**
Javier Ariza
- 278 **Espacios públicos para el arte sonoro: físicos y electrónicos**
María Andueza
- 286 **Hacia una nueva economía del arte (sonoro)**
José Manuel Costa

05 CODA

- 298 Para una cronología del arte sonoro en España
- 300 Catálogo de obras en exposición [1-343]
- 320 Índice de obras en audición [1-45]
- 322 Catálogo de obras del programa «El sonido y el cine experimental»
- 324 Artistas en exposición
- 328 Una encuesta sobre el arte sonoro en España
- 330 El arte sonoro en sus exposiciones
- 332 Bibliografía
- 344 Catálogo de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March
- 350 Créditos



Eduardo Momeñe,
fotografías de los
Encuentros de Pamplona
en 1972 [cat. 50]
Colección del artista



a exposición a la que este catálogo acompaña, titulada *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, que ha contado con José Iges y José Luis Maire como comisarios invitados y con la colaboración de muchos otros teóricos, artistas y expertos, pretende mostrar los orígenes, la diversidad de trayectorias y la vitalidad del arte sonoro realizado en nuestro país.

Mediante la amplitud y variedad de las más de cuatrocientas obras escogidas y de un extenso material documental, la exposición quiere hacer visible —y sobre todo audible— el sonido organizado con criterios artísticos, incluso en unas décadas —los años sesenta y setenta— en las que el propio término «arte sonoro» no había sido aún enunciado como tal.

Durante 2016, la exposición presentó, a su paso por los dos museos de la Fundación Juan March, más de una veintena de instalaciones sonoras y obras de encargo, como las piezas sonoras de Xabier Erkizia, Juanjo Palacios y —ya en Madrid— Francisco López, esculturas, vídeo-instalaciones y una cuida-

da selección de objetos, múltiples, ediciones, vinilos, casetes y una variada documentación impresa y fotográfica.

Tanto en el Museo Fundación Juan March de Palma (del 10 de febrero al 21 de mayo de 2016) como en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (del 16 de junio al 18 de septiembre de 2016), la exposición ha tenido la peculiaridad de que las obras sonoras, piezas, instalaciones y la documentación audiovisual e impresa que la componían no se presentaban en espacios expositivos aislados (como los habitualmente dedicados a muestras temporales), sino que se insertaron en los espacios de los museos ocupados habitualmente por las obras de la colección de arte contemporáneo de la Fundación Juan March, con las que han convivido temporalmente. Ambas versiones de la exposición quisieron mostrar la práctica artística sonora de artistas que fueron, en muchos casos, estrictamente contemporáneos a los representados en la colección, así como la obra sonora, poco conocida, de alguno de estos últimos, y también la de creadores de las generaciones más recientes.

Por último, en su versión en los espacios de la Fundación Juan March en Madrid, a la que este libro-catálogo acompaña, la exposición ha debido enfrentarse a otro reto: ocupar los espacios de exposiciones de la Fundación, en los que se muestra una selección mayor de autores y de obras que en las ediciones anteriores, pero en el contexto habitual del espacio, objetivo y neutro, de las salas de exposiciones convencionales.

La muestra no solo ha partido de la relación del arte sonoro en España con la colección de la Fundación Juan March, sino que ha nacido también en la tradición de la labor de programación y difusión que ejercieron los programas, ciclos y conciertos del Departamento de Música de la Fundación y de su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea creado en 1983 en su Biblioteca, principalmente en lo que respecta a la música experimental y la música electrónica.

La exposición ha querido enfrentarse, desde su mismo inicio y de manera consciente, a un auténtico reto curatorial: el de mostrar el sonido en espacios diseñados conforme a la lógica de la visión, el de convertir la sala de

exposición en un pabellón auditivo y el cubo blanco en una espiral sonora.

*

¿Qué decir de este libro-catálogo que acompaña la muestra en Madrid y documenta el paso de la exposición por sus dos primeros espacios, las sedes de los dos museos? Que su tema —el sonido— y el deseo de narrar por primera vez la historia del sonido organizado con criterios artísticos en España hasta el presente lo ha condicionado todo: de ahí los colores «crudos», cian, blanco, negro, de sus imágenes, actrices secundarias respecto del sonido en esta publicación.

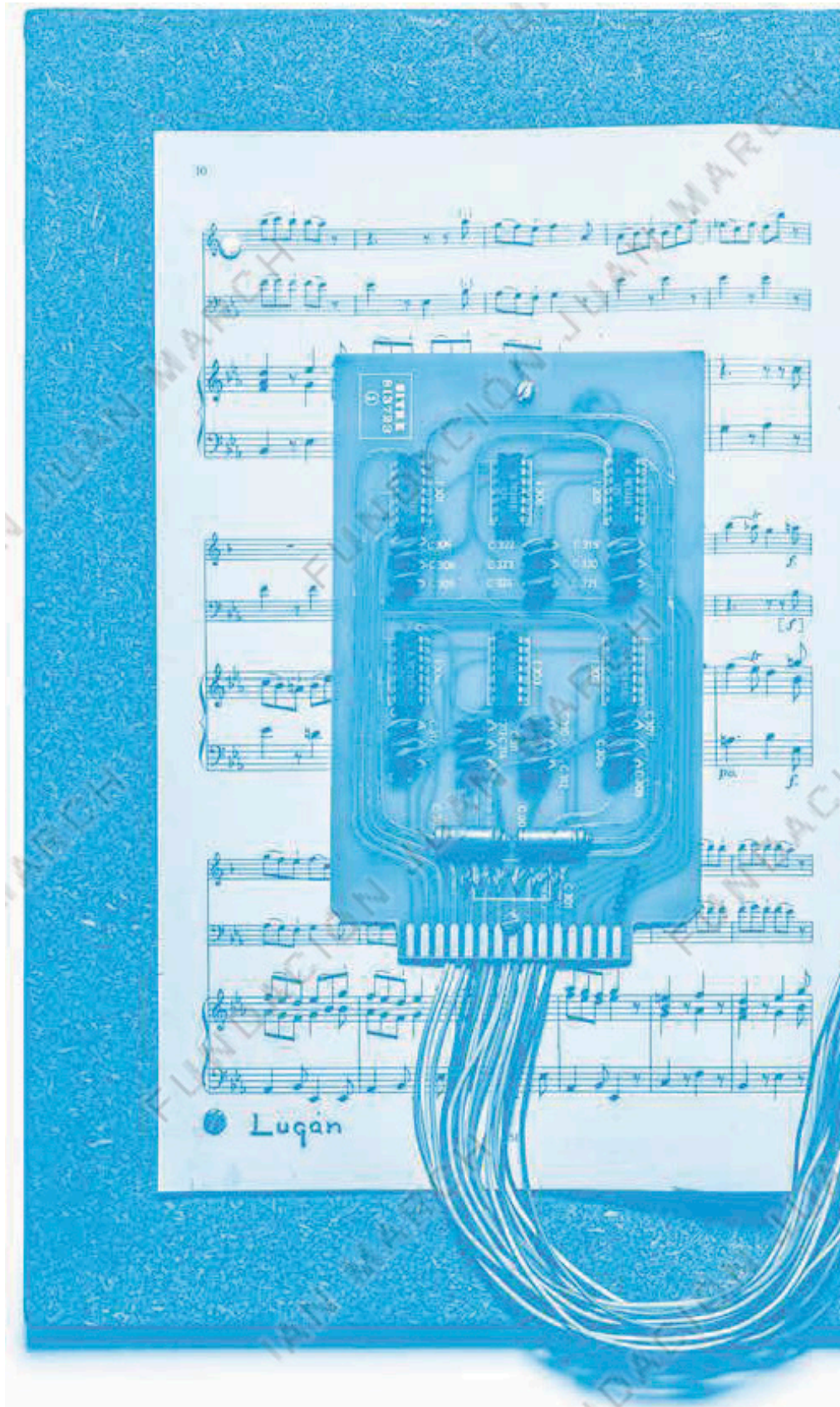
Esta, su versión impresa, es solo una parte de un todo más amplio. Y su sección es la que más claramente pone de manifiesto las tres partes orgánicamente articuladas de los contenidos del proyecto *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, a saber: este catálogo impreso, su suplemento sonoro en MP3 (que recoge hasta cuarenta y cinco registros de otras tantas obras sonoras que forman parte de la exposición) y su nido en una página web de acceso libre y gratuito a textos, imágenes y archivos sonoros, alojada en www.march.es

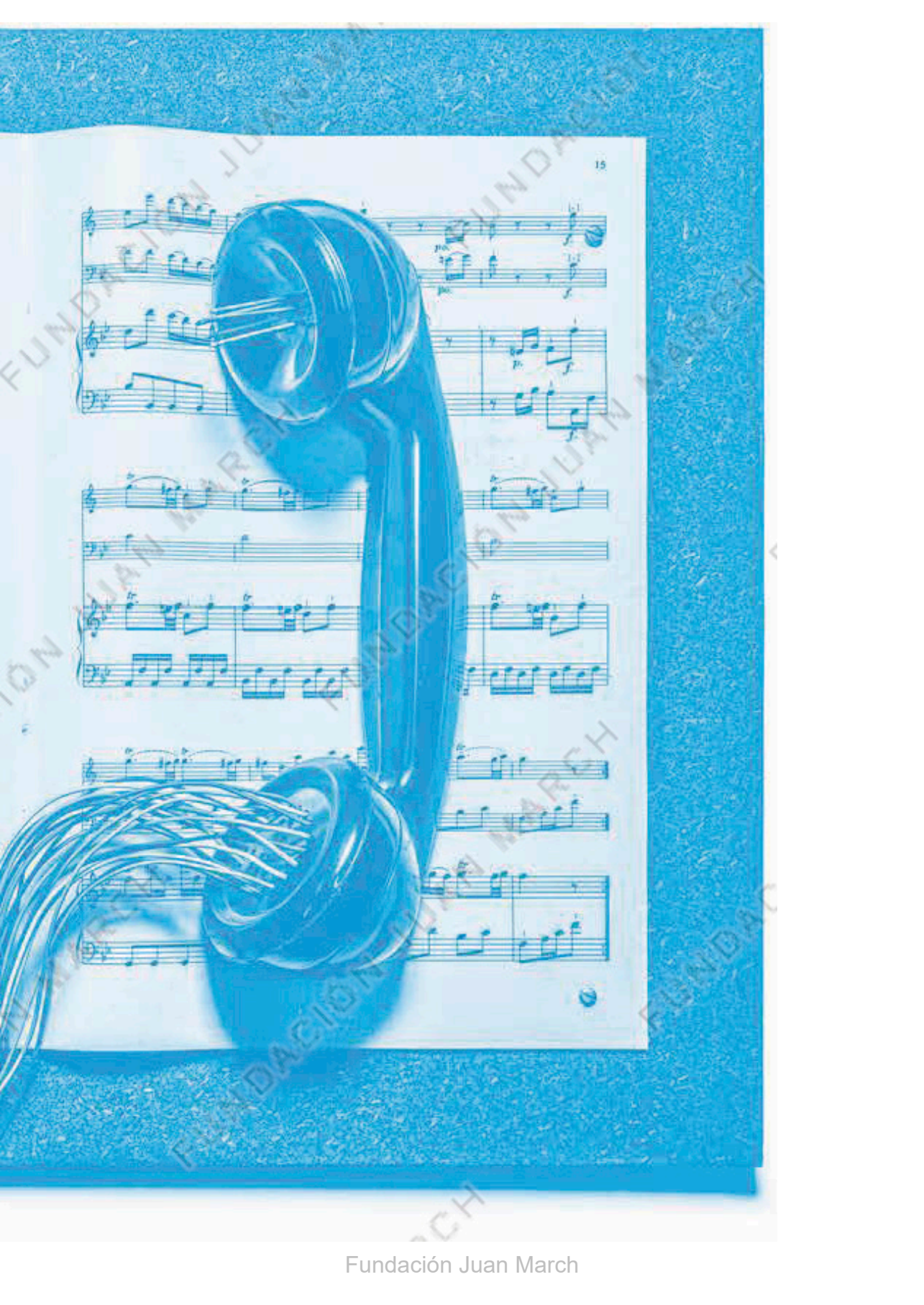
*

A modo de coda, agradecemos su colaboración a todos los expertos, particulares e instituciones que nos han acompañado a lo largo de este intenso proyecto. En especial, la Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a los comisarios invitados, sin los cuales este proyecto no se hubiera podido realizar. También nuestro agradecimiento a Javier Maderuelo —en su triple condición de artista sonoro, uno de los pioneros en el uso del sonido en nuestro país, teórico e historiador— por su inestimable ayuda para que este proyecto llegara a buen puerto. Y a todos los artistas que forman parte de esta muestra.

FUNDACIÓN JUAN MARCH
FEBRERO-OCTUBRE DE 2016

LUGAN, Partitura
telefónica, 1986
[cat. 156], Ensamblaje.
Colección del artista.
Foto: Dolores Iglesias/
Fundación Juan March





SOBRE ESTA EXPOSICIÓN
ESCUCHAR CON
LOS OJOS, O LA CARA B
DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO
EN ESPAÑA
MANUEL FONTÁN
DEL JUNCO

La entrada del así llamado «arte sonoro» en los museos ha supuesto una novedad para unos espacios que se habían mantenido más o menos inalterados — en términos visuales— hasta casi los años sesenta del pasado siglo. Y, al igual que en el caso de la musealización de la imagen en movimiento (que hizo entrar «la noche negra en el cubo blanco», como ha escrito Boris Groys), también el sonido y su exposición han presentado verdaderos retos para las instituciones tradicionales del arte, que han debido plantearse cómo «afinar» (parafraseando el célebre *The Tuning of the World* de R. Murray Schafer) sus espacios de colección y exposición, es decir, «el espacio blanco e ideal que ha sido, más que cualquier obra concreta, el arquetipo del arte del siglo veinte» (Brian O’Doherty). Porque, cuando aquello que se quiere exponer es el sonido como tal (y no simplemente la imagen con sonido, la instalación audiovisual, la música interpretada o la música experimental), tanto la determinación y elección de las obras como el tratamiento de los espacios donde tienen lugar

las prácticas sonoras se fundamentan en un concepto del sonido distinto al definido por la ciencia acústica o la musicología.

En las tres últimas décadas, el sonido presentado, usado, evocado, organizado o articulado en el medio artístico ha confluído en el aglutinante anglosajón *sound art* (y también en el alemán *Klangkunst*, con un significado algo distinto), y el así denominado «arte sonoro» ha ido consolidándose casi como una nueva categoría artística, gracias a exposiciones monográficas y colectivas en museos y galerías, a la aparición de bibliografía especializada, al desarrollo de estudios específicos en el ámbito académico y a la aparición de nuevas disciplinas relacionadas con el arte sonoro, como los llamados *Sound Studies*, que son más que el mero eco de los relativamente recientes *Visual Studies*.

Pero en proporción, la atención que se le ha prestado al arte sonoro en España y en todo el mundo, tanto desde el punto de vista del coleccionismo —tanto público como privado, tanto institucional como particular— como desde las exposiciones y las publicaciones, es aún escasa y excesivamente académica y especializada.

En nuestro país, a pesar de acontecimientos centrales (e históricos) para el arte sonoro en nuestro país, como Los Encuentros de Pamplona de 1972 [cat. 40]; de la larga práctica sonora de artistas pioneros y todavía en activo, como LUGAN o Isidoro Valcárcel Medina; de algunas exposiciones recientes; de iniciativas académicas como las de las universidades de Castilla-La Mancha (Cuenca), Valencia o Barcelona (en la que incluso se imparte un máster sobre arte sonoro); de fenómenos como el pionero programa de radio *Ars Sonora*, dirigido entre 1995 y 2008 por José Iges, y desde entonces por Miguel Fernández-Álvarez, o de publicaciones como *MASE* (en sus ediciones de 2006 y 2014) y *La mosca tras la oreja*, de Llorenç Barber y Montserrat Palacios, que testimonian el interés por el sonido en el arte, es obvio que la plástica e incluso el arte conceptual y el videoarte han ganado más rápida y fácilmente el favor de la programación y el coleccionismo por parte de instituciones y particulares.

DE LA MIRADA A LA ESCUCHA

Ese es el motivo por el que *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* se concibió desde el principio como una muestra (la primera) dedicada expresamente a analizar e historiar el uso del sonido en el arte contemporáneo hecho en España en los últimos cincuenta años. En el fondo, la exposición no ha consistido más que en aplicar el oído al paradójico silencio en torno al sonido en el arte de nuestro país, con la aspiración de hacer sonar esa especie de cara B que es el arte sonoro; cara B poco escuchada por el gran público, pero que pertenece por historia y por derecho a nuestra realidad artística presente.

Uno de los resortes para el arranque de este proyecto expositivo ha sido la propia historia de la Fundación Juan March: su programación de música de vanguardia y experimental; su Biblioteca de Música Española Contemporánea; su colección de arte y, también, la obra de los artistas que a lo largo de unas décadas difíciles para la creación en nuestro país fueron receptores del Programa de Becas de Artes Plásticas de la Fundación. Si, en ciertos casos, el uso del sonido ha estado presente en la obra temprana de algunos de los artistas de la colección, como Ferran García Sevilla (en el contexto del arte conceptual) [cat. 36, 37, 45, 46 y 70], en otros hubo una relación clara con la vanguardia musical experimental (como sucede con algunas obras de Martín Chirino o con los *Artefactos para la paz* de Manuel Millares [cat. 4 y 5], expuestos en una muestra compartida con el grupo Zaj en el año 1965). Otros casos, como los de Eusebio Sempere [cat. 7] o José Luis Alexanco [cat. 56], son paradigmáticos entre aquellos artistas de las décadas de los sesenta y los setenta que, sin ser «artistas sonoros», han formado parte no obstante de la historia del sonido y su relación con las artes en España. Ellos iniciaron los primeros tanteos interdisciplinares con otras propuestas experimentales y, con el tiempo, posibilitaron el hábito y la comprensión del arte sonoro en el contexto de las instituciones y colecciones de arte contemporáneo, una línea en la que cabe incluir también algunos de los trabajos de Juan Navarro Baldeweg [cat. 29-31, 51, 54, 59, 60, 67, 72 y 82] o Enrique Salamanca [cat.

61]. Por esa razón resultó muy obvio que en un primer momento la exposición debía tener lugar en el Museo Fundación Juan March de Palma y en el Museo Arte Abstracto Español de Cuenca, de los que la Fundación es titular, antes de recalcar en su última sede, Madrid.

A su paso por los museos, no pocas de las obras seleccionadas acentuaron, interfirieron o se relacionaron con las obras exhibidas en ambos museos y con sus respectivos espacios, como puede verse en los diversos registros fotográficos de este catálogo. Como ejemplo, cabe destacar la presencia en la muestra de numerosos artistas de las generaciones de los años ochenta y noventa (como José Luis Alexanco, Elena Asins [cat. 113 y 253] o Eva Lootz [cat. 284], entre otros), cuya relación con el arte sonoro ha sido rastreada a lo largo de este proyecto.

Por supuesto, más allá de los límites de la colección de la Fundación Juan March, la muestra atiende a la especial relevancia de artistas como el grupo Zaj, Isidoro Valcárcel Medina o LUGAN, cuyos trabajos experimentales y transversales han sido verdaderos precursores del arte sonoro, e incluye, junto a los ya mencionados, obras de Walter Marchetti [cat. 19, 58, 73, 279 y 325]; Francisco López [cat. 120, 121, 155, 204, 219, 233, 238, 313, 339 y 340]; José Antonio Orts [cat. 297]; Fernando Millán [cat. 321]; Esther Ferrer [cat. 267 y 320]; Bartolomé Ferrando [cat. 296]; Juan Hidalgo [cat. 1, 38, 57, 202, 209 y 210]; Wolf Vostell [cat. 95, 242-245 y 334]; Javier Aguirre [cat. 62]; José Iges y Concha Jerez [cat. 218 y 232]; Nacho Criado [cat. 65, 85 y 295]; José Maldonado [cat. 341]; Ramón González-Arroyo [cat. 301]; Alfredo Costa Monteiro [cat. 272, 300 y 330] o Barbara Held [cat. 331], entre muchos otros.

LA EXPOSICIÓN: O CÓMO CONVERTIR ESPACIOS DE EXPOSICIÓN EN PABELLONES AUDITIVOS

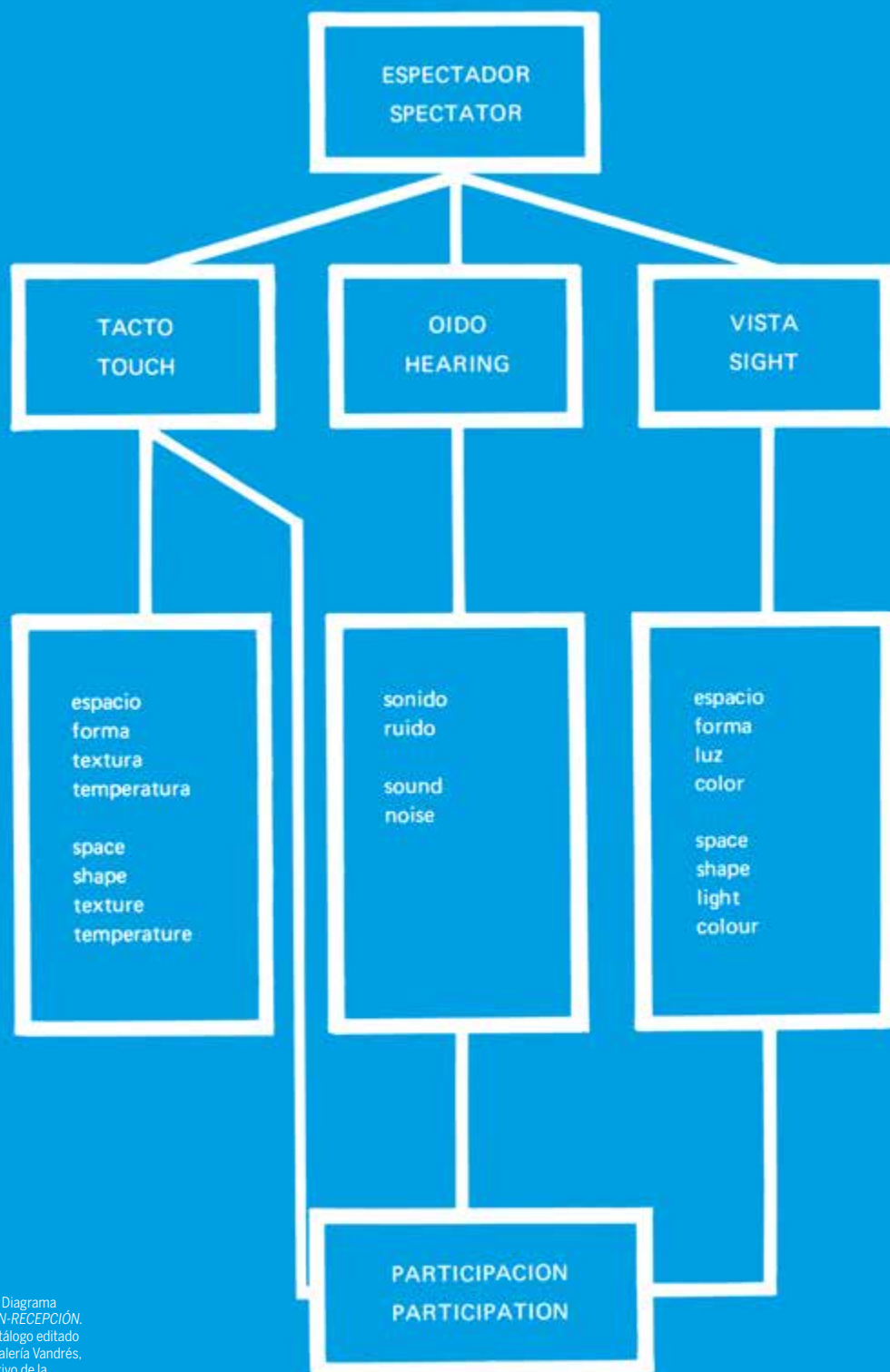
Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016 ha asumido desde sus inicios el reto de «exhibir» el sonido enfatizando todos sus aspectos artísticos: la resonancia del espacio sonoro y su relación con la arqui-

tectura, el silencio y el límite de lo audible, la asincronía y los procesos rítmicos sonoros, la insistencia vibratoria del sonido y su sentir en el cuerpo, la obsolescencia de la tecnología y su relación con la memoria colectiva.

La muestra incluye también un gran número de prácticas sonoras que se presentan alejadas del formato del concierto o plantean el soporte de grabación como medio artístico, como ocurre en las obras de José Luis Castillejo [cat. 20, 260, 265, 266 y 276]; Francisco Felipe [cat. 145 y 146]; Llorenç Barber [cat. 77, 175, 214 y 237]; Francisco López, Javier Maderuelo [cat. 78, 91 y 105]; Pedro G. Romero [cat. 206], u Oscar Abril Ascaso [cat. 283], entre otras. También muestra documentos y materiales que, temáticamente, permiten trazar un panorama desde el temprano *Étude de stage* (1961) de Juan Hidalgo y los Encuentros de Pamplona de 1972, hasta las exposiciones colectivas celebradas en los primeros años de nuestro siglo, poniendo énfasis tanto en los distintos soportes históricos del sonido como en los trabajos que los cuestionan, sin olvidar la incorporación de obras representativas de la poesía sonora, el arte de acción, el videoarte o el arte radiofónico.

Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016 asume pues, de manera muy consciente, el auténtico reto curatorial de mostrar el sonido en los espacios diáfanos de las salas de exposición, desnudos, diseñados acorde a una lógica de la mirada perpendicular, que pueden ser entornos extraños o incluso agresivos desde el punto de vista de la acústica. Esos espacios pueden devenir, por una parte, en cámaras reverberantes en las que el sonido suele invadir el resto de las salas (y las obras expuestas en ellas), convirtiendo el trayecto del visitante en una incómoda travesía por una especie de desierto cacofónico. En el otro extremo, la construcción de espacios aislados y cámaras insonorizadas puede cambiar de manera determinante la experiencia de los visitantes de la exposición y hacer imposible cualquier relato con cierta unidad de sentido. Se impone, entonces, un cuidado equilibrio entre las distintas soluciones que se han de adoptar.

Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016, se ha enfrentado a esas dificultades, además, con el deseo de que las obras «sonoras» convivieran con las «visua-



LUGAN, Diagrama
 EMISIÓN-RECEPCIÓN.
 En el catálogo editado
 por la Galería Vandrés,
 con motivo de la
 exposición de LUGAN
 en la XII Bienal de São
 Paulo, 1973. Colección
 Fundación Juan March

les», atendiendo tanto a las maneras en las que el sonido cuestiona el espacio expositivo tradicional como a las formas en que su exhibición puede resolverse, presentándolo mediante técnicas que permiten ordenar el espacio expositivo para que no se produzcan colisiones en la escucha, salvando aquellas que forman, de hecho, parte integrante de las propias obras sonoras.

EL LIBRO-CATÁLOGO: PARA ESCUCHAR CON LOS OJOS, LEER CON LOS OÍDOS

Cualquier publicación impresa que se tome en serio que su asunto es, además del texto, la imagen, deviene automáticamente un libro ilustrado. Si además su misión es la de acompañar a una exposición, se lo llama catálogo, una tipología de libro ilustrado en el que con cierta frecuencia el peso de las imágenes es incluso mayor que el de los textos. Si el catálogo pretende sobrevivir a la exposición y no ser solo la efímera versión testimonial (en el orden consecutivo de sus páginas) de las imágenes impresas de las obras expuestas (en las tres dimensiones del espacio real), entonces es a la vez un catálogo y un libro.


Toda esta variada tipología se complica algo más —si se quiere, y aquí se ha querido— cuando el asunto de un papel impreso como este no solo no es el texto ni tampoco la imagen, sino algo muy otro: el sonido.

Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016 es una exposición que se proyectó en su día como respuesta al reto curatorial de introducir el sonido en espacios pensados para la mirada.

Del mismo modo que exponer el sonido en los espacios de la mirada ha supuesto un reto, lo es también dar a ver y a leer sobre el objeto de la escucha en un tipo de artefacto (un libro como este) que fue inventado y sigue sirviendo sobre todo para acoger palabras escritas e imágenes impresas. Claro que, como es obvio, los libros también se pueden leer en voz alta, y entonces son vehículos de la escucha y medios para una experiencia que es sonora (y, lo que es más significativo: que es pública). De hecho, antes de la invención de los medios para la multiplicación de los textos —de la imprenta al escáner pasan-

do por la fotocopiadora—, los libros o sus antecedentes en soportes tan variados como el papiro o las pieles animales fueron objetos escasos y preciados, que se leían en voz alta por unos pocos (o más bien se declamaban) en fiestas y ritos sagrados y profanos. La evolución de esos medios —nuestra hiperdigitalización presente no es más que la intensificación futurista de ese proceso— nos ha dotado de otros medios, de unas «extensiones» (la expresión es de Marshall McLuhan) que han expandido (y también individualizado y atomizado) muchas experiencias humanas: el libro lo ha hecho con la de leer (¿quién lee hoy en voz alta para otros?); la radio, con la de escuchar; la imagen en movimiento, con la de ver y mirar.

Este libro-catálogo se presenta con la pretensión de acompañar a la exposición que lo ha hecho nacer, y como ella pretende narrar de un modo si no exhaustivo, sí lo más completo posible, la historia del sonido organizado con criterios artísticos en España desde los años sesenta del pasado siglo hasta el presente.

Se complementa, primero, con un MP3 que recoge hasta cuarenta y cinco registros de otras tantas obras sonoras que forman parte de la exposición. Todas y cada una de las referencias a todas y cada una de esas pistas en todos los textos de este libro están indicadas con el sencillo icono  en los márgenes de las páginas correspondientes, de manera que el lector pueda tener la experiencia simultánea de la escucha y la lectura en distintos contextos. Que esa experiencia pueda ser, además, pública y compartida solo depende de la sustitución de los auriculares por altavoces en el puerto correspondiente.

Por lo demás, el contenido de este libro-catálogo se ha preparado desde la conciencia de la relativa novedad que afecta a la realidad del arte sonoro (y de la de su correspondiente desconocimiento), un «género» en franca inferioridad en cuanto al número y la calidad de sus presentaciones expositivas y editoriales si se las compara con las dedicadas a las artes plásticas o incluso al arte conceptual. Tras el resultado de la propuesta realizada a José Iges y José Luis Maire, comisarios invitados para el proyecto, de definir en escasas mil palabras qué sea el arte sonoro, el libro despliega cuatro secciones que se hacen car-

go de nuestro tema desde la reflexión teórica sobre el arte sonoro, su historia, la cultura material de sus soportes, medios y canales de distribución, y los espacios en los que vive (o malvive, pero en los que al menos suena).

La apuesta decidida en este proyecto por una autoría (y una labor curatorial) compartida —o, por decirlo de una vez: polifónica— es la que explica que el espacio tradicionalmente dedicado a presentar las obras en exposición (titulado aquí «61/16: una historia del arte sonoro en España») tenga el aspecto de una extraña partitura a tres columnas para tres voces y con imágenes: dos de esas voces comentan las obras seleccionadas desde el punto de vista de su relevancia para esa historia y la tercera, la voz propia de la «subjetividad institucional» (Griselda Pollock) que puso en marcha el proyecto, da cuenta de lo instructivo, sugerente y fecundo que ha resultado dejar que el sonido «tomase» (con todas sus consecuencias) los tradicionales espacios de la mirada. Además, el libro incluye la exhaustiva catalogación de las obras y de la documentación expuesta y cuenta con la bibliografía más actualizada.

La sección final del catálogo es la que mejor articula las tres partes que vertebran los contenidos del proyecto *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*: el catálogo impreso, su acompañante sonoro en MP3 y la página web (www.march.es) que ofrece textos, imágenes y archivos sonoros complementarios de acceso libre y gratuito. Por lo tanto, la simbiosis de lectura y escucha de esta publicación se complementa con ese portal de contenidos de audio, texto y vídeo, organizado con los criterios que rigen la confección de portales digitales de conocimiento. Así, los apartados del índice de esta publicación que forman parte de ese portal (básicamente aquellos que, por su propia naturaleza, es mejor que vivan en un entorno que, como el digital, es permanentemente actualizable) permiten ya datos en red, búsquedas y actualizaciones. Es el caso de las cronologías, las encuestas o los contenidos de los programas que acompañan la exposición (como la acción inaugural, los ciclos de conferencias y las mesas redondas organizados bajo el título de «Sonido como medio»). También los del ciclo de cine titulado «El sonido y el cine experimental», que comprende

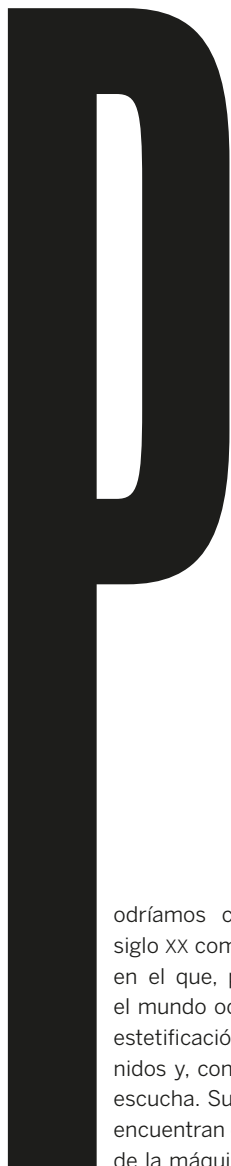
la nueva realización con música en directo de *Sin Film* [1984], por parte del pionero del cine experimental español Javier Aguirre, la integral de su *Anticine* y una selección de algunas de las más significativas películas analógicas y digitales de otros autores).

Que una publicación impresa y su suplemento sonoro estén articulados con un sitio web significa algo más que un coqueto guiño a las nuevas tecnologías: significa que sus contenidos tendrán un eco en *sostenutto* en el futuro: esa web irá incrementando sus archivos hasta que —agotado el limitado número de ejemplares de esta edición «analógica»— se convierta en su segunda y única vida (la digital). A partir de ese momento sobrevivirán esos contenidos (sumándose a toda la documentación ya generada y que seguirá generando la vida del proyecto y las reacciones que suscite o provoque) en esa especie de inmenso repositorio multisensorial de experiencias compartidas que es —y ojalá que cada vez lo sea más— la mejor versión de la red, por encima de la algarabía del frenético e inconteniblemente multiplicado baile de imágenes, signos y sonidos en medio del cual vivimos, el mismo en el que tenemos que decidir qué mirar y qué escuchar.

JOUÉ ARTE

Fundación Juan March

ES EL SONORO?



odríamos considerar el pasado siglo XX como el período histórico en el que, por diversas razones, el mundo occidental se abrió a la estetificación de todo tipo de sonidos y, con ello, a otros tipos de escucha. Sus orígenes no solo se encuentran en el empleo del ruido de la máquina por parte del futu-

rismo, sino que, en un proceso que comienza en los últimos decenios del siglo XIX, se hallan también en la expansión de los instrumentos de percusión no afinados, en la salida del poema de la página impresa (una fuente de posibilidades nuevas) o en la experiencia sinestésica. Junto a ello, conviene recordar el surgimiento de nuevas herramientas tecnológicas que descubrieron inesperadas opciones, pues, como señaló el compositor e investigador R. Murray Schafer, «los tres mecanismos sonoros más innovadores de la revolución eléctrica fueron el teléfono, el fonógrafo y la radio. Con el teléfono y la radio, el sonido no estuvo por más tiempo atado al

punto que inicialmente ocupaba en el espacio; con el fonógrafo, fue liberado de su posición en el tiempo»¹.

Durante la década de 1980, los usos artísticos del sonido por parte de videoartistas, poetas experimentales, *performers*, compositores y artistas visuales empezaron a etiquetarse bajo el término *sound art*; en Alemania se desarrollarían bajo el apelativo *Klangkunst*. Pero conviene señalar que otras iniciativas comenzaron bastante antes: en el cine experimental, en la otra escucha planteada por Cage, en la práctica del *intermedia* dentro y fuera de Fluxus, en aquello que se ha dado en llamar «otros comportamientos artísticos», y en la expansión de diferentes disciplinas artísticas que tomaron el sonido como material expresivo. Cabe recordar el nacimiento de la música concreta a finales de los años cuarenta, en donde el trabajo con todo tipo de sonidos del entorno, no necesariamente musicales, abrió inauditos horizontes estéticos. La música electroacústica, que sucede a aquella, propició un ámbito de fecunda influencia para el arte sonoro. También en los años cincuenta surgió la poesía sonora, y en la década posterior comenzaron a realizarse las primeras instalaciones sonoras. En este rápido recorrido se puede asimismo señalar la «ecología sonora», dominio que apareció en los setenta en un esfuerzo por categorizar, no solo artísticamente, el entorno acústico, y del que nacería el rico universo del paisaje sonoro y, con posterioridad, la fonografía. Desde sus orígenes en los años cincuenta, la radio como medio no solo se comprometió en la difusión de muchas de esas experiencias, sino que incorporó nuevos géneros artísticos dentro del llamado arte radiofónico o radioarte.

Todo ello se produjo gracias a las nuevas tecnologías electrónicas que fueron apareciendo en la segunda mitad del siglo pasado, desde el magnetófono de cinta hasta los ordenadores, del universo analógico al digital, recursos que permitieron una experimentación que vio palidecer su prestigio a partir de los años ochenta.

Yendo más allá de una formulación historicista ya superada, que entendería por arte sonoro el realizado por artistas visuales, en particular, o por «no músicos», en general, incluiríamos en esta categoría todas las obras

en las que el sonido se organiza con criterios artísticos. Cabe inmediatamente añadir que existen diferentes maneras de organizar con intención artística el sonido en el tiempo y en el espacio, y que algunas de ellas son musicales y otras, no. O dicho de otro modo: la música suele tener unos criterios e intenciones diferentes de los exhibidos, por lo general, en la poesía sonora, la instalación, la *performance* o el arte radiofónico a la hora de organizar el material sonoro. En las instalaciones o las *performances*, deberíamos considerar criterios escénicos, plásticos o espaciales. En el arte radiofónico añadiríamos la música a la narrativa y al teatro como posibles disciplinas artísticas de referencia, pero también a recursos procedentes del propio lenguaje del medio. Es, pues, el arte sonoro un arte claramente híbrido, nacido en la intersección, y no puede extrañar, por tanto, que sus autores pertenezcan al mundo de las letras, del arte visual, del cine, al tecnológico, al periodístico, al musical, al escénico, a varios de ellos a la vez o a campos situados «entre sillas», como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas *intermedia*.

Cuando se habla de arte sonoro se suele dejar de lado que muchos autores desarrollan su trabajo desde un área concreta que les resulta preferente, si bien para desbordarla o expandirla con su práctica artística. De ese modo, aunque pudieran encontrarse similares productos artísticos, los puntos de referencia distintos de los creadores que proceden de la poesía, las artes visuales o la música, por ejemplo, aportan características profundamente diferenciadas al resultado de la obra, observables con claridad, por ejemplo, en trabajos que emplean textos interpretados vocalmente. Lo anterior podría cuestionar la existencia del arte sonoro como una disciplina artística con rasgos específicos, posición que se ha venido defendiendo con ardor en los últimos tiempos, a la vez que se abandonaba o se expandía la noción originaria del término. Pero podríamos quizá hablar, más bien, de artistas y «artes que emplean sonido», o —insistimos— de la artísticidad en la intención de quienes deciden expresarse con el sonido como material sensible.

En todo caso, asistimos a un cambio de paradigma en las artes, que podría obedecer a lo que Jacques Rancière explica del siguien-

te modo: «El principio de la revolución estética anti-mimética no supone un “cada uno en su lugar”, que consagrara cada arte a su médium propio. Supone por el contrario un “cada uno en el lugar del otro”. [...] Significa la constitución de una superficie común en lugar de los dominios de imitación separados»². Dentro de ella, en esa superficie común, la dimensión sonora ha cobrado una creciente relevancia que ya es indiscutible.

1. Cf. Richard Kostelanetz, «Wisdom about Audio Art», en Dan Lander y Micah Lexier (coms.), *Sound by Artists* [cat. expo.]. Toronto, Ont.; Banff, Alta: Art Metropole; Walter Phillips Gallery, 1990, p. 101.

2. Jacques Rancière, *El destino de las imágenes* (trad. Pablo Bustinduy). Nigrán, Pontevedra: Politopías, 2011, p. 112.

JOSÉ IGES



El sonido acompaña al arte con menor o mayor cercanía desde su inicio, aunque, si cabe, con más intensidad e insistencia a partir del siglo XIX e inicios del XX. Por

citar tan solo algunos de los posibles recorridos, influencias o transmisiones entre el sonido

y el arte, podríamos encontrar este reparto, violentamente presente, en el futurismo (con la incorporación del ruido urbano o el despliegue de las onomatopeyas); en las prácticas del dadaísmo, llevadas a cabo por sus «hacedores de ruido» (transformación y relectura del lenguaje mediante imágenes sonoras de connotaciones mágicas); en el surrealismo (sonido evocado pero también expuesto, como en el ambiente desquiciado de la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938); en el neoclasicismo (con la colaboración escénica y la influencia entre compositores y artistas), o en el expresionismo abstracto (y el concepto de vibración del color, intercambio, trans-

misión e imbricación entre las dos estéticas, la pictórica y la musical).

Sin embargo, es en el contexto de la desarticulación de las nociones de compositor, artista, oyente o público, iniciada en la década de los años cincuenta, cuando comienza a deslegitimarse en la teoría y en la práctica la separación tradicional de los registros sensibles, el visual y el sonoro. Algunos artistas, envueltos en esta *Stimmung*, cuestionaron durante la década de los años sesenta el estatus de obra (y con ella su forma estable), así como la especificidad del medio. Las categorías artísticas tradicionales (las artes plásticas y escénicas o la propia música) se mezclaron y complicaron, entre ellas y unas con otras. Precisamente, la música concluye en esta década un largo proceso que la desvincula de sus parámetros notacionales y la lleva, de una manera irreversible, a rebasar su lenguaje codificado. Que el sonido se afirmara en su materialidad constituyó, sin duda, un punto de inflexión. ¿Sería este quizá el comienzo del arte sonoro?

Como se sabe, el nombre «arte sonoro», entendido como una categoría, no aparece hasta la década de 1980. Su aceptación y recepción para la historia del arte fue del todo complicada: la arquitectura de los museos y las salas (poco amable para las características de la propagación del sonido); una definición acumulativa (que agrupa sucesivamente la instalación sonora, la escultura interactiva, la poesía experimental, la fonografía, etc.); la escasa conformidad de los artistas con el término (aunque comparte esta falta de reconocimiento con la historia de las categorías del arte reciente; el minimalismo sería un claro ejemplo); la confusión con la música (ya sea en sus derivas electroacústicas o experimentales) y, por último, el que quizá sea el factor más determinante en nuestra narración, el privilegio teórico de la mirada en nuestra cultura en general y en la disciplina en particular. Todos estos factores propiciaron una recepción confusa del arte sonoro, que arrastraría consigo los efectos permanentes de una cierta sordera estética.

Como toda categoría artística leída desde un punto de vista historiográfico simple, narrada mediante la sucesión de hitos, artistas fetiche y terrenos teóricos inamovibles o prefigurados, el arte sonoro ha encontrado y encontrará siempre un enfrentamiento di-

recto con su definición. Sus objetivos académicos, expositivos o comerciales persiguen y pretenden un origen, inexistente por otra parte, que nos permita justificar de una manera lo más clara posible qué es el arte sonoro. Además, si las definiciones basadas en el uso del sonido no nos proporcionan una delimitación justa del término, otra estrategia, que consistiría en invalidar la singularidad de la historia del arte sonoro mediante la identificación con la música, encuentra graves inconvenientes. Alejados ya de una historia fundamentada en categorías, cuando pretendemos pensar el arte sonoro desde algunas de las obras que surgieron en la década de los años sesenta, como *Box with the Sound of its Own Making* (1961) de Robert Morris, la instalación *Spaces* (1969) de Michael Asher o la primera acción *Listen* (1966) de Max Neuhaus, por citar tan solo tres ejemplos, nuestro léxico musical o plástico se convierte, antes que en una herramienta, en un claro inconveniente. No nos es posible dar cuenta de la singularidad y especificidad de estas obras desde un pensamiento musical o una estética de las artes visuales. Si la música se da espacialmente (un espacio no cartesiano, esto es, un espacio implicado con el tiempo, un espacio-tiempo), el sonido en el contexto artístico puede, además, revelar y reformular el espacio sin la imposición de un discurso espacializado (el caso, quizá, de la difusión electroacústica) o, por el contrario, puede enfrentarnos a la ideología oculta, aunque determinante, de la arquitectura (algo impensable en el ámbito musical).

En el comienzo de este texto, no ha sido mencionado el sonido en el ámbito del arte conceptual y de los conceptualismos (fuera y dentro del entorno español). En la década de los años setenta, el sonido se relacionó con las prácticas artísticas de una manera singular, vinculándose con la estética y la política. La insistencia en el proceso, el cuestionamiento de la percepción monosensorial, el concepto de la forma artística en continua «formación» y la exploración de otros registros sensibles, diferentes al de la mirada, permitieron que el sonido fuera un medio estético más para el arte. Quizá una reconsideración del arte sonoro, alejada de toda noción de progreso estético o artístico, suponga retomar el sonido

(y la presencia sonora) en el arte conceptual, y preguntarnos, acaso, si un arte sonoro posible ya tuvo lugar.

No se trataría, por tanto, de dar una definición del término «arte sonoro» para categorizarlo o delimitarlo, sino de intentar pensar el sonido, de manera inédita, desde un ámbito que se encuentre alejado del privilegio de uno de los registros sensibles (ya sea el del oído o el de la mirada). Las preguntas que nos quedan por reconsiderar no parecen ser cronológicas, más bien se relacionan con el tipo de lugar que se abre con la escucha; con las formas en las que el sonido resuena en el espacio (y remite, a su vez, en nuestros cuerpos); con la posibilidad de deslizarse desde una fenomenología de la percepción (de la mera constatación, interactiva o no, de las propiedades acústicas del sonido) a una fenomenología de lo sensible, o, al fin, con el concepto de escucha que estaría en juego cuando se pretende dar cuenta del sonido en el arte.

JOSÉ LUIS
MAIRE

OR B A S O S T R

Este glosario es un trabajo coral que reúne una selección de términos relacionados con el arte sonoro con la intención de guiar la lectura de este libro-catálogo. Debido a la especificidad de buena parte de su vocabulario y a la falta de obras de referencia en español, se ha optado por consultar, para algunos de sus conceptos, a varios especialistas.

Acusmática

JOSÉ LUIS MAIRE. Adjetivo vinculado a la práctica pitagórica, cuyo método de enseñanza consistía en la escucha y en la separación visual de discípulos y maestro. Fue recuperado en 1955 por el poeta francés Jérôme Peignot para designar la distancia que separa a los sonidos de su origen. Desde los años setenta la locución «música acusmática» comprende aquellas obras sonoras compuestas sobre un soporte, con independencia del origen de los sonidos capturados, procesados o sintetizados. En la actualidad, continúa utilizándose esta denominación, principalmente, en países francófonos. Por otra parte, la música acusmática asume y manifiesta una disposición de escucha alejada de la dimensión espectacular del concierto. Es decir, el oyente y la obra sonora comparten un mismo espacio sin la mediación de un intérprete en escena.

François Delalande, «Le paradigme électroacoustique», en Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1: *Musiques du XX^e siècle*. París: Actes Sud; Cité de la Musique, pp. 533-557.
Brian Kane, *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.

Algoritmo

JOSÉ MANUEL BERENQUER. Secuencia de pasos definidos sin lugar a ambigüedades y orientados a la obtención de un resultado cuya significación es conocida.

Altavoz

J. M. BERENQUER. Transductor, esencialmente electroacústico, que transforma variaciones de voltaje en movimientos de un mecanismo capaz de desplazar las moléculas de aire, cuya finalidad predominante es la estimulación del sistema auditivo para así generar sensaciones sonoras.

Ambiente

MIKEL ARCE. Término que parte del concepto de *musique d'ameublement* [música de mobiliario] propuesto por Erik Satie para referirse a un tipo de composición musical que se considera, por su aspecto funcional, un «decorado sonoro» para ocasiones o espacios específicos. Actualmente, el término se refiere más al uso del sonido como modelador, articulador, limitador y constructor de espacios. Espacios creados desde la sensación y la emoción de la escucha, desde nuestra capacidad binaural y ecolocalizadora para apreciar las infinitas posibilidades de combinación y organización temporal y espacial que nos ofrecen las ondas sonoras desde el tratamiento de sus magnitudes tonales, tímbricas y dinámicas, ya sean de origen acústico, natural (*soundscape*) o sintético. Implica conceptualmente una redefinición del espacio, su significado y su contexto acústico, al tiempo que contribuye a una nueva interpretación del lugar que provoca y estimula la percepción del espectador.

Analógico

J. M. BERENGUER. Dicho de un dispositivo de tratamiento o generación de señal que recibe o produce una señal continua, cuyos valores son solo expresables en números reales. Dicho de un producto artístico que ha sido realizado con dispositivos analógicos.

Anticine

J. L. MAIRE. Da nombre al título genérico de las ocho películas que realizó Javier Aguirre entre 1967 y 1970, así como al ensayo homónimo que publicó para exponer su teoría cinematográfica. Con tan solo un año de diferencia con respecto a *The Flicker* [El parpadeo] (1966) de Tony Conrad, y de una manera absolutamente original, la serie *Anticine* constituye uno de los ejemplos de cine experimental más radicales y originales (en el que se llega a prescindir incluso del celuloide). En estos ocho filmes, se desarticulan los mecanismos y los códigos tradicionales del cine, y el espectador se encuentra ante un material perceptual puro. Por otra parte, en su elaboración, se comparten lenguajes y prácticas de otras disciplinas artísticas: la pintura, la música concreta, la poesía experimental o la generación de formas mediante computación.

Javier Aguirre, *Anti-cine: apuntes para una teoría*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.

Apropiacionismo

JOSÉ IGES. Se podría designar con este término el empleo consciente de elementos provenientes de otras obras artísticas para desarrollar parcial o completamente una obra que se firma como propia. Tras lo sucedido en el arte desde las primeras vanguardias del siglo XX, los materiales susceptibles de «apropiación» no necesaria o no exclusivamente tienen que ser obras de arte, o sus fragmentos, iconos o símbolos, sino aquellos objetos que puedan representar, en algún sentido, a una cultura. Cabría considerar en el arte sonoro la apropiación de tres tipologías distintas de materiales acústicos: fragmentos verbales, secuencias musicales y secuencias sonoras procedentes de nuestro entorno. Si atendemos a los procedimientos, otra forma de apropiacionismo se da cuando un artista decide emplear, en su trabajo, no ya un material sonoro preexistente, sino un proceso, una técnica o una estructura que remite intencionalmente a una obra y a un autor dados.

Arte electrónico

J. IGES. Ese apelativo nombra todas las obras de arte surgidas del empleo de la tecnología electrónica en cualquiera de sus fases de creación, producción y exhibición. Así, son obras asignables a esta categoría tanto las manifestaciones visuales y sonoras vinculadas a las redes electrónicas de comunicación —televisión, radio, teléfono, internet— como las esculturas interactivas, las instalaciones que utilizan la tecnología electrónica, el arte cibernético, la infografía, la electrografía, el arte multimedia o el videoarte. La diversidad, pues, de productos artísticos que se insertan en ese término tiene tan solo en común el empleo que en ellos se hace de la tecnología electrónica.

Arte radiofónico

J. IGES. Cuando la radio, a mediados de los años veinte, deja de ser un canal de transmisión y se convierte en un medio, comienza una experimentación con sus posibilidades expresivas. Este proceso tiene lugar tanto en los Estados Unidos como en Alemania, Francia, Reino Unido, Italia o España. Tras la Segunda Guerra Mundial, las emisoras de servicio público dedican presupuestos y espacios para facilitar a creadores de todo tipo la producción de obras, lo que iría configurando los diferentes géneros artísticos radiofónicos. En 1989, se crea Ars Acustica dentro de la Unión Europea de Radio Televisión (UER), para agrupar, precisamente, el trabajo de productores y autores dedicados a la promoción, producción y difusión del arte radiofónico (o radioarte). Más recientemente, internet ha propuesto nuevas posibilidades, entre las que se cuentan la escucha a la carta y la creación de grupos de trabajo abiertos a nuevos formatos y modos de intercambio. Se podrían destacar algunas definiciones de arte radiofónico: «Es arte transmitido» (Dan Lander); «Es el uso de la radio como un medio para el arte» (Robert Adrian); «Es arte sonoro en y para el espacio electrónico de la radiodifusión» (José Iges). O aún más genéricamente: «Es arte sonoro con la participación del espacio radioeléctrico en cualquier punto o estadio de su producción» (José Manuel Berenguer). Autores, como el citado Robert Adrian, consideran que dentro de esa categoría han de inscribirse, además, aquellas obras que emplean las radiofrecuencias para controlar procesos mecánicos o electrónicos a distancia.

Cine estructural

J. L. MAIRE. Es una de las tendencias más representativas del cine experimental. Aunque sus orígenes se pueden encontrar en el cine de las vanguardias y en el arte conceptual, su denominación procede de una serie de prácticas fílmicas realizadas entre las décadas de los años sesenta y setenta. En este término se ponen en juego varios factores: una afirmación de la película como soporte matérico, una definición activa del espectador y del oyente, un uso del sonido disruptivo, el intento de desmitificación de los procesos y de los mecanismos de ilusión del cine narrativo, y la transgresión de los códigos del lenguaje cinematográfico.

Eugeni Bonet y Manuel Palacio, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España: 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.

P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Collage sonoro

J. IGES. Si el *collage* es la transferencia de materiales de un contexto a otro (a la par que da nombre a la técnica que los ensambla en un todo), es en el trabajo del alemán Kurt Schwitters —además de algunos conciertos precedentes cubistas— donde encontramos sus primeras manifestaciones. Con esa revalorización de los residuos, se abrió en el período de entreguerras del pasado siglo una práctica que años después habría de extenderse a los objetos sonoros. El productor alemán Klaus Schöning ya señaló esa relevancia del *collage* en el radioarte en lo que él denominó «*collage* radiofónico». Pero, en un sentido más amplio, la confrontación y combinación de material aparentemente incompatible, que, liberado de su contexto y mediante el *collage*, se convierte en una síntesis, en una nueva realidad, no solo encuentra en la radio un espacio idóneo de evolución y difusión. El montaje, basado en cortar y pegar cinta magnetofónica, acción habitual, por otra parte, en los estudios de sonido, ya implica el término (pues en francés *coller* significa «pegar»). Sus consecuencias estéticas, que suponen la interrupción y fragmentación del discurso lineal en plena crisis de la representación, se aplicarían a una diversidad de obras y géneros en los que se hace uso de todo tipo de soportes de audio.

Digital

J. M. BERENQUER. Dicho de un dispositivo de tratamiento o generación de señal que recibe o produce una señal discreta, cuyos valores son siempre capaces de asociar a algún número natural. Dicho de un producto artístico que se ha realizado con la intervención de dispositivos digitales.

Escucha

J. L. MAIRE. La historia de un pensamiento de la escucha anterior al arte sonoro comienza con un gesto liberador, aquel que permite desvincularse de la definición tradicional, establecida por las ciencias, que trata la escucha como un mero hecho fisiológico y parte de la separación radical entre el oír y el escuchar. En el contexto de una fenomenología de la escucha, emprendida por Pierre Schaeffer, que consiste en la distinción de la sensación y la percepción, y en el análisis exhaustivo de la intencionalidad, aparece la designación «escucha reducida» para referirse a una audición desinteresada, tanto de la causa de un sonido determinado como del sentido que este asume en un contexto musical. El pensamiento de la escucha en el arte sonoro a partir de la década de los años setenta retoma un concepto de la escucha en absoluto pasivo. Lejos de toda objetivación, en la escucha de una obra sonora se produce una relación de adherencia que poco tiene que ver con sopesarla, juzgarla o analizarla. Se trata, más bien, de comprender la forma en la que la escucha se dirige a aquello en donde el sentido y el sonido resuenan uno en otro (y con nosotros) y la forma en que se relaciona con el espacio que se abre con ella.

Peter Szendy (ed.), *L'écoute*. París: IRCAM; L'Harmattan, 2000.

Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Nueva York: Continuum, 2010.

Escultura sonora

MIKEL ARCE. Desde la propia definición del arte sonoro como arte *intermedia* (es decir, situado entre dos o más artes de las que extrae rasgos, procesos y medios específicos para crear uno propio), el sonido se ha integrado en la escultura incorporando elementos constructivos sonoros a partir de la segunda mitad del siglo XX; y ha estado presente en los movimientos artísticos que han surgido desde entonces asociándose a ellos o desarrollándose en paralelo. De esta manera, los posibles sonidos del objeto/forma que suena (o percibimos de manera acústica/mecánica o electroacústica) forman parte inherente de la imagen y la forma exterior que los contiene. El resultado crea una «imagen sonora» en la que se relaciona íntimamente el objeto/forma, el sonido que escuchamos y todas las posibles imágenes sonoras que genera dicho sonido/ruido. Se establece así una conexión entre una forma/objeto real dimensional y su sonido de manera inseparable.

Event score

J. L. MAIRE. Aunque cuenta con diversos antecedentes, la denominación surge en el contexto de las prácticas sonoras del grupo Fluxus. Las *event scores* [partituras de acción] operan mediante instrucciones, en lugar de los habituales símbolos musicales de las partituras tradicionales. Sin embargo, se da la paradoja de que estas «partituras» no solamente se limitan a dar instrucciones, sino que, simultáneamente, son un texto en sí mismas. En ellas aparecen proposiciones de acciones, manifiestos y poesías con un fuerte carácter de apertura interpretativa.

Liz Kotz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2007.

Fonografía

J.L. MAIRE. En el origen de este término, superado ampliamente, se encuentra una concepción del uso de las grabaciones sonoras como si de una fotografía o de una suerte de diapositiva sonora se tratara. La denominación fue acuñada por el compositor y teórico francés François-Bernard Mâche, aunque se presenta teorizada de una manera ejemplar en los trabajos de Luc Ferrari. A partir de la evidencia de que la fonografía no es un medio neutro de transmisión, en las dos últimas décadas, la concepción y ampliación del término engloba múltiples prácticas sonoras y artísticas en las que se implica un gran número de orientaciones estéticas, sociales o políticas. Por otra parte, si la fonografía evoca, representa o amplifica un paisaje sonoro, un acontecimiento sonoro determinado o nuestra propia percepción, simultáneamente pone de manifiesto una cierta manera de escucha (la del fonografista) y nos sitúa, como oyentes, ante una presencia sonora distinta, medida por nuestra escucha en cada nueva ocasión.

Yannick Dauby, *Paysages sonores partagés* [DEA]. Poitiers: Université de Poitiers, 2004.

Pierre-Yves Macé, *Musique et document sonore: enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*. Dijon: les presses du réel, 2012.

Improvisación

J.L. MAIRE. La improvisación acompaña a las prácticas sonoras y artísticas desde su inicio. En lo que respecta a la historia de la música occidental encontramos, por poner tan solo algunos ejemplos, diversas manifestaciones de improvisación en los *differentiae* del canto gregoriano o del Renacimiento, en la música para órgano del Barroco, en las improvisaciones notadas de Clara Schumann, sin mencionar la relación inherente de este término con las músicas tradicionales. Sin embargo, es en el siglo XX cuando encontramos una mayor variedad de formas artísticas, y de discursos, en la que la improvisación actual, con sus múltiples modulaciones, puede encontrar antecedentes: en el uso del concepto de azar de las vanguardias de principios de siglo; en la aleatoriedad controlada de las músicas de los años cincuenta y sesenta; en la liberación de los códigos musicales del grupo Fluxus; en la improvisación no-idiomática (junto con los discursos críticos de su imposibilidad); en las técnicas performativas; en los conceptualismos de la década de los años setenta; en la disolución del papel de compositor y la discusión del concepto de obra cerrada, o, por último, en el giro estético y político desde un régimen de la música representada (mediante la notación) hacia unas prácticas sonoras basadas en la escucha.

Cornelius Cardew, «Towards an Ethic of Improvisation», en *Treatise Handbook: Including Bun No. 2 [and] Volo Solo*. Londres; Nueva York: Edition Peters, 1971.

Edwin Prévost, «Free Improvisation in Music and Capitalism: Resisting Authority and the Cults of Scientism and Celebrity», en James Saunders (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham: Ashgate, 2009.

Instalación sonora

M. ARCE (1). Numerosas representaciones dimensionales del sonido se adentran en lo que Rosalind Krauss en 1978 denominara «la escultura en el campo expandido», que sitúa la escultura en los límites del paisaje y la arquitectura, entre lo construido y lo encontrado. Esto permite repensarla como una extensión del espacio en la que el arte sonoro encuentra un ámbito de desarrollo a partir del planteamiento artístico de lo acústico, la espacialidad y su dimensionalidad. De esta forma, aparece el concepto de instalación sonora y se amplía el horizonte de los artistas que utilizan el elemento sonoro como parte de la representación, como materia abstracta del espacio y como material físico y dimensional.

Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, vol. 8 (primavera de 1979), pp. 30-44. Hay edición en español: «La escultura en el campo expandido», en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (trad. Adolfo Gómez). Madrid: Alianza, 1996.

MARÍA ANDUEZA (2). El concepto se debe al artista norteamericano Max Neuhaus, quien a finales de la década de 1960 lo vinculó a sus intervenciones sonoras ubicadas en diferentes emplazamientos de entornos urbanos. En esta expresión artística, el material sonoro aparece situado en el espacio atendiendo al resto de elementos estables y dinámicos presentes en él, para crear de este modo una nueva percepción del lugar que va más allá de lo exclusivamente sonoro. En la actualidad, esta expresión abarca un campo mucho mayor y engloba toda creación artística que interviene un espacio o que propicia una situación espacial en la que se emplean materiales sonoros. Estos pueden además convivir en la instalación sonora con otros elementos visuales, escultóricos, lumínicos, etc., pero persiguen siempre una experiencia del espacio guiada por la escucha. Por lo general, las instalaciones sonoras recurren a diferentes tecnologías y dispositivos sonoros para su creación.

Interactividad

J. IGES. Se trata de la opción que otorga un sistema o programa para establecer un diálogo —siempre con unas pautas o reglas establecidas de antemano— entre un usuario y un dispositivo creado con tal objetivo, o entre diversos usuarios conectados por dicho sistema. La interactividad que nos ocupa aquí es la que se pone al servicio, a través de programas informáticos, de un trabajo artístico que tiene como objetivo dialogar con un usuario activo, a fin de que supere el papel de mero espectador y se involucre como parte del proceso. Puede desarrollarse mediante la captura de su movimiento involuntario por el espacio de una instalación (con cámaras o sensores que ponen en marcha dispositivos sonoros y visuales diversos), o bien por su actuación consciente ante una interfaz desde la que activa la propia obra o partes de esta.

Intermedia

J.IGES. Es un término que introdujo en 1965 el artista fluxus Dick Higgins. Una posible traducción sería «técnica intermedia», y bajo ese aspecto designaría un territorio situado entre las técnicas artísticas tradicionales. Pero ese «entre los medios» no abarca solamente dicho territorio, sino que se extiende entre todo lo que se puede concebir como soporte de expresión. La palabra «medio» va, pues, más allá de la técnica artística. Las generaciones de artistas posteriores a Fluxus han empleado esta acepción ampliada como una estrategia expresiva. Noción central en la práctica de ese movimiento, proviene sin embargo de un escrito de Samuel Taylor Coleridge fechado en 1812, como el propio Higgins declara. El uso que allí se establece del término es el de definir obras que conceptualmente se sitúan entre medios ya conocidos. Lo esencial de la propuesta de Higgins se apoya en la incursión teatral de los *happenings* de Fluxus, en particular los realizados por Alan Kaprow, y en las acciones musicales llevadas a cabo por Ben Patterson o Nam June Paik, entre otros. Así, en su texto «Statement on Intermedia», señala que «el *happening* se ha desarrollado como un “intermedia”, un territorio virgen entre el *collage*, la música y el teatro».

Dick Higgins, «Statement on Intermedia», en Nicolas Feuillie (ed.), *Fluxus Dixit. Une anthologie, vol. I*. Dijon: les presses du réel, 2002.

Dick Higgins, *Breve autobiografía de la originalidad* (trad. Alejandro Espinoza). México DF: Tumbona Ediciones, 2015.

Klangkunst

CARMEN PARDO. Traducción al alemán de la expresión «arte sonoro». Destaca en esta traducción que el término *Klang* suele referirse al sonido musical, mientras que el inglés *sound* incluye también el ruido. El término *Klangkunst* designa un arte en el que se atiende, particularmente, a la simultaneidad de lo que se ofrece a la escucha y a la mirada. Esta simultaneidad implica un posicionarse en ese espacio intermedio del que debe surgir una nueva estética.

Multicanal

RAMÓN GONZÁLEZ-ARROYO. Se designa con este nombre la obra electroacústica cuya estructura se entreteje a través de múltiples canales independientes y cuya interpretación requiere asimismo de una multiplicidad de fuentes sonoras, aun cuando la relación entre número de canales y número de altavoces no tenga por qué ser biunívoca. Es la estructura de la obra la que ha de estar íntimamente ligada a dicha multiplicidad, y no solamente el proceso de producción o su difusión a través de diversos altavoces. Son estas condiciones necesarias aunque no suficientes.

Si lo opuesto a lo múltiple es lo uno, en la electroacústica el uno es el dos, porque la estereofonía se ha constituido en la referencia básica primera, y este formato, aunque múltiple, es referente de lo no-multicanal.

La utilización de múltiples canales no sería más que una mera cuestión superficial, casi anecdótica, si se considera tan solo desde un punto de vista tecnológico, pero las potenciales consecuencias de esta multiplicidad en la obra electroacústica abarcan aspectos perceptivos, estructurales e incluso conceptuales: abre dimensiones en cada uno de estos campos que formatos reducidos no permiten abordar. La diferencia cuantitativa deviene, finalmente, cualitativa.

Música concreta

J. IGES. La música concreta [*musique concrète*] nace en 1948, por iniciativa del investigador, ingeniero y compositor francés Pierre Schaeffer, en los estudios parisinos de la Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF), la actual Radio France. En los siguientes años, Schaeffer elaboró un importante corpus de obras y, lo que acaso haya sido más trascendental, una serie de «diarios» que relataban sus logros, dudas y reflexiones en torno a los materiales que examinaba y manipulaba, para llegar a la publicación, en 1966, de su *Tratado de los objetos musicales*. Los objetos sonoros de la música concreta podían ser todo tipo de sonidos grabados, descontextualizados al fijarlos en un soporte de audio (microsurco, cinta magnetofónica), y a los que sometía a una escucha paciente y crítica: la llamada «escucha reducida». Por esa razón, Michel Chion ha definido la música concreta como «música de sonidos fijados».

Michel Chion, *L'art des sons fixés*. Fontaine: Éditions Metamkine, 1991. Hay edición en español: *El arte de los sonidos fijados* (trad. Carmen Pardo). Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. París: Éditions du Seuil, 1966. Hay edición en español: *Tratado de los objetos musicales* (trad. Araceli Cabezon). Madrid: Alianza, 1988.

Música electroacústica

J. IGES. Este término, adoptado a finales de los años cincuenta, denomina la música para cinta magnetofónica en general, una música que se caracteriza por incorporar tanto sonidos «concretos» (captados por micrófonos) como sonidos electrónicos. Se considera el *Gesang der Jünglinge* [Canto de los adolescentes], compuesta en 1956 por Karlheinz Stockhausen, como la obra inaugural. En su devenir han sido centrales las aportaciones tecnológicas del magnetófono, el sintetizador analógico y el ordenador.

Entre sus posibles definiciones, destacamos algunas elaboradas por miembros de la Académie internationale de musique électroacoustique de Bourges: «La música electroacústica es un campo de investigación y de experimentación sobre el lenguaje musical a través de la utilización de las tecnologías electrónicas» (Nicola Sani); «Música electroacústica es música que solo puede ser escuchada mediante altavoces, y que para su concepción y elaboración utiliza sonidos grabados o sintetizados» (Adolfo Núñez); «Es una música hecha por los oídos del compositor para los del oyente, gracias a instrumentos de naturaleza electrónica» (Christian Clozier).

Académie Bourges (ed.), *La musique électroacoustique électroniques: actes I-1995*. París: Actéon-Mnésosyne, 1996.

Michel Chion, *La musique électroacoustique: ouvrage de technique musicale*. París: PUF, 1982.

Música electrónica

J.L. MAIRE. Bajo esta designación aparecieron, en 1950, las primeras obras compuestas por Herbert Eimert (Colonia) en colaboración con Werner Meyer-Eppler (Bonn). Estas piezas se elaboraban únicamente a partir de generadores electrónicos de ondas (osciladores) que posteriormente se trataban y se mezclaban en una cinta de bobina abierta. A diferencia de la música concreta, las primeras composiciones de la música electrónica no pretendían romper, como indica François Delalande, con la técnica de la escritura, ni buscaban un nuevo «solfeo de los objetos sonoros». En los Estados Unidos, el término genérico «música electrónica» se emplea, en cambio, con una significación muy diferente, mucho más próxima a nuestra música electroacústica. Las publicaciones en el contexto anglosajón se refieren, con este apelativo, a cualquier composición realizada con medios electrónicos (sintetizadores, programación, etc.) dirigida a una escucha amplificada mediante altavoces. El concepto es tan amplio y abierto que incluye cualquier género y estilo actual, comercial o experimental.

François Delalande, «Le paradigme électroacoustique», en Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1: *Musiques du XX^e siècle*. París: Actes Sud; Cité de la Musique, 2003.

Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. Nueva York: Routledge, 2008.

Música experimental

J.L. MAIRE. Para intentar aproximarnos a este término, lejos de toda definición cerrada, quizá resulte más adecuado indicar ciertas actitudes, modulaciones y situaciones que comparten los músicos citados, en ocasiones a su pesar, dentro de estas prácticas. Músicas que pretenden eludir los formatos tradicionales, en las que se discuten las fronteras entre compositor, intérprete y audiencia, en donde la finalidad de un hacer es aplazado, cada vez de nuevo; aquellas que inciden en el proceso y en las relaciones del músico con el sonido, del músico con los otros y a la vez consigo; las que se orientan mediante la escucha (por encima de partituras, instrumentos, demostraciones de fuerza, etc.), o, en fin, las músicas que aceptan, en un extraño campo de relaciones, lo azaroso e inesperado junto a la mayor precisión de la acción.

Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*. Nueva York: Schirmer Books, 1974.

James Saunders (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham: Ashgate, 2009.

Non-cochlear sonic art

J.L. MAIRE. Expresión (en castellano, arte sonoro no-coclear) discutida en uno de los principales libros sobre el arte sonoro, *In the Blink of an Ear*, escrito por Seth Kim-Cohen en 2009. A partir de la defensa que hiciera Marcel Duchamp de un arte visual «no retiniano», Kim-Cohen se pregunta por qué el arte sonoro no ha experimentado un giro conceptual similar y en paralelo a las discusiones y a las prácticas del arte contemporáneo desde la segunda mitad del siglo XX. Un arte sónico «no coclear» se sitúa en una posición claramente enfrentada a la concepción del «sonido-en-sí-mismo», una postura en cierta manera dominante en los discursos sobre el arte sonoro de las últimas décadas. La constatación de la imposibilidad de un concepto del sonido sin remisión textual, o de una definición con pretensiones de neutralidad, permite pensar el sonido inevitablemente imbricado con los aspectos sociales, políticos o estéticos.

Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Nueva York: Continuum, 2009.

Oído

J.L. MAIRE. Tanto el arte sonoro como los *Sound Studies* han contribuido en la creación de una noción más compleja y rica en significados del órgano del oído. Lejos de las descripciones que muestran un mecanismo pasivo, perfecta máquina de transmisión de la información, el oído produce sonidos o se modula y cambia (dependiendo de su ecosistema o de la historia cultural e industrial). En este sentido, las otoemisiones (sonidos de baja intensidad que emite la cóclea espontáneamente o que genera a consecuencia de la entrada de dos sonidos acústicamente determinados —como han puesto de manifiesto los trabajos de Maryanne Amacher o Jacob Kirkegaard—) exponen una concepción del oído productor con consecuencias estéticas y artísticas de gran relevancia. También, se puede citar el estudio antropológico de Hillel Schwartz sobre las excepcionales capacidades auditivas de la etnia mabaan de Sudán (que puede distinguir sonidos entre 50 y 24.000 Hz), en el que muestra cómo el oído varía con el tiempo, mengua o declina cuando es sometido a distintos condicionantes históricos (sociales, económicos o políticos).

Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Nueva York: Continuum International, 2006.

Hillel Schwartz, *Making Noise: From Babel to the Big Bang & Beyond*. Nueva York: Zone Books, 2011.

Paisaje sonoro

J.IGES. El movimiento del *soundscape* —concepto surgido de los términos de la lengua inglesa *sound* «sonido» y *landscape* «paisaje», y que en castellano se ha traducido como «paisaje sonoro»— toma su fuerza, inicialmente, de las consideraciones y estudios que el compositor e investigador canadiense Raymond Murray Schafer realizó en los años setenta en la Universidad Simon Fraser, en Burnaby (Canadá), sobre el entorno o medio ambiente sonoro. Con posterioridad a esos estudios, fundó el World Forum for Acoustic Ecology y el World Soundscape Project, donde él y otros investigadores, como Barry Truax o Hildegard Westerkamp, han publicado algunos de los documentos fundacionales del paisaje sonoro y la ecología acústica.

La utópica empresa de Murray Schafer es la de ordenar el entorno sonoro apelando, en el fondo, a una «ecología sonora», pero con un trasfondo estético, que es el que sus seguidores han aplicado en sus propias obras. Como el autor canadiense escribe en su famoso libro *The Tuning of the World*, «para comprender lo que yo entiendo por estética acústica, consideremos al mundo como una inmensa composición musical que se desplegaría sin cesar ante nosotros».

R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*. Nueva York: A. Knopf, 1977. Hay edición en español: *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (trad. Vanesa G. Cazorla). Barcelona: Intermedio, 2013.

Partitura gráfica

J.IGES. Toda partitura pretende trasladar lo más fielmente posible las ideas compositivas del autor a sus potenciales intérpretes. Los nuevos planteamientos expresivos que conectaban la música de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo a la obra abierta (que incorpora la aleatoriedad), a un nuevo teatro musical y a la electroacústica precisaban sistemas diferentes de notación, que dieron lugar, a su vez, a una gran variedad de partituras gráficas. Esas nuevas ideas se han servido tanto de una simbología visual también nueva —caso del *Studie II* [Estudio II] de Stockhausen— como de la adaptación de la tradicional notación a unos marcos distintos, de gran riqueza expresiva en algunos casos —pensemos en partituras de Tom Johnson o de Mestres Quadreny—, o a unos sistemas de representación tomados de disciplinas ajenas, como la utilización de mapas celestes en *Atlas Eclipticalis*, de Cage.

Umberto Eco, *Obra abierta* (trad. Roser Berdagué). Barcelona: Ariel, 1990.

Jesús Villa Rojo, *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Iberautor, 2003.

Poesía sonora

J. IGES. Aparece en la década de 1950, tras la ruptura provocada por el fonetismo futurista y dadaísta del período de entreguerras, y se desarrolla gracias al empleo de la tecnología de audio, que también posibilitaría la música electroacústica o el arte radiofónico.

El término lo crea uno de sus pioneros, el francés Henri Chopin, quien comienza a editar la revista *Cinquième Saison* a partir de 1958 y, desde 1964, *OU*, la primera revista-disco donde las obras sonoras se publican en vinilo. El poeta William Burroughs escribió en esta publicación que «las demarcaciones que separan la música de la poesía son enteramente arbitrarias, y la poesía sonora se concibe exactamente con el fin de destruir esas categorías, de liberar a la poesía de la página impresa».

En Suecia, tras los pasos del artista Öyvind Fahlström (que había publicado en 1953 su *Manifiesto sobre poesía concreta*), surge la Text-Sound Composition, un territorio intermedio entre la poesía y la música. Como señala en 1967 uno de sus pioneros, el poeta y compositor Bengt Emil Johnson, «la poesía sonora, la composición de texto sonoro, la poesía radiofónica —sea cual sea la forma en que se desee llamarla— [...] es una nueva técnica, una colección de nuevas herramientas [...] para la comunicación de muchas ideas diferentes».

Dmitry Bulatov (ed.), *Homo sonorus: una antología internacional de poesía sonora*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Radio Educación, 2004.

Henri Chopin, *Poesie sonore internationale*. París: Jean-Michel Place, 1979.

Resonancia

J. L. MAIRE. La acústica la define como la vibración que se produce cuando un sistema, con una frecuencia de oscilación natural determinada, es estimulado por una «fuerza» externa con la misma frecuencia. En este sentido, podemos encontrar resonancia en los circuitos electrónicos, en las cajas armónicas de los instrumentos, en los edificios o en nuestro propio cuerpo. Además, se ha consolidado como un concepto central en los discursos sobre el arte sonoro (próximos a la estética y a la filosofía del sonido y de la escucha). Veit Erlman, por ejemplo, traza una genealogía de la modernidad a partir de la separación de la razón (fundamentada en la distinción entre el sujeto y el objeto) y la resonancia (conjunción y colapso de esta distinción). Paul Hegarty, desde una posición teórica muy distinta, parte de un concepto de sonido que estructura el espacio en una permanente reformulación de la resonancia. O, por último, Jean Luc-Nancy describe la resonancia, central por lo demás en su filosofía, como aquello que da la posibilidad de pensar un sujeto «a la escucha».

Veit Erlmann, *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. Nueva York: Zone Books, 2010.

Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*. París: Galilée, 2002. Hay edición en español: *A la escucha* (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Ruido

J. L. MAIRE. Pocos términos, en el contexto de las prácticas sonoras, han sufrido una alteración de significados tan evidente como este. En un primer momento, la historia del ruido a finales del siglo XIX y principios del XX, en el contexto de la música occidental, fue la del temor a una irrupción de lo «otro» capaz de desarmar el orden musical y social. Posteriormente, las prácticas de las vanguardias, una parte de la historia compositiva de la primera mitad del siglo XX, el surgimiento del *free jazz*, el conocimiento de otras culturas musicales y la consolidación de la música concreta, por citar tan solo algunos momentos fundamentales, formaron parte de la desarticulación de la diferencia estética entre sonido y ruido. Situar al ruido como un concepto «no objetivo», sino, más bien, dependiente de la percepción, de la localización de los sujetos o de la práctica cultural y política abre la posibilidad de definirlo de una forma no negativa, enfrentado de manera determinante al conocimiento, al significado o al mensaje.

Jacques Attali, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Coyocán, México: Siglo XXI, 1995.

Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*. Nueva York: Continuum, 2007.

Silencio

J. IGES. La conocida experiencia del compositor John Cage en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, en donde constató que el silencio absoluto no existe, nos ha enseñado que todo silencio es relativo respecto del sonido que lo precede, sucede o rodea; eso implica que no hay dos silencios iguales. No en vano, el autor plantea en su emblemática obra *4'33"* un silencio susceptible de ser llenado por los sonidos del entorno, o sea, por la vida que fluye. En un plano abstracto, el silencio se define como una ausencia, pero ante todo es la necesaria y construida separación o intervalo entre dos sonidos o secuencias sonoras. De ese modo, los silencios forman parte activa de toda estructura compositiva. En el límite, hay toda una corriente de obras planteadas, a lo largo del siglo XX, como «músicas silenciosas» que descansan en elegantes partituras de imposible ejecución.

John Cage, *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961. Hay edición en español: *Silencio* (trad. Pilar Pedraza). Madrid: Árdora, 2007.

Tom Johnson, «Minimalismo en música: a la búsqueda de una definición», en Anaxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez (coms.), *Minimalismos. Un signo de los tiempos* [cat. expo.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Aldeasa, 2001.

Sinestesia

J. IGES. En el *Diccionario* de la Real Academia Española se define como: «Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente». O como: «Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales». Más allá de la capacidad mayor o menor que algunas personas puedan tener para experimentar sensaciones como las descritas en esas definiciones, se apela con frecuencia a la sinestesia a la hora de vincular notas con colores —el caso más conocido es el del compositor Aleksandr Scriabin— o, como figura retórica, a la hora de vincular sensaciones con sentimientos —recordemos al escritor Marcel Proust—. La sinestesia ha sido evocada asimismo en instalaciones y esculturas sonoras y visuales de marcado carácter meditativo, como las realizadas por La Monte Young y Marian Zazeela.

Sonido óptico

J. IGES. Se refiere al proceso de grabación de sonido cinematográfico en el que este se graba directamente sobre la película fotográfica, usualmente en el mismo carrete en el que está la imagen, en uno de sus márgenes o entre las perforaciones.

Podemos considerar precursor del arte sonoro al cineasta alemán Walter Ruttmann, quien realizó en 1930 su *Weekend* [Fin de semana], un filme sin imágenes que exploraba la posibilidad técnica que ofrece el sonido óptico: el montaje de distintos fragmentos sonoros. Este procedimiento cinematográfico ha sido trasladado al ámbito sonoro como una estrategia específica de captura del sonido, lo que Michel Chion ha denominado el «rodaje sonoro». Posteriormente, el compositor Pierre Henry realizó una banda sonora óptica de sonidos concretos, *La Ville/Die Stadt* [La ciudad] (1984), sobre el filme mudo de Ruttmann *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* [Berlín, sinfonía de una gran ciudad] (1927), en lo que se ha considerado un *film-hörspiel*. Otros autores han utilizado activamente las posibilidades y los límites de ese soporte, como el cineasta Javier Aguirre en su *Continuum I* (1975) [cat. 62].

Soportes

J. IGES. Entendemos con ese término, en plural, todos aquellos contenedores de sonido o audiovisuales que la industria ha venido ofreciendo para la conservación o distribución de las obras de arte sonoro. Comenzando por los discos de vinilo, que tuvieron como precursores a los cilindros de cera, podríamos incluir en esta categoría la cinta magnetofónica de bobina abierta, la casete o el Betacam, dentro del período analógico, hasta llegar a la cinta magnética digital (DAT), el disco compacto, el DVD y la memoria digital. En este proceso cabe señalar, en lo relativo al arte sonoro, que en numerosas ocasiones los soportes no solo han sido contenedores de las obras, sino las obras mismas, inexistentes fuera de ellos. Y que la obsolescencia de tales soportes lleva permanentemente a los artistas, a los conservadores y a los archiveros a un constante esfuerzo tecnológico y presupuestario de actualización de los contenidos que albergan, para evitar en lo posible su deterioro o desaparición.

Sound art

C. PARDO. Expresión que engloba un conjunto de prácticas artísticas que se desarrollan en el espacio surgido de la música experimental y de una concepción expandida de la escultura en la segunda mitad del siglo XX. Este nuevo espacio artístico que toma el sonido en su materialidad para elaborar propuestas que se encuentran entre lo plástico y lo sonoro se resiste a ser acotado con una definición. Su dificultad reside, primero, en la convergencia de los términos «arte» y «sonoro» que, históricamente, han designado ámbitos, prácticas y conceptos dispares. Y, segundo, en la dificultad para discernir ese nuevo espacio intermedio.

Sound Studies

J.L. MAIRE. Para Jonathan Sterne, uno de los primeros teóricos en acuñar y discutir esta denominación, surgen de un sustrato interdisciplinar de las humanidades en las que el sonido es el punto de partida, o llegada, de su investigación. Entre sus intereses, se encuentra el análisis de los discursos sobre el sonido, ya sean conscientes u ocultos, que muestran las instituciones, la antropología cultural, la literatura, la legislación, la historia de las ideas o la del arte. Se podría afirmar que los *Sound Studies* representan el oído de las humanidades. En los últimos años, la disciplina se ha consolidado plenamente y cuenta ya con varias obras de referencia, revistas especializadas, congresos y seminarios. Entre sus principales investigadores podemos citar a: Karin Bijsterveld, Trevor Pinch, Suzanne Cusick o Steven Goodman, aunque resulta difícil no atisbar antecedentes de los *Sound Studies* en algunas obras de Theodor Adorno, Walter Benjamin o, incluso, Martin Heidegger críticas con los medios de comunicación de masas.

Trevor Pinch y Karin Bijsterveld (eds.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Nueva York: Oxford University Press, 2012.

Jonathan Sterne, *The Sound Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2012.

Tape music

J.L. MAIRE. Por *tape music* [música para cinta] se entiende la técnica de composición basada en la grabación, edición y manipulación de cintas de bobina abierta y magnetófonos. Con los primeros autores que utilizaron esta manera de componer (Pierre Schaeffer, Edgard Varèse, Pierre Henry, John Cage, Otto Luening, etc.), se produjo una cierta liberalización de la notación musical tradicional. Como indica John Cage, mediante esta técnica se podía «poner un sonido en cualquier punto en el tiempo» y medir, en dimensiones métricas, su distancia con respecto a otros sonidos. Una vez grabada, la cinta podía ser cortada (mediante empalmes), degradada, distorsionada (para crear ruido blanco), dispuesta en bucle (para producir efectos de eco y *delay*), escuchada al revés o con la velocidad de reproducción manipulada. Si bien algunos compositores continuaron aplicando estas técnicas, en la última década muchos músicos experimentales han incorporado la interpretación en directo con magnetófonos (una *tape music* en directo).

Videoarte

J.L. MAIRE. El videoarte nació en la década de los años sesenta en el contexto de la música experimental, la *performance*, la instalación, el cine expandido o el arte conceptual, y gracias a un mejor acceso a equipos técnicos no profesionales. En este sentido, no produce extrañeza que una de las primeras exposiciones de Nam June Paik, en 1963, en la que se mostraron televisores «preparados», llevara el título *Exposition of Music – Electronic Television*. Para Paul Hegarty, autor de un libro revelador sobre este asunto, el videoarte es arte sonoro e *intermedia*. Y, por otra parte, por la manera en la que afecta al espacio —hace espacio— se relaciona estrechamente con la instalación. Si ambas afirmaciones no son del todo precisas, sí que parece necesario vincular el videoarte en una narrativa sobre el arte sonoro.

Paul Hegarty, *Rumour and Radiation: Sound in Video Art*. Nueva York: Bloomsbury, 2015.

Vinilo

J.L. MAIRE. El vinilo fonográfico es un medio de almacenamiento de sonido analógico fabricado en plástico vinílico flexible que cuenta con más de ochenta años de historia. En el contexto del arte sonoro, el vinilo ha sido el medio de intervención artística de numerosos autores, entre los que cabe señalar Josep Beuys, Janet Cardiff, Ben Vautier o Christian Marclay. Ya sea formando parte de ensamblajes o fracturado, erosionado, usado como resto documental de una acción o deformado, el vinilo ha acompañado al arte sonoro como un medio artístico específico. En algunas de estas operaciones, por citar tan solo algunas posibilidades, el vinilo aparece con toda su materialidad (soporte por encima de sus cualidades de contenedor de obras sonoras, hasta llegar incluso a la cancelación total del mecanismo de emisión) como un elemento documental en el contexto de los conceptualismos o como un elemento de disociación con respecto a la imagen (la utilización del vinilo por parte de artistas como Marcel Broodthaers es un claro ejemplo).

Germano Celant (com.), *The Record As Artwork: From Futurism to Conceptual Art* [cat. expo.]. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1977.

José Antonio Sarmiento, *La música del vinilo*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

EL LARGO EL LARGO EL LARGO

A
DE LA MÚSICA
AL ARTE SONORO
AFECTO

Fundación Juan March

A

PROXIMACIONES
A LA
DEFINICIÓN DE
ARTE SONORO

Hoy llamamos «arte sonoro» a una práctica artística que es (o ha llegado a ser) ontológicamente independiente de la música. El arte sonoro participa o se sirve del sonido y de lo sonoro, esa es una de las características que está implícita en su título, pero no se basa en los principios compositivos que caracterizan a la música en su larga tradición, sino que, atendiendo a la otra palabra que conforma su título, se sitúa en la constelación del arte o, para ser más precisos, en el ámbito de las artes plásticas. Este acercamiento a una definición, por negación, de lo que se entiende por arte sonoro reclama un cierto rastreo filológico e historiográfico.

La primera división de las artes en Occidente se produjo en la antigua Grecia, donde Euterpe aparece como la musa protectora de la música, a la que se representa tocando la flauta. Desde entonces y hasta hoy, la música

occidental ha depurado un lenguaje particular y un corpus teórico específico, claramente diferenciados de los del resto de las artes.

La definición, división y diferenciación del carácter de cada una de las artes es algo que ha sobrepasado el ámbito de las meras competencias profesionales para convertirse en tema de atención filosófica. No vamos a realizar aquí ese recorrido que corresponde a la historia de la estética, sino a señalar muy someramente algunos momentos: cuando en plena Ilustración Gotthold Ephraim Lessing, en su *Laocoonte* (1766), se enfrentó a la diferenciación y clasificación de las «bellas artes», argumentando que pintura y escultura son artes del instante y que el discurso narrativo es propiedad exclusiva de la poesía y la música¹. Con criterio analítico, Lessing separó y diferenció las artes atendiendo al medio físico en el que se desarrollan, asignando el dominio del espacio para la pintura y la escultura, y el del tiempo para la poesía y la música. Recordemos que para Immanuel Kant las nociones de espacio y tiempo no son datos perceptibles por los sentidos, sino que son las «formas *a priori*» de la intuición sensible². Espacio y tiempo son intuiciones puras que constituyen la base de los conocimientos sintéticos *a priori*, sin ellas no sería posible conocer, por eso pertenecen exclusivamente al ámbito del pensamiento.

G. W. F. Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética*, establece unas categorías que denomina «El sistema de las artes singulares»³, definiendo las cualidades de las artes por este orden: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Las primeras son más materiales, mientras que las últimas son más espirituales, coincidiendo la materialidad con la idea de espacio y la espiritualidad con la de tiempo.

La música se ha definido como una de las artes particulares, es el arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal atendiendo a las leyes de la armonía, la melodía y el ritmo. La actividad de combinar sonidos siguiendo esas leyes se conoce como «composición».

Llamamos música también a otro arte, al de producir esos sonidos armónicos, melódicos y rítmicos con instrumentos musicales. La actividad de producir ese tipo de sonidos se denomina «interpretación».

Tal vez, la característica más acusada y diferenciadora de la música, con respecto

a las otras artes, radica en el hecho de que se expresa fenoménicamente por medio de sonidos y que estos se perciben a través del órgano del oído. En Occidente, la producción de música ha depurado un particular tipo de sonidos que han sido claramente diferenciados del resto, no solo de los generados por la naturaleza, sino de los producidos por los hombres. Buscando la cualidad armónica, se han construido instrumentos muy específicos y sofisticados que permiten producir esos sonidos que, de manera inmediata, son percibidos como musicales y se separan del resto, que son reconocidos como meros ruidos, con independencia de que los ruidos sean considerados agradables (las olas del mar, los trinos de los pájaros) o desagradables (una explosión, una taladradora).

La sofisticada producción de música ha llegado a un alto grado de especialización que se denomina «virtuosismo». Se trata de una particular habilidad que, en sí misma, provoca sensaciones en el oyente que le hacen creer que el arte radica en la destreza del intérprete⁴.

Las artes plásticas se caracterizan por su desarrollo en el espacio: el volumen tridimensional en la escultura o el plano del cuadro en la pintura, y por percibirse a través del órgano de la vista, lo que hace que se conozcan también como «artes visuales» y que en ellas se incluyan visualidades surgidas con posterioridad al establecimiento del sistema hegeliano de las artes singulares, como son la fotografía y otros tipos de imágenes estáticas, que Lessing calificaría como «artes del instante». Desde el punto de vista clasicista, la pintura reproduce la imagen de un instante, de un momento detenido en una narración. Una pintura de historia no puede narrar, como lo hace la literatura, la poesía o el teatro, que sí son artes secuenciales. Pero, además, una pintura se percibe de un golpe de vista, sin generar secuencias que reclamen el paso del tiempo en la percepción del espectador.

Esta separación de géneros entre lo espacial y lo temporal o, si se quiere, entre lo estático y lo dinámico que había dominado el sistema de las artes del clasicismo entró en crisis con las vanguardias, cuando el futurismo reivindicó el dinamismo de los cuerpos, el movimiento y la velocidad como valores plásticos.

H HIJAS DE UNA MISMA MADRE

Podríamos remontarnos a la Antigüedad griega citando la hermandad de las musas, hijas de una misma madre, Mnemósine, para explicar las concomitancias que subyacen a las diferentes artes, con independencia de su espacialidad o temporalidad, pero vamos a empezar el breve rastreo histórico de las condiciones que han permitido que se produzcan deslizamientos de lo musical a lo plástico y de lo plástico a lo musical. Para ello empezaré por el movimiento simbolista de finales del siglo XIX.

En casa del poeta simbolista Stéphane Mallarmé, se reunían los martes por la tarde el pintor Odilon Redon y el compositor Claude Debussy para hablar sobre sus nuevos ideales de belleza, compartiendo campos de exploración y contagio entre disciplinas que tradicionalmente habían estado separadas. El tema de conversación y de experimentación era la sinestesia, que permite atribuir una sensación a un sentido que no le corresponde. Un sinestésico es quien percibe fisiológicamente sensaciones propias de otros sentidos, por ejemplo: oye colores, ve sonidos o siente determinado gusto al tocar una textura. Estas experiencias llevadas al campo de las artes permiten dotar de cualidades sonoras a los colores, así, por ejemplo, podemos decir de un determinado tono amarillo que es ácido o que es chillón, participando un estímulo visual de las cualidades del gusto o del oído.

Los artistas, los poetas y los músicos pasaron de comprender la sinestesia fisiológica, descrita por los médicos, a experimentar la sinestesia estética, buscando provocar en el público que lee, escucha, mira, palpa y gusta la unión de los sentidos, la unidad de percepción sensitiva que permitiría una comunicación espiritual entre el artista y el público.

En el campo de la música, estas teorías sobre la sinestesia tuvieron una particular acogida en compositores como Aleksandr Scriabin, teósofo notable que poseyó la capacidad sinestésica de recibir estímulos normalmente perceptibles por otro sentido, más concretamente se jactaba de ser capaz de oír los colores. Esta cualidad le permitió asociar a cada tonalidad un color determinado, creando así un sistema de composición musical con colores.

El pintor Wassily Kandinsky, que también estaba interesado en la teosofía, de una manera más analítica y racional, publicó un tratado titulado *Über das Geistige in der Kunst* [De lo espiritual en el arte]⁵, donde relaciona los colores con otras sensaciones; desde esas teorías desarrolló el arte abstracto. Kandinsky, que era un hombre de vasta cultura, se interesó también por la música y llegó a traducir al ruso varios capítulos del *Harmonielehre* [Tratado de armonía]⁶ del compositor Arnold Schönberg, de quien fue muy amigo.

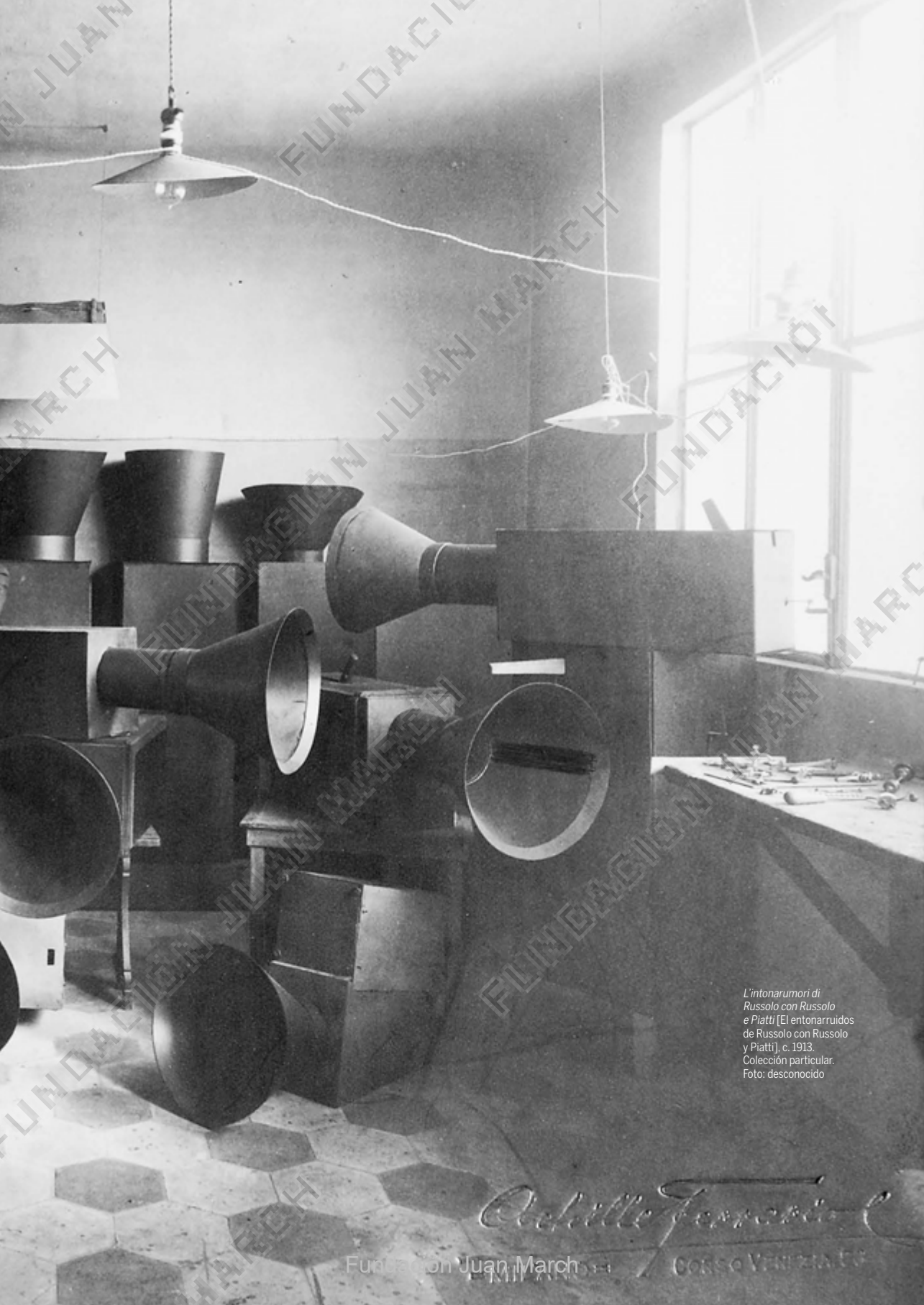
Ambos intuyeron que había un sustrato común en sus respectivas investigaciones, uno con la abstracción y la expresividad del color, el otro, no muy alejado de ella, buscando unas nuevas leyes de la armonía a través del serialismo dodecafónico. El propio Schönberg, entre 1906 y 1913, se dedicó intensamente a pintar cuadros expresionistas, exponiendo con el grupo Der Bauer Reiter, mientras que Kandinsky, que tenía formación pianística, intentó interpretar obras de su amigo. Ambos buscaron un ámbito común para las artes plásticas y la música, pero aún no era el momento en que esas ideas pudieran cuajar.

Schönberg emigró a los Estados Unidos en 1933. En California tuvo como alumno privado al joven John Cage, quien carecía de aptitudes para comprender la armonía «vertical» que Schönberg pretendía enseñarle, pero cuyo ingenio de inventor le condujo a buscar otras posibilidades fuera del mundo



John Cage y Javier Maderuelo en el concierto «Cage solo voces», durante el Festival de Otoño en el Círculo de Bellas Artes, Madrid, noviembre de 1991. Círculo de Bellas Artes. Foto: Enrique Castellano





*L'intonarumori di
Russolo con Russolo
e Piatti [El entonarridos
de Russolo con Russolo
y Piatti], c. 1913.
Colección particular.
Foto: desconocido*

Adelle Ferraro

diatónico de los sonidos musicales, fijándose en las estructuras horizontales, es decir, en la temporalidad, y en los sonidos no afinados, los ruidos y el valor del silencio.

El alumno díscolo de Schönberg encontró el antídoto a la rigidez estructural de la armonía de su maestro en la aleatoriedad dadaísta de Marcel Duchamp. Su primera obra para «piano preparado», *Music for Marcel Duchamp* [Música para Marcel Duchamp] (1947), es un intento de transposición sonora de las imágenes de los *Rotoreliefs* [Rotorrelieves] del dadaísta francés, que se muestran en movimiento en la película *Dreams That Money Can Buy* [Sueños que el dinero puede comprar] de Hans Richter⁷.

Entre los años 1956 y 1960, John Cage impartió una docena de cursos sobre «composición experimental» en The New School for Social Research de Nueva York, a los cuales acudieron compositores, como Toshi Ichiyanagi y Richard Maxfield, pero también coreógrafos, como Robert Dunn (que trabajaba entonces con Merce Cunningham), poetas, como Jackson Mac Low y Dick Higgins, actrices, como Florence Tarlow, y muy particularmente artistas plásticos, entre los que estuvieron George Brecht, Jim Dine, Al Hansen, Allan Kaprow, Larry Poons y Yoko Ono⁸.

Lo experimental consistía en probar formas, estructuras y procedimientos tomados de otras disciplinas: del teatro, de las artes plásticas, de la danza y de la poesía, campos de los que provenían los alumnos, planteando de esta manera una dimensión extradisciplinar para una música en la que se podía utilizar cualquier tipo de fuente sonora (no necesariamente instrumentos musicales) o plantear acciones, aunque no llegaran a producir ningún sonido. De esta manera, los cursos se convirtieron en uno de los gérmenes de la interdisciplinariedad artística.

En las clases de John Cage se experimentaba con la producción de sonido de manera colectiva, interpretando «partituras» propuestas por sus alumnos con «instrumentos» ocasionales, es decir, con aquellos objetos que se encontraban a mano o que eran llevados al aula para la ocasión. Cage pedía a los asistentes al curso que propusieran (compusieran) obras para realizar en el aula. Muchos de los que acudían a estas clases, al no ser profesionales de la música, no conocían

la escritura pentagramada, por lo que expresaban sus propuestas por medio de palabras, signos inventados o gráficos, surgiendo de esta manera un caudal de recursos comunicativos y expresivos auténticamente experimentales. Los coreógrafos dibujaban líneas, los poetas proponían palabras y los pintores trazaban superficies y colores. Al final, los resultados eran esquemas en los que aparecían palabras, líneas y colores, instrucciones manuscritas, poemas o gestos plásticos. Frente al orden preciso de la partitura, determinado por los signos convencionales que aparecen escritos en ella, con sus compases, sus notas ocupando posiciones precisas y sus tempos pautados, Cage introdujo en la música y en el arte en general la idea de indeterminación, que surgió al servirse en los procesos de creación del azar, de lo aleatorio, de lo improvisado e, incluso, de la casualidad implícita en los sucesos cotidianos.

Los cursos de The New School for Social Research dieron origen a la locución «música experimental» [*experimental music*], introducida por John Cage en 1957⁹. Para él, un hecho experimental es aquel que produce resultados no previsible. En un sentido más amplio, también se refiere a la música que busca desafiar las nociones preestablecidas sobre qué es la música. La locución *experimental music* también fue utilizada para designar a la música electroacústica en los inicios de esta. Pero lo experimental desborda lo musical, ya que lo realizado en aquellos años rompió los corsés disciplinares abriendo la puerta a nuevos géneros híbridos, como las acciones, los *happenings*, los *events*, las *performances*, las instalaciones, el videoarte y, cómo no, el arte sonoro, que han dejado de ser reconocidos como subgéneros dentro de las antiguas categorías hegelianas: pintura, música o poesía, para cobrar entidad propia en la posmodernidad.

La investigación radical sobre las posibilidades de la música condujo a John Cage al descubrimiento del silencio como valor musical trascendente. Al proponer una obra como *4'33"* (1952), en la que el intérprete debe permanecer activamente en silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos, clausuró lo sonoro. Desde entonces, la música se ha convertido en una experiencia auditiva conceptual. Ante la ausencia de sonidos predeter-

minados de antemano, el oído del espectador (y también el del intérprete) debe atender a otras fuentes sonoras que una escucha interesada suele eludir durante una audición musical. Esta separación entre el hecho musical y la percepción sonora es, sin duda, el primer umbral de una nueva actitud que desembocó años después en el arte sonoro.

L A MATERIALIDAD DEL SONIDO

Los futuristas, que habían abogado por destruir los museos y las bibliotecas¹⁰, proclamaron el imperio de los ruidos y la belleza del fragor de los motores, en sustitución de la armonía producida por los instrumentos musicales. Para mostrarlo idearon y construyeron los *intonarumori* [entonadores de ruido], unas máquinas que, accionadas con manivelas, producían diferentes tipos de ruido. Pero las obras musicales de Luigi Russolo¹¹, a pesar de su bronca sonoridad, seguían respondiendo a los criterios tradicionales de composición, ya que los intérpretes leían una partitura previamente escrita.

En cualquier caso, la idea de que la producción de ruidos, por violentos, incisivos o desagradables que fueran, también podía ser considerada música supuso un primer paso hacia la disolución de las leyes de la armonía. La disonancia, el descubrimiento de los recursos de la percusión no afinada, el exotismo de las músicas no occidentales y, por último, la aparición de los primeros instrumentos eléctricos de producción y alteración del sonido abrieron el campo de la sonoridad a unos universos nuevos que pusieron en entredicho los valores en los que se apoya la tradición musical occidental. Después de la Segunda Guerra Mundial, dos nuevos tipos de música incidieron en lo

que podríamos llamar la «materia» sonora: la música electrónica y la música concreta.

Las aplicaciones de la electricidad y los medios técnicos de transformación de señales experimentaron con la Segunda Guerra Mundial un impresionante avance, que se desarrolló como consecuencia del consumismo que siguió a las estrecheces económicas derivadas de la guerra. La electrificación del mundo doméstico colocó un aparato de radio en cada hogar y se confió a las emisoras estatales la tarea de una educación musical popular, que iba desde la retransmisión de un concierto o la simple radiodifusión de un disco hasta el mantenimiento de una orquesta sinfónica. Dentro de esta política, algunas emisoras se convirtieron en centros de experimentación musical. La Radiodiffusion-Télévision Française (RTF) de París, en Francia, la Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Colonia, en Alemania, o la Radiotelevisione Italiana (RAI) de Milán, en Italia, atrajeron a jóvenes compositores a trabajar en la producción de música con nuevos medios de producción de sonido y, sobre todo, de grabación y montaje. Surgió así un género musical denominado genéricamente «música electrónica».

La novedad estaba en las propias cualidades del sonido generado electrónicamente: ondas sin armónicos asociados, bloques de frecuencias filtrados, ruidos indefinidos que se asocian a colores (ruido blanco, rosa...), ataques bruscos, efectos de resonancia, reverberación y eco, etc., provocaban en el oído de quien escucha sensaciones realmente nuevas, puesto que estos sonidos sintéticos no existen en la naturaleza ni son producidos por instrumentos musicales. En el imaginario popular, esa era la música del futuro o la de los lejanos espacios siderales. Como todo lo desconocido, fue algo que en principio provocó miedo y rechazo.

Pero la auténtica novedad que hizo de la música electrónica un género realmente aparte no radica en el origen antinatural de los sonidos ni en la fenomenología de la escucha, sino en la dificultad de seguir hablando de «composición musical», ya que la música electrónica no se compone escribiendo sobre un pentagrama, sino que se genera y se monta físicamente. Los procesos de trabajo impuestos por los instrumentos en el laboratorio son radicalmente diferentes a los métodos

tradicionales de escritura, ensayo y concierto. El trabajo del compositor electrónico no pasa por la codificación de unas instrucciones para la ejecución de la obra, sino que se asemeja más a la labor del escultor, que toma la materia con sus manos y la modela, talla o ensambla hasta conseguir el objeto material que desea.

El compositor de música tradicional conoce todas las cualidades de los sonidos que puede producir cada uno de los instrumentos para los que escribe y, como el pintor ante la paleta, elige las notas con sus matices que coloca en lugares precisos de la partitura. El efecto de una determinada combinación de notas en un acorde o de una secuencia es previsible. Pero en la música electrónica el compositor se enfrentaba a un abanico de nuevas posibilidades sonoras, que él, como el explorador que entra en una tierra incógnita, no sabe qué es lo que va a encontrar. Ante lo que aparece en su búsqueda (que no son solo sonoridades) debe reaccionar inventando procedimientos y estructuras que hasta entonces no eran concebibles desde la mera especulación intelectual-imaginativa.

En la música electrónica, el procedimiento intelectual de la escritura de una partitura, literalmente, desaparece. El compositor, por supuesto, sigue escribiendo, toma notas, idea gráficamente, fija sobre el papel datos que le permiten reproducir situaciones o construcciones sonoras, pero se ha roto la transmisión de ideas cifradas a un intérprete que, con virtuosismo, ejecute las órdenes para generar música en un momento único y sagrado: el del concierto. En la música electrónica, los sonidos que forman la obra se graban en cintas, se montan con magnetófonos y se reproducen en altavoces. La interpretación emocional no existe. Los altavoces han matado el aura benjaminiana que rodea a la interpretación del divo.

El magnetófono permite también fijar sonidos tomados con un micrófono sobre un soporte: la cinta magnetofónica. Esos sonidos, descontextualizados de su medio de producción, se prestan a diferentes manipulaciones, desde leer la cinta a diferentes velocidades o en sentido inverso, hasta cortarla en fragmentos y pegar estos en diferente orden, además de superponer y combinar fragmentos. Todas las técnicas mecánicas del montaje cinematográfico, más otras, aprendidas en la

confección de *collages*, fueron ensayadas en los laboratorios de música concreta de la RTF de París.

El interés de la música concreta radica en la naturaleza, generalmente no musical, de los sonidos grabados con el micrófono y en el montaje manual, que se aproxima más al trabajo del «collagista» plástico, que sitúa o superpone fragmentos paradójicos, que al del compositor. Desde el punto de vista de la escucha, la sugestión del oyente le induce a imaginar sinestesias táctiles, describiendo los sonidos como rugosos, lisos, ásperos, goteantes, fluidos, flácidos, etc. Esto supone adjudicar al sonido cualidades materiales y, si llega el caso, plásticas.

La música concreta fue teorizada y desarrollada por Pierre Schaeffer¹², que dirigió el Studio d'essai del Service de la recherche de la RTF, donde elaboró sus *Cinq études de bruits* [Cinco estudios sobre ruidos]¹³, obra que fue presentada en un «Concert de bruits» [Concierto de ruidos] ofrecido el 5 de octubre de 1948 en París. En ese estudio, Juan Hidalgo tuvo ocasión de realizar la primera obra de música concreta hecha por un español: *Étude de stage* [Estudio de prácticas], [cat. 1], una grabación en cuatro pistas (con cuatro magnetófonos), estrenada en el auditorio del Service de la recherche de París en junio de 1961.

E

COS EN ESPAÑA

Compositores como Juan Hidalgo o Luis de Pablo, que empezaron acudiendo como alumnos al festival de Darmstadt o al Donaueschinger Musiktage¹⁴, fueron quienes importaron a España las ideas experimentales de Karlheinz Stockhausen, John Cage o Mauricio Kagel. Ambos, desde posturas estéticas particulares y con estrategias muy diferentes, introdujeron en España la «nueva música».

A finales de los años cincuenta comenzó un cierto movimiento asociacionista, los pintores abstractos formaron grupos como Parpalló (1956), El Paso (1957) y Equipo 57 (1957), mientras, los músicos más inquietos fundaron el grupo Nueva Música (1958)¹⁵ y Tiempo y Música (1959), en los que participó activamente Luis de Pablo, quien hizo su primer viaje a Darmstadt ese mismo año, entrando en contacto con los compositores más avanzados del momento. Con una gran capacidad organizativa, Luis de Pablo fundó una «sociedad de conciertos» llamada Alea, activa entre 1965 y 1973¹⁶, desde la que dio a conocer algunas obras importantes de aquellos años por medio de conciertos gratuitos. Esta sociedad mantuvo en Madrid el primer laboratorio público de música electrónica que funcionó en España¹⁷.

Juan Hidalgo conoció a Walter Marchetti en Milán en 1956, en los cursos de composición de Bruno Maderna. Ambos coincidieron

zaj

invita a vd.

al traslado a pie de tres objetos de forma compleja, contruídos en madera de chopo y cuyas dimensiones son 1'80 x 0'70, 1'80 x 0'70 y 2 x 1'80 (pudiendo ser considerados dos de ellos como complementarios), por el itinerario siguiente: batalla del salado - embajadores - ronda de toledo - bailén - plaza de españa - ferraz - moncloa - avenida de séneca, con un recorrido total de 6.300 mts. realizado por

**juan hidalgo
walter marchetti
ramón barce**

este suceso tuvo lugar en madrid el pasado jueves 19 de noviembre de 1964 entre 9,33 y 10,58 de la mañana

Fundación Juan March

JUAN EDUARDO CIRLOT

BRONWYN, n

BARCELONA

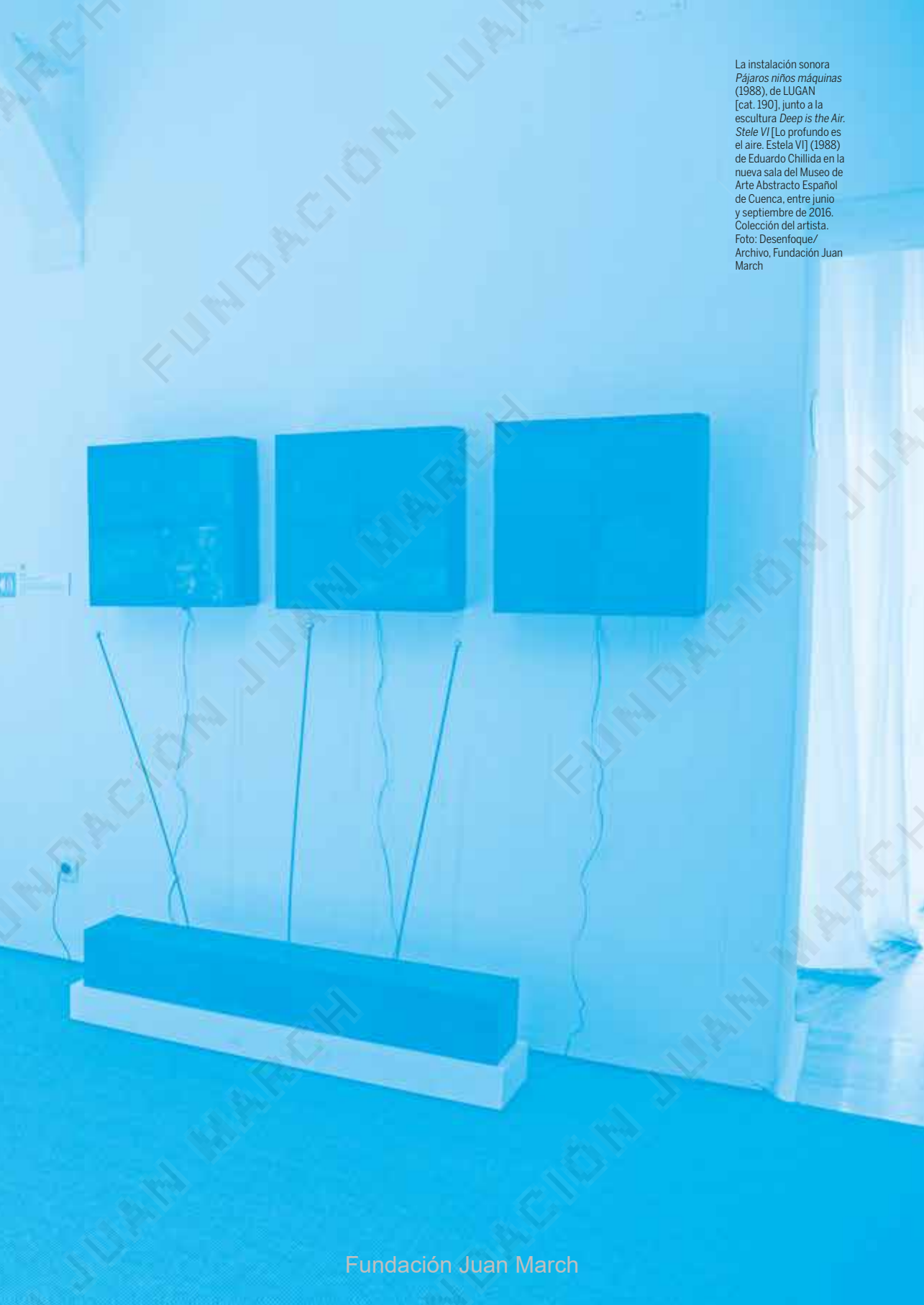
1969

Zaj, tarjeta de invitación,
1964. Reproducción
facsimilar (1987) [cat. 184].
Propiedad particular.
Foto: Dolores Iglesias/
Fundación Juan March

Juan-Eduardo Cirlot,
Bronwyn, n, 1969 [cat. 21].
Libro de artista.
Archivo Lafuente



La instalación sonora
Pájaros niños máquinas
(1988), de LUGAN
[cat. 190], junto a la
escultura *Deep is the Air.*
Stele VI [Lo profundo es
el aire. Estela VI] (1988)
de Eduardo Chillida en la
nueva sala del Museo de
Arte Abstracto Español
de Cuenca, entre junio
y septiembre de 2016.
Colección del artista.
Foto: Desenfoque/
Archivo, Fundación Juan
March



al año siguiente en el Internationale Ferienkurse für Neue Musik, de Darmstadt, donde cada uno presentó una obra. En el curso siguiente (1958), en ese mismo festival, conocieron a John Cage y abandonaron definitivamente la composición serial para interesarse por la indeterminación y la aleatoriedad.

De vuelta en España, Juan Hidalgo fundó el grupo Zaj, en el que colaboraron escritores y artistas plásticos junto a compositores, como el propio Hidalgo, Walter Marchetti, Ramón Barce y Tomás Marco, que realizaron un tipo de actuaciones próximas al «teatro musical»¹⁸ y ediciones de «libros de artista» y tarjetas impresas que enviaban por correo. En este mismo catálogo, Henar Rivière escribe sobre Zaj, por lo que le dejo a ella la narración de este importante capítulo, pero, aun a riesgo de repetir la anécdota, me parece significativo describir el primero de los actos zaj, anunciado con una tarjeta que fue enviada por correo a finales de noviembre de 1964. El propio texto de la tarjeta es explícito sobre el tipo de actos que produjo Zaj, no se trata de un concierto musical, ni de un recital de poesía o de una exposición de obras plásticas, fue una «acción». En la tarjeta se anuncia que se ha producido el traslado a pie de tres objetos de madera por las calles de Madrid, cubriendo un recorrido de seis mil trescientos metros, entre las 9:33 y las 10:58 de la mañana.

Si música es lo que hacen los músicos¹⁹, la «acción» de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce debería ser considerada una obra musical, tanto si en ella se han producido sonidos como si se ha desarrollado en el más absoluto silencio. Obviamente, la acción producida por los tres compositores no se sitúa en el ámbito de los fenómenos acústicos, sino en el de la crítica conceptual al género «música».

UNA ACTIVIDAD PROBLEMÁTICA

En 1963, Ricardo Bellés accedió a la presidencia de Juventudes Musicales, comenzando en esa institución un programa de iniciación al arte contemporáneo que se denominó Problemática 63, con el que sus socios intentaron conocer qué estaba sucediendo no solo en el mundo de la música, sino en la pintura, el cine, el teatro, la poesía y la ciencia. Al respecto, se formaron unos grupos dedicados a cada una de estas artes que fomentaron reuniones periódicas para escuchar música, ver películas, proyectar diapositivas o participar en recitales de poesía.

El poeta uruguayo Julio Campal fue el encargado de programar los recitales y de mostrar cuáles eran los caminos que estaba siguiendo la poesía. Campal invitó a participar en Problemática 63 a los poetas emergentes del momento en Madrid y presentó la poesía de las vanguardias, con ejemplos de Mallarmé, Apollinaire, Huidobro y Tzara²⁰. Julio Campal se convirtió en un propagandista de las vanguardias al extender esta actividad de Juventudes Musicales por otras ciudades, impartiendo conferencias y realizando exposiciones de poesía experimental en Bilbao, en Zaragoza, en la Galería Juana Mordó de Madrid y en la Galería Barandiarán de San Sebastián, donde ejerció como director a partir de 1966²¹. Enrique Uribe puso a Campal en contacto

con Pierre Garnier y con los espacialistas franceses, y Ángel Crespo, que dirigía la *Revista de Cultura Brasileña*²², lo hizo con el grupo de poesía concreta, que editaba la revista *Noigandres* en São Paulo.

Campal como poeta creador solo realizó una serie de poemas auténticamente experimentales, sus *Caligramas*, escrituras trazadas con tintas de diversos colores sobre hojas de papel de periódico²³. En sus apuntes de trabajo se puede apreciar cómo, en una especie de automatismo de la mano similar al que ejecutaría un pintor expresionista sobre la tela, Julio Campal va desfigurando las palabras y las letras al adoptar un trazo suelto en el que lo textual se convierte en gestual. A Campal le cabe el honor de haber puesto en crisis, en España, el lenguaje codificado de la escritura, abriendo el mundo de la poesía a otros horizontes experimentales en los que participaron la música y las artes plásticas²⁴.

Tras la prematura muerte de Campal, el trabajo de difusión de la cultura poética contemporánea cuajó en exposiciones y actos programados y realizados tanto por el poeta Fernando Millán y el grupo N.O., como por Ignacio Gómez de Liaño y la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, formada por Herminio Molero, Manolo Quejido, Fernando López-Vera, Francisco Salazar y el propio Gómez de Liaño²⁵. Este grupo pretendía reunir a creadores (escritores, pintores, poetas...) que trabajaran en equipo, firmando una especie de manifiesto, titulado *Declaración de principios. Estética y sociedad*, en el que se inclinaban claramente por el camino experimental²⁶.

A pesar del nombre, el grupo no se dedicó a la producción de obras ni artísticas ni artesanas, más bien a la organización de exposiciones colectivas donde presentaron piezas suyas, junto a las de autores de otros países en torno a la poesía experimental. Por medio de estas exposiciones dieron a conocer obras de poetas y artistas plásticos muy destacados de todo el mundo²⁷.

La presencia en España de la poetisa fonética Lily Greenham fue decisiva tanto para el compositor Agustín González Acilu²⁸ como para el director de cine Javier Aguirre, creador de una serie de ocho películas entre 1967 y 1971 que denominó con el título genérico de *Anticine*, en cuya realización colaboraron poetas, músicos, pintores y escultores²⁹.

INTERDISCIPLINARIDAD

El paso del antiguo arte de la música al nuevo arte sonoro necesitó de un puerto intermedio que se denominó con la ambigua palabra «interdisciplinaridad». Por supuesto que desde los orígenes de la actividad artística se ha producido la colaboración entre dos o más disciplinas. La ópera sería uno de los ejemplos más depurados, y la cinematografía, el más inmediato, en el que un elenco de profesionales de muy diferentes oficios y disciplinas, tanto artísticos como técnicos, trabaja de manera colaborativa para producir una obra.

Es interesante señalar que lo experimental no fue una actitud tomada en el seno de una de las artes, sino un fenómeno generalizado que dio pie a hablar tanto de interdisciplinaridad como de poliartistas³⁰, es decir, de artistas que se expresan indistintamente con lenguajes que son propios de varias artes.

Podemos reconocer una escritura, una música, una arquitectura y unas artes plásticas experimentales que se desarrollaron en España durante los mismos años, pero también podemos encontrar proyectos y obras que surgieron como producto de esa experimentación en común. *Soledad interrumpida* (1971) [cat. 55] podría ilustrar esta idea. Se trata de una «obra plástico-sonora»³¹ que surgió de la colaboración entre el compositor Luis



4

LUIS DE PABLO
Soledad interrumpida,
1973. 21 min 11 s
[cat. 55]

de Pablo y el artista José Luis Alexanco, quien diseñó y construyó unas formas escultóricas hinchables que adquirirían cierto movimiento gracias a unos compresores de aire que las inflaban o desinflaban. Estas piezas, construidas en policloruro de vinilo rojo, se movían siguiendo los impulsos del sonido de una obra electrónica compuesta por Luis de Pablo, con una parte de interpretación en vivo realizada por el propio compositor con el grupo Alea. Música Electrónica Viva³². La presentación en España de este montaje³³ fue un hito importante, pero en esta obra de colaboración aún los papeles estaban claramente repartidos: José Luis Alexanco era el escultor y Luis de Pablo era el compositor. Las piezas plásticas, con su antropomorfismo, eran esculturas y lo que sonaba en los altavoces era indiscutiblemente música.

Más difíciles de clasificar fueron las intervenciones de Zaj, reducido a principios de los años setenta a solo tres miembros: Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer. Lo que Zaj hacía, como hemos podido intuir del texto de la primera tarjeta que editaron, no era pintura ni tampoco música. De hecho, Juan Hidalgo fue abandonando la composición para exhibir su obra en exposiciones, galerías de arte y museos, es decir, para que su trabajo fuera considerado como una obra plástica en la que lo musical, si aparece, es como mero valor simbólico.

C

CIENCIA Y TÉCNICA

Una obra como *Soledad interrumpida* [cat. 55] fue posible gracias a la presencia de dos instituciones en las que se desarrollaron los trabajos más significativos de la experimentación en España: el laboratorio Alea, dirigido por Luis de Pablo, y el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, donde colaboró muy activamente José Luis Alexanco.

El interés de Luis de Pablo por los sonidos concretos y electrónicos surgió de su colaboración con Javier Aguirre, antes incluso de que el cineasta produjera el ciclo *Anticine*, trabajando sobre la banda sonora cinematográfica y sirviéndose de la captación de frecuencias de las ondas de radio, en películas como *Tiempo de playa*, *Espacio dos* y *Pasajes tres*, los tres cortometrajes de Aguirre fechados en 1961.

Como consecuencia de ese interés, Luis de Pablo logró fundar en 1965 el laboratorio de música electrónica Alea, que surgió con una voluntad claramente didáctica, estando activo hasta el año 1977. En este laboratorio trabajaron el propio Luis de Pablo, Horacio Vaggione, Eduardo Polonio, Tomás Marco, Francisco Guerrero y, más adelante, artistas plásticos como Eusebio Sempere, Herminio Molero y Javier Utray, actores como Óscar Ladoire y creadores formados en otras disciplinas y profesiones que realizaron experimentos no estrictamente musicales, relacionados con los sonidos con-

cretos, la poesía fonética, las proyecciones audiovisuales, es decir, profundizaron en la interacción entre diferentes medios de expresión.

Poco después de comenzar la andadura de Alea en 1968, se fundó el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid³⁴, que, bajo la dirección del matemático Florentino Briones, estableció la necesidad de formar unos seminarios de investigación y de dotar unas becas, sin perfil predeterminado, para formar investigadores. En la primera convocatoria de becas se presentaron dos pintores: Manuel Barbadillo y José Luis Alexanco, dando así origen al Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas. También desde el principio se vinculó a ese seminario Ignacio Gómez de Liaño, que se incorporó en 1969 como su coordinador, al que arrastró a su vez a los artistas Elena Asins, LUGAN³⁵ y Manolo Quejido.

A finales de los años sesenta, una máquina ideada y construida para realizar cálculos numéricos, que resolvía algoritmos y respondía solo a proposiciones lógicas que hubiesen sido correctamente formuladas según unos códigos cifrados, podía parecer lo menos indicado para pintar un cuadro, escribir un poema o componer una partitura musical. Esto condujo, en el caso de los artistas, los poetas y los músicos, a intentar describir los elementos que intervienen en su arte y formular las leyes de su articulación.

La participación de los artistas en los seminarios del Centro de Cálculo puso de manifiesto la necesidad de analizar de manera lógica y sistemática los lenguajes en los que se basan los principios de cada una de las artes, estudiando las leyes de la *Gestalttheorie* [teoría de la forma], de la gramática generativa, de las operaciones geométricas o de la armonía, aplicadas a casos concretos que proponían los artistas. Al final, el mismo tipo de fórmula matemática podía servir para generar formas gráficas, sonoras o lingüísticas.

Los procedimientos matemáticos ideados y puestos a punto por Florentino Briones permitían realizar operaciones de generación automática de formas primarias, pero su resultado material era un tanto decepcionante, ya que, a falta de cualquier tipo de equipo capaz de imprimir gráficamente los resultados, estos se ofrecían como esquemas impresos con asteriscos sobre «papel pijama», de los que el

artista se servía como bocetos para pintar sus cuadros a mano con el tradicional óleo sobre la tela. Algo similar sucedía con la música, que ante la imposibilidad de generar sonidos físicos, al no existir una interfaz entre el ordenador y el sintetizador, los miembros del Seminario dirigieron sus trabajos hacia el análisis estructural, sirviéndose del cálculo matricial y de las series de números aleatorios para establecer estructuras musicales de tipo numérico.

Sin embargo, la relación entre artistas plásticos, músicos y poetas con matemáticos y lingüistas trajo como consecuencia un interés conceptual por las relaciones geométricas, las estructuras, las secuencias, los ritmos, las analogías y otros tipos de operaciones conceptuales que podían ser intercambiables entre las diferentes artes, pero, sobre todo, que las diferenciaban de los procedimientos habituales de plantear la pintura de un cuadro, la escritura de un poema o la composición de una obra para piano.

Un ejemplo de esta nueva actitud lo ofrece el trabajo de Elena Asins. Equívocamente asimilada a la práctica de la pintura, Elena Asins ha sido, junto con José Luis Castillejo, la más conceptual de los artistas españoles. Sus obras, que seguimos interpretando y presentando como cuadros, no son pinturas: son números o, mejor dicho, son relaciones que ella ha establecido entre series de números.

En su obra, la actividad creativa no consiste en el trazado de las líneas, sino en el establecimiento de secuencias numéricas que beben en la estética informacional de Max Bense, en los juegos del lenguaje de Ludwig Wittgenstein, en la gramática generativa de Noam Chomsky, en las estructuras musicales de Bach y de Mozart, en las azarosas proposiciones del *I Ching* y en las capacidades analíticas de la entonces naciente informática. El que esos números se representen como líneas, superficies, volúmenes o imágenes responde a la materialización perceptible de la obra. En este sentido, la obra de Elena Asins, reducida al número y convertida en sutiles e imperceptibles líneas, es absolutamente radical.

1
4
6
10

1
5
7
11

1
2
6
8
12

1
3
7
9
13

1
2
4
8
10
14

1
3
5
9
11
15

1
4
6
10
12
16

1
2
5
7
11
13
17

1
3
6
8
12
14
18

1
4
7
9
13
15
19

1
4
7
9
13
15
19
20

Elena Asins, *Serie numérica*
[fragmento], c. 1983.
Tinta sobre papel.
Propiedad particular

1 1 1 1 1 1 1 1
2 3 2 3 2 3 4 2
5 6 4 5 4 5 6 5
8 9 7 8 6 7 8 7
10 11 10 11 9 10 11 9
4 15 12 13 12 13 14 12
6 17 16 17 14 15 16 15
0 21 18 19 18 19 20 17
22 23 20 21 22 21
24 25 26 23
27





Javier Maderuelo, *Madrid vivo*, 1982 [cat. 91]. Obra sonora para la exposición *Solo Madrid Arte Joven* (colectivo CYAN). Propiedad particular. Foto: Dolores Iglesias/ Fundación Juan March

R PERDIDO... Y ENCONTRARSE

A principios de los años setenta se percibe en España un cierto interés por las nuevas formas del arte, lo que se manifestó en una serie de eventos que confluyeron en un acontecimiento gestado desde la sociedad Alea: los Encuentros de Pamplona 1972, una cita con el arte contemporáneo que pretendía ser bienal, cuya dirección corrió a cargo de Luis de Pablo y de José Luis Alexanco.

Los Encuentros de Pamplona se convirtieron en un foro internacional de conocimiento e intercambio entre creadores de diferentes disciplinas, con un apretado programa de actividades en el que primó la presencia de la música, con la actuación de figuras entre las que destaca John Cage, que, acompañado de David Tudor, interpretó *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham* [Sesenta y dos mesósticas en re Merce Cunningham]³⁶, obra que no es exactamente una partitura musical, sino un largo poema fonético de sesenta y dos páginas compuesto con caracteres alfabéticos transferibles (tipo letraset).

Existe gran cantidad de publicaciones que recogen, explican, comentan y critican todo lo que sucedió en Pamplona durante aquella semana del 26 de junio al 2 de julio de 1972³⁷. Pero es necesario recordar aquí, aunque sea a título de inventario, aquellas actuaciones, acciones y presentaciones que implicaron

la presencia de artistas experimentales españoles, ya que allí se dio cita involuntaria la mayoría de los que actuaban dispersos en diferentes lugares, grupos y actividades.

Se mostró una exposición titulada *Generación automática de formas plásticas y sonoras*, organizada por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid con la colaboración del CAYC de Buenos Aires, en la que se vieron o escucharon obras de José Luis Alexanco, Manuel Barbadillo, John Cage, Ignacio Gómez de Liaño y Josep Maria Mestres Quadreny, entre otros muchos.

En el capítulo de los «conciertos» experimentales, Luis de Pablo y José Luis Alexanco repitieron *Soledad interrumpida* [cat. 55]; el compositor Tomás Marco y los pintores Juan Giralte y José Antonio Fernández Muro realizaron un espectáculo multimedia; y Zaj, un «concierto» titulado *ZiüeAëouJ*.

Hubo sesiones de *videotapes*, donde se vieron obras de los artistas internacionales más significativos del género, entre los que se incluyó a Antoni Muntadas; y varias sesiones de cine experimental, en las que se proyectaron el *Anticine*, de Javier Aguirre, la película pintada *...ere erera baleibu icik subua aruaren...* (1970), de José Antonio Sistiaga, *La celosía* (1972), de Isidoro Valcárcel Medina³⁸, y *Desastres* (1972), de Wolf Vostell.

El gran escenario de los Encuentros fue la ciudad de Pamplona, que estuvo literalmente tomada por los artistas: Alain Arias-Misson e Ignacio Gómez de Liaño realizaron un acto de «poesía pública» titulado *Lectura de la ciudad*; Antonio Agúndez y Francisco Guerrero sendos conciertos de *Música urbana*; Robert Llimós una *Marcha urbana*; mientras que LUGAN e Isidoro Valcárcel Medina realizaron unas «instalaciones urbanas».

C ONCEPTUAL

En el Centro de Cálculo, ante la imposibilidad de realizar obras con el ordenador, los artistas se dedicaron a analizar y cuestionar los principios lingüísticos de las artes y a tratar sobre procedimientos y procesos, convirtiéndose los seminarios en un foco de arte conceptual, si bien el término «arte conceptual» en aquellos años aún no había arraigado en el lenguaje crítico en España³⁹. El término se puso de moda en 1973, con la polémica entre los artistas que formaban el Grup de Treball y el pintor Antoni Tàpies a raíz de las críticas recibidas de este⁴⁰. Tàpies defendía la pintura abstracta, convertida ya en una nueva academia moderna, que él sentía amenazada ante las nuevas prácticas de un arte que ponía en cuestión la ontología de la obra. Sin pretenderlo, los miembros del Grup de Treball se vieron negando la pintura y, por extensión, las formas canónicas de las artes.

Lo conceptual en España no tuvo las connotaciones lingüísticas características de las prácticas desarrolladas en el mundo anglosajón, por ejemplo, del grupo Art & Language o del textualismo de Lawrence Weiner. En España, bajo el título «arte conceptual», se asimilaron una serie de características que se deducían de la experimentación: la pérdida de la materialidad, el empleo de objetos cotidianos, la utilización de nuevos medios tecnoló-

gicos, la potenciación de otras percepciones diferentes de la vista y el oído, y la conquista de las grandes escalas.

La experiencia del arte conceptual en España fue resumida en la exposición, titulada *Fuera de formato*⁴¹, organizada por Concha Jerez y Nacho Criado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, entre los meses de febrero y marzo de 1983. En un intento de establecer, si no categorías, al menos un poco de orden en la amalgama de propuestas, la exposición se dividió en tres secciones: instalaciones, *intermedia* y monográfica, y un apéndice dedicado a Zaj.

Ninguna de las obras allí mostradas se podía asimilar ya a las categorías tradicionales: pintura, escultura, música, poesía..., pero muchas de ellas se servían del sonido o eran audiovisuales, mostrando ya los primeros ejemplos de lo que hoy conocemos como «arte sonoro».



Javier Maderuelo y Maurizio Scudiero declamando una composición de las *Liriche Radiofoniche* (1934) de Fortunato Depero, durante el acto inaugural de la exposición *Depero Futurista (1913-1950)* en la Fundación Juan March, octubre de 2014. Foto: Archivo Fundación Juan March

¿QUÉ ESPERA EL PÚBLICO?

Volviendo una década atrás, LUGAN es el caso más paradigmático de artista sonoro surgido en la primera época, cuando aún no existía una palabra concreta para nombrar lo que él hacía. LUGAN no era ni pintor, ni músico, ni escultor, pero se le encuentra colaborando en la exposición *Arte objetivo*, en la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, junto a Ignacio Gómez de Liaño, Elena Asins y Julio Plaza, después participando en los seminarios del Centro de Cálculo y realizando una de las obras más emblemáticas de los Encuentros de Pamplona, utilizando una red de cabinas telefónicas en la ciudad [cat. 47]. Su formación técnica le permitió diseñar y construir circuitos electrónicos que producían sonidos al interaccionar con las personas que se encontraban presentes ante sus obras, sirviéndose de células fotoeléctricas o de resistencias de contacto que provocan la producción de sonidos electrónicos o que alteran su frecuencia, intensidad, timbre o forma de onda. Esos sonidos surgen involuntariamente con la presencia de espectadores, con su movimiento, al pasar delante, acercándose o alejándose de la obra, o por voluntad, al tocar o no las piezas con los dedos⁴². En estas obras la indeterminación es total, su autor puede programar el tipo y la gama de sonidos que pueden emitir los altavoces, pero no pue-

de prever el comportamiento de cada uno de los espectadores.

Pero ¿se trata de oyentes o de espectadores?

El interés no está en mostrar lo ingeniosos que fueron los artistas experimentales que trabajaron en los años sesenta y setenta, sino en llamar la atención sobre un cambio de sensibilidad que se fue operando en la conciencia del público, cuando se puso en entredicho su estatus de oyente, espectador, actor o intérprete. Un chiste de la época puede ayudar a comprender la perplejidad: «Pero ¿qué ropa hay que ponerse para ir a una *performance*?».

¿Qué se espera del público?, y ¿qué espera el público? Dejamos aquí estas preguntas para los teóricos de la estética de la recepción. Se puede vestir de manera informal, porque en el arte sonoro y en las *performances* no hay que sentarse en una butaca a escuchar pasivamente a los virtuosos que, de frac y lazo de pajarita, se sitúan bajo los focos del escenario. Esto es ya otra cosa.

- 1 Véase Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* (trad. Enrique Palau). Barcelona: Orbis, 1985 (1.ª ed. en alemán 1766).
- 2 Véase Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura* (trad. Francisco Larroyo). México DF: Porrúa, 1982. En la «Primera sección de la estética trascendental» trata el concepto de «espacio», pp. 42-47.
- 3 G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (trad. Alfredo Brotóns). Madrid: Akal, 1989, pp. 61-67.
- 4 La mayoría de los melómanos acuden a escuchar a los divos, con independencia de las obras que interpreten.
- 5 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. München: Piper Verlag, 1912. Hay edición en español: *De lo espiritual en el arte* (trad. Genoveva Dieterich). Barcelona: Paidós Ibérica, 1996, 20.ª ed.
- 6 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*. Leipzig; Viena: Verlagseigentum der Universal-Edition, 1911. Hay edición en español: *Tratado de armonía* (trad. Ramón Barce). Madrid: Real Musical, 1979.
- 7 Hans Richter escribió y dirigió la película *Dreams That Money Can Buy*, producida por Kenneth Macpherson y Peggy Guggenheim en 1947 (36 mm, color, sonora, 99 minutos). En la película colaboraron: Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder, Darius Milhaud, Fernand Léger y el joven John Cage.
- 8 Cf. Rebecca Y. Kim, «The Formalization of Indeterminacy in 1958: John Cage and Experimental Composition at the New School» (2008), en Julia Robinson (ed.), *John Cage*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2011, pp. 141-170.
- 9 Un texto de John Cage fechado en 1957 con el título «Experimental Music» apareció como folleto que acompaña al álbum de tres LP *The 25-Year Retrospective Concert of The Music of John Cage* [25 años. Concierto retrospectivo de la música de John Cage], editado por George Avakian en 1958.
- 10 Filippo Tommaso Marinetti, «Manifeste du Futurisme», *Le Figaro* (París, 20 de febrero de 1909), p. 1. Hay edición en español en el catálogo: Manuel Fontán (ed.), *Depero futurista (1913-1950)* (trad. Llanos Gómez) [cat. expo.]. Madrid: Fundación Juan March, 2014, pp. 361-363.
- 11 Cf. Luigi Russolo, «L'arte dei rumori». Hoja volante impresa, 1913 (reimpr. Milán: Edizioni futuriste di «Poesia», 1916). Hay edición en español: *El arte de los ruidos* (trad. Olga y Leopoldo Alas). Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- 12 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. Hay edición en español: *Tratado de los objetos musicales* (trad. Araceli Cabezón). Madrid: Alianza, 1988.
- 13 Titulados respectivamente: *Étude aux chemins de fer*, *Étude aux tourniquets*, *Étude violette*, *Étude noire*, *Étude pathétique* [Estudio de ferrocarriles, Estudio de torniquetes, Estudio violeta, Estudio negro, Estudio patético].
- 14 Entre 1951-1960 acudieron a estos festivales compositores de todo el mundo, entre ellos: Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen, Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono, Earle Brown, John Cage, Henri Pousseur, Iannis Xenakis, Luciano Berio, Elliott Carter, Mauricio Kagel, Edgard Varèse, Krzysztof Penderecki, Wilhelm Killmayer.
- 15 El grupo Nueva Música fue fundado por Ramón Barce y estuvo compuesto por Moreno Buendía, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Manuel Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember y Luis de Pablo.
- 16 Financiada, como otras actividades de arte contemporáneo, por el constructor Juan Huarte.
- 17 Posteriormente, en 1974, Andrés Lewin-Richter y Mestres Quadreny fundaron en Barcelona el laboratorio Phonos, en el que trabajaron, entre otros, Lluís Callejo y Gabriel Brncic.
- 18 «Teatro musical», locución imprecisa que, a falta de otra mejor, sirvió entonces para referirse a actuaciones en las que la acción (hoy denominada *performance*) tenía tanta o más importancia que lo sonoro.
- 19 Siguiendo la lógica de Carl Andre, quien dijo: «Arte es lo que hacen los artistas». Cf. Georg Jappe, *Skulptur Projekte in Münster 1987*. Münster: s. e., Rundgang Guide, 1987, s. p.
- 20 El primer acto de Campal consistió en dictar un ciclo de conferencias titulado «De Mallarmé a nuestros días». A principios de 1964 se dedicó un «Homenaje a Tristan Tzara» a los pocos días de su fallecimiento.
- 21 Julio Campal accedió a este trabajo gracias al escultor Jorge Oteiza, que le apoyó en el desarrollo de unas semanas de poesía experimental celebradas en 1966 en San Sebastián.
- 22 En esta revista publicaron Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate un extenso artículo titulado «Situación de la poesía concreta», con reproducciones de poemas de Augusto y Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, entre otros. Cf. *Revista de Cultura Brasileña*, tomo II, n.º 5 (junio de 1963), pp. 89-130.
- 23 En 1969 la artista Elvira Alfageme publicó póstumamente una carpeta de serigrafías con los *Caligramas* de Campal en una edición de cuarenta ejemplares.
- 24 Véase Javier Maderuelo (com.), *Escritura experimental en España, 1963-1983* [cat. expo.]. Heras: Ediciones la Bahía, 2014.
- 25 En el entorno de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana estuvieron también otros

- artistas, como Elena Asins, Julio Plaza, LUGAN y Julián Gil, interesados en la geometría y el cinetismo.
- 26 La «Declaración de principios» ha sido recogida en José Antonio Sarmiento, *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, pp. 266-271. Reproducido también en *Desacuerdos. Sobre arte política y esfera pública en el Estado español*, n.º 3 (noviembre de 2005), pp. 54-56. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-3> [consulta: 19 de julio de 2016].
- 27 Como ejemplo del interés que tuvieron estas exposiciones, cito el elenco de artistas participantes en la última: Elena Asins, Julien Blaine, Tomás García, Jochen Gerz, Lily Greenham, Ernst Jandl, Kitasono Katue, Fernando López-Vera, LUGAN, Herminio Molero, Hugo Mund Júnior, Ladislav Novák, Claudio Parmiggiani, Julio Plaza, José del Pino, Manuel Quejido, Mary Ellen Solt, Paul de Vree, herman de vries y Edgardo Antonio Vigo. En el acto de inauguración, el 22 de mayo de 1969, Lily Greenham ofreció un recital de poesía fonética. Se puede apreciar en el elenco de la exposición una mezcla de poetas visuales y artistas plásticos que convergen en un mismo campo experimental.
- 28 Para la que compuso su *Hymne an Lesbierinnen* [Himno a las lesbianas] (1972).
- 29 Javier Aguirre, *Anti-Cine: apuntes para una teoría*. Madrid: Fundamentos, 1971. En este libro escriben veintinueve colaboradores: Ramón Barce, Henri Chopin, Ignacio Gómez de Liaño, Juan Hidalgo, LUGAN, Tomás Marco o Fernando Millán. Véase también Francisco Ayala y otros, *Entre, antes, sobre, después del Anti-cine*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.
- 30 Los términos «poliarte» y «poliartista» han sido utilizados por Richard Kostelanetz desde principios de los años setenta. El término «poliartista» aplicado a John Cage aparece en Richard Kostelanetz, *John Cage (ex)plain(ed)*. Nueva York: Schirmer Books, 1996, p. 34.
- 31 Estas fueron las palabras exactas con las que los autores presentaron (explicaron) su obra en el programa de mano.
- 32 Formado por el propio Luis de Pablo, Horacio Vaggione y Eduardo Polonio.
- 33 La obra se estrenó en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires, en el mes de julio de 1971. El estreno en España tuvo lugar en el Palacio de Cristal del Retiro, los días 6 al 9 de diciembre de 1971. Posteriormente la obra se presentó en los Encuentros de Pamplona en 1972.
- 34 El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (actual Universidad Complutense de Madrid) surgió de un acuerdo con IBM firmado el 13 de enero de 1966. Cf. Florentino Briones, «El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid», en Juan Aramis López (com.), *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)* [cat. expo.]. Madrid: Centro de Arte Complutense, 2012, p. 25.
- 35 Seudónimo de Luis García Núñez.
- 36 John Cage, *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham*. Nueva York: Henmar Press, 1971. Esta obra fue reestrenada en la Fundación Juan March de Madrid el 6 de octubre de 1982 por el grupo Glotis.
- 37 Véase el catálogo del festival *Encuentros 1972, Pamplona. Meetings*. 26 VI-3 VII. Madrid: Grupo Alea, 1972 [cat. 40-42]. Véanse también Javier Ruiz y Fernando Huici, *La comedia del arte: en torno a los Encuentros de Pamplona*. Madrid: Editora Nacional, 1974; Fernando Francés y Fernando Huici (coms.), *Los encuentros de Pamplona. 25 años después* [cat. expo.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997; José Díaz Cuyas, Carmen Pardo y Esteban Pujals (coms.), *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental* [cat. expo.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- 38 La única película de Isidoro Valcárcel Medina, *La celosía* (1972), transcribe literalmente la novela homónima de Alain Robbe-Grillet.
- 39 La locución «arte conceptual» no entró en el vocabulario español antes de que Simón Marchán publicara su libro Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Comunicación-Alberto Corazón, 1972. Incluso entonces Marchán utiliza la construcción léxica «arte de concepto» en vez de «arte conceptual».
- 40 Tàpies publicó un artículo en *La Vanguardia española* el 14 de marzo de 1973 titulado «Arte conceptual aquí» (p. 13), que fue respondido por el Grup de Treball y por Juan Manuel Bonet, generándose un «caso Tàpies». Véase al respecto Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012, 11.ª ed., p. 430.
- 41 Nacho Criado y Concha Jerez (coms.), *Fuera de formato* [cat. expo.]. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.
- 42 La relación entre el movimiento corporal y el sonido producido por las obras de LUGAN fue tema de trabajo del grupo de expresión corporal dirigido por Ángeles Alonso, que presentó un «espectáculo» en la exposición *Propuestas objetivas*, Galería Fernando Vijande, Madrid, del 8 de mayo al de 15 junio de 1985.

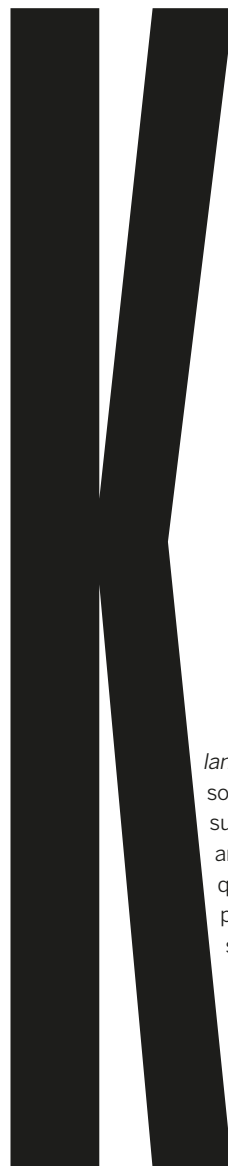
01

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE SONORO

KLANGKUNST Y SOUND ART: REFLEXIONES Y CONSECUENCIAS

CARMEN PARDO

Los idiomas son hijos del arado. [...] Los idiomas son hijos del arado y de la honda del pastor. Caín tuvo labranzas, y rebaños Abel. [...] Las palabras son en nosotros y viven por el recuerdo con vida entera, cuando pensamos. [...] Los idiomas nos hacen, y nosotros los deshacemos.
Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa* (1916)



langkunst y *sound art* son dos expresiones surgidas del surco del arado y del recorrido que marca la honda del pastor. Ambas expresiones parecen ocupar un mismo territorio y, sin embargo, el modo en que lo ocupan no es el mismo, pues es distinto hundir el arado en la tierra que sobrevolarla. Surcar

la tierra y sobrevolarla son dos gestos posibles a través de los cuales una lengua dibuja un territorio de pensamiento. Este territorio puede adoptar diversas formas: una fortaleza, un bosque, un mar... Pero, como nos recuerda Valle Inclán, «los idiomas nos hacen, y nosotros los deshacemos». La fortaleza bien puede convertirse en un mar de piedras.

Tratándose de las expresiones *Klangkunst* y *sound art*, no nos mantendremos fieles al relato bíblico que podría conducir a establecer jerarquías y valoraciones morales. Tampoco se pretende trazar una dicotomía entre la cultura agraria y la ganadera, o entre una cultura sedentaria y otra nómada. Tan solo

se invita a pensar el gesto más emblemático que toda lengua arrastra y que tiene que ver con los modos con los que, a lo largo de los siglos, se han gestado los nexos entre lo narrado y lo acontecido. Y ese gesto emblemático está, a su vez, en diálogo, roce o interpenetración con los gestos de otras lenguas. A partir de estas consideraciones, se aplicará el oído al gesto que cada idioma dibuja y a sus relaciones, haciendo especial hincapié en la expresión *Klangkunst* por ser la que menos atención ha recibido en nuestra propia lengua y en el panorama internacional, regido, mayoritariamente, por la lengua inglesa. Para ello, es preciso centrarse en el entramado conceptual que da cuenta del *Klangkunst* y del *sound art*. En este contexto, las referencias a los artistas sonoros y a sus obras serán subsidiarias. No se trata, pues, de atender a las obras en sí, sino a la comprensión que se ha realizado del arte sonoro en la tradición germánica y a sus divergencias con la tradición anglosajona.

¿UNA CUESTIÓN TERMINOLÓGICA?

En el ámbito germano, el lugar teórico asignado al arte sonoro se ha construido principalmente a partir del trabajo conjunto de artistas y musicólogos, con Helga de la Motte-Haber como figura primordial de este segundo grupo. El ámbito anglosajón, como han señalado Andreas Engström y Åsa Stjerna, se presenta en cambio más disperso y no se caracteriza, además, por la participación de los musicólogos¹.

En la introducción al catálogo *Resonanzen. Aspekte der Klangkunst* [Resonancias. Aspectos del arte sonoro], Bernd Schulz afirma que la expresión *Klangkunst* es una «traducción inexacta» de *sound art*. A su juicio, los motivos de esta inexactitud se encuentran en el uso del término alemán *Klang* para traducir el inglés *sound*. El término *Klang* se suele asociar con el sonido musical y, por lo tanto, remite a una determinada tradición cultural. El inglés *sound*, por el contrario, incluye también la noción de ruido². Ambas comparten, según Schulz, una cierta vaguedad conceptual al haber sido asignadas, particularmente, a las formas híbridas que se han desarrollado en la frontera entre la música y el arte visual³. La indeterminación que comparten las dos expresiones deja aflorar, en mayor medida si cabe, la distin-

ta aproximación que la tradición germánica y la anglosajona han mantenido a la hora de caracterizar algunos de los aspectos fundamentales del arte sonoro. Y si bien ambas tradiciones piensan el arte sonoro como el desarrollo de una concepción del sonido que destaca su materialidad en el contexto de una consideración expandida de la escultura, las consecuencias que de ello se derivan distarán de ser las mismas⁴.

Esta atención a la materialidad del sonido, que se entenderá de distinto modo, explicaría, como afirma Alan Licht⁵, la tendencia a aplicar la expresión «arte sonoro» a la música experimental de la segunda mitad del siglo XX, especialmente a John Cage y sus descendientes. En este contexto, se encuentra también la música concreta de Pierre Schaeffer y su formulación del «objeto sonoro». Ambas tradiciones comparten las dos referencias, y a ellas aún se añaden, como comunes, el futurismo, Erik Satie, Fluxus, el paisaje sonoro, la tecnología o la espacialización del sonido en el ámbito musical. David Toop, en el catálogo de la exposición *Sonic Boom* del año 2000, se refiere asimismo al *noise* y a la música de clubs, y De la Motte-Haber extiende sus referencias hasta el origen del arte abstracto y la noción de obra de arte total de Richard Wagner⁶.

Las distintas referencias implican también distintas vías de aproximación al arte sonoro. Un ejemplo lo encontramos en el subtítulo del libro de Licht, antes citado, dedicado al arte sonoro: *Beyond Music, Between Categories* [Más allá de la música, entre categorías], título que trae los ecos del término *intermedia* de Dick Higgins. El planteamiento de la musicóloga alemana pasa en cambio por acentuar el hecho de que el arte sonoro (más que desenvolverse entre categorías) es una forma de arte que implica una nueva estética:

[...] el arte sonoro, en sentido estricto, se define esencialmente a través de las implicaciones de una nueva estética que ha cristalizado en el curso de un largo proceso histórico⁷.

En esta nueva estética, como no podría ser de otro modo, se destaca el auge del concepto de «percepción» y, por tanto, se atiende, esencialmente, a la recepción de las obras⁸. La forma en que se analiza esta percepción indica el distinto recorrido que trazan el ara-

do y la honda en la tierra del *Klangkunst* y del *sound art*. A fin de mostrarlo, se partirá de la afirmación del *Klangkunst* como arte para la escucha y la mirada, para desarrollar después las principales implicaciones estéticas que esta afirmación contiene: la relación tiempo y espacio; la interrogación por la presencia de la obra al oyente/observador, y la teorización de una percepción multimodal.

UN ARTE PARA ESCUCHAR Y PARA VER

El arte sonoro se presenta en la tradición germánica como un arte «para escuchar y para ver». En este sentido, dicha tradición se mantiene fiel a la propuesta enunciada en el título de la que se ha considerado la primera exposición de arte sonoro en Europa: *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte. Installationen. Performances* [Para los ojos y los oídos. Desde la caja de música al entorno acústico. Objetos. Instalaciones. Performances], comisariada por René Block para la Akademie der Künste de Berlín en 1980.

La afirmación de la paridad entre la escucha y la mirada constituirá un signo distintivo de la tradición germánica. Esta paridad orienta la nueva estética que implica el arte sonoro hacia una percepción holística de los sentidos, en la que la atención a lo visto y escuchado en su totalidad prima sobre las diferencias que pueden aportar los órganos sensoriales⁹. Ello no significa que se considere el arte sonoro como un arte híbrido, ni tampoco que se haga de él una manifestación artística homogénea. La actitud de la nueva estética que corresponde al arte sonoro se fundamenta en el reconocimiento de que se trata de un arte que propone condiciones perceptivas que interrogan, de un modo inédito, la simultaneidad de lo visto y lo escuchado. Tal atención a la simultaneidad prevalece en el acercamiento al arte sonoro en la tradición germánica. La interrogación por la simultaneidad de lo visto y lo escuchado se mantiene en el campo de la estética en cuanto reflexión sobre el arte y no incide, en sus propuestas teóricas, en cuestiones de índole social o política.

En la tradición anglosajona, por el contrario, la reflexión desborda el campo artístico en su sentido tradicional y se amplía a lo social y lo político. Este desbordamiento se realiza desde el reconocimiento de la especificidad

de la escucha y de lo sonoro como lo opuesto al tipo de discursos y de atención al entorno que se han construido en Occidente a partir del predominio del ojo en la elaboración del conocimiento¹⁰. La atención a lo sonoro y a la escucha no significa, sin embargo, un rechazo a lo que concierne a la mirada, pero no se atiende a lo visto y escuchado de la misma manera que en la tradición germánica. Si esta última se refería a una estética cristalizada a lo largo de la historia, la primera acentúa la necesidad de elaborar nuevos conceptos que den cuenta del tipo de percepción que demandan las obras de arte sonoro¹¹. En la elaboración de estos conceptos, los referentes a los que acuden ambas tradiciones son, como se pondrá de manifiesto, a menudo distintos. Entre los conceptos que se han de elaborar se encuentra para sendos ámbitos el análisis de la relación de tiempo y espacio.

LA RELACIÓN TIEMPO Y ESPACIO

Si el arte sonoro aparece, como se recordará, en el contexto de una concepción expandida de la escultura, donde el sonido destaca su materialidad, es preciso entonces replantear el modo en el que se perciben el tiempo y el espacio en las obras. Como en la tradición germánica la nueva estética que corresponde al arte sonoro es la consecuencia de un largo proceso histórico de cristalización, la forma en que se plantea la relación de tiempo y espacio en las obras parte de esa dimensión histórica. En ella, la principal referencia remite a la tradición heredada de Lessing, que distingue entre la música concebida como arte temporal, y las artes visuales, como espaciales. El arte sonoro impugnará tal división al proponer una reelaboración del espacio a través del sonido¹². Esto no significa que las estructuras temporales desaparezcan y sean subsumidas por el espacio. Como explica Sabine Sanio¹³, las estructuras temporales están incluidas aunque no como una performatividad de lo sonoro.

La trabazón inédita de tiempo y espacio en el arte sonoro toma como modelo, para De la Motte-Haber, las obras de Bernhard Leitner. Este artista afirma que se escucha con todo el cuerpo y se ve, también, con los oídos. Por medio de sus obras apunta a la integración de las cualidades sonoras, acústicas y hápticas, con la que crea, en palabras De la Motte-Ha-

ber, «una zona transicional entre la escucha y la mirada»¹⁴, en la que tiempo y espacio no son percibidos como absolutos.

En la tradición anglosajona, el estudio de las relaciones entre tiempo y espacio en el arte sonoro se emprende, fundamentalmente, a partir de los planteamientos artísticos y conceptuales de la segunda mitad del siglo XX. Y no se circunscribe solo a las propuestas del arte sonoro, sino que alcanza, como en el caso de los trabajos de Salomé Voegelin o Brandon LaBelle, el entorno cotidiano. El punto de partida para el análisis de la relación entre tiempo y espacio se encuentra en el modo en el que el sonido se vincula con el tiempo. Así, por ejemplo, para Christoph Cox, la fascinación por el sonido que se ha dado en las últimas décadas ha reemplazado la concepción de la música como arte del tiempo por la del sonido como duración. Cox sitúa su origen en la conferencia de Cage en Darmstadt (1958), en la que el músico distinguía entre la producción de objetos temporales en la música europea y su concepción del sonido como duración¹⁵. Es este sentido del sonido como duración el que modifica la percepción de la temporalidad en el arte sonoro y altera, en consecuencia, su relación con el espacio.

El sonido es también para Voegelin el elemento que lleva a la reconsideración del tiempo y el espacio. La noción de tiempo en el sonido no se opone, según ella, a la de espacio, pero tampoco se reduce a la suma de ambos: espacio y tiempo se generan mutuamente sin que haya un predominio del uno sobre el otro. La autora se refiere a esta generación como «tiempoespacio», sin separación. En él, el sujeto que se pone a la escucha, tanto en el arte sonoro como en la vida cotidiana, no es pasivo, sino que se halla comprometido con una nueva forma de habitar este «tiempoespacio»¹⁶.

En las dos tradiciones, a pesar de sus diferencias, el arte sonoro replantea la producción de tiempo y espacio en relación con las obras y con su percepción. Sin embargo, no puede más que sentirse una cierta indeterminación que va ligada, es sabido, al objeto de estudio. Esta indeterminación, que parte, como se ha enunciado, de las propias expresiones *sound art* y *Klangkunst*, se extiende a todos los intentos de elaboración de un utilaje teórico adecuado para abordar el arte

sonoro. Imprecisión que se dejará sentir asimismo cuando se traten las obras en el nuevo tejido relacional del tiempo y el espacio, y que afectará al modo en que se explique su presencia al oyente/observador.


PRESENCIA DE LAS OBRAS

La manera en que se atiende a la presencia de las obras obliga a plantear un aspecto que puede parecer ajeno al arte sonoro, pero que, no obstante, actúa como piedra de toque de las dos tradiciones. Se trata de la cuestión de lo sublime y, particularmente, de su reelaboración en la posmodernidad a cargo del filósofo francés Jean-François Lyotard¹⁷. La noción de lo sublime sobrevuela ambas tradiciones y descubre las dificultades teóricas para exponer la percepción del arte sonoro a partir de un vocabulario propio que se encuentra todavía en proceso de acuñación.

Desde el ámbito anglosajón, la cuestión de lo sublime en la posmodernidad ha sido investigada recientemente por Voegelin y Kim-Cohen; este último centrará aquí nuestra atención. Kim-Cohen afirma que la noción de lo sublime posmoderno en Lyotard implica otro acercamiento a la noción de representación y se aleja de la estética romántica. A partir de este planteamiento del filósofo francés, rechaza el exceso de esencialismo que a su juicio existe cuando se estudia el sonido en las propuestas teóricas sobre arte sonoro; esencialismo que se da por la interpretación errónea de los planteamientos de Schaeffer y, sobre todo, de Cage. Respecto del segundo, expone que la experiencia de la cámara anecoica¹⁸ suele interpretarse como una epifanía sublime que funda la concepción cageana de dejar ser a los sonidos. A pesar de que su propuesta no es esencialista, se interpreta como si lo fuera en muchos textos sobre arte sonoro¹⁹. Tal interpretación, que conduce a aproximar el arte sonoro a lo sublime romántico, predomina según Kim-Cohen en la comprensión del arte sonoro en Alemania, y señala directamente a De la Motte-Haber como a su principal representante²⁰. La cuestión es, no obstante, más compleja, y tiene que ver con el modo en que se producen las transferencias culturales. Lo que se entiende por modernidad y posmodernidad no es lo mismo en Alemania o en los Estados Unidos²¹.



Robin Minard, *Music
for Quiet Spaces*
[Música para espacios
tranquilos], instalación
sonora, 1999.
Foto: Tom Guldenwein



Rolf Julius, *Black (Red)*
Singing [Canto negro
(rojo)], instalación
sonora, 1999

Debido al distinto uso del término «posmodernidad» en el ámbito anglosajón y germánico, se produjeron calificaciones dispares. Mientras que en los Estados Unidos Cage era considerado un ejemplo de músico posmoderno, de acuerdo con el famoso texto de Ihab Hassan *POSTmodernISM* (1971)²², esta asignación resultaba extraña en Alemania, donde el término «posmoderno» se asociaba a posiciones conservadoras. Por esta razón, no se produce una relectura de lo sublime en la posmodernidad, ni tampoco una interpretación esencialista del planteamiento cageano, que, enmarcado para ellos en el contexto de los cursos de Darmstadt, se opone justamente al conservadurismo y a posturas esencialistas²³.

Esta cuestión tiene sus consecuencias a la hora de abordar la reflexión que se ha producido en torno al arte sonoro. La primera consecuencia, como queda de manifiesto, es que en la tradición germánica solo se piensa lo sublime desde la estética romántica y no se atiende a la vía que abriera Lyotard, al haber sido denostada por Habermas. Pero ¿de dónde surge entonces la acusación de Kim-Cohen a De la Motte-Haber? Para esclarecerlo, nos acercaremos al modo en el que la musicóloga alemana reflexiona sobre la presencia de las obras en el arte sonoro.

La obra de Christina Kubisch sirve a De la Motte-Haber para exponer la distinta manera en que la presencia se manifiesta en el arte tradicional y, en concreto, en el arte sonoro. En el primero, la musicóloga explica que adquiere presencia algo ausente que suele ser ausente-transcendente [*Abwesend-Transzendent*], un mundo que está más allá de lo concebible; este mundo remite, aunque no lo nombra, a la estética de lo sublime en la modernidad y el romanticismo²⁴. Se trata de la estética nostálgica a la que se refería Lyotard. En el arte contemporáneo, en cambio, y particularmente en las instalaciones sonoras de Kubisch, se percibe la presencia de algo que, en efecto, está presente, pero que no había sido registrado con anterioridad. De la Motte-Haber utiliza, para aludir a esa presencia, el término *Vergewärtigung*, que podemos traducir por la expresión «tener presente». Esta presencia supone un trabajo de tiempo y espacio en el que se produce una nueva contextualización

a través de la que algo, antes desapercibido, aparece:

Christina Kubisch desplaza a lo lejos espacios conocidos, pero para traérnoslos más cerca. Mediante la presencia del arte vuelve, de pronto, algo presente, motivando que se descubran, a través del arte, relaciones con la naturaleza, la historia, las condiciones de ubicación del visitante [...] ²⁵.

Una nueva contextualización que produce que la obra se perciba a menudo, según la artista, como algo mágico y enigmático. Pero con ello no se apunta a una ausencia, como en lo sublime romántico, sino que tiene por objeto acrecentar la percepción de eso presente que pasa desapercibido habitualmente²⁶. Las alusiones a lo misterioso, mágico o escondido conducen a Kim-Cohen a denunciar el esencialismo que subyace en la obra de Kubisch. Para tal fin, analiza la propuesta de los *Electrical Walks* [Paseos eléctricos], iniciados por la artista alemana en 2003 en ciudades como Tokio, Berlín, Madrid o Londres, y en los que los participantes recorren la ciudad equipados con unos cascos que amplifican los campos electromagnéticos, fruto de las últimas tecnologías, y los convierten en sonidos. La artista y muchos teóricos, recuerda Kim-Cohen, explican esos recorridos como una revelación de aquellos aspectos sonoros que se esconden en la ciudad. Critica así la tendencia de numerosos artistas sonoros a considerar el arte como un modo de presentación de aquello de lo que no se puede hablar. Para el autor, Kubisch es un síntoma de la tendencia esencialista que se deriva de una interpretación errónea del pensamiento cageano²⁷.

Este bien podría ser un ejemplo del modo en el que Valle-Inclán nos recuerda que «las palabras son en nosotros y...». Si para Kubisch términos como «revelación» o «misterio» se han deshecho de la referencia a la estética nostálgica del romanticismo y del modernismo, para Kim-Cohen, tales términos no pueden más que apuntar a las implicaciones estéticas e ideológicas que tuvieron durante el siglo XIX. Este desencuentro entre ambas tradiciones se acrecienta, aún más si cabe, cuando se atiende a la relación entre la escucha y la mirada en el arte sonoro.



HACIA UNA PERCEPCIÓN MULTIMODAL

En la nueva estética que se plantea en la tradición germánica, el ojo y el oído realizan tareas que se integran mutuamente. Esta posición se enuncia bajo la expresión «más allá de las sinestesias» [*Jenseits von Synästhesien*]²⁸. La recuperación del término «sinestesia» resulta coherente en una tradición que establece la filiación entre el arte sonoro y las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Pero se trata ahora de ir más allá de la propuesta musicalista de Henri Valensi, de la audición coloreada o del orfismo de Apollinaire. Este ir más allá se encarna en la formulación de la «recepción multisensorial» y se conforma como una de las características determinantes del arte sonoro en la tradición germánica. Para su estudio, De la Motte-Haber acude a los trabajos que ha elaborado la neurofisiología sobre las cualidades intermodales. Con estas referencias, pretende dar cuenta de una percepción holística que considere lo recibido por la vista y el oído conjuntamente. Así, por ejemplo, obras como *Black (Red) Singing* [Canto negro (rojo)] de Rolf Julius, expuesta en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián en 1999, apuntan a una percepción en la que se desmiente la especialización de los sentidos, para enfatizar una percepción intermodal que es, de hecho, la de la vida cotidiana. Acerca de la obra, el propio artista explica:

Los colores forman parte de la música; puede que no se oigan, pero ayudan a examinar la composición (además, las pausas forman parte de la música: siempre que una pausa sea demasiado prolongada para los oídos, interactúan los ojos, ven el Rojo o el Negro y están esperando el próximo sonido)²⁹.

Pero las cualidades intermodales no siempre se distinguen de la sinestesia y, de hecho, algunos teóricos alemanes califican como sinestésicas las obras de artistas como Robin Minard³⁰.

En el ámbito anglosajón, donde la dimensión histórica en el estudio del arte sonoro se circunscribe, básicamente, a la segunda mitad del siglo XX y donde el sonido aparece como punto de partida de la elaboración teórica, la cuestión de la percepción intermodal no parece significativa, como tampoco lo es la referencia a la sinestesia. Licht se refiere

solo una vez a la sinestesia para recordar las exposiciones en las que se ha enfatizado el diálogo entre lo visual y lo sonoro o musical³¹. Por su parte, Douglas Kahn dedica unas páginas a esta noción realizando un recorrido histórico en el que destaca su relación con la teosofía, entre otros, y concluye que la sinestesia es una experiencia privada, mal entendida como pública, tal como ocurre con la voz que uno escucha mientras habla y la voz que escuchan los otros³².

Una posición más cercana a la tradición germánica sería la de Cox, quien interroga la relación que existe entre los órganos sensoriales y presenta el arte sonoro como una resistencia tanto a la asimilación como a la segregación de los sentidos. El arte sonoro opera, según él, en un espacio tenso que se hallaría en medio. No habría una convergencia de los sentidos, pero sí la ocupación de un espacio intermedio entre la escucha y la mirada, que recuerda esa zona transicional entre tiempo y espacio a la que aludía De la Motte-Haber³³.

Llegados a este punto, es preciso constatar que la indeterminación señalada en el inicio del presente texto ha acompañado el resto de planteamientos tratados en nuestro breve recorrido. En él se ha mostrado que, ciertamente, «los idiomas nos hacen» arrastrando unos códigos de transmisión que no siempre son explícitos, pero también se ha puesto de manifiesto la dificultad para deshacerlos. El arado y la honda del pastor se obstinan por mantener su gesto, y el gesto que traza el *Klangkunst* no coincide, exactamente, con el que dibuja el *sound art*.

No sabemos hasta cuándo.

- 1 Andreas Engström y Åsa Stjerna, «Sound Art or Klangkunst? A Reading of the German and English Literature on Sound Art», *Organised Sound*, vol. 14, n.º 1 (abril de 2009), p. 12.
- 2 Las referencias a este catálogo, editado en alemán e inglés, se ofrecen siguiendo el idioma original de los textos. Bernd Schulz, «Einleitung», en Bernd Schulz (ed.), *Resonanzen. Aspekte der Klangkunst/ Resonances. Aspects of Sound Art* [cat. expo.]. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2002, p. 9. Matthias Osterwold y Georg Weckwerth, en el catálogo *Sonambiente Berlin 2006*, se refieren a las expresiones *Klangkunst* y *sound art* como conceptos sinónimos y comunes. Cf. M. Osterwold y G. Weckwerth, «Klang Kunst Sound Art – Zum Geleit», en Helga de la Motte-Haber, Matthias Osterwold y Georg Weckwerth (coms.), *Sonambiente Berlin 2006* [cat. expo.]. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2006, p. 23.
- 3 Bernd Schulz, «Kompositionen im Raum», en Bernd Schulz (ed.), *Robin Minard: Silent Music. Zwischen Klangkunst und Akustik-Design/ Between Sound Art and Acoustic Design* [cat. expo.]. Heidelberg: Kehrer Verlag, 1999, p. 12. No obstante, esta vaguedad no es obstáculo para que tales expresiones demuestren su vitalidad, como explica Helga de la Motte-Haber en «Konzeptionen von Klangkunst» [conferencia]. Berlín, Alemania, 2002. Disponible en: <http://www.floraberlin.de/soundbag/sbimages/motte.htm>. Hay edición en español disponible en: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona96.pdf> [consulta: 1 de junio de 2016].
- 4 Cf. B. Schulz, «Einleitung», en *Resonanzen...*, op. cit., p. 9; y Alan Licht, *Sound Art. Beyond Music. Between Categories*. Nueva York: Rizzoli, 2007, p. 11.
- 5 Cf. A. Licht, ibíd., p. 12. Dan Lander había escrito en 1990 que las expresiones «música experimental» y «arte sonoro» se consideraban intercambiables y que eran precisamente estos nexos los que dificultaban la especificación del arte sonoro. Cf. Dan Lander y Micah Lexier (coms.), *Sound by Artists*. Toronto, Ont.; Banff, Alta.: Art Metropole; Walter Phillips Gallery, 1990 [reimpr. en Mississauga; Etobicoke, Ont.: Blackwood Gallery; Charivari Press, 2013], p. 10.
- 6 David Toop citado en A. Engström y A. Stjerna, «Sound Art of Klangkunst?...», en *Organised Sound*, op. cit., p. 15; Helga de la Motte-Haber, «Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen», en Ulrich Tadday (ed.), *Klangkunst* [Musik Konzepte Sonderband]. Múnich: Edition Text + Kritik, 2008, p. 6. Disponible en: http://www.straebel.de/praxis/text/pdf-MusikKonzepte_Klanginstallation.pdf [consulta: 31 de julio de 2016].
- 7 «Klangkunst im engeren Sinne ist jedoch wesentlich durch neue ästhetische Implikationen definiert, die sich in einem langwierigen historischen Prozeß herauskristallisiert haben». Cf. Helga de la Motte-Haber, «Klangkunst- eine neue Gattung?», en Akademie der Künste y Helga de la Motte-Haber (eds.), *Klangkunst*. Múnich; Nueva York: Prestel, 1996, p. 16. Disponible en: https://monoskop.org/iages/8/80/AdK_Klangkunst_1996.pdf [consulta: 31 de julio de 2016]. La referencia a la noción *intermedia* de Higgins aparece también en David Toop, *Sonic Boom: The Art of Sound* [cat. expo.]. Londres: Hayward Gallery, 2000, p. 107. Para esta noción, véase Dick Higgins, «Intermedia», *Leonardo*, vol. 34, n.º 1 (febrero de 2001), pp. 49-54. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/19618> [consulta: 31 de julio de 2016].
- 8 Cf. Helga de la Motte-Haber, «Ästhetische Wahrnehmung in neuen Künstlerischen Kontexten», en *Resonanzen...*, op. cit., p. 19.
- 9 «Klangkunst ist zum Hören und zum Sehen bestimmt». Cf. Helga de la Motte-Haber (ed.), *Klangkunst: Tönende Objekte und Klingende Räume* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, vol. 12]. Laaber: Laaber Verlag, 1999, p. 13. Para la percepción holística, véase H. de la Motte-Haber, «Ästhetische Wahrnehmung in neuen Künstlerischen Kontexten», en *Resonanzen...*, op. cit., pp. 22-26. Esta integración de lo visto y lo escuchado destaca también como una de las características distintivas en los textos germánicos. Cf. A. Engström y A. Stjerna, «Sound Art or Klangkunst?...», en *Organised Sound*, op. cit., p. 13.
- 10 La oposición entre el ojo y el oído encontraría su origen en la denuncia nietzscheana del conocimiento socrático en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Para esta cuestión, véase Friedrich W. Nietzsche, *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe (KSA)*, Band. 1: *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873* (eds. Giorgio Colli y Mazzino Montinari). Múnich; Berlín; Nueva York: Deutscher Taschenbuch Verlag; De Gruyter, 1999, p. 14. Hay edición en español: *El nacimiento de la tragedia* (trad. Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza, 2012.
- 11 Cf. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. Nueva York: Continuum, 2010, pp. xi-xiii; y Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Nueva York: Continuum, 2009, p. xx. También Brandon LaBelle se refiere a un nuevo acercamiento de la vista al sonido en *Acoustic Territories/Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum, 2010, p. xix-xx.
- 12 Para que esto haya sido posible, tuvo que darse primero, para De la Motte-Haber, la autonomía

del artista respecto del material en los distintos ámbitos artísticos. Esta progresiva autonomía se puede seguir a lo largo del siglo XX en la forma de una interacción, e incluso confusión, de tiempo y espacio. Si la pintura, con el cubismo o el futurismo, apuesta por incluir la temporalidad, del mismo modo la Historia de la Música no puede explicarse sin referencias espaciales, tal y como se pone de manifiesto en el recorrido que De la Motte-Haber realiza desde la forma instrumental en el siglo XVII hasta las obras de Xenakis y Stockhausen. Cf. H. de la Motte-Haber, «Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen», en *Klangkunst, op. cit.*, pp. 8 y 11-13.

- 13 Sabine Sanio, «Aspekte der Klangkunst», en Sabine Sanio, Bettina Wackernagel y Jutta Ravenna (eds.), *Musik im Dialog, III. Klangkunst, Musiktheater* [Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik]. Saarbrücken: Pfau Verlag, 1999, p. 12. Cf. también H. de la Motte-Haber, «Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen», en *Klangkunst, op. cit.*, pp. 10-12.
- 14 Para Leitner, véase «Klang als Bau-Material. Eugen Blume im Gespräch mit Bernhard Leitner», en *Bernhard Leitner. Tonraumsulptur* [cat. expo.]. Berlín: Hamburger Bahnhof, 2008. Disponible en: <http://www.bernhardleitner.at/texts> [consulta: 1 de junio de 2016]. Para De la Motte-Haber, véase «Ton-Räume-Felder-Objekte», en *Bernhard Leitner. Sound: Space. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1998*. Disponible en: <http://www.bernhardleitner.at/texts> [consulta: 1 de junio de 2016].
- 15 Esta concepción seguiría, para Cox, el surco abierto por el pensamiento nietzscheano, continuado por Henri Bergson y Gilles Deleuze. Cf. Christoph Cox, «From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts», en Caleb Kelly (ed.), *Sound*. Londres; Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2011, pp. 80-87. También disponible en: [http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Cox_Sonambiente%20\(2004\).pdf](http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Cox_Sonambiente%20(2004).pdf) [consulta: 31 de julio de 2016].
- 16 Las referencias filosóficas de Voegelin para esta cuestión son G. W. F. Hegel, Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty. Cf. S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence...*, op. cit., pp. 123-126. En la producción de «tiempoespacio», el lugar aparece como una dinámica sociopolítica que incluye al sujeto como estético-político. Esta producción política del espacio desde lo sonoro es común a LaBelle y se distingue de la tradición germánica, en la que la referencia teórica a la construcción política del espacio y del sujeto permanece ausente. Cf. ibíd., p. 265; y B. LaBelle, *Acoustic Territories...*, op. cit., p. xix.
- 17 Lyotard parte del análisis de la estética de lo sublime en los siglos XVII y XVIII, concretamente

de Burke y Kant, quienes dieron origen a la estética de la modernidad y el romanticismo. Esta referencia, que tiene como trasfondo lo sublime en Longino, permite a Lyotard establecer la distinción entre lo sublime moderno y lo sublime posmoderno. Lo sublime moderno se corresponde, siguiendo a Lyotard, con una estética nostálgica que presiente en la forma de la obra de arte un contenido que está ausente. Lo sublime posmoderno, en cambio, ofrece lo ausente, lo que sería invisible, en la propia presencia de la obra. Este sentimiento de lo sublime es el que se corresponde con las manifestaciones artísticas de las segundas vanguardias. Cf. Jean-Francois Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*. París: Galilée, 1988, p. 31. Hay edición en español: *La posmodernidad (explicada a los niños)* (trad. Enrique Lynch). Barcelona: Gedisa, 1987; y Jean-Francois Lyotard, «Le sublime et l'avant-garde», en *L'Inhumain*. París: Galilée 1988, pp. 104-105. Hay edición en español: *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo* (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Manantial, 1998.

- 18 Se recordará que en su deseo de experimentar el silencio, a principios de los años cincuenta, Cage se introduce en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Allí escucha dos sonidos, uno agudo y otro grave. Se trata de los sonidos de su propio cuerpo, el más agudo se corresponde con el funcionamiento del sistema nervioso, y el grave, con el de la circulación de la sangre. Esta experiencia le muestra que el silencio no existe, que siempre hay sonido. Cf. «Composition as Process: III Communication», en *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1973, p. 51. Hay edición en español: *Silencio* (trad. Marina Pedraza). Madrid: Árdora, 2007.
- 19 S. Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear...*, op. cit., pp. 221-222.
- 20 Ibíd., p. 116. Respecto al tratamiento de lo sublime en Voegelin, véase *Listening to Noise and Silence...*, op. cit., pp. 62-66.
- 21 La cuestión de la posmodernidad en Alemania enfrentó a Lyotard y a Jürgen Habermas en los años ochenta. Habermas estableció un vínculo entre posmodernidad y conservadurismo que se extendería a gran parte de los textos del ámbito alemán y de la Musicología, que, como se recordará, es la disciplina que centra los estudios sobre arte sonoro en ese país. Se califica de posmoderna a una generación de músicos nacidos en los años cincuenta, como Wolfgang Rihm o Hans-Jürgen von Bose, catalogados anteriormente por los musicólogos en la «nueva simplicidad». En el espacio musical alemán, el debate entre Lyotard y Habermas permitió enfatizar la oposición entre la «nueva simplicidad» y los planteamientos de la escuela de

- Darmstadt, considerada progresista. Para esta cuestión, véanse los artículos de Helga de la Motte-Haber, «Postmodernism in Music: Retrospection as Reassessment», *Contemporary Music Review* [número especial: *New Developments in Contemporary German Music*], vol. 12, n.º 1 (enero de 1995), pp. 77-83; y de Joakim Tilman, «Postmodernism and Art Music in the German Debate», en Joseph Auner y Judy Lochhead (eds.), *Postmodern Music. Postmodern Thought*. Londres; Nueva York: Routledge, 2002, pp. 75-93.
- 22 Ihab Habib Hassan, «POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography», *New Literary History*, vol. 3, n.º 1 (agosto de 1971), pp. 5-30.
- 23 El nexo entre posmodernismo y conservadurismo provocó en Alemania que se abriera una reflexión sobre la distinción entre el último romanticismo y los músicos posmodernos, tanto por el uso de los materiales como por la autenticidad y la expresividad de las obras. Resulta interesante en este sentido la controversia que suscita la catalogación de un músico como Mauricio Kagel. Véase al respecto Helga de la Motte-Haber. «Die Gegenauklärung der Postmoderne», en Rudolf Stephan (ed.), *Musik und Theorie*. Mainz; Nueva York: Schott, 1987, pp. 31-44; y Werner Klüppelholz, «Componer en el posmodernismo. Entrevista con Mauricio Kagel», *Lulú. Revista de teoría y técnicas musicales*, año 1, n.º 2 (1991), pp. 4-9.
- 24 H. de la Motte-Haber, «Konzeptionen von Klangkunst», *op. cit.*; y H. de la Motte-Haber, «Ästhetische Wahrnehmung in neuen künstlerischen Kontexten», en *Resonanzen...*, *op. cit.*, p. 26.
- 25 H. de la Motte-Haber, «Konzeptionen von Klangkunst», *op. cit.* La traducción española pertenece a Jorge Salvetti y se encuentra en «Concepciones del arte sonoro», *Ramona. Revista de artes visuales*, n.º 96 (noviembre de 2009), p. 22.
- 26 Christina Kubisch, «Ich brauche manchmal leere Räume», en *Resonanzen...*, *op. cit.*, pp. 122-123. En relación con su obra *Crowded Deserts. Fuerteventura* [Desiertos abarrotados. Fuerteventura], la artista explica: «Mi composición trata de regresar al ambiente de lo evidente y lo escondido, lo reconocible y lo misterioso, lo natural y lo artificial. No se trata de algo completo, sino más bien fragmentario, como de hecho lo es una visita». Cf. José Iges y Concha Jerez (coms.), *Islas resonantes* [cat. expo.]. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2009. Véanse también los comentarios de Christoph Metzger y los de la propia artista en el catálogo de la exposición comisariada por José Iges, *Resonancias* [cat. expo.]. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2000, pp. 28 y 96-98.
- 27 Para seguir con detalle esta cuestión, véase S. Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear...*, *op. cit.*, pp. 110-119.
- 28 H. de la Motte-Haber, «Konzeptionen von Klangkunst», *op. cit.*; y H. de la Motte-Haber, «Ästhetische Wahrnehmung in neuen künstlerischen Kontexten», en *Resonanzen...*, *op. cit.*, pp. 24-26.
- 29 Rolf Julius en José Iges (com.), *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada* [cat. expo.]. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa; Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999, p. 60.
- 30 Helga de la Motte-Haber, «Audiovisuelle Wahrnehmung», en *Sonambiente Berlin 2006*, *op. cit.*, p. 207; B. Schulz, «Kompositionen im Raum», en *Robin Minard: Silent Music*, *op. cit.*, p. 19; y Barbara Barthelmes, «Zwischen Akustik-Design und Environmental Art», en *Robin Minard: Silent Music*, *op. cit.*, p. 48.
- 31 A. Licht, *Sound Art*, *op. cit.*, p. 17.
- 32 Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001, pp. 116-122.
- 33 Christoph Cox, «Seeing is Not Hearing: Synaesthesia, Anaesthesia and the Audio-Visual», en Germano Celant (com.), *Art or Sound* [cat. expo.]. Venecia: Fondazione Prada, 2014, p. 98. Disponible en: <http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox.Seeing%20is%20Not%20Hearing.pdf> [consulta 31 de julio de 2016].

ARTE SONORO Y EVOLUCIÓN DE LA TECNOLOGÍA

JOSÉ MANUEL
BERENGUER

El arte sonoro, que tiene un ancestro importante en la música, se desarrolla en concomitancia con las técnicas, igual que con todos los otros campos de la cultura. Tanto los instrumentos musicales como las obras se muestran atravesados por el pensamiento y la tecnología de las épocas en que se conciben. De manera similar al hecho de que la aparición de la reflexión acerca de la técnica y su denominación, «tecnología», es relativamente reciente en la historia de la humanidad y depende de ciertas necesidades, solo desde hace, como mucho, cuarenta años hablamos de arte sonoro. Si bien el término *sound art* surge de los *Sound Studies* anglosajones de los años noventa y que una de las referencias más antiguas conocidas parece ser una exposición del año 1984 en The Sculpture Center de Nueva York, denominada *Sound/Art* y patrocinada por The Sound Art Foundation, resulta interesante poner de manifiesto la importancia del pensamiento musical desde la perspectiva de la evolución de la tecnología en el desarrollo de las producciones artísticas que hoy en día podrían considerarse instan-

cias del arte sonoro. De hecho, esa fundación fue creada por William Hellermann —compositor y alumno de Wolpe, Wen-chung, Luening y Ussachevsky—, quien parece haber tomado, a su vez, prestado el término del compositor electroacústico y audio-artista canadiense Dan Lander.

El arte sonoro, que como todo hecho cultural ha ido cobrando su forma actual fraguado por una gran comunidad, donde la contribución de cada individuo tiene su función y configura el panorama general, se apoya en tecnologías de muy diversa índole. Muchas obras dependen, de una u otra forma, de micrófonos y altavoces. Como *Cartridge Music* [Música de transductor] de John Cage, que amplifica sonidos mínimos emergentes de todo tipo de cachivaches por medio de micrófonos de contacto y cápsulas de tocadiscos. Emplean la ciencia de la electroacústica, pues, que básicamente trata del registro y de la reproducción de sonido, pero cada vez más, también, desde principios de los años ochenta, la forma en que los datos vienen siendo masivamente codificados, léase producidos, almacenados y transmitidos. En la digitalización, es decir, la codificación en dígitos numéricos de los valores de amplitud de las señales, las magnitudes son discretas, hecho que facilitó y expandió la aplicación de las técnicas de análisis, de proceso y, en el fondo, de escritura. La calidad del sonido producido por los instrumentos digitales y su complejidad formal crecían y dejaban atrás las dependencias del mundo analógico, camino de la maestría en la gestión de las relaciones entre los dominios espectral y temporal de las señales acústicas. Con la computación, todo lo imaginable era ya entonces posible; incluso parte de lo inimaginable.

La estrecha relación de la creación y la investigación musical con el estado de la tecnología del sonido en los años ochenta sugiere la idea de su probable influencia en la gestación del nuevo término. La música concreta y la electrónica habían ya entonces dejado paso a la electroacústica. En los estudios de creación electroacústica del primer mundo proliferaban los dispositivos de síntesis y tratamiento de audio junto a los de reproducción y montaje. Los dispositivos digitales empezaban a sustituir a los sintetizadores analógicos y a expandir sus funcionalidades. Parecía muy

evidente que nos encontrábamos en la antecámara de una era nueva que prometía ser fructífera y sorprendente.

De este modo, la relación entre sonido y arte se reclamaba desde antiguo siempre asociada a desarrollos tecnológicos. Claramente, desde las vanguardias del siglo XX. Posteriormente, el término *art of sounds* se empleó en un sentido emparentado con aquel que llevó a Varèse a considerar la música como sonido organizado y a Cage a insistir en la cuestión¹. El término «música experimental», en la concepción de Schaeffer², remite a la ciencia; aunque también lo hace para mí al arte, por la experimentación estética inherente en cualquier trabajo artístico diferenciado de la mera artesanía. Es cierto que el *art des sons* de Pierre Henry, que, sobre todo, debe entenderse en el mismo sentido que la música concreta, y el mucho más tardío *arts acousmatiques*, propuesto por Francis Dhomont como «un arte del tiempo que ocupa espacio»³, no se refieren a la actual idea de *sound art*, particularmente ecléctica. Todo lo contrario: son casos de artes que han evolucionado desde la música para terminar diferenciándose de ella. Sea como sea, la mínima diferencia entre los términos «arte de los sonidos», «arte sonoro» y otros relacionados remite también a la música, porque no parece muy razonable dejar de pensar al menos una parte de ella como una forma más de arte. Si bien muy poca música merecería ser considerada como tal, es fácil también convenir que muchas de las expresiones artísticas basadas en el empleo del sonido distarían mucho de apreciarse en términos musicales. Por ambos hechos, tiene sentido pensar en la pertinencia de acuñar el nuevo término, «arte sonoro», precisamente a mediados de los años ochenta, cuando ya existía una buena producción de obras que desbordaban los planteamientos pura y tradicionalmente musicales.

SONIFICACIÓN

Independientemente del canal perceptivo en el que incida y de la consecuente emergencia de experiencias objetuales, la digitalización es aplicable a cualquier señal. Como, en virtud de ello, las técnicas de tratamiento de los datos son similares y muy comúnmente intercambiables de una señal a otra, los hallaz-

José Manuel Berenguer,
Luci, sin nombre y sin memoria, 2008 [cat. 305]. Instalación sonora en el Museu Fundació Juan March, Palma, entre febrero y mayo de 2016. Colección del artista. Foto: Xisco Bonnin/ Archivo Fundación Juan March

María de Alvear y Miguel Ángel Tolosa, *QUOTING CAGE 4'33"* [Citando a Cage 4'33"], 2012 [cat. 315]. Múltiple. Propiedad particular de Ana de Alvear. Foto: Dolores Iglesias/ Fundación Juan March





José Manuel Berenguer,
Klänge [Sonidos], 1993
[cat. 229]. Biblioteca
Fundación Juan March.
Foto: Dolores Iglesias/
Archivo Fundación Juan
March





De izquierda a derecha:
José Manuel Berenguer,
Concha Jerez, José Iges,
José Luis Maire, Mikel
Arce, Xabier Erkizia,
Ramón González-Arroyo
y Javier Maderuelo
durante el acto inaugural
de la exposición *Arte
sonoro en España,
1961-2016* en el Museu
Fundación Juan March,
Palma, febrero de 2016.
Foto: Xisco Bonnin/
Archivo Fundación Juan
March

gos formales realizados en un ámbito se trasladan con facilidad a otros. Las antiguas barreras entre las formas de intervenir en los distintos dominios perceptivos han terminado siendo mínimas, pues solo dependen de la estructura del receptor; es decir, de nosotros. Las formas aparentemente distintas de abordar las informaciones que obtenemos del mundo, así como las de incidir en él, hallan, en virtud de la discretización, una esencia computacional común. No solo se trata de que una imagen pueda ser oída o un sonido visto, sino que detalles tan finos como se desee (extraídos con esas herramientas de algún aspecto de la actividad sísmica, climática, meteorológica o marítima, de la cardíaca, la cerebral o la muscular, de la radiación electromagnética de frecuencia extremadamente baja que nos llega de ciertos astros del sistema solar o de más allá, de la posición o de la variación de la luminosidad de ciertas estrellas, de los datos de elevación terrestre, de la imaginaria cerebral, los mapas genéticos, del comportamiento de poblaciones, de la evolución demográfica, etc.) son fácilmente aplicados al condicionamiento del comportamiento del sonido producido por medios computacionales en obras sonoras de cualquier género.

Con la llegada de las interfaces para la generación de audio en ordenadores y otros dispositivos personales de audio digital de comportamiento accesible a través del algo más antiguo protocolo MIDI, la intercambiabilidad entre señales dio paso a finales de los años ochenta a la expansión de la sonificación, el subconjunto más conocido de la llamada representación aural de datos⁴. Interdisciplina en pleno desarrollo y cada vez más sofisticada que absorbe conocimiento de la informática y la minería de datos, de la física y la psicofísica, de la lingüística, la fonética, la música y otras, cuya finalidad principal es la conversión del comportamiento de cualquier conjunto de variables descriptivas de algún aspecto del mundo en el comportamiento de conjuntos de variables de significación sónica, en principio, con la intención de detectar en el sonido aspectos de la señal inicial que, de otra manera, serían de difícil acceso al conocimiento⁵. Con el advenimiento del tratamiento computacional de los datos masivos —*big data* los llaman—, ese panorama se multiplica. Si dirigi-

mos la atención hacia un contexto específico, por ejemplo a los datos proporcionados por la meteorología⁶ o a los obtenidos del espectro electromagnético terrestre por una sonda espacial⁷, encontraremos casos tanto de obras sonoras aisladas como de herramientas de uso general. Pero el concepto de sonificación lleva más lejos. Por ejemplo, ciertas poblaciones de células cancerosas se identifican por medio de la sonificación⁸ de su actividad. También, como propone el proyecto Brain Poliphony⁹, los estados mentales se identifican en virtud de la sonificación de la actividad eléctrica cerebral; en algunos casos, su correlato de bajo nivel. Ya no se trata de la simple traducción de un parámetro o conjunto de parámetros; se opera en esos casos con calidades cognitivas reconocibles, de niveles de abstracción asequibles al lenguaje corriente; por tanto, bien integrables en propuestas artísticas basadas en narrativas.

MULTIFOCALIDAD

Quizá el aspecto más evidente del empleo del espacio en el arte sonoro se relacione con la localización de las fuentes. Es esta una perspectiva útil a orientaciones escénicas y narrativas. Sin embargo, en la experiencia cotidiana las fuentes de sonido muy raramente se escuchan perfectamente localizadas. Cuanto más localizadas, menos marcadas son sus reflexiones en los límites de su espacio cercano. No es lo mismo mirar el espacio o considerar sus referencias narrativas que escucharlo: un espacio es, para los sonidos, una caja de resonancia, así que tampoco la emisión de sonidos desde puntos aislados se puede comparar con la puesta en resonancia de un espacio. Si lo primero hace referencia a los significados manifiestos de los elementos espaciales, lo segundo, la estimulación directa de su naturaleza sonora, apunta a los significados latentes. El espacio es un elemento activo que vuelve utópica la escucha ideal. Durante mucho tiempo, los altavoces se consideraron meros dispositivos para la amplificación de sonidos, pero en realidad son instrumentos de intervención estética. A menudo se abre un abismo en la mente de los creadores entre la escucha monofónica o estereofónica de las obras en el estudio y la del espacio donde se proyecta públicamente. La soledad y la precisión del estudio poco o

muy acondicionado, o la posibilidad de escucha constante de la pieza hasta el convencimiento de que lo que se escucha es precisamente lo que se desea llevar a una situación paradójica cuando cambian las condiciones técnicas. En el momento de la *performance* o de la presentación de la instalación de lo que se realizó en el estudio quizá meses atrás, la escucha se da en espacios con propiedades de reflexión distintas y, además, a través de altavoces de otras características. Puede ocurrir que lo que se escuchó en el estudio de una cierta forma no llegue ni a intuirse en otro lugar, de manera que la adecuación de una obra sonora a un espacio resulta una tarea ardua.

El empleo del espacio como poética sonora no constituye una idea nueva. Como nunca dejó de recordar Luigi Nono, que muy pronto concibió sus obras electrónicas para ser interpretadas y espacializadas por dispositivos multifocales, nos preceden las experiencias espaciales de los Gabrieli en la catedral de San Marcos. La diferencia con ese pasado tan lejano es que, en los ochenta, incluso antes, los detalles de la experiencia estética del sonido podían ser ya no solo mejorados o empeorados por el espacio donde aquella tiene lugar, sino modulados, intervenidos, transformados e hibridados, en virtud de herramientas computacionales, con la finalidad de ajustar sus propiedades. La diseminación de la relevancia del espacio como nueva variable de significación estética en los productos sonoros, la disposición espacial de múltiples focos de sonido, junto a la posibilidad de automatización del flujo sonoro, que cuestionaba la necesidad de intérpretes en directo, así como de discursos encerrados en un soporte fijo, llevaron al planteamiento de nuevas situaciones de escucha. Se ponía de manifiesto que el concierto no era la única manera, ni la mejor, de exponer según qué trabajos. Paralelamente a las experiencias musicales, las exposiciones de múltiples obras sonoras en un mismo espacio condujeron, ya entonces, a un campo de pensamiento multifocal que fue revelándose en la presentación de instalaciones únicas para conjuntos importantes de altavoces, unas veces desprovistos de sus carcasas, otras disimulados en la estructura del espacio, formando parte de elementos esculturales diversos o estimu-

lando la resonancia de objetos inicialmente no concebidos para emitir sonido.

Si el soporte fijo había llegado a la creación sonora en España con el *Étude de stage* [Estudio de prácticas], [cat. 1] que Juan Hidalgo realizó en el GRM en 1961, más de una década después de las primeras experiencias europeas¹⁰, que habían partido de las radios francesa, en 1949, y alemana, en 1951, la multifocalidad se planteó aquí, de forma pionera y sin ser agotada, por José Val del Omar, inventor de la diafonía y del diáfono. Sin embargo, en las actividades de arte experimental español, muy raramente la multifocalidad pasó de la cuadrafonía hasta 1992, cuando, con motivo de la celebración del II Festival Punto de Encuentro y gracias al apoyo de la capitalidad europea de la cultura de Madrid y la celebración del V Centenario, la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE) llevó los más de cien altavoces de la quinta versión del Gmebaphone a la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

HORIZONTALIDAD Y TELECOMUNICACIÓN

El abaratamiento y el considerable incremento de la calidad y la disminución de tamaño de los equipos de registro, generación y tratamiento de audio de mediados de los ochenta tuvieron como consecuencia la instalación de estudios personales en los talleres y domicilios de los artistas. Con ello, la función de los estudios tradicionales de creación electroacústica entró en crisis, de manera que cedió el control estético que hubieran podido ejercer sobre el empleo de tecnologías del sonido en proyectos cada vez más alejados del concepto tradicional de música. Los artistas sonoros accedieron a las ventajas de las tecnologías, lo que propició la realización de proyectos ajenos a las dinámicas performánticas; entre otros, los relacionados con la instalación, las actividades de registro y edición de audio, en especial, el paisaje sonoro.

Si en 1972, cuando LUGAN presentó sus *Teléfonos aleatorios* [cat. 47], las características de la red telefónica permitían poco más que la transmisión de sonidos en muy baja calidad, desde que internet se fue apoderando de nuestras vidas las informaciones y los recursos disponibles en red son difíciles de acotar. Como no resulta un hecho nuevo,

Vista general del estudio
de LUGAN, Madrid, 2016.
Foto: Dolores Iglesias/Archivo
Fundación Juan March





LUGAN, *Oleaje de frecuencias*, 2004 [cat. 290], *Media* instalación. Colección del artista. Foto: Dolores Iglesias/Fundación Juan March



Barbara Held y Benton C. Bainbridge, *Observatory / Lisa Joy W* [Observatorio / Lisa Joy W], 2014-2016 [cat. 331], *Instalación audiovisual generativa*. Colección de los artistas. Foto: Benton C. Bainbridge



estamos en disposición de extraer el mayor partido. Hasta lo que otrora fue arcano para la mayoría puede ser hoy hallado en algún servidor. Por ejemplo, los viejos algoritmos Gendyn de Xenakis se encuentran implementados para dispositivos móviles en una aplicación llamada iGendyn¹¹. No sería nada descabellado pensar en un conjunto de eventos deslocalizados¹² —*happenings*—, para públicos en cuyos dispositivos móviles corriera ese programa u otros parecidos. La gestión del comportamiento de todo el evento podría ejecutarse parcial o totalmente de manera algorítmica, y el sueño del protagonismo del público quedaría así realizado.

¿Qué pasaría si una red compartida de hidrófonos de altas prestaciones distribuidos a lo largo de la costa de la isla de Mallorca emitera sus sonidos en *streaming* a la red para ser captada en lugares de sonoridad especial —como el Aljub, sala del museo Es Baluard de Palma—, donde una instalación multifocal los espacializara para sumergir a los visitantes en el mar, según sus preferencias dictadas a través de sus dispositivos móviles? ¿No sería mejor, tal vez, que un dispositivo inteligente intuyera sus necesidades? ¿Y si a los posibles visitantes remotos se les diera la opción de dialogar con los locales? Y, en otro orden de cosas, solo por proponer locuras, ¿puede una colmena urbana monitorizada en Barcelona condicionar el comportamiento de una instalación multifocal en Berlín? Claro que sí: en virtud del empleo de *websockets*, por ejemplo.

EVOLUCIÓN

La música experimentó un desarrollo monumental a partir de la revolución d'arezziana, que, por el uso de valores discretos del viejo *continuum* sonoro, se adquirió la escritura y la representación y, por ende, la evaluación estética de todas las posibilidades lógicas del material musical. La escritura con los medios computacionales, que, por su discreitud, permitiría la descripción a todas las escalas de cualquier elemento sonoro, conducirá a nuevos dominios del arte sonoro. De una forma u otra, ello requerirá la programación en algún lenguaje de mayor o menor nivel, igual que para componer la música del *ars nova* hizo falta dominar los nuevos medios de escritura. La complejidad de los instrumentos computacionales continúa hoy en día lejos

del alcance de quien no esté dispuesto a dedicar importantes energías. No es cuestión de inteligencia ni de preparación, solo de pasión, que, con el tiempo, da paso a las anteriores.

El arte sonoro requiere una reflexión profunda acerca del sonido propiamente dicho y de las formas y los métodos con los que habría de ser presentado, a fin de que puedan concebirse y experimentarse todos los detalles de sus formas. No es una cuestión técnica. Es ética y estética; asunto de artistas, pues, pero supone recuperación del carácter técnico del arte. La presión ambiental de las sociedades capitalistas conduce a quemar etapas en los procesos de producción y a olvidar que, cuando falta el tiempo de plantear perspectivas realmente experimentales, brotan los viejos hallazgos. El ultraliberalismo interpone obstáculos a la reflexión e impone el consumo compulsivo e incompleto de los productos artísticos. ¿Conducirá la recurrencia a hacer del arte sonoro un género y, a la larga, una industria cultural? Necesitamos investigación artística libre, apuntar lejos, conocimiento, diálogo, crítica y autocrítica, pero, sobre todo, tiempo para la escucha y profundidad, penetrar al máximo en la sutileza. Arte sonoro será y no será lo que teníamos antes de ser conscientes de su existencia y le pusieramos nombre, pero lo indiscutible es que exige la escucha atenta, una lucha más contra la fragmentación del tiempo y la consciencia.

- 1 John Cage, «The Future of Music: Credo» [1937], en *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2011. Hay edición en español: *Silencio* (trad. Marina Pedraza). Madrid: Árdora, 2007.
- 2 Carlos Palombini, «Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music», *Music & Letters*, vol. 74, n.º 4 (noviembre de 1993), pp. 542-557. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/737576> [consulta: 28 de julio de 2016].
- 3 Francis Dhomont, «Acousmatic Update», *Contact*, vol. 8, n.º 2 (primavera de 1995). Disponible en: <http://soundartarchive.net/articles/Dhomont-2004-Acousmatic%20Update.pdf> [consulta: 28 de julio de 2016].
- 4 Steven P. Frysinger, «A Brief History of Auditory Data Representation to the 1980s» [conferencia]. First Symposium on Auditory Graphs. Limerick, Irlanda, julio de 2005. Disponible en: <http://www.icad.org/Proceedings/2005/Frysinger2005.pdf> [consulta: 28 de julio de 2016].
- 5 Thomas Hermann, Andy Hunt y John G. Neuhoff (eds.), *The Sonification Handbook*. Berlín: Logos Verlag, 2011. Disponible en: <http://sonification.de/handbook/download/TheSonificationHandbook-HermannHuntNeuhoff-2011.pdf> [consulta: 28 de julio de 2016].
- 6 Andrea Polli, «Atmospherics/Weather Works: A Multi-Channel Storm Sonifications Project» [conferencia]. Proceedings of ICAD 04 – Tenth Meeting of the International Conference on Auditory Display. Sídney, Australia, julio de 2004. Disponible en: <http://www.icad.org/websiteV2.0/Conferences/ICAD2004/papers/polli.pdf> [consulta: 28 de julio de 2016].
- 7 José Manuel Berenguer, «Plasma Waves», en *Sonoscop* [web], publ. 2006. Disponible en: <http://www.sonoscop.net/jmb/pw/index.html> [consulta: 28 de julio de 2016].
- 8 Josh Fischman, «Detecting Cancer by Sound» [audio], *Scientific American* [web], publ. marzo de 2015. Disponible en: <http://www.scientificamerican.com/article/detecting-cancer-by-sound-audio1/> [consulta: 28 de julio de 2016].
- 9 Universidad de Barcelona, «Brain Polyphony: neurociencia, tecnología, informática y creatividad al servicio de las personas con discapacidad» [en línea], publ. julio de 2015. Disponible en: http://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2015/07/019.html [consulta 28 de julio de 2016].
- 10 María Paula Cánova, Julián Chambó, Ramiro Mansilla Pons y Alejandro Zagrakalis, «Pero si son máquinas, no músicos» [conferencia]. VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales en la Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina, octubre de 2012. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40935/Documento_completo.pdf?sequence=1 [consulta: 28 de julio de 2016].
- 11 Nick Collins, «iGendyn», en *Composerprogrammer* [web]. Disponible en: <http://composerprogrammer.com/iphone.html#iGendyn> [consulta 28 de julio de 2016].
- 12 José Manuel Berenguer, «Teleinformática, música y mentalidad creadora», en Claudia Gianetti (ed.), *Media Culture*. Barcelona: ACC L'Angelot, 1995. Disponible en: https://www.academia.edu/8136641/Teleinformática_música_y_mentalidad_creadora [consulta: 27 de julio de 2016].

EL ARTE SONORO EN LOS PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI. DESDE LA DESMATERIALIZACIÓN HASTA SU (FELIZ) DISOLUCIÓN MIGUEL ÁLVAREZ- FERNÁNDEZ

112

El carácter incontenible y evanescente del arte sonoro se manifiesta de manera radical en cualquier esfuerzo por historiar este conjunto de prácticas. Sus límites son difusos; su sustancia, perpetuamente cambiante. Y si tales esfuerzos se proyectan, además, hacia las más recientes transformaciones en este campo —como es, precisamente, el

caso que nos ocupa—, las dificultades aumentan. No solo, o no necesariamente, por el recurrente argu-

mento de la «falta de perspectiva» —pues no está claro que los siglos transcurridos, por ejemplo, desde los tiempos del *ars nova* faciliten particularmente el estudio de esas músicas, pese a la enorme perspectiva de la que gozamos hoy sobre el siglo XIV—, sino más bien por la comprensible escasez de análisis dedicados a los episodios más cercanos en el tiempo a nosotros y por la tentación de proyectar en aquello que se observa ciertos deseos y temores escasamente futuribles, pero no por ello menos acuciantes.

La aventura que aquí se inicia tendrá, pues, mucho de especulativo, de tanteo intuitivo de algunas tendencias que —desde

el aquí y desde el ahora— parecen marcar el recorrido reciente de unas prácticas que, por lo demás, se resisten con vehemencia a ser sistematizadas o incluso unificadas bajo una sola definición, o siquiera una descripción mínimamente clara.

No contendrán las páginas siguientes nada parecido a una nómina canónica de artistas, obras, colectivos, exposiciones, festivales, publicaciones... que más relevantes pudieran resultarle a alguien (¿a quién?). Ni tampoco pretenden ofrecer un *ranking* de las mejores —o, peor aún, las más interesantes— manifestaciones desarrolladas dentro del ámbito del arte sonoro en lo que llevamos de siglo. Nuestro ejercicio ni siquiera aspira a describir líneas —no hablemos ya de puntos específicos—, sino que más bien intenta evocar superficies, o hasta volúmenes, que puedan apelar más al tacto que a la vista o a la propia escucha (propiciar sensaciones, más que confirmar certezas). Volúmenes no marmóreos, sino gaseosos; siempre vibrantes, en sutil palpitación; invisibles pero en expansión.

Esa tendencia expansiva —rasgo característico de cualquier concepción del arte sonoro— ha asumido en las últimas décadas el semblante de otro gesto problemático e irreprimible —característico, en este caso, de nuestro momento histórico—: la globalización.

Resulta apropiado que atendamos este asunto ya desde los primeros párrafos de nuestro texto, pues la incidencia de los procesos globalizadores en el lábil dominio del arte sonoro exige cuestionar, por ejemplo, el ámbito geográfico de aplicación propio del análisis que aquí se emprende. ¿Es pertinente intentar sondear movimientos, tendencias o corrientes que se identifiquen con regiones, países o incluso comunidades humanas determinadas?

Con un clarísimo antecedente en las prácticas del *mail art*, que desde los años sesenta del pasado siglo hizo circular por todo el mundo objetos artísticos debidamente matasellados —en muchos casos relacionados con la creación poética experimental y por ello susceptibles de interpretación sonora—, las redes de intercambio digital surgidas desde finales del pasado siglo —con internet a la cabeza, tras los tiempos de los BBS (Bulletin Board Systems)— encuentran un precedente histórico aún más evidente

y próximo en las redes de intercambio de casetes¹. Es ya un tópico recordar cómo internet ha difuminado muchas fronteras —no solo geográficas, también económicas y culturales (con todos los matices que convenga añadir a estas afirmaciones)—, y desde luego ciertas prácticas relacionadas con la creación sonora se han beneficiado de manera notable con ello.

Solamente ciertas prácticas, hay que subrayar, pues debería resultar evidente que a través de internet, como ocurre con cualquier medio o soporte digital, solo pueden transportarse unos y ceros, es decir, información reducida —y, lo más importante, reducible— a código binario². Esta circunstancia privilegia, enormemente, la difusión global de algunas formas de arte sonoro. Pero tal vez cabría recuperar aquí la siempre problemática distinción entre esta categoría y esa pariente suya (una especie de cuñada, o tal vez de suegra) que llamamos «música experimental». Pues si practicamos una distinción entre ambas aproximaciones, desde luego se confirmará que, en general, esta segunda puede viajar en la red más fácilmente que, por ejemplo, las instalaciones o las esculturas sonoras. A menos, claro, que lo más importante en estas pueda ser capturado o aprehendido a través de algún tipo de documentación —sonora, visual o textual— digitalizable, y la experiencia sensorial directa de la obra no resulte tan determinante para su disfrute o comprensión.

Esta última reflexión nos proyecta hacia una discusión aún más amplia, pero muy pertinente, si se trata de analizar la evolución reciente del arte sonoro. Simplificando en una disyuntiva quizás demasiado reduccionista, en los últimos diez años el pensamiento teórico relativo al arte sonoro se ha polarizado alrededor de dos tendencias muy destacadas; la más novedosa —pero documentada en ya numerosos textos³— es aquella que reivindica la dimensión «no coclear» del arte sonoro, es decir, la que privilegia la dimensión conceptual de este. Frente a ella, otra corriente defiende ante todo la dimensión experiencial del arte sonoro, al poner en valor el modo en que esas obras apelan directamente a nuestros sentidos⁴.

Esta oposición no solo se manifiesta en forma de una trifulca academicista⁵, sino que en los últimos años ha marcado y confronta-



Juan J. Agius, *Detalle*
(*elementos para una*
sinfonía sin ton ni son),
1983 [cat. 97]. Múltiple.
Estampa Ediciones.
Foto: Dolores Iglesias/
Fundación Juan March

do el devenir de festivales, muestras de arte, programadores, comisarios, espacios expositivos... y, como consecuencia, el trabajo de los propios artistas, quienes —consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente— han debido posicionarse más hacia un lado u otro de la balanza, si es que querían figurar en algún espacio simbólico... o físico.

Aunque esas dos tendencias hayan dejado entre sí un enorme margen, repleto de matices, en el que unos y otros artistas han podido buscar —o crear— sus propios huecos e intersticios, algunas posiciones se han radicalizado, y así encontramos artistas (y comisarios, y proyectos expositivos, etc.) enfocados muy específicamente hacia el más abrumador desbordamiento sensorial —a menudo no solamente auditivo— del visitante, mientras que otras opciones estéticas se han canalizado hacia una austeridad máxima, rayana en el arte conceptual.

Este curioso fenómeno de polarización aparece —no se sabe bien si como causa o como consecuencia— la creación (y reivindicación) de genealogías estéticas que, en cada caso, han servido para legitimar cada aproximación artística mencionada. También este proceso ha marcado la evolución del arte sonoro desde mediados de los años noventa del siglo XX, y su análisis debe forzosamente superponerse al de otras prácticas concomitantes con las aquí estudiadas: aquellas que se han venido agrupando bajo el término *new media art*.

El «arte de los nuevos medios» alcanzó, desde finales de los años ochenta del pasado siglo, un reconocimiento simbólico materializado en centros institucionales estables (primero en países como Alemania, Austria y los Estados Unidos, y después en el resto de América y Europa, hasta llegar, ya a principios de este siglo, a España), así como en festivales y muestras dedicadas específicamente a la intersección entre arte y tecnología⁶. El sonido, concebido principalmente en el sentido informacional del término (es decir, el que lo relaciona no tanto con unas modalidades sensoriales específicas, sino con cadenas de datos susceptibles de digitalización), desde luego entra perfectamente en los discursos de estos festivales e instituciones⁷. Se trata, pues, de una aproximación al arte sonoro *a priori* desligada de cualquier genealogía esté-

tica propia de los libros de Historia del Arte. Ahí radicaba, precisamente, la novedad de ese *new media art* de finales de siglo: permitía abrir un nuevo campo (con nuevos especialistas o con nuevas jerarquías... —que no tendrían que pugnar con las ya muy asentadas en los circuitos internacionales del «arte contemporáneo»—).

Ese proceso, esos intentos de emancipación del *new media art* respecto del «arte contemporáneo» pueden, desde mediados de la segunda década del siglo XXI, darse por fracasados. La razón principal para ello seguramente sea económica: la incapacidad de esas comunidades para generar un mercado, para atraer a coleccionistas y a galerías de arte, impidió la consolidación de un circuito mercantil estable, paralelo al del «arte contemporáneo», en una época histórica marcada por la reducción de la protección pública de la creación artística en general⁸. Paralelamente —pero también como consecuencia de los desarrollos más recientes del capitalismo global y, en concreto, del abaratamiento de las tecnologías fabricadas en Asia—, el *new media art* perdió, en buena medida, su especificidad, como revela de manera diáfana el ejemplo del videoarte —que inicialmente formaba parte del «gueto» del *new media art*, pero que en este período ha sido perfectamente integrado en la práctica de casi cualquier artista «contemporáneo»—. Algunos de estos «nuevos medios» han dejado, obviamente, de ser tan nuevos.

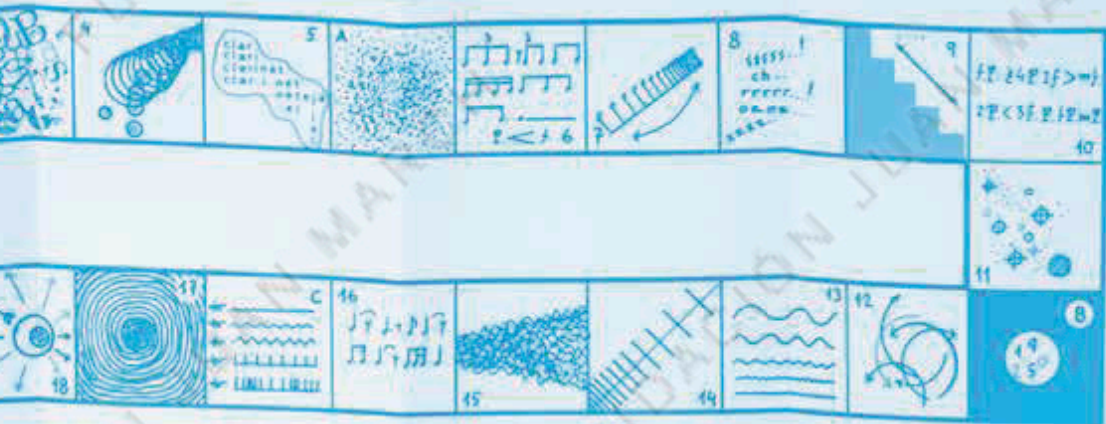
¿Es el caso también del sonido? No del todo. Por un lado, es cierto que las tecnologías de grabación, procesamiento y reproducción de audio se han popularizado enormemente en los últimos años (y ello ha animado a innumerables artistas «contemporáneos» —es decir, no estrictamente «sonoros»— a incorporar esos recursos dentro de su praxis creativa). Por otro lado, la batalla por insertar ciertas formas de arte sonoro en los circuitos comerciales propios del «arte contemporáneo» no se ha resuelto aún completamente (aunque debe admitirse que, en general, los esfuerzos hasta ahora realizados no son del todo esperanzadores⁹). Pero, más allá de la popularización del arte sonoro y de su reconocimiento económico o mercantil como realidad específica y autónoma, sin duda el proceso más fascinante y

INSTRUCCIONES

La obra consta de 30 módulos, en varios bloques de cinco módulos aislados, de la A a la E, y de un módulo ∞ que sirve de comienzo y de final. Excepto en este último, cada letra fijada una duración de diez segundos, cada ejecutante debe elegir un tiempo unitario para el resto de los módulos. Empezar por ∞ , después se sigue por cualquiera de los numerados del 1 al 30 siguiendo de menor a mayor. Cuando se llegue a uno aislado de las ∞ ordenados por letras, y después de interpretarlo, puede seguirse normalmente o saltar a otro con letra y tiempo normalmente otra vez. Cuando se desea terminar hay que esperar a que todos lo hayan hecho y entonces interpretar juntos el módulo ∞ . La obra admite desde uno a cualquier número de instrumentistas, cantantes, actores, etc., o la mezcla entre estos



"COMIC"



John Cage en el Festival
de Cadaqués, julio de
1982.
Foto: Ferran Freixa





relevante en las etapas recientes de la evolución de estas prácticas se relaciona con su validación simbólica. La llegada del arte sonoro a las grandes instituciones culturales y museísticas es un fenómeno muy reciente (este mismo catálogo representa una oportuna muestra de ello)¹⁰, por lo que resulta apropiado analizar aquí la forma específica en que este proceso está teniendo lugar.

Primero, y recordando la polarización estética descrita más arriba, conviene dejar claro que estas incursiones institucionales en el universo del arte sonoro se centran —de manera bastante previsible— en aquellas aproximaciones al sonido que han reivindicado su procedencia en movimientos muy asentados en la Historia del Arte más oficial —Fluxus, minimalismo, arte conceptual, apropiacionismo, etc.—, y no tanto en aquellas que se construyen discursivamente a partir de las promesas de ingenua novedad del *new media art* (si bien estas últimas siguen teniendo, ciertamente, sus espacios —cada vez, eso sí, más alejados de la tradicional «alta cultura» y más próximos a festivales *pop* o de «tendencias alternativas»¹¹).

Por otro lado, es muy notable cómo esas conexiones entre el arte sonoro y otras prácticas artísticas histórica y simbólicamente legitimadas se hacen muy explícitas en los proyectos expositivos y teóricos más recientes. Es el caso, desde luego, de *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, al poner en diálogo las creaciones sonoras con obras visuales que pertenecen a la colección de la Fundación Juan March. Pero también de propuestas como *± 1961. La expansión de las artes*, que en 2013 permitió al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía integrar —en un discurso nada forzado— numerosas propuestas de arte sonoro, algunas muy destacadas, dentro del clima artístico propio del momento analizado (propiciando una natural «disolución» del arte sonoro —por rescatar la expresión empleada en el subtítulo de este texto— en el contexto general del «arte contemporáneo»)¹².

Todo ello evidencia que el futuro no parece apuntar hacia la construcción de un campo sociológico autónomo propio del arte sonoro (con un circuito aislado de expertos, instituciones, publicaciones, sistemas de legitimación...), sino que —como ya aconteció en el

ejemplo histórico del *new media art*— cabe augurar una cada vez más sana (o, como poco, menos traumática) incorporación de los discursos propios del arte sonoro —con sus especificidades— dentro de la amplia esfera del arte actual y, cabría incluso aventurar, dentro de la cultura contemporánea (entendida esta como un imaginario colectivo muy diverso y poco estructurado formalmente, resultante de la construcción de un tejido de relaciones «naturales» que pone en diálogo igual un cuadro que un cómic, una película, una canción, una instalación sonora, un libro de poesía, etc.). En otras palabras: igual que los videoartistas de los noventa pasaron a ser, simplemente, artistas, es muy previsible —y quizás deseable— que los artistas sonoros de la próxima década vayan progresivamente perdiendo ese apellido, hasta identificarse como artistas sin cualquier otra adjetivación.

Poco o nada de lo anterior, en cambio, puede aplicarse a ese ámbito creativo (directamente emparentado con el arte sonoro, como ya se ha expresado) denominado música experimental. O músicas experimentales, pues la diversidad es enorme en una categoría estética similarmente difusa, que bien puede reunir propuestas cercanas al *rock* o al *jazz* más aventurados, a la *performance*, a ciertas formas de música electroacústica, a la *drone music*, a la improvisación libre, etc. Con todo, el campo sociológico de todas estas manifestaciones sigue siendo el de la música —y jamás el del «arte contemporáneo»—. Esta actúa como categoría madre para todos esos distintos planteamientos, y ello determina sus ejes principales: el concierto (en todas sus variantes y acepciones) como forma principal de relación con el público; el fonograma como materialización de la obra (por mucho que esta se reduzca a ceros y unos que viajan por internet); el instrumento (cualquier forma de instrumento) como elemento de mediación entre artista y público... Todos ellos son aspectos que se alejan —y alejan las músicas experimentales— del arte sonoro, que continúa reivindicando otras dimensiones del sonido (espaciales, temporales, conceptuales...) diferentes a las tradicionales. El virtuosismo, la idea de obra cerrada, la exacerbación tecnológica... —categorías, todas ellas, muy antiguas dentro de la Historia de la Música— siguen confinando, en general, las músicas

experimentales en un marco menos permeable y abierto a las nuevas categorías del pensamiento estético que las prácticas del arte sonoro.

Las últimas líneas de este texto deben estar dedicadas a un ámbito muy destacado dentro de la creación artística —no solamente sonora, pero también— en la última década, aquel en el que lo estético se superpone, se entremezcla o, en cualquier caso, negocia con diferentes formas de activismo social. La recuperación de lo genuinamente político en diversos órdenes de la actividad civil (desde el pensamiento filosófico hasta la vida más cotidiana, pasando incluso por unos parlamentos dedicados durante décadas a representar un malévolo simulacro) ha alcanzado, muy claramente, al arte y también al arte sonoro. Precisamente en este terreno la distinción entre este y la música experimental no es tan clara, pues esta última —si se entiende, sobre todo, como el proceso social y colectivo que vertebra todo acto musical— ha planteado (tras escapar de auditorios y de profesionalismos) formas de relación y de creación de comunidades que entroncan directamente con algunos planteamientos propios del arte público y del «activismo»¹³.

Se dibuja, en el final de este texto, una de las principales encrucijadas que habita el arte sonoro de nuestro tiempo, sin que podamos saber si en el inmediato futuro se orientará más hacia esas prácticas comunitarias y sociales, que tan profundamente han marcado la evolución histórica de las músicas experimentales, o hacia el universo institucionalizado de los museos y las galerías —con el riesgo de ensimismamiento que ello entraña—. O si, tal vez, y como resultado de ese proceso de disolución que venimos diagnosticando, el arte sonoro irá ocupando, sin contradicciones y muy discretamente, no solo esos dos espacios, sino también otros diferentes, aun por descubrir.

- 1 Esta referencia histórica resulta aquí pertinente, entre otras razones, porque nos permite apelar a una tendencia estética característica, en los últimos años, de numerosas producciones artísticas (principalmente en el ámbito del *pop-rock*, pero que también ha extendido su influencia hacia la música experimental y el arte sonoro): la nostalgia, manifestada en forma de *mashups*, reciclajes, remezclas, revisiones o recuperaciones más o menos arqueológicas (que alcanzan a formatos y soportes propios del pasado, y presuntamente «superados» desde el punto de vista técnico —como, precisamente, las casetes o, incluso, el cilindro fonográfico de cera en el caso del proyecto *Nzambe*, del gallego Miguel Prado—). Véase, en este sentido, Simon Reynolds, *Retromanía. La adicción de la cultura pop a su propio pasado* (trad. Teresa Arijón). Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- 2 Como ya anunció Jean-François Lyotard en 1979: «En esta transformación general, la naturaleza del saber no queda intacta. No puede pasar por los nuevos canales, y convertirse en operativa, a no ser que el conocimiento pueda ser traducido en cantidades de información. Se puede, pues, establecer la previsión de que todo lo que en el saber constituido no es traducible de ese modo será dejado de lado, y que la orientación de las nuevas investigaciones se subordinará a la condición de traducibilidad de los eventuales resultados a un lenguaje de máquina». Cf. Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna* (trad. Mariano Antolín Rato). Madrid: Cátedra, 1984, p. 15.
- 3 Entre los cuales destaca Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Nueva York: Continuum, 2009.
- 4 Esta aproximación estética —que algunos pensadores y artistas adjetivan como «fenomenológica» de manera no poco discutible— también ha encontrado diversos baluartes teóricos, entre los que podemos señalar el texto de Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. Nueva York: Continuum, 2010.
- 5 Aunque es importante señalar que el surgimiento de esta reciente *querelle* ha coincidido cronológicamente con la aparición, la configuración y el asentamiento de los llamados *Sound Studies* (o *Aural Studies*) como disciplina académica universitaria, y ello sin duda ha propiciado y alimentado la necesidad de articular y concretar debates que llenasen de contenido las revistas académicas y los congresos apadrinados por estos nuevos departamentos, cuya labor y vitalidad intelectual quedaba así, en cierto modo, demostrada.
- 6 Los ejemplos van desde el ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) de Karlsruhe,

fundado en 1989, o el Ars Electronica Center de Linz, construido en 1996 (si bien el pionero festival Ars Electronica se inició en 1979, o —con una vocación más amplia, tanto en lo científico como en lo artístico— el Media Lab del MIT [Massachusetts Institute of Technology], creado en 1985), hasta LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, inaugurado en Gijón en 2007, o Medialab-Prado, en Madrid, cuya sede actual fue inaugurada en 2013 (aunque el proyecto nació, como MedialabMadrid, en 2002). Nótese que todos estos centros pueden encontrar un antecedente —dirigido específicamente hacia la creación e investigación musical— en el IRCAM parisino, creado por Pierre Boulez en 1977.

- 7 Los tan manidos procesos de sonificación —traslación al dominio acústico de datos procedentes de las más diversas fuentes y sensores— quizá representen el más evidente ejemplo de esta ideología estética, lo que permite que en estos centros convivan felizmente *hackers* y compositores de formación tradicional (así como otros perfiles artísticos de similar orientación formalista y, al cabo, romántica).
- 8 También debe señalarse, en un tono más autocrítico —y en conexión con las ideas vertidas en la anterior nota —, la incapacidad para generar, desde el «arte de los nuevos medios», un discurso estético propio con una solidez y vigencia comparables a las de las teorías vinculadas al «arte contemporáneo» desde finales del siglo pasado.
- 9 Así lo atestigua la experiencia de Sound-In, una iniciativa pionera a nivel internacional dedicada a tantear (al modo de un experimento de sociología artística) la viabilidad comercial de una sección específicamente dedicada al arte sonoro y las músicas experimentales en el contexto de una feria de arte contemporáneo tan prestigiosa y asentada como Estampa, en Madrid. El proyecto solo alcanzó tres ediciones (de 2011 a 2013), que sirvieron para confirmar la lejanía entre los más destacados representantes del arte sonoro (particularmente en el ámbito español) y las dinámicas propias del mercado del arte.
- 10 Acaso el ejemplo más destacado, en este sentido, sea la exposición *Soundings: A Contemporary Score* presentada en 2013 en el MoMA de Nueva York. Casi una década antes, en 2004, el Centre Pompidou ofrecía, en París, *Sons & lumières. Une histoire du son dans l'art du 20^e siècle* —cuyo subtítulo explicita la visión historicista del discurso expositivo—. Más recientemente, en 2015, la National Gallery de Londres presentó la exposición *Soundscapes*, en la que diversos compositores y artistas sonoros escogían un cuadro de la colección del museo y, a partir de

él, creaban una pieza sonora específica para ese contexto. Es importante recordar —al analizar estos procesos de validación simbólica— que Susan Philipsz (participante en la muestra de la National Gallery) obtuvo el Premio Turner en 2010, la primera vez que el galardón recaía sobre un artista sonoro. Por otro lado, en 2011 Christian Marclay obtuvo el León de Oro al mejor artista en la 54.^a Bienal de Venecia —otro importante hito en la pequeña historia del arte sonoro, y en su incorporación a la gran «Historia del Arte».

- 11 Los nombres de Alva Noto (Carsten Nicolai) y Ryoji Ikeda, indispensables desde hace años en casi cualquier centro artístico o festival de provincias, representan perfectamente esta popularización (otros dirían «hipsterización» o, directamente, banalización) del arte sonoro.
- 12 En cuanto a la perspectiva teórica que aspira a integrar el desarrollo del arte sonoro dentro de la historiografía general de las artes, es imposible sobrestimar la importancia de la obra señera de Douglas Kahn, *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.
- 13 Sirvan como ejemplo las actividades realizadas —a partir de la idea schafferiana de paisaje sonoro— desde principios de este siglo por el colectivo gallego Escotar o por Juanjo Palacios en Asturias, por no mencionar la continua labor del valenciano Llorenç Barber.

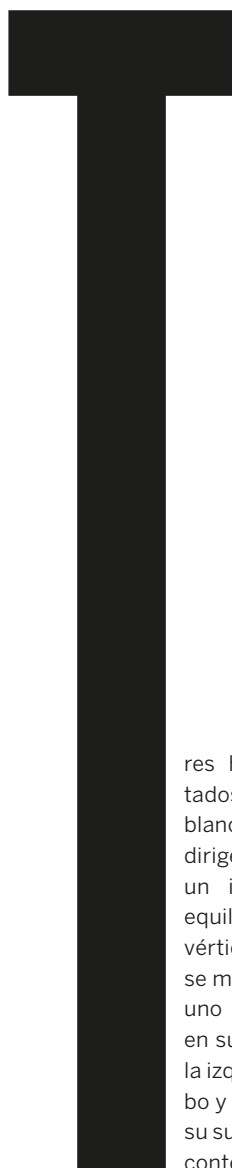
02

**ORÍGENES,
DESARROLLO,
MEDIOS
Y SOPORTES
DEL SONIDO
EN EL ARTE**

ZAJ. DE LA MÚSICA DE ACCIÓN AL ARTE SONORO HENAR RIVIÈRE

Los musicantes dicen al que
busca que solo los sonidos
y los ruidos nos traen el
conocimiento
la música, que no está de
acuerdo, dijo: el conocimiento
está en cada hombre, en
cada lugar, en ti, en mí, en los
músicos, está en cada objeto y
en cada cosa, en el tiempo y en
el espacio.

Walter Marchetti, *Un mito
musical (de la mitología
moderna)*¹ (1965)



res hombres están sentados en tres taburetes blancos. Sus rostros se dirigen hacia el interior de un imaginario triángulo equilátero, del que son los vértices. Sin embargo, no se miran entre ellos. Cada uno permanece absorto en su propia acción. El de la izquierda hincha un globo y pasa los dedos sobre su superficie. El del centro contempla inmóvil una

flor. El tercero toca una flauta obturada.

Con esta escena muda terminaba el primer *Concierto de teatro musical* celebrado por el grupo Zaj el 21 de noviembre de 1964. Su programa había incluido, además de un homenaje a John Cage, obras de sus tres fundadores: el hombre sentado a la izquierda (Walter Marchetti), el del centro (Juan Hidalgo) y el de la derecha (Ramón Barce). En su transcurso, el público había tenido ocasión de escuchar música instrumental, concreta y electrónica, pero, y sobre todo, había presenciado la ejecución de actividades extramusicales de una sencillez desconcertante: barrer, leer el periódico, trasegar

agua de un cubo a otro, peinarse... Tareas funcionales que, descontextualizadas y llevadas a un escenario, deslizaban la frontera que tradicionalmente había separado el arte de la vida cotidiana. «Toda frontera (también las del arte, y en este caso las de la música) es simplemente una línea que nos separa del terror —explicaría en un escrito el hombre de la derecha—. Precisamente por esto, toda frontera debe ser atravesada»². El de la izquierda, por su parte, añadiría que era necesaria semejante transgresión para liberar a la música de su atadura a «los sonidos y los ruidos» y devolverle «el carácter de la ubicuidad», puesto que a la música «se la encuentra siempre y en todas partes; lo que quiere decir que los conciertos se suceden siempre y en todo lugar»³.

LA UBICUIDAD DE LA MÚSICA Y EL REPARTO DE LO SENSIBLE

Zaj nació en julio de 1964 con la intención de abrir la escucha a la ubicuidad de la música y, por supuesto, de trastocar con ello las reglas del juego artístico y social. Sus impulsores y figuras nucleares fueron dos de los tres citados compositores: el canario Juan Hidalgo y el italiano Walter Marchetti, quienes, tras formarse y debutar en algunos de los foros internacionales más avanzados de la composición contemporánea (Milán, París y Darmstadt), decidieron asentarse en la aislada España de Franco para empezar a alterar desde sus márgenes «el reparto de lo sensible»⁴. Desde su centro de operaciones en Madrid desafiaron a la censura con eventos que se celebraron en discretas salas de colegios mayores, escuelas universitarias y talleres privados de amigos artistas; tomaron calles y plazas con acciones que pasaron inadvertidas en el más estricto sentido de la palabra, y se infiltraron en los hogares de sus contactos, en los que ofrecieron conciertos por correspondencia. Desplegaban de esta forma un arte de resistencia sin confrontación; un arte que no solo tenía la virtud coyuntural de desconcertar al régimen con su aparente inocuidad, sino que trastocaba en lo más íntimo y para siempre la relación habitual entre lo público y lo privado, el arte y lo cotidiano, el emisor y su receptor.

Esta fértil alteración del tejido de lo real corrió pareja a un desplazamiento de los límites que tradicionalmente habían separado

entre sí a las diferentes disciplinas artísticas: al plantearse «el hecho musical» como la «búsqueda de un lenguaje no exclusivamente sonoro»⁵, Zaj lo extendió a los ámbitos de la visualidad y la escritura. Estos siempre habían formado parte de la composición e interpretación musical (¿no son visibles, incluso de forma llamativa, los intérpretes con sus instrumentos?, ¿no se escribe la música?), pero habían permanecido relegados a un plano secundario. Ahora, estas jerarquías desaparecían, lo que permitía ampliar el concepto de «música» a toda actividad y percepción humana, e inaugurar un mundo de posibilidades que iría concretándose en prácticas artísticas nuevas, como el arte de acción, el del objeto y el conceptual. Conocidas entonces como «arte híbrido», estas prácticas hoy en día se engloban bajo la afortunada expresión de «arte *intermedia*», acuñada por el artista Dick Higgins en 1966⁶. En una ilustrativa gráfica, del autor visualizaba el *intermedia* como una dinámica de espacios solapados siempre en movimiento, ajena por definición a toda tendencia a la fijación y creación de nuevos límites. Los territorios que se abren por medio de estas prácticas son inestables e interactúan unos con otros continuamente: el arte de acción en sus diversas modalidades, por ejemplo, se adentra en las esferas del arte del objeto y del conceptual, y se conecta, al mismo tiempo, con los ámbitos de la notación musical, la poesía experimental y el arte postal. En todos ellos late a su vez el germen de nuevas prácticas por venir, como sugieren en la gráfica los círculos marcados con un signo de interrogación. Una de esas incógnitas, dicho sea de paso, podría hoy despejarse escribiendo en su lugar «arte sonoro».

MÚSICA DE ACCIÓN Y ARTE DEL OBJETO

El germen de la experimentación *intermedia* de Zaj se halla en la denominada «música de acción», pionera del arte de acción en general⁷. Para entender la forma en que este particular accionismo produjo una ampliación escénica de los límites de la música hacia los ámbitos de la visualidad y la cotidianidad, considérese el siguiente pasaje, extraído de la descripción realizada por los artistas para la censura franquista previa de la *Piano Music 2* [Música para piano n.º 2] (1961) de Marchetti:





Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Ramón Barce interpretando *Ailanthus* (1964) de Marchetti, durante el *Concierto de teatro musical*, el 21 de noviembre de 1964, en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, Madrid.
Foto: desconocido



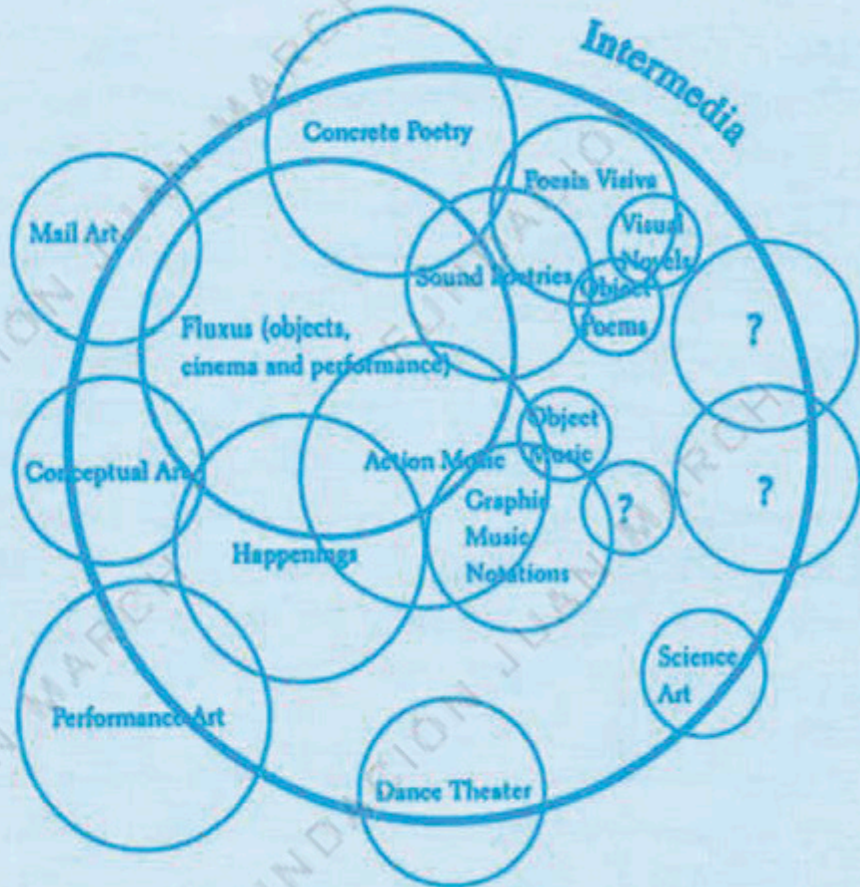
Walter Marchetti,
*Poemetto popolare
allegorico* [Poema
popular alegórico],
2002. Múltiple.
Fundación Bonotto.
Foto: desconocido

Dick Higgins, *Intermedia
Chart* [Diagrama
intermedia], 1995.
Litografía. Dick Higgins
Papers Collection,
Northwestern University
Library

Juan Hidalgo, *El sobre
verde del Concierto
postal*, 1965.
Fundación Bonotto.
Foto: desconocido

Intermedia Chart

Dick Higgins



Molvena Italy
19 January, 1995

el sobre verde

juan hidalgo
madrid 4/65

[...] para un solo intérprete. Este realizará las siguientes acciones: 1) saludar, 2) sentarse al piano, 3) probar la sordina, 4) probar el pedal, 5) mirar el interior del piano, 6) sentarse y probar el pedal y la sordina, 7) mirar el interior, [...] 15) colocar tres ceniceros sobre el piano, 16) quitarse la chaqueta y la corbata y luego volvérselas a poner, 17) peinarse, 18) producir un sonido agudo en una flauta, 19) encender cigarrillos y apagarlos en los ceniceros, 20) mirar al suelo y al piano, 21) mirar con unos prismáticos, 22) tocar una nota aguda en el piano (el do de la última octava)⁸.

En este texto puede apreciarse cómo el piano, elemento central de la obra, ha dejado de serlo desde un punto de vista acústico. Al girar a su alrededor sin extraer de él más que una nota, los gestos y movimientos del intérprete subrayan su mutismo y, simultáneamente, resaltan su presencia visual y espacial. El compositor juega además con las expectativas del público: frustra su disposición a escuchar música al uso y se sirve de su desconcierto para centrar la atención en las «acciones» del intérprete. Estas combinan la mímica típica de un pianista con tareas más propias de, digamos, un cazador (como mirar con los prismáticos) o de un simple fumador. En definitiva: Zaj trabajaba con el formato del concierto enfatizando su carácter situacional por medio de la acción, para ampliar la conciencia perceptiva del espectador. Habilitaba como elementos integrantes de la música todos aquellos componentes que hasta ahora se habían considerado incómodas adherencias, principalmente visuales, al concierto (como la gestualidad interpretativa) y, así, los igualaba, por una parte, con el sonido y, por otra, con cualquier otra actividad humana. La música quedaba de ese modo reducida a su esencia: una «estructura espacio-temporal» en la que todo tiene cabida⁹; y esto tenía la doble consecuencia de que el sonido pasaba a considerarse «como una acción más»¹⁰ y de que cualquier tipo de acción se hacía susceptible de ser musical.

Junto a ello, otra consecuencia de la música de acción consistía en la apertura de una vía nueva al denominado «arte del objeto». La pieza de Marchetti evidencia que el silencio al que quedaban postergados los instrumentos musicales en un concierto zaj era tan clamo-

roso que intensificaba, como se ha dicho, su presencia visual y espacial, esto es, su dimensión objetual. Así, de la misma manera en que la mímica del ejecutante se había igualado con la de cualquier otra persona, los instrumentos se equiparaban con todas las demás cosas, fueran estas naturales o creadas por el hombre: entre un globo, una flor y una flauta no existía ya diferencia cualitativa alguna. Barce aclararía al respecto que:

Un aspecto importante [de un] concierto [zaj] era la «presentación» de objetos. Los intérpretes no solo aportaban, situaban y trasladaban objetos de muy diversas clases, sino que, en algunos casos, estos ocupaban el primer plano en ausencia absoluta de los ejecutantes. Tales objetos aparecen despojados de su funcionalismo habitual —de la misma manera que las acciones [...]—. Tanto objetos como acciones (sonidos y ruidos incluidos) son así percibidos por el espectador como manifestaciones puras, válidas por sí mismas e integradas totalmente en un contexto orgánico¹¹.

Andando el tiempo, esta inclinación performativa de Zaj por los objetos daría paso a piezas e instalaciones puramente objetuales, en ocasiones de una sonoridad rotunda.

EL SONIDO DE LA INFORMACIÓN Y LA MÚSICA MENTAL

Además del ámbito de la visualidad, el otro espacio fundamental de la ampliación zajiana de los límites de la música fue el de la escritura, como se avanzó más arriba. Los artistas llegaron a él por la vía de la notación musical y los desarrollos contemporáneos de la poesía visual y concreta, pero su aportación más original al respecto consistió en la performatividad de su enfoque. Esta nació de la manera lúcida y lúdica en que se enfrentaron a un doble problema: primero, el particular de su existencia como grupo de neovanguardia durante el franquismo y, segundo, el general del lugar del arte en la incipiente sociedad de la información. Trabajando al margen tanto de los circuitos oficiales del arte de la España de Franco como del arte antifranquista, Zaj tuvo que encontrar sus propios canales de comunicación. Se sirvió para ello del correo postal y desplegó entre 1964 y 1970 uno de los capítulos más interesantes a nivel internacional del arte postal.

Sus tarjetas, llamadas también «cartones» en alusión a su pobre materialidad, funcionaron como «señales de existencia», según la expresión del escritor experimental y artista zaj José Luis Castillejo¹². Gracias a ellas, el grupo pudo mantener a sus contactos al tanto de su actividad sin tener que vérselas con las autoridades del régimen y, más importante, supo hacer del defecto virtud al convertirlas en un espacio de interacción artística y resistencia social. Autorreferenciales y paradójicos, los cartones zaj no solo anuncian eventos concretos, sino que, frecuentemente, se las ingenian para llamar la atención sobre lo que queda fuera de ellos como fuentes informativas. Lo hacen mediante convocatorias de sucesos ya transcurridos, previsiones de azar, desorden sobre los datos consignados y coordinadas espacio-temporales imposibles; recursos, en definitiva, que subrayan los límites de la información. Subvierten, además, su habitual unidireccionalidad porque obligan al receptor a cuestionarse el hecho artístico y lo implican mediante enigmas que, como las piezas de acción del grupo, juegan a captar su atención y desplazarla: del «allí» de las coordenadas a las que lo emplazan, al «aquí» desde el que él o ella las está leyendo; de los eventos concretos notificados, al simple hecho de que las cosas sucedan en todo lugar y momento. De este modo, a través del propio «medio» postal, Zaj abría una brecha en la creciente mediatización de la sociedad, ya que propiciaba en los destinatarios de sus tarjetas una percepción renovada de su ubicación —su propio estar aquí y ahora— en la totalidad del tiempo y el espacio —la música—. O, lo que es lo mismo, un estado de conciencia pleno y activo¹³.

En este sentido, los cartones son a menudo una incitación a la acción: a participar en los conciertos que, como afirmaba Marchetti, «se suceden siempre y en todo lugar». Esa acción o participación es en la mayor parte de los casos puramente mental, lo que la sitúa a las puertas del arte conceptual. Por ejemplo, como parte del *Festival Zaj 1*, los artistas remitieron un *Concierto postal* que consistía en un sobre con el listado de las piezas para interpretar por «usted mismo» y las correspondientes partituras en su interior. Algunas de ellas invitan a una actividad física, como golpear la partitura con las diferentes partes de una pluma o mover los

muebles del propio cuarto de estar. Pero las más característicamente zajianas llaman simplemente a la meditación: «El compositor no está en condiciones de dar al intérprete o intérpretes ninguna indicación acerca de la realización de este mandala», comunica Marchetti en el anverso de su pieza *Mandala*; y *El sobre verde* de Hidalgo es un sobre verde que contiene una tarjeta con la frase: «El sobre verde». Más ejemplos pueden encontrarse en la *Exposición por correspondencia* ofrecida por Castillejo, que proponía reconstruir mentalmente variaciones alfabéticas y numéricas de célebres obras de arte; así como en los diferentes libros-objeto publicados por Zaj, como el *Viaje a Argel*, de Hidalgo, y el *Arpocrate seduto sul loto* [Harpócrates sentado sobre el loto], de Marchetti [cat. 19]. Estas dos últimas obras pueden entenderse como composiciones musicales abiertas que abisman al lector ante un espacio de posibilidades¹⁴.

ARTE SONORO

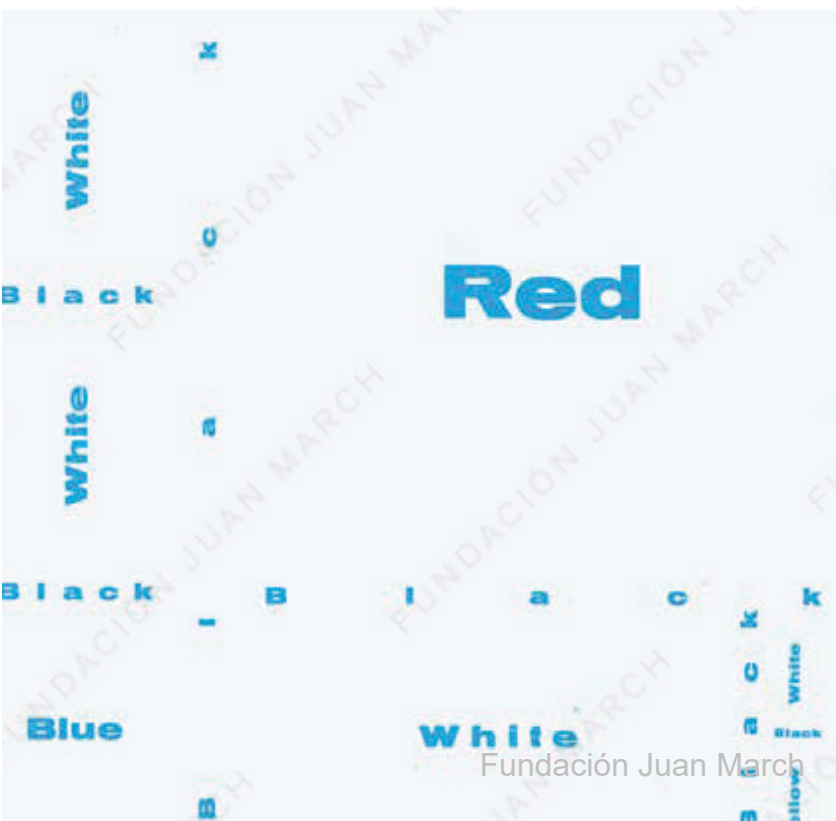
Por los caminos inexplorados de la música de acción, del arte del objeto y la instalación, de la escritura experimental y el arte conceptual, Zaj llegó de vuelta al sonido. A un sonido liberado, eso sí, de sus viejas cadenas sintácticas y restricciones socioculturales, e interconectado con todos los demás ámbitos del arte *intermedia*.

Ya durante la experimental década de los sesenta, el grupo se había servido del sonido como recurso accionista, bien para potenciar la visualidad y el carácter situacional de sus conciertos, bien para proponer recorridos fuera de las salas. Así, por ejemplo, en la traducción escénica del cartón *Mandala* de Marchetti:

[...] un enorme altavoz, oculto detrás de un telón, produce un sonido impresionante, mientras [que] en la escena no ocurre ninguna acción: lo único que hay es [el] fuego [de una vela] encendido sobre una mesa. Esta pieza anula el oído y estimula tremendamente al ojo, que se pone en espera de que pase algo, algo visual¹⁵.

Por su parte, *La caccia* [La caza], del mismo autor [cat. 58], propone desplazamientos aleatorios de los intérpretes, pertrechados con reclamos para pájaros, en una parodia

José Luis Castillejo, *Variación sobre «Compositon with Red, Blue and Yellow»* [Composición con rojo, azul y amarillo], de la serie *Exposición por correspondencia*, 1966. Colección particular. Foto: Henar Rivière





Juan Hidalgo, *Tamaran* (*Gocce di sperma per dodici pianoforti*) [Tamarán (Gotas de esperma para doce pianos de cola)], 1974, en el *Concierto Zaj* del festival *L'orecchio nell'occhio* [El oído en el ojo]. Teatro di Porta Romana, Milán, 21 de marzo, 1981. Foto: Fabrizio Garghetti

música mental

—

Walter Marchetti, dos
hojas del libro *Arpocrate
seduto sul loto*
[Harpócrates sentado
sobre el loto], 1968 [cat.
19]. Libro de artista.
Propiedad particular





5

JUAN HIDALGO

Tamaran (Gocce di sperma per dodici pianoforti) [fragmento], 1974.
7 min 11 s [cat. 57]

de la estructura compositiva tradicional de la *caccia*¹⁶.

Sin embargo, sería en los años setenta cuando Zaj volviera a prestarle una especial atención al sonido. Para entonces, el grupo había adoptado su forma definitiva; tras ir acogiendo a diversos colaboradores a lo largo de los años, había quedado conformado como la «hidra de tres cabezas», a la que suele referirse Hidalgo, con la *performer* donostiarra Esther Ferrer, como tercera integrante, junto a él y el italiano. La búsqueda colectiva de la década anterior había dado paso, además, a lenguajes más personales, que se proyectarían en las incursiones de cada uno de los tres artistas en el ámbito del arte sonoro. Esther Ferrer, por ejemplo, realizaría dos aportaciones al arte radiofónico centradas en una cuestión tan importante en sus *performances* como es el tiempo, su pluralidad y sus modos de medición¹⁷. Juan Hidalgo, por su parte, se serviría de la composición e interpretación musical como un (inter)medio más en el que explayar una poética de importantes connotaciones biográficas y sexuales, con piezas como *Tamaran (Gocce di sperma per dodici pianoforti)* [Tamarán (Gotas de esperma para doce pianos de cola)], 1974 [cat. 57], que enlaza con una acción realizada años antes para el evento colectivo *Falling Event* [Evento de caída] (1966), de la artista fluxus Mieko Shiomi, y que posteriormente adoptó la forma de un poema titulado *Gotas de esperma (el otro etcétera sin fin)* (1973)¹⁸. Pero el más prolífico explorador del universo sónico sería Walter Marchetti. A través de una amplia discografía, el italiano ahondaría en las profundidades del sonido, haciendo de su insatisfacción con la música al uso un fértil territorio (anti)estético. En él, la denuncia de las limitaciones del hecho sonoro entendido en un sentido tradicional se convierte en una auténtica demostración de las infinitas posibilidades a las que lo abrió la experimentación transfronteriza de Zaj¹⁹.

- 1 Walter Marchetti, *Un mito musical (de la mitología moderna)*, 25 de mayo de 1965, cartón zaj.
- 2 Ramón Barce, *Toda frontera*, abril de 1965, cartón zaj.
- 3 W. Marchetti, *Un mito musical... op. cit.*, s. p.
- 4 Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible* (trad. Cristóbal Durán). Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009, pp. 9-19.

- 5 Juan Hidalgo, «Cronología biográfica: los 60». Disponible en: <http://www.juanhidalgo.com/img/O2cronologia/textos/60S.pdf> [consulta: 16 de mayo de 2016].
- 6 Higgins tomó el término *intermedia* del poeta y pensador inglés Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Su ensayo «Intermedia» vio la luz por primera vez en Dick Higgins (ed.), *Something Else Newsletter*, vol. 1, n.º 1 (febrero de 1966), s. p. Disponible en: http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Some-thing-Else-Press-Newsletter_V1N1.pdf [consulta: 23 de junio de 2016]. Cf. también Dick Higgins, «Some Thoughts on the Context of Fluxus», *Flash Art*, n.º 84-85 (octubre-noviembre de 1978), pp. 34-38. En cuanto a la referencia al uso previo de la forma «arte híbrido», se debe a la artista zaj Esther Ferrer, en conversación con la autora el 12 de abril de 2009.
- 7 Para más detalles sobre el empleo de las expresiones «música de acción» y «teatro musical», así como su conexión con otras prácticas performativas contemporáneas como el *happening*, véase Henar Rivière, «Especulaciones: Zaj y la crítica española», en *Actas del XVIII Congreso CEHA: Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia* [celebrado en Santiago de Compostela del 20 al 24 de septiembre de 2010]. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 1569-1572.
- 8 Transcrito en José Antonio Sarmiento (com.), *Zaj* [cat. expo.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 67.
- 9 Juan Hidalgo, «Zaj: el oído en el ojo» [entrevista con Carlos Jiménez], *Lápiz*, n.º 56 (1989), p. 48.
- 10 Ramón Barce, «Entre plástica y música», *Aulas. Educación y cultura*, n.º 22 (1964), p. 12, transcrito en Ramón Barce, *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce* (ed. a cargo de Juan Francisco de Dios Hernández y Elena Martín). Madrid: ICCMU, 2009, pp. 153-158.
- 11 Ramón Barce, «Vanguardia. Música experimental en Madrid», *Índice*, n.º 193 (1965), transcrito en R. Barce, *Las palabras de la música, op. cit.*, p. 695.
- 12 José Luis Castillejo, «La sensibilidad de lo actual», en José Luis Castillejo, *Actualidad y participación. Una filosofía contemporánea*. Madrid: Tecnos, 1968, pp. 54-55.
- 13 Para una ampliación de esta lectura performativa de los cartones zaj, véanse Henar Rivière, «La escritura performativa del grupo Zaj: libros de artista, arte postal y etcéteras», *Hispanic Issues* [Minnesota, en prensa]; Henar Rivière, «El arte postal de Zaj: una escritura performativa», *Minerva*, n.º 25 (2015), pp. 63-68; y Henar Rivière, «Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística», *Anales de Historia del Arte*, n.º 21 (2011), pp. 421-436.

- 14 Véanse Henar Rivière, «Arpocrate seduto sul loto», en Carlos Díaz-Bertrana (com.), *Walter Marchetti. Música visible* [cat. expo.]. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2004, pp. 19-31; y David Pérez, «El arte sin géneros: los etcéteras y el Viaje a Argel», en David Pérez, *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Universidad Politécnica, 2008, pp. 29-64. En cuanto a las obras citadas: *Festival Zaj I* (1965), conjunto de cartones zäj; José Luis Castillejo, *Exposición por correspondencia*, otoño de 1966, serie de cartones zäj; Juan Hidalgo, *Viaje a Argel*. Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1967; y Walter Marchetti, *Arpocrate seduto sul loto*. Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1968 [cat. 19].
- 15 J. Hidalgo, «Zaj: el oído en el ojo», *Lápiz*, *op. cit.*, p. 44.
- 16 Véase Walter Marchetti, *La caccia (da «Arpocrate seduto sul loto»)* [vinilo]. Milán: Cramps Records, 1974 [cat. 58]; incluida también en Walter Marchetti, *Suoni dentro suoni* [CD]. Milán: Cramps Records, 1996. Puede escucharse un fragmento en Miguel Álvarez-Fernández y Henar Rivière, «Walter Marchetti», en *Ars Sonora*, programa de RTVE emitido el 7 de febrero de 2009. Podcast disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-walter-marchet-07-02-09/406723/> [consulta: 12 de junio de 2016].
- 17 Se trata de *Al ritmo del tiempo* (1992) y *TA TE TI TO TU o La agricultura en la Edad Media* (1994), producidas por José Iges. La primera puede escucharse en la página *radioartnet*: <http://radioartnet.bandcamp.com/track/al-ritmo-del-tiempo> [consulta: 12 de junio de 2016]. La segunda está incluida en *Ríos invisibles* [CD colectivo]. Madrid: Hyades Arts, 1994 [cat. 239]. Para apreciar la afinidad entre estas obras y las *performances* de Ferrer, véase Miguel Álvarez-Fernández, «Esther Ferrer», en *Ars Sonora*, programa de RTVE emitido el 3 de enero de 2009. Podcast disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/programa/esther-ferrer-ars-sonora-03-01-2009/366410/> [consulta: 12 de junio de 2016].
- 18 Véase Juan Hidalgo, *Tamaran (Gocce di sperma per dodici pianoforti)* [vinilo]. Milán: Cramps Records, 1974 [cat. 57]; un fragmento puede escucharse en Roc Jiménez de Cisneros, «Juan Hidalgo. Part II», en *Avant # 11*, serie de Ràdio Web MACBA. Disponible en: http://rwm.macba.cat/en/research/avant_juan_hidalgo_1_2/capsula [consulta: 23 de junio de 2016]; Mieko Shiomi, *Spatial Poem*. Osaka: Osaka Kikaku Center, 1976, p. 24; y Juan Hidalgo, *Gotas de esperma (el otro etcétera sin fin)*, reproducido en J. A. Sarmiento, *Zaj*, *op. cit.*, p. 160.
- 19 Para una inmersión en el universo (anti)musical de Marchetti, véase (o escúchese) M. Álvarez-Fernández y H. Rivière, «Walter Marchetti», en *Ars Sonora*, *op. cit.* Para consultar su discografía, véase Gabriele Bonomo, «Discografía», en C. Díaz-Bertrana (com.), *Walter Marchetti. Música visible*, *op. cit.*, pp. 196-197.



27
**JOSÉ IGES y
 CONCHA JEREZ**
 «La ciudad de agua (12
 Sonic Postcard From The
 Alhambra)» [fragmento]
 en *Ríos invisibles*, 1994.
 2 min 59 s [cat. 239]

¿NORMAL PARA ESPAÑA? (LA PRIMERA ACTUACIÓN DE JOHN CAGE EN ESPAÑA HACE CINCUENTA AÑOS)

ANTONI PIZÀ

En una columna publicada en *The New York Times* en mayo de 1966, el célebre crítico de danza Clive Barnes afirmaba con alarma que el Departamento de Estado de los Estados Unidos «estaba subvencionado por pintores europeos»¹. Efectivamente, el área de Cultura de dicho departamento, desde hacía años, había denegado a la Merce Cunningham Dance Company (MCDC) las subvenciones necesarias para realizar diversos proyectos escénicos en el exterior y, en consecuencia, muchos artistas plásticos de prestigio internacional habían comenzado a realizar donaciones de obras para suplir esta falta de apoyo oficial².

Barnes, gran abogado de la diplomacia cultural, creía que era un escándalo que la MCDC no hubiera recibido ninguna ayuda oficial aquella temporada: «Justo este año [1966] —argumentaba en su artículo—, la MCDC ha recibido invitaciones de Sitges, España; otra del sur de Francia, una cita para filmar una película y otra más del prestigioso Festival de Berlín»³. Sin embargo, poco después admitía muy optimista que «esta historia

tiene un final feliz. El gran pintor español Joan Miró ha visto actuar al grupo de Cunningham en París y ha mostrado tanto interés para que la compañía actúe en España que ha cedido una pintura para pagar los gastos del viaje de ida y vuelta a Europa a toda la compañía»⁴ [cat. 13]. David Vaughan, en su crónica oficial de la compañía, confirmaba esta información: «Los billetes de avión se cubrieron gracias a una donación de una pintura de Joan Miró, quien ya había conocido a la compañía en París en 1964»⁵.

Así pues, el 29 de julio de 1966, de la mano de John Cage, la MCDC actuó por primera vez en España en un espectáculo organizado por el audaz Club 49, del que Miró era miembro, gracias al patrocinio de diversas instituciones (Fomento del Turismo, Sindicato Local de Hostelería y el Casino Prado Subureense) y, sobre todo, gracias a la venta de litografías del artista catalán. Además de la *troupe* de bailarines (integrada por Carolyn Brown, Barbara Lloyd, Sandra Neels, Valda Setterfield, Albert Reid, Peter Saul y Gus Solomons Jr.) se contó con la luminotecnia de Beverly Emmons, el vestuario de Robert Rauschenberg y el montaje musical de David Tudor y Gordon Mumma, y todo bajo la dirección musical de John Cage. La aprobación de la famosa Ley de Prensa de 1966, la extraordinaria inauguración ese mismo año del Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca por Fernando Zóbel (desde 1981 es titular la Fundación Juan March) y esta coincidente actuación pionera en España de John Cage y sus colaboradores constituyen, sin duda, una prueba fehaciente de que el panorama artístico y cultural del país estaba cambiando y saliendo de su relativo páramo cultural.

La elección de Sitges para la actuación de una compañía experimental y, más concretamente, la determinación de que se hiciera en el vetusto Teatro Prado (local del Casino Subureense) no dejaron de resultar sorprendentes. Según Carles Santos, todo se debió a una decisión repentina porque «en el último momento el teatro [de Barcelona] que los tenía que acoger no lo hizo, y al final todo se trasladó a Sitges»⁶. Sitges, por otra parte, contaba con muchas más ventajas que Barcelona: era un lugar de gran tradición artística, en donde incluso Serge Diaghilev, Léonide Massine y otros miembros de los Ballets

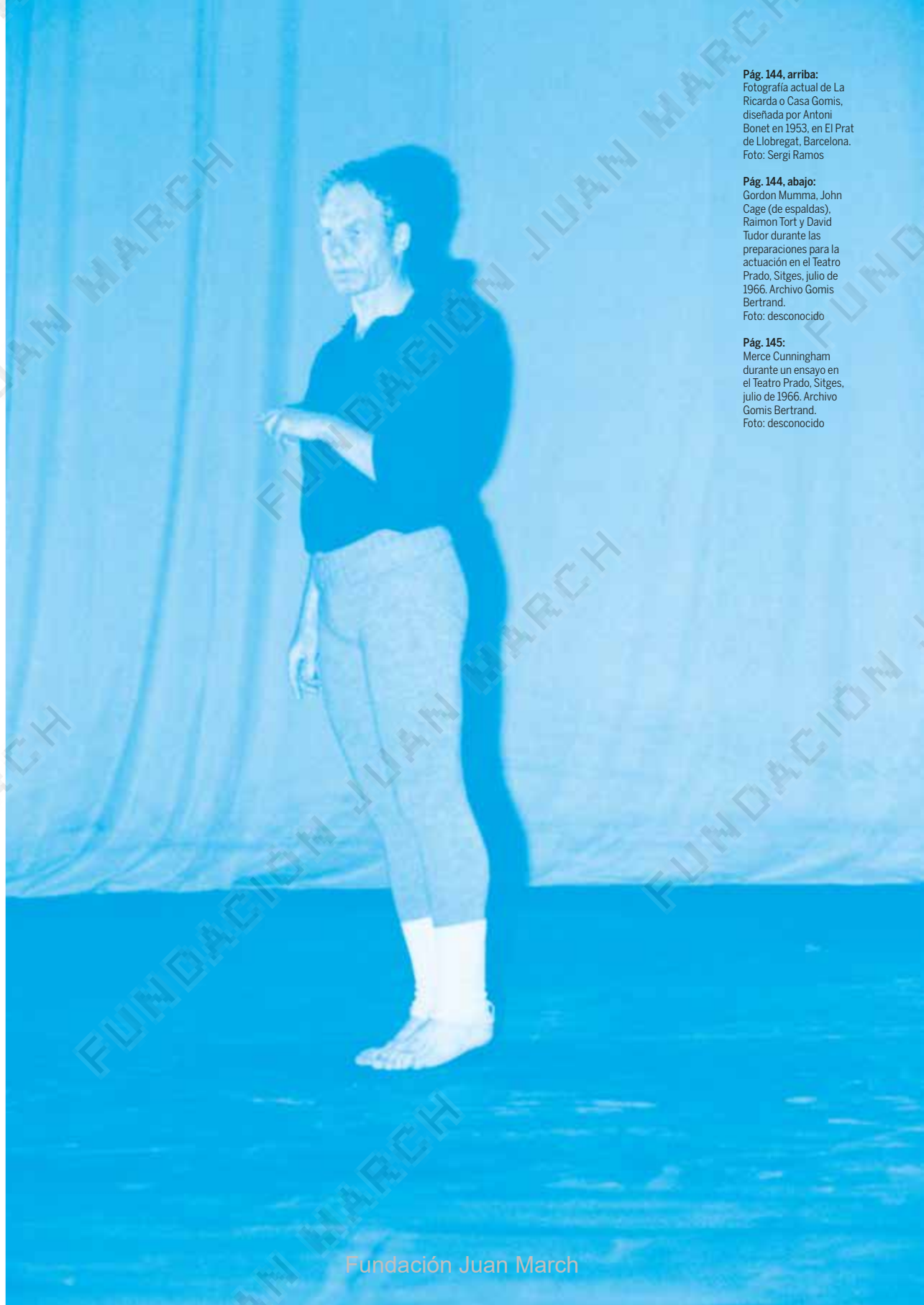
Rusos se habían instalado en 1916. Además, se encontraba muy cerca de La Ricarda (Casa Gomis) propiedad de Ricard Gomis (1910-1993) y su esposa Inés Bertrand (1915-1992), matrimonio que también contribuyó generosamente a sufragar los gastos de la actuación de la MCDC en Sitges y a cuyos integrantes ofreció una fiesta o recepción en su exquisita propiedad.

Esta elegante residencia, construida en una finca de la familia Bertrand, respondió a un proyecto muy personal de Ricard Gomis, ingeniero de formación, aunque dedicó toda su vida profesional al negocio familiar del algodón. Los Gomis, grandes amantes de la cultura y el arte, pensaron La Ricarda no solo como una residencia familiar para los fines de semana y períodos de vacaciones, sino también como un lugar de encuentro e inspiración para creadores. El proyecto en principio se encargó a Josep Lluís Sert, pero finalmente recayó en Antoni Bonet (1913-1989), arquitecto que había trabajado brevemente con Le Corbusier y con el propio Sert. De modo que fue Bonet quien esbozó los planos del proyecto conforme a las directrices del atento ojo de Gomis. El equipo de música lo montó también el propio Gomis utilizando la última tecnología a su disposición y con el asesoramiento técnico de Raimon Tort Alemán, propietario de AUDIO, S. A., quien también participaría en la instalación del equipo para la actuación de la MCDC en Sitges⁷.

Como explica Marita Gomis, hija de Ricard, «el diseño del equipo musical en La Ricarda siempre fue de Ricard Gomis, un equipo que iba ampliando y mejorando con las novedades de Hi-Fi que iban saliendo al mercado internacional especializado. Seguramente, Raimon Tort daba sus opiniones en momentos determinados, pero la idea rectora del equipo que había en La Ricarda siempre fue de mi padre. Esta afición a la música y a la reproducción del sonido ya comenzó cuando era muy joven: la primera radio que se escuchó en su casa fue la que montó Ricard con solo 13 o 14 años»⁸.

Ricard Gomis y su hermano Joaquim Gomis, naturalmente, fueron algunos de los miembros más importantes del Club 49, junto con Joan Prats, Joan Brossa, Josep Maria Mestres Quadreny, Sebastià Gasch y Joan Miró, entre otros. Todos ellos individualmen-





Pág. 144, arriba:
Fotografía actual de La Ricarda o Casa Gomis, diseñada por Antoni Bonet en 1953, en El Prat de Llobregat, Barcelona. Foto: Sergi Ramos

Pág. 144, abajo:
Gordon Mumma, John Cage (de espaldas), Raimon Tort y David Tudor durante las preparaciones para la actuación en el Teatro Prado, Sitges, julio de 1966. Archivo Gomis Bertrand.
Foto: desconocido

Pág. 145:
Merce Cunningham durante un ensayo en el Teatro Prado, Sitges, julio de 1966. Archivo Gomis Bertrand.
Foto: desconocido



MERCE CUNNINGHAM AND DANCE COMPANY

JOHN CAGE, DAVID TUDOR

C L U B 4 9

29-VII-1966

S I T G E S

Cartel del evento
Merce Cunningham
and Dance Company,
Sitges, 29 de julio
de 1966 [cat. 13].
Diseño de Joan Miró.
Colección Fundación
Juan March, Madrid.
Foto: Dolores Iglesias/
Archivo Fundación
Juan March

John
My phone # is (714) 740-9041
"Best" times to reach me there is in
the morning or early afternoon.
Since it is not easy however to reach me
there I'll try to phone you too.
Greetings - MIRÓ

Págs. 147-149:
Correspondencia
entre John Cage,
Joan Miró y Jacques
Dupin para organizar
los conciertos
en Sitges y en la
Fundación Maeght en
Saint-Paul-de-Vence,
c. 1965. Northwestern
University Library

Galerie Maeght

13 rue de Téhéran
PARIS 8

Téléphone 387 61-49
Télégrammes : Galmaeght

Paris, november the 25th

Monsieur John CAGE
Stony Point
NEW YORK 10980
U.S.A.

Dear Sir,

Being for a few days in Paris, Monsieur Miro asked me to answer for him to your letter of november the fourth.

He is delighted that the Merce Cunningham Company had the idea of including Spain in its tour. He is also very happy that you are planing shows at the Maeght Foundation, he will personally be there. To help you with your plans in Barcelona and in Saint Paul de Vence, he agrees to execute a work that he will put at your disposal.

On the other hand, there is another plan of Miro I would like to speak about. He has just finished to carve three series of etchings called " Three days of an engraver ". We are preparing this edition under the shape of a portofolio. Miro who is used to have his etchings preceeded by a text - from a poet or a writer - thought, for this time, of publishing them, with a partition of a contemporaneous musician and he deeply wishes that it was you. If you agree with this idea we would have to reproduce three small partitions of yours - or one in three parts - not obviously unpublished, as well as a little text reminding this meeting of a composer an a painter.

Previously, I will send you a set of all the etchings. Could you, please, tell me if there would be important rights to pay to your editor and to yourself ?

I hope that this plan of Miro will keep all your attention.

Yours sincerely,

C. C. P. Paris 61 48 38
R. C. Seine 58 A 9619

Jacques DUPIN

J'ai beaucoup regretté de ne pas vous rencontrer avant mon départ, et espère vous voir bientôt, très amicalement, Jiro.

Stony Point, New York 10980
December 3, 1965

M. Jacques Dupin
Galerie Maeght
13 rue de Teheran
Paris VIII

Dear Mr. Dupin:

Your letter gave me much pleasure. The friendliness of Miro is heart-warming. Please convey my thanks to him and say that I look forward keenly to the great pleasure soon of meeting him. Tell him, too, that I recently visited Morton Neuman in Chicago, the collector whose dining room is made so pleasureable by the many paintings of Miro -- and drawings -- which are on the walls. Our Cunningham Dance Co was there for a supper and we were all very happy. I only regretted not being there with Miro too.

Miro's gift of a painting makes our plans to come to Europe next summer and fall absolutely feasible.

About Miro's proposal to include with his etchings a text and manuscript of mine: I am most enthusiastic and say Yes! In the meantime send me more details, and then I will make proposals. I would like to know the exact space, receive the set of etchings, etc.

On my last visit to Europe, it seems to me, I saw a booklet in handwriting. Beautifully done. Was it by Miro? Has he made such a book? At any rate, would you like my text in handwriting? We'll see.

Very sincerely,



John Cage

My publishers will be cooperative

te, y el Club 49 como institución, desempeñaron un papel muy relevante en la preparación de la actuación en Sitges (además de Juan Hidalgo, compositor que había conocido Cage en los cursos de Darmstadt en 1958). María Luísa Borràs recuerda que «a través del Club 49 invitamos a Merce Cunningham para que viniera a bailar a Barcelona. Estaba haciendo una gira por Europa con John Cage y Robert Rauschenberg, y le enviamos una carta que escribí yo, explicando que el Club 49 quería presentar su espectáculo, y él contestó que sí. Sin embargo, el presupuesto que fijó era muy elevado, y el Club 49, formado por un grupo de personas voluntarias, no tenía fondos. Miró hizo una litografía que regaló a los miembros del Club 49 —todos tenemos una— y el resto se puso a la venta; con ella pudimos traer a Merce Cunningham»⁹.

La belleza austera de los parajes de El Prat del Llobregat y la pureza del diseño arquitectónico y de los interiores de La Ricarda, que incluían la estilizada silla Butterfly, dejaron una fuerte impresión en todos los miembros de la MCDC, sobre todo en el compositor John Cage. Él mismo dejó constancia de la fiesta en La Ricarda y la generosidad de la familia Gomis con estas palabras: «Pasamos el atardecer sobre el césped de la propiedad de Ricardo Gomis en las afueras de Barcelona. Las tortillas fueron deliciosas (tortillas de patata y cebolla). A pesar de que estábamos todos (además de las cinco hijas [de los Gomis] y muchos otros invitados), el espacio era tal que no parecía que fuera una fiesta con mucha gente»¹⁰.

Años después, Cunningham también evocaría aquellos días en unas declaraciones a *El País*: «Actué en Sitges invitado por Joan Miró, él dibujó el cartel de nuestra gira»¹¹ [cat. 13]. Cage recuerda que su primer contacto directo con Miró se produjo en los años sesenta: «Un día llamé a Miró —cuenta el músico—. Estaba en un hotel de Nueva York a punto de salir hacia Europa. Nuestra conversación se desarrolló en francés pese a que no nos conocíamos. Le pedí que hiciera una donación de una pintura a la Cunningham Dance Foundation, y le expliqué que este regalo haría posible la gira por Europa de los bailarines. Sabía que había visto las actuaciones de Cunningham y su compañía en 1964 en el Théâtre de l'Est Parisien y que se había entusiasmado. Miró me contestó que le

escribiera una carta. Así lo hice. Me respondió generosamente no solo prometiéndome la donación, sino proponiéndome actuaciones en España para las que él crearía el póster»¹².

Otra persona que intervino entre Cage y Miró fue Jacques Dupin, asesor de la Galerie Maeght, además de crítico, comisario y erudito especialista en la obra del pintor. El 25 de noviembre de 1965, Dupin escribe a Cage afirmando que el pintor «está encantado de que la Merce Cunningham Company haya tenido la idea de incluir España en su gira. También está muy contento de que hayan hecho planes para actuar en la Fundación Maeght, él acudirá allí en persona. Para ayudar con todos estos proyectos en Barcelona y Saint-Paul-de-Vence, Miró acepta ejecutar una obra que pondrá a su disposición»¹³. Meses después, el 12 de marzo de 1966, Cage con tono desesperado escribe a Dupin: «El estado de las finanzas de la Merce Cunningham Dance Company es tal que no podremos actuar en Europa si no se cubren los gastos del viaje. Dependemos de la generosidad de Miró. [...] Usted entenderá que necesitamos su confirmación lo antes posible. Por favor, dígame qué cantidad podemos esperar de la venta de la obra de Miró. La gira depende de ello»¹⁴.

A pesar de los obstáculos monetarios, la actuación en Sitges se confirmó. El primero en llegar fue John Cage, y el compositor Josep Maria Mestres Quadreny se acercó al aeropuerto a recibirlo. El compositor catalán lo recuerda así: «Yo me ocupé de recoger a Cage en el aeropuerto para trasladarlo al hotel Terramar de Sitges. Hablaba suficiente francés para mantener una conversación, y al tratarse de una persona muy extrovertida, emprendimos una animada charla. Empezó contándome el gozo que sentía al circular por la costa del Garraf, tan similar, según decía, a la costa californiana, de donde él era oriundo [...]. La representación del espectáculo fue todo un éxito. Un público expectante llenaba a rebosar el Teatro Prado y aplaudió a los artistas con fervor, e incluso vi a algunos compositores jóvenes madrileños. Al día siguiente Ricard Gomis ofreció una recepción en La Ricarda a la que invitó a toda la compañía, y pudimos compartir unas horas y unas copas con todos ellos»¹⁵.

El compositor Gordon Mumma ha descrito en sus memorias sus impresiones de un cu-



Carolyn Brown durante el ensayo en el Teatro Prado, Sitges, julio de 1966. Archivo Gomis Bertrand. Foto: desconocido

Programa de mano del evento *Merce Cunningham and Dance Company*, en el Club 49 de Sitges, con música de John Cage y David Tudor, 1966

MERCE CUNNINGHAM and DANCE COMPANY

MERCE CUNNINGHAM with CAROLYN BROWN

AND

BARBARA LLOYD SANDRA NEELS VALDA SETTERFIELD
ALBERT REID PETER SAUL GUS SOLOMONS, Jr.

JOHN CAGE: Musical Director GORDON MUMMA: Sound System
DAVID TUDOR: Piano and Sound System BEVERLY EMMONS: Lighting

PROGRAM

SUITE FOR FIVE

(1950-58)

SOLO: Air Random SOLO: A Meander TRIO: Transition SOLO: Distress
DUET: Extended Moment SOLO: Ecstasy QUINTET: Meetings

Los acontecimientos o acciones de esta danza se desarrollan alrededor de un centro quieto, fijo, a pesar de ser silencioso y estático, es el origen del cual surgen.

Merce Cunningham Carolyn Brown

Barbara Lloyd Sandra Neels Albert Reid

COSTUMES: Robert Rauschenberg PIANO: John Cage and David Tudor

INTERMISSION

WINTERBRANCH

(1964)

LAMONTE YOUNG

(3 sounds "April 1960")

Merce Cunningham Carolyn Brown

Barbara Lloyd Sandra Neels Albert Reid Gus Solomons, Jr.
Costumes by Robert Rauschenberg

INTERMISSION

HOW TO PASS, KICK, FALL, AND RUN

(1965)

JOHN CAGE

Merce Cunningham Carolyn Brown

Barbara Lloyd Valda Setterfield Sandra Neels
Albert Reid Peter Saul Gus Solomons, Jr.

PROGRAMA SUJETO A UN POSIBLE CAMBIO



De izquierda a derecha:
John Cage, David Tudor
y Gordon Muma. Al
fondo Barbara Lloyd
interpretando *Variations
Five* durante el evento
*Merce Cunningham
and Dance Company*
en Hamburgo, 1966.
Foto: Herve Gloaguen,
Gamma-Rapho/Getty
Images





rioso episodio etílico durante los ensayos de Sitges, acentuado por el tremendo calor del mes de julio: «Cage compró una botella de un jerez extraño y fuerte, Sandeman's Sherry Brown Bang. [...] Media hora después, la botella ya estaba vacía y hacía aún más calor [...] entonces David Tudor abrió otra botella de licor de coco que tenía escondida [...] Al final, una pequeña furgoneta nos llevó al hotel en un trayecto surrealista»¹⁶. La principal bailarina de la MCDC, Carolyn Brown, también recuerda en su autobiografía que la actuación única en Sitges «no comenzó hasta una hora antes de medianoche. Normal para España, anormal para nosotros»¹⁷.

La recepción crítica fue espectacular, aunque algún periodista insistió en llamar en alguna ocasión al coreógrafo «Mercè» (en femenino y catalán, refiriéndose al popular nombre de pila de Cataluña)¹⁸. Xavier Montsalvatge, por ejemplo, destacó en *La Vanguardia* que «se trata[ba] de un espectáculo de importante significación, de una transcendencia y un alcance artístico excepcional...»¹⁹. Arturo Llopis (Arturo Llorens Opisso) escribió un reportaje en el mismo diario sobre las actividades vanguardistas del Club 49. Además de entrevistar a Joan Prats y a Joaquim Gomis, citaba al alcalde de Sitges, quien declaraba que esperaba que la MCDC devolviera a su ciudad «el ambiente artístico de antaño». El mismo comentarista se apresuró a publicar la primera e hiperbólica crítica: «Dicto esta nota cuando aún resuenan en el Teatro Prado, de Sitges, los aplausos de un público entusiasta y conocedor que ha llenado totalmente el local de la antigua entidad suburense». Sebastià Gasch en *ABC* destacó lo que en su opinión mostraba el dinamismo cultural de Cataluña en oposición a Madrid²⁰. Montserrat Albet en *Serra d'Or* se centró en la música de John Cage y no tanto en la coreografía; a su juicio, las obras de Cage se podían emparentar con las ideas de la *opera aperta* de Umberto Eco²¹.

Según el programa de mano, se presentaron tres coreografías, *Suite for Five* [Suite para cinco], basada en *Music for Piano 4-84* [Música para piano 4-84] de John Cage; *Winterbranch* [Rama invernal], basada en *2 sounds (April 1960)* [2 sonidos (abril de 1960)] de La Monte Young, y *How to Pass, Kick, Fall and Run* [Cómo pasar, golpear, caer

y correr], basada en un texto leído de John Cage. No sabemos exactamente cómo fue la actuación en el Teatro Prado (aparte de los compositores y de las obras mencionadas en el programa de mano), pero nos podemos aproximar al espectáculo a través del filme de Klaus Wildenhahn, *John Cage*, que documenta la preparación del espectáculo que se montó pocos días después en Saint-Paul-de-Vence, en la Fondation Maeght. La filmación muestra, además de los ensayos y la coreografía de algunas piezas, los diálogos y comentarios de John Cage, a Miró (quien, curiosamente, asistió a la actuación en la Maeght pero no a la de Sitges), al director de la Galerie Maeght, Daniel Lelong, y a su propietario, Aimé Maeght.

Sea como fuere, el desembarco en Sitges de la MCDC hace cincuenta años exactos se considera un punto crucial en la cultura española, tanto en las artes plásticas como en la música. Carles Santos ha tildado aquella actuación de «traumática»²² por lo que supuso para la música española. Y, además, muchos estudios eruditos recientes sobre el arte conceptual, la música electrónica, la danza experimental y el arte sonoro consideran la actuación en Sitges como una de las primeras piedras fundacionales de muchos de estos movimientos en España²³. Al final, Clive Barnes acabó por tener razón: el Departamento de Estado estaba subvencionado por pintores europeos, al menos la gira de la MCDC se había pagado con obras de Joan Miró. Y gracias a ello, en parte, España resurgió de su páramo particular.

- 1 Clive Barnes, «Dance: Trouble with Going Abroad», *The New York Times* (Nueva York, 21 de mayo de 1966), p. 24. Todas las traducciones son mías.
- 2 Ante la falta de apoyo oficial, John Cage y Jasper Johns crearon en 1963 la Foundation for Contemporary Performance Arts, un ente dedicado a vender obras de arte para subvencionar las actuaciones de la MCDC. La lista de artistas que en los años sesenta donaron obras incluye: Marcel Duchamp, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Barnett Newman, Robert Rauschenberg y Frank Stella, entre muchos otros. La política de subvenciones en contra de la MCDC (y favorable a Martha Graham), así como el patrocinio de la danza contemporánea a través de las artes plásticas, se examinan detenidamente en el estudio de Naima Prevots, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*. Middletown, Conn.; Hanover, NH: Wesleyan University Press; University Press of New England, 1998.
- 3 C. Barnes, «Dance: Trouble with Going Abroad», *The New York Times*, *op. cit.*, p. 24.
- 4 *Ibid.*
- 5 David Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years*. Nueva York: Aperture, 1997, p. 152.
- 6 Recogido en la entrevista de Josep Rovira con Carles Santos, «El piano ya me lo traigo yo», en José A. Sánchez y Ana Huedo (eds.), *Situaciones: un proyecto multidisciplinar en Cuenca*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 93.
- 7 El equipo, según el programa de mano de la velada, consistía en los siguientes aparatos: «James B. Lansing, Marantz y Revox». Todo un lujo.
- 8 Correo electrónico de Marita Gomis, hija de Ricard Gomis e Inés Bertrand. Agradezco enormemente su ayuda en la redacción de este artículo, así como su disposición en el préstamo de fotografías y otros materiales. Mi agradecimiento a Pilar Subirà, quien me presentó a Marita y quien, como experta en músicas experimentales, me ha asesorado durante la redacción de este texto.
- 9 Véase la entrevista con Borràs en Joan Punyet Miró, *Al voltant de Miró*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014, p. 74.
- 10 John Cage, *Empty Words*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1979, p. 86.
- 11 Cf. *El País* (Madrid, 25 de julio de 1985).
- 12 John Cage, *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1967, p. 85. Hay edición en español: *Del lunes en un año* (trad. Isabel Fraire). México DF: Biblioteca Era, 1974.
- 13 Véase la correspondencia inédita de John Cage, *The John Cage Collection at Northwestern University Library*, especialmente las cajas y carpetas siguientes: Box 5, Folder 10, Sleeve 1; Box 5, Folder 11, Sleeve 11; Box 6, Folder 4, Sleeve 12; Box 6, Folder 6, Sleeve 4; Box 6, Folder 6, Sleeve 4; Box 112, Folder 6, Sleeve 16. Mi sincero agradecimiento a Greg MacAyeal, conservador de la Biblioteca Musical de Northwestern University, por facilitar estos documentos. Se acaba de publicar una selección de estas cartas que no incluye los fragmentos que cito. Véase John Cage, *The Selected Letters of John Cage* (ed. a cargo de Laura Kuhn). Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2016.
- 14 *Ibid.*
- 15 Josep Maria Mestres Quadreny, *Tot recordant amics*. Tarragona: Arola, 2007, p. 166.
- 16 Gordon Mumma y Michelle Fillion (eds.), *Cybersonic Arts: Adventures in American New Music*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2015, pp. 181-182.
- 17 Carolyn Brown, *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*. Nueva York: Alfred Knopf, 2007, p. 472.
- 18 Delfi Colomé, «Dansa transitiva», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* (Monogràfic: Dansa a Catalunya), 66 & 67 (2008), pp. 85-94. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146391/233185> [consulta: 6 de junio de 2016].
- 19 Esta cita y las dos siguientes se publicaron en *La Vanguardia* los días 16, 29 y 30 de julio de 1966, respectivamente.
- 20 Cf. *ABC* (Madrid, 6 de agosto de 1966).
- 21 Cf. *Serra d'Or* (Barcelona, agosto de 1966).
- 22 Carles Santos, «El piano ya me lo traigo yo», en *Situaciones...*, *op. cit.*, p. 93.
- 23 Véanse por ejemplo: Llorenç Barber y Pep Llopis, «Nuevas músicas y danza en la España de hoy», *Variaciones. Cuadernos de música contemporánea*, n.º 3 (febrero de 1995) p. 33; Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007; Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015; Pompeyo Pérez, «Música y situacionismo: de John Cage al punk rock», *Revista de musicología*, vol. 32, n.º 2 (julio de 2009), pp. 579-590; Helga de la Motte-Haber, «Die Gruppe Zaj: Cage-Rezeption in romanischen Ländern», *Positionen: Beiträge zur Neuen Musik*, n.º 21 (noviembre de 1994), p. 32.

SOPORTES DE EDICIÓN Y CANALES DE DISTRIBUCIÓN DE LA CREACIÓN SONORA

FRANCISCO FELIPE

a creación sonora y de la música experimental en el Estado español desde la transición hasta finales de los noventa merece un análisis particular: la aparición de un importante conjunto de creadores que realizaron sus trabajos y los dieron a conocer fuera de los circuitos habituales de la música y del arte, el contexto en que surgió, las causas que lo motivaron y los

modos y las maneras en que ocurrió, así como la relación de quienes parti-

ciparon en todo ello y la evolución posterior hasta el momento presente¹. Para comprender la producción, la publicación y los modos y canales de distribución del arte sonoro en un sentido amplio en las dos décadas que van de finales de los años setenta a finales de los noventa, es preciso recapitular no ya lo ocurrido desde el inicio de los sesenta y durante esas décadas (lo que se realiza en textos de este mismo catálogo), sino cómo se elaboraron las obras, cuáles fueron sus medios de producción, cómo se dieron a conocer y con qué posibilidades de archivo y documentación cuentan en la actualidad, así como las relaciones entre los creadores, tanto den-

tro del país como fuera de él. Igualmente se hace necesario observar la evolución que se ha producido desde la generalización del uso de internet, aproximadamente a mediados de los noventa.

La situación de la creación sonora y de la música de los sesenta en España se caracterizó, como en el arte de la época, por intentar incorporarse a las corrientes coetáneas del contexto occidental. Durante la década siguiente, se produjo una renovación de los lenguajes y de los planteamientos, con artistas y colectivos cada vez más comprometidos ideológicamente, así como la proliferación de prácticas conceptuales en las que también participaron creadores procedentes de la música contemporánea más avanzada del momento, como fue el caso de Carles Santos en el Grup de Treball. En 1976, Macromassa publicó en Barcelona *Darla microtónica*, con su propio sello UMYU, primer ejemplo de autoedición de uno de los grupos que abrieron el camino para lo que ocurrió en las dos décadas posteriores, seguido en 1978 de su *Concierto para ir en globo*, y en 1979 del *Disco rojo* de Peruchó's, en un contexto nada favorable, pues una condición necesaria para que una fábrica de discos se hiciera cargo del prensaje era cumplir con todos los registros legales, que se hiciera por medio de un sello discográfico legalizado, que los autores estuvieran dados de alta en la sociedad de gestión y que las obras estuvieran registradas. Para lo que, por entonces y durante unos años más, había que registrar partituras, con lo que *de facto* se juzgaba quién podía acceder a la condición de «autor» musical y qué obra era susceptible de registro².

La efervescencia de estas prácticas creativas independientes supondría un claro precedente del movimiento que luego tuvo lugar en todo el Estado durante los ochenta, ligado a la eclosión de los fanzines, las radios libres, el arte postal, la autoedición y el intercambio de casetes, así como la actitud libertaria de músicos ajenos a las lógicas del mercado y con intenciones lejanas a las de las músicas comerciales. De hecho, las Jornadas Libertarias Internacionales en 1977 en el parque Güell incluyeron actuaciones de algunos de los grupos y músicos más significativos de toda esa variada escena. Y si bien no existe necesariamente una relación directa causa-efecto

entre esto y todo lo que en apenas un par de años comenzaría a suceder por doquier, sí que supone un antecedente y un elemento de contexto que ayuda a entender lo que ocurrió después, especialmente en relación con las prácticas independientes y autogestionarias y al alejamiento consciente, por parte de los creadores de los ochenta enmarcados en el movimiento independiente de casetes, de la cultura de élite y de los mercados musical y artístico convencionales y sus respectivos métodos de difusión.

La aparición a finales de los setenta de emisoras de radio libres, como Radio PICA en Barcelona, con una actitud de claro compromiso y con la voluntad de no someterse al marco institucional de control de los medios de comunicación, y diversos programas, que en los ochenta y noventa difundieron desde la música contemporánea a las músicas étnicas y las nuevas músicas experimentales que aparecieron con la revolución de los géneros que vino tras el *punk*, ofrecieron tanto la posibilidad de dar a conocer lo que estaba sucediendo en otros países como de sentar las bases para lo que realizarían los grupos incipientes. Buena parte de los programas los dirigieron músicos y creadores (como *Los silencios de la radio* de Javier Hernando o *Escuela de sirenas* a cargo de miembros de Escupemetralla, Óscar Abril Ascaso y Sed-contra, grupos que trabajaron con el apropiacionismo sonoro, el ruidismo y la electrónica). Radio PICA fue en cierta medida un antecedente de concepto de lo que con el cambio de siglo ocurrió en blogs y *netlabels*. También en Radio 2 Clásica y Radio 3 de Radio Nacional de España se acogieron diversos espacios, como los programas de músicas étnicas de Luis de Pablo o la serie de Javier Maderuelo y Fernando Millán *Experimentación y Músicas Fonéticas*; y se produjeron obras de creación radiofónica como *Radio Stress* (1980) del compositor, musicólogo y académico Miguel Alonso, fundamental en la historia del arte sonoro español³.

De una manera dispersa pero cada vez más interconectada, se fue tejiendo una red de posibilidades, de grados de libertad, que fomentó que se diera a conocer la creación sonora de diversos artistas y grupos en un contexto en el que la movida era el discurso artístico y musical dominante. En la música

ca experimental y la creación sonora de los ochenta coexistían varias tendencias principales: una procedente de la «música culta», representada, en gran medida, por los jóvenes compositores electroacústicos de tradición contemporánea, y otra resultante de la situación generada tras el *punk* y las nuevas músicas electrónicas, industrial, etc., que en parte retomaba planteamientos estéticos de las vanguardias históricas y del bruitismo y la música concreta. Aunque no pocos artistas estaban en comunicación (lo que establecía un vínculo entre ambas), en general cada una seguía caminos diferentes, si bien compartían la necesidad de construir plataformas y lugares de encuentro, intercambio, discusión y difusión de su trabajos.

Esa última tendencia es la que más claramente puso en marcha en los ochenta los procesos de autoedición, distribución e intercambio de discos y, sobre todo, de cassetes. Tras el ejemplo pionero de Macromassa y su posterior sello Laboratorio de Música Desconocida (LMD), aparecieron las cassetes de Diseño Corbusier (Rafael Flores, Ani Zinc y Javier G. Marín), de Comando Bruno en 1980 y las de La Otra Cara de un Jardín, el primer disco de Esplendor Geométrico y su primera casete en 1981, y los sellos ilegales que fundaron (Auxilio de Cientos, El Consumo del Miedo y EGK, IEP de Luis Mesa, STI de Javier Cinca, Grand Mal, la plataforma 4 Sellos...). Posteriormente, algunos se convirtieron en sellos legales como Discos Esplendor Geométrico (1985).

Aunque buena parte de los trabajos sonoros y de músicas experimentales en los ochenta y primeros noventa eran producciones individuales, fue extraordinariamente relevante la organización en colectivos de mayor o menor cohesión (en algunas ocasiones, como una simple aglutinación por afinidad o estilos comunes, en otras, con intenciones estéticas o planteamientos programáticos de mayor alcance y una intencionalidad cooperativa) en que los individuos y grupos compartían intereses o plataformas de producción o distribución, como puede ser el caso del sello Ortega y Cassette, del Espacio P o del círculo de músicos y creadores próximos a Esplendor Geométrico; y llegaban a compartir en ocasiones locales, equipos de música y aparatos de duplicación de cassetes. La cooperación entre

unos y otros individuos y colectivos era muy intensa, tanto en una misma ciudad como entre ciudades y países diferentes; o a la hora de producir los trabajos de manera participativa mediante colaboraciones y reelaboraciones por medio de circuitos del *mail art* y el *mail music*⁴ (en las que empleaban técnicas como el *collage* sonoro, el cadáver exquisito, el *cut up*, etc.); o en la edición y distribución mediante pequeños sellos, editoriales a menudo organizadas de manera casera por apenas un individuo que producía sus propios trabajos y los de otros compañeros sin ningún tipo de registro legal. Estos intercambios y colaboraciones se realizaban frecuentemente a larga distancia, con personas de otros países, con las que a menudo había escaso o nulo contacto físico, pero con un interés mutuo en lo que hacían, y de lo que surgían ediciones, distribuciones, recopilatorios y obras de creación colectiva. Todo esto se enmarcaba en una forma de actuación propia de las tendencias creadoras no oficiales en aquellos tiempos previos a la generalización tanto de internet como del *software* digital de trabajo con el sonido, que vendrían a cambiar radicalmente la situación, en escala y en posibilidades.

También es sintomática la distinción de bastantes creadores entre los trabajos realizados bajo su nombre y los firmados con un seudónimo (a menudo con apariencia de grupo), así como la abundancia de creadores que realizaban sus producciones sonoras bajo múltiples heterónimos, cada uno de estos con personalidad creativa claramente diferenciada e incluso con una evolución diversa en el curso del tiempo. Los ejemplos más característicos fueron: Miguel Ángel Ruiz (que además produjo obras bajo los alias Orfeón Gagarin, Niño Carburador, Exhaustor, Ventral Metaphor y Funeral Souvenir); Luis Mesa (Recursos Ajenos, Merz y Bercomice), o incluso las colaboraciones entre ambos bajo el nombre Técnica Material; Rafael Flores (Comando Bruno, Noche en Bombay, El Consumo del Miedo y Psy Falange); Javier Hernando (Melodinámika Sensor); Mario Ruiz (32 Guájar's Fárágüit, Sorollsec); Francisco López (El internado); Neo Zelanda (Ani Zinc), o Juan Teruel (Proceso Uvegraf). Se puede interpretar ese flujo de creación sonora independiente y autogestionaria como algo deliberadamente ajeno al discurso cultural dominante.

Horacio Vaggione,
La máquina de cantar,
1978 [cat. 79], Biblioteca
Fundación Juan March.
Foto: Dolores Iglesias/
Archivo Fundación Juan
March

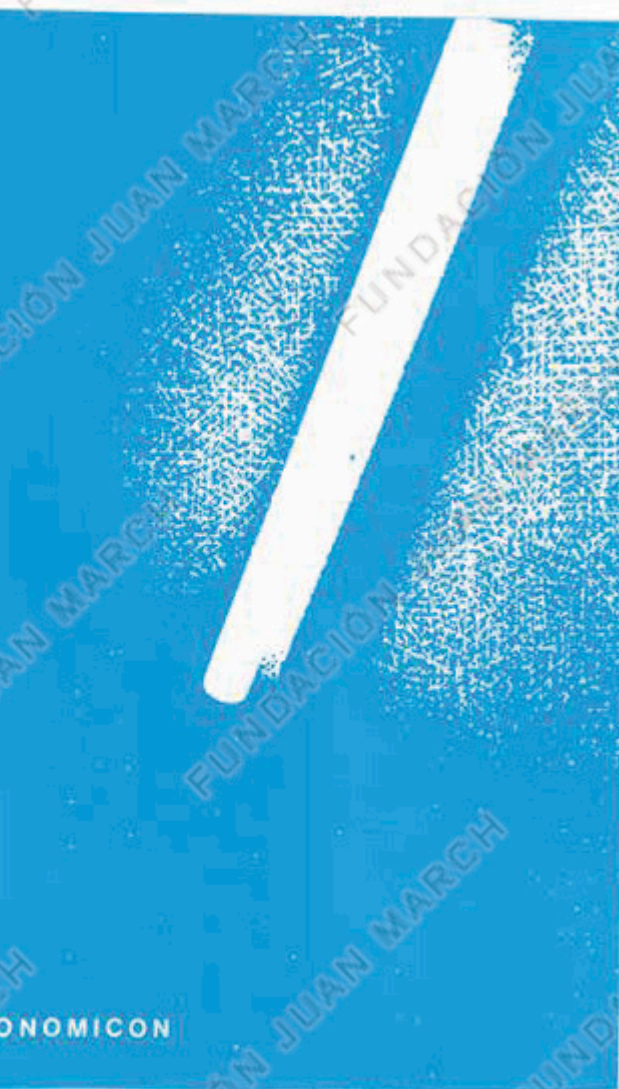


32 Guàjar's Fàragüit,
Theobromania,
 1986 [cat. 132]. Casete
 autoreverse.
 Colección particular de
 Rafael Flores.
 Foto: Dolores Iglesias/
 Fundación Juan March



Kalashnikov A02,
 c. 1985 [cat. 119]. Casete
 colectiva. Colección
 particular de Francisco
 Felipe. Foto: Dolores
 Iglesias/Fundación Juan
 March





NECRONOMICÓN N.003

SIDE ONE

1. T. KAMADA "Pine After Fatality"
2. SISTEMAS DE PROGRAMACION "F. S. L. N."
3. THE KLINIK "Powe Of Passion"
4. FRANCISCO LOPEZ GOMEZ "Sima"
5. JUVENTUDES APATRIDAS "Nueva Mistica"
6. U. d. V. P. "America Fossa"
7. COMANDO BRUNO "Ecce Gnomo"
8. EL ESTADO Y LA HISTORIA "Un año más"
9. SEPTIEMBRE NEGRO "Descomposición Nacional"
10. LES TROIS PHALLUS "La Glaire"

SIDE TWO

1. BIG CITY ORCHESTRA "Opening Piece"
2. PSYCODRAMA "Art In Heaven"
3. MERZBOW "New Wakamatzu"
4. U. H. P. "Vpast Sovietam"
5. DAS SYNTHETISCHE MISCHGEWEBE "I'm
Never Going Back To The Habit Track"
6. HUMAN FLESH "30th Human Attempt"
7. D. D. A. A. "Exploration"
8. P. FROHMADER "Midnight"
9. VISCERA "Not Exactly Pale"
10. CATDOG "Acceleration"
11. F. A. R. "Rainbow Dances"



Necronomicón 003, 1986
[cat. 165]. Casete y fanzine.
Colección particular
de Rafael Flores.
Foto: Dolores Iglesias/
Fundación Juan March

Los medios de autoproducción de estos creadores en muchos casos fueron escasos, lo que fomentaba la inventiva y la fabricación o adaptación de instrumentos, desde osciladores y todo tipo de generadores de sonido al empleo libérrimo de las posibilidades de los sintetizadores más accesibles, o el uso de grabadores de bobina abierta y de casete como aparatos de construcción, reelaboración o deconstrucción del sonido, más allá de su condición de grabadores. A menudo se reinterpretaban las técnicas de tratamiento de cintas de la música concreta e incluso del montaje cinematográfico.

Uno de los problemas a los que se enfrentaron los creadores sonoros y los músicos experimentales a finales de los setenta y durante la década posterior, y que al menos en parte fue el motivo de que surgiera todo un movimiento espontáneo de autoproducción, fue la concepción restrictiva y anticuada de los derechos de autor y las prácticas que muchos creadores consideraban abusivas y acaparadoras de las sociedades que los gestionaban, y que mayormente se ocupaban de proteger los intereses elitistas de una serie de estrellas.

Así, de manera más o menos consciente, un conjunto de nuevos creadores que comenzaban su trabajo por aquellas fechas vieron su oportunidad en los métodos de producción y distribución que se estaban empleando en otros países, y aprovecharon las ventajas tecnológicas que proporcionaba la generalización de aparatos domésticos de reproducción de casetes, los cuales permitían el montaje casero de obras musicales y sonoras, y la publicación de manera artesanal de un número más reducido de copias, con una mínima inversión inicial. En ocasiones se realizaban ediciones de ejemplares únicos o tiradas muy limitadas y numeradas, que se podían reeditar bajo demanda o según el interés que suscitaban. Esto ofrecía la frescura de la realización de las copias y presentaba ventajas frente a soportes como el vinilo, que necesitaba de una mayor inversión para realizar una edición (las tiradas mínimas que pensaban las fábricas eran habitualmente de un millar de discos, en ocasiones medio millar, cuyo coste, incluyendo portada, registros, tasas e impuestos, podía tardar meses en amortizarse)⁵. Y permitía, además, a los

artistas realizar diseños que jugaban con el formato y transgredir el propio objeto de la casete, su funda y carcasa. La presentación y acompañamiento de las casetes alcanzó un alto contenido estético, en la línea de los libros de artista y libros o poemas objeto. Muchos artistas sonoros colaboraban con artistas visuales o realizaban las portadas y presentaciones de las casetes como parte integrante de su producción sonora, o en algunos casos era la casete la que formaba parte de un múltiple. Entre los trabajos más elaborados plásticamente que experimentaban con el soporte, realizados por autores que se movían entre la música experimental y la creación sonora y plástica, cabe recordar las casetes de Mataparda (José Mesa Acosta), ejemplares únicos pirograbados en la funda y la carcasa, o las casetes que Pedro Bericat realizó con diferentes técnicas y sus discos objeto con negativos fotográficos transferidos sobre resinas.

En cuanto a la distribución, la casete aventajaba al vinilo por su reducido tamaño, su facilidad de almacenaje y el menor coste de envío por correo. Los ejemplares de aquellas ediciones limitadas, sobre todo en disco, pero también en casete, alcanzan actualmente precios desorbitados en el mercado de coleccionistas, como fetiches y objetos de deseo y especulación, puesto que hoy en día muchas de las grabaciones están accesibles para la escucha o descarga a coste cero en repositorios, blogs y *netlabels* o en las webs de sus autores, quienes a menudo ponen a disposición documentos y piezas sonoras con licencias abiertas, manteniendo la filosofía con que produjeron las obras hace tres décadas y haciendo gala de un concepto progresista de los derechos de autor y de la proliferación de la creación. Algo lógico, especialmente en aquellos que empleaban, entre las técnicas y los métodos que solían utilizar, el apropiacionismo del patrimonio sonoro o de fragmentos producidos por otros autores, ya fuese de sonidos cotidianos o anónimos. Los fanzines compartían con las casetes tanto planteamientos de fondo como operativos o de producción, con medios económicos similares, como la fotocopia (herederos en algunos casos de los boletines y las publicaciones de activismo político realizados con multicopista durante el tardofranquismo) y formas

de difusión por canales alternativos. Entre la multitud de fanzines que surgieron en la etapa que va desde mediados de los setenta hasta finales de los ochenta hubo varios dedicados a las músicas experimentales y temas relacionados, como *Necronomicón* en Puertollano (fanzine casete), *Trepidación* en Tarrasa, *Syntorama* en Rentería, *Particular Motors* en Zaragoza o el *Periódicodenadamásunahoja* de Macromassa en Barcelona.

Los canales principales de intercambio fueron el correo, los encuentros, los viajes, las pequeñas muestras y los festivales que servían de nexos, o también las iniciativas que surgieron en el arte postal, como las organizadas por Enzo Minarelli, Nicola Frangione, Juppitter Larsen o el colectivo TRAX. La vinculación de TRAX con el situacionismo y el neísmo, las publicaciones personales de los autores y su participación en el uso de personajes ficticios colectivos, como Luther Blissett y Monty Cantsin, o el colectivo de escritores antiautoría y contra los derechos de autor Wu Ming, son demostrativos del clima que se vivía en estas redes internacionales de intercambio y edición colectiva contrarias al mercado del arte y de la música.

Un caso significativo de la creación a través de sellos y distribuidoras independientes es Andrés Noarbe: en 1980 estuvo en la formación del grupo Esplendor Geométrico y se encargó de la producción y distribución de sus discos y casetes desde los primeros momentos con el sello EG (que se convertiría en Geometrik y luego en Rotor, sello y tienda), y que publicó ya desde los primeros ochenta los trabajos de otros músicos, tanto españoles (desde Macromassa a Anton Ignorant y diversas ediciones colectivas) como autores relevantes de otros países. Su labor contribuyó a difundir directamente una parte vital de la creación sonora y de aquello que se dio en llamar música experimental, producidas en España, e indirectamente a atraer la atención internacional sobre lo que aquí se realizaba. Otro ejemplo es el del escritor y editor Javier Cinca, en Zaragoza, con el sello y tienda Sindicato de Trabajos Imaginarios (STI), que publicó y distribuyó en los ochenta y noventa obras en casete de artistas sonoros y músicos experimentales españoles, o fanzines como *Particular Motors* y *El Sueño del Idiota*⁶.

La generalización de los CD a finales de los ochenta marcó el comienzo de la disminución de la producción en casetes y del denominado International Cassette Network, si bien el soporte en sí mismo no modificaba aspectos sustanciales, como la facilidad de reproducción y de envío tras abaratare el proceso de copia desde el propio ordenador en CD grabables. Lo más significativo es que junto con estos nuevos soportes, ya en los noventa, comenzó a extenderse internet, con las facilidades de comunicación e intercambio que conllevaba, así como la cada vez mayor capacidad de proceso de ordenadores personales y programas accesibles que, al permitir la grabación, edición y transformación del sonido, cambiaron radicalmente el panorama. Algunos artistas empezaron a trabajar en obras multimedia y específicas para la red, y al tiempo surgieron páginas que difundían obras, tanto creadas por los mismos autores como aquellas en las que simplemente se colgaban sin permiso, con una intencionalidad más de difusión y *anti-copyright* que pirata. En cada contexto hay que superar barreras y crear espacios de libertad, zonas de autonomía, y, como ejemplo, todavía hay que recurrir a cláusulas de exoneración y descargo de responsabilidad, como la del blog *Stahlfabrik (Wet Dreams)*, o los casos más recientes de Anòmia y La Olla Exprés Records. Estos espacios, como *Stahlfabrik*, que al redactar este texto cuenta con más de seiscientos mil visitas, cumplen un papel primordial para dar a conocer trabajos, muchos de ellos de los ochenta y noventa, inaccesibles de otro modo, así como para mantener un archivo documental y sonoro imprescindible⁷.

Entre los canales de difusión, la radio, como se citó antes, constituye un vehículo natural para la creación sonora, ya solo por el hecho de que una parte específica de la creación sonora es de índole radiofónica⁸. Junto con los ejemplos mencionados, cabe destacar el programa *Ars Sonora* de Radio Clásica, dirigido por José Iges y en la actualidad por Miguel Álvarez-Fernández; Radio Fontana Mix, iniciada por José Antonio Sarmiento; el programa *Undae!* en Radio Círculo de Bellas Artes, a cargo de Campo de Interferencias y el *netlabel* Thrmnphone, o la radio en internet HOTS!

A finales de los noventa surgieron los *netlabels* ya con otros planteamientos, y seguían varios modelos: desde los de uso gratuito a los de pago, en un momento en el que la desmaterialización del objeto musical convivía con elementos materiales renovados, como la recuperación de la edición en vinilo. Incluso diversos *netlabels* ofrecieron también soportes físicos en ediciones a menudo muy cuidadas, en una vuelta a la materialización y al carisma aurático del objeto artístico. Algunos de los primeros *netlabels* aparecieron como evolución natural de sellos que editaban CD y que se volvieron inmateriales, tal es el caso de Hazard Records, que comenzó en 1998 en Barcelona e incluía iniciadores de la creación sonora independiente de finales de los años setenta y de la década posterior.

En 2014, en el contexto del proyecto MASE (iniciado por un amplio conjunto de creadores sonoros españoles y en sí mismo un ejemplo actual de la voluntad de autoorganización de los creadores para crear plataformas de encuentro, divulgación y estudio sobre su trabajo y las condiciones en que se desarrolla), se nos propuso a Mikel R. Nieto y a mí, con la coordinación de Juan Cantizzani, la elaboración de unos textos que analizaran el fenómeno de la producción propia de los autores en los ochenta y noventa y el desarrollo posterior de nuevas formas, como los *netlabels*, para el libro *MASE. Historia y presencia del arte sonoro en España*⁹. Las conversaciones que mantuvimos entre nosotros constataron la continuidad y actualización de viejas prácticas e intenciones de hace tres décadas en los nuevos contextos digitales de diseminación, así como las contradicciones que han surgido (el empleo del formato *netlabel* a cargo de empresas que reproducen el sistema tradicional de control y venta al estilo de los sellos discográficos clásicos). El escrito «They just don't have it» de Mikel R. Nieto da buena cuenta de ello y constituye una aguda reflexión sobre la creación sonora y los sellos digitales: «La esencia de los *netlabels* no reside en el formato, sino en la actividad de intercambio y en sus políticas. [...]. Su labor se diferencia de los modelos del trabajo capitalista, están al margen del capital. Los *netlabels* se establecieron de manera autónoma, sin regulación, ni autorización, ni autoridad»¹⁰.

Al cabo del tiempo, y a modo de conclusión, es significativo observar el recorrido profesional o el compromiso de algunos de los creadores y agentes que, durante los ochenta y noventa, editaron y distribuyeron sus obras sonoras, crearon sellos editoriales propios y para otros creadores, y establecieron plataformas y redes de intercambio, tanto de obras como de ideas estéticas, y en ocasiones más allá de lo estético, como parte de su concepción de una práctica artística independiente. Así se observa a quienes en su devenir personal se encuentran actualmente en otros ámbitos creativos que comparten con el activismo político (Marcelo Expósito) o social y de protección del patrimonio cultural y natural (José Mesa Acosta, Mataparda, en Güímar, Tenerife); quienes estuvieron muy activos y siguen estándolo (como Javier Cinca con el sello STI); quienes continúan organizando muestras y festivales en los que otros tienen la oportunidad de dar a conocer sus obras (Victor Nubla, con la asociación Gracià Territori Sonor, organiza el encuentro internacional LEM); quienes han desarrollado su práctica en la docencia (Miguel Molina, José Antonio Sarmiento, Javier Maderuelo, Concha Jerez, Mikel Arce, José Luis Carles, Marta Cureses...); quienes se dedican de manera sutil o más evidente a investigar y mantener accesible la documentación de todos estos eventos y obras de creación sonora (Javier Hernando, Francisco López), o quienes desde la plataforma MASE reivindican la conservación de la memoria colectiva y del patrimonio sonoro.

- 1 Varios aspectos de los que configuran este escrito se han venido desarrollando en trabajos teóricos y de carácter historiográfico aparecidos en diversas publicaciones previas. Entre ellos, cabe recordar una ponencia (de quien escribe estas líneas) presentada durante los Segundos Encuentros de Vídeo y Altermedia, cf. Marta E. Martín (coord.), *Segundos encuentros de vídeo/altermedia: documentos de trabajo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1999; la elaboración de un dossier colectivo, no publicado finalmente, para Brumaria (2002 y 2005); y, por último, el exhaustivo material que se reunió para *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, n.º 1 (2004). Igualmente en el n.º 3 se desarrollan aspectos centrales para la historiografía de la creación sonora. Para el análisis de trayectorias autónomas, véase Nekane Aramburu (ed.), *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010). La otra historia*. Vitoria: Transforma (autoedición), 2011.
- 2 Con el tiempo, la SGAE simplificaría los trámites y se admitirían grabaciones en cinta para registrar obras electroacústicas y de creación sonora, si bien había serias dificultades para el registro de aquellas que estaban constituidas por *collages*. El contexto en el que todo esto sucedía se encuentra bien documentado en Jaime Gonzalo, *La ciudad secreta. Sonidos experimentales en la Barcelona pre-olímpica 1971-1991*. Madrid: Munster Records, 2013.
- 3 Otros programas relevantes fueron: *La Rosa de Vietnam* en Radio 3 (Miquel Ibáñez Rius), *Radio Necrosis* en Onda Verde (Andrés Noarbe y Ángel Álvarez) y los de José Manuel Costa en Radio 3 y *El País*.
- 4 Cf. Fernando Millán, «La vanguardia ante el siglo XXI» [entrevista de Chema de Francisco], en *Radicales libres # 2*. Madrid: Industrias Mikuerpo, 1998.
- 5 Andrés Noarbe, «Electrónica underground independiente», en *Off_Herzios* [web] publ. 2014. Disponible en: <http://offherzios.blogspot.com.es/2013/11/andres-noarbe-electronica-underground.html> [consulta: 18 de agosto de 2016].
- 6 Javier Cinca, *Dramatis personae (Los papeles del STI)*. Zaragoza: STI, 2014.
- 7 En internet existen proyectos de naturalezas muy diversas e igualmente reseñables: *1 minute autohypnosis*, de Pedro Bericat, *Ojos de músico extraviado*, de Javier Hernando, *Spain pain*, *Audiotalaia*, *Nostalgie de la boue*, *Mediateletipos* o *radioartnet*. O el archivo SOMN (a iniciativa de Francisco López) en internet y con sede en el Centro Puertas de Castilla de Murcia.
- 8 José Iges, *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión* [tesis doctoral inédita]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997; José Iges, «Arte radiofónico: algunas líneas básicas de reflexión y de actuación», *Telos* [cuaderno central: *Arte radiofónico*], n.º 60 (segunda época, julio de 2004).
- 9 José Iges y otros, *MASE. Historia y presencia del arte sonoro en España*. Córdoba: Bandaaparte, 2015.
- 10 *Ibíd.*

ARTE SONORO: DE LOS OCHENTA AL CAMBIO DE SIGLO

MIGUEL MOLINA

a presencia del arte sonoro español en los años ochenta y noventa se produjo en numerosas ocasiones, a pesar de que todavía no existía su nombre. Fue una práctica que antecedió a su concepto en un ámbito en el que la música y las artes visuales permanecieron separadas. Una década después, en los noventa, ya se podían encontrar, bajo su denominación, colaboraciones entre músicos, artistas visuales y de otras procedencias, en una contaminación disciplinar de espacios, medios y contextos. A los autores de ese período podemos considerarlos una especie de «generación puente»¹ de la actual generación de artistas sonoros españoles, por lo que ellos y su trabajo han significado en la consolidación de ese cambio, que podríamos llamar una «transición política del sonido». Al liberar esta práctica de su dictadura disciplinar, la amplificaron en múltiples direcciones, plurales y simultáneas, como si de «envolventes sonoras democráticas» se tratara, donde cada medio y su creador han podido encontrar su voz propia y dispar.

ARTE SONORO ESPAÑOL «SIN NOMBRE» DE LOS AÑOS OCHENTA: DEL «FUERA DE FORMATO» EN LAS ARTES VISUALES A LA «LIBRE EXPRESIÓN SONORA» DE LA MÚSICA

En enero de 1980 se inauguró en Berlín la exposición *Für Augen und Ohren* [Para los ojos y los oídos]², considerada la primera gran muestra en Europa de lo que después se denominaría «arte sonoro», término que apenas se utilizaba en aquellos años. La muestra acogió a la vez a músicos y artistas visuales, como protagonistas de un proceso que incluyó tanto las aportaciones de la tecnología y la experimentación musical como la presencia de objetos, instalaciones y *performances*. Los únicos representantes del entorno español en esta muestra fueron dos miembros del grupo Zaj, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, ambos con un doble perfil: el musical y el relacionado con el arte expandido de la *performance*.

En nuestro país, la experimentación sonora y visual se caracterizó por desarrollarse en ámbitos separados que, en determinados momentos, se unieron, como sucedió a finales de la década de los ochenta y durante los años noventa. En aquel tiempo, España era un referente político por su transición democrática, referente que se extendió también al mercado del arte internacional. Las galerías extranjeras acogieron a los artistas jóvenes que seguían las corrientes posmodernas neofigurativas de una vuelta a la «pintura-pintura» y «escultura-escultura», al tiempo que los comisarios españoles defendían una superación del arte político y conceptual de la década anterior, lo que se reflejó también en el paso a la pintura de algunos artistas conceptuales de los años setenta. Frente a este panorama artístico de vuelta al «formato», del que el sonido quedaría excluido, se realizó la exposición *Fuera de formato* (Madrid, 1983)³, que trataba de recoger la herencia del arte conceptual español y fomentar su continuidad. La exposición se dividió en varias secciones: instalaciones, *intermedia*, *performance*, Zaj y, por último, un espacio monográfico. Muchos de los autores participantes habían utilizado el sonido con anterioridad, tal era el caso del grupo Zaj o el de Isidoro Valcárcel Medina en algunos de sus trabajos. Otros lo hacían metafóricamente, como Ángel Bados en su instalación *¿Qué sonido es el de la montaña?* (1980) o Concha Jerez en

sus escrituras autocensuradas, *Sinfonía de las 40 cartas* (1984-1985). En la sección monográfica de la exposición se mostró la obra *Xerox Music* [Música Xerox] (1981), de Eugènia Balcells, formada por cien fotocopias de las líneas de un pentagrama que, por las sucesivas reproducciones, iba deteriorándose y generando un ruido gráfico; posteriormente esas «notas» las interpretaba el violinista Malcolm Goldstein (procedimiento que nos recuerda la obra de Alvin Lucier).

Paralelamente, algunos artistas visuales ya empleaban la tecnología en su trabajo, tal era el caso de LUGAN que, desde 1967, realizaba obras «audio-visuales-táctiles». En los años ochenta, realizó, entre otras, *Contacto pendular sonoro* (1986), *Partitura telefónica* (1986) [cat. 156], *Residuos eléctricos* (1988) y *El sonido de la Tierra* (1989). En su trabajo es fundamental la participación del espectador, un aspecto que antecede al arte sonoro interactivo y que él potenció al máximo a través del tacto, en su doble invitación a «tocar-sonar».

Otros artistas visuales proponían una escucha mental de «una dimensión sonora en ausencia de sonido»⁴. Este es el caso de Juan Muñoz, a quien corresponde la instalación temprana *Sin título* (1980); en ella se empleaba una cinta magnetofónica que, desde el suelo a la pared, se iba desplazando gracias a unos magnetófonos. Así, en la ausencia de sonido, nos invitaba a la «visualización de los mecanismos del sonido»⁵. Poco después, atraído por el órgano central de la escucha, realizó *Oreja* (1983), pieza tallada en madera que parece emerger del tronco de un árbol sin desbatar. Muchas de sus obras son, en definitiva, un ofrecimiento a la escucha, al sonido evocado, como en la obra más tardía *Pieza escuchando la pared* (1992) [cat. 222].

Desde finales de los años setenta se produjo un acercamiento al arte sonoro, también en el ámbito musical, a través de la creación de festivales como ENSEMS (Valencia, 1979) o el Festival de la Libre Expresión Sonora (FLES), que promovió el Aula de Música de la Universidad Complutense (Madrid, 1979-1983) a cargo de Llorenç Barber. En su primera convocatoria, y con doce horas continuas de música, se proponía reunir a músicos de diferentes procedencias y géneros musicales para explorar la libertad creadora de la



8

JAVIER MADERUELO
Madrid vivo [fragmento].
1982. 39 min 52 s
[cat. 91]

improvisación en vivo. A partir de esta diversidad surgió la idea de crear el colectivo de grupos musicales Elenfante⁶, con el objetivo de desarrollar otras prácticas musicales y llegar a un público más amplio. Así, entre 1980 y 1981, organizaron conciertos en lugares inhabituales, como academias de dibujo, galerías de arte o colegios. La iniciativa propició colaboraciones con artistas visuales, como la exposición *Sólo Madrid arte joven* (1982) del colectivo CYAN, en la que Javier Maderuelo realizó la obra sonora *Madrid vivo (1982)* [cat. 91] para ser escuchada en diálogo con el espacio expositivo. Muchos miembros de Elenfante planteaban un acercamiento sonoro al arte, así, por ejemplo, Antonio Agúndez proponía «la realización de un lenguaje, con su alfabeto y sus gramáticas, a partir de elementos sensibles (plásticos, sonoros, etcétera)»⁷. También el grupo GAMA quería abrir su trabajo a «hechos más que a la simple palabra “música”: arte conceptual, suceso o *happening*, teatro musical, arte del absurdo, *performance* y otras acciones»⁸, para los que, acaso, aún no existía un nombre. En una de las obras que interpretó el grupo GAMA, *Global* (1981) de Miguel Á. Poveda, emplearon globos que frotaban, pellizcaban y de los que dejaban salir el aire: era lo que ellos denominaban «experimentar con materiales sonoros»⁹. En esta dirección, las prácticas del Taller de Música Mundana en el uso sonoro de cualquier elemento extramusical fueron fundamentales. Su concierto más emblemático de esta época, *Concierto para papel* (1986) [cat. 182-183], clausuró la exposición *Pintar con papel* (Madrid, 1986).

Además del objeto y la escultura sonora, en la misma década se potenció la poesía fonética, una práctica promovida desde el Aula de Música con un *Curso de creación musical de músicas fonéticas* (1981), a cargo de Javier Maderuelo, y un concierto del grupo Glotis, además de la publicación por A.D.A.L. de *La poesía fonética: un arte del siglo XX* (1983) del propio Maderuelo. En Nueva York vio la luz el LP *Voice Tracks* [Pistas de voz] (1981) de Carles Santos [cat. 88-89], con sus últimos poemas sonoros (1978-1981). Se promovieron más encuentros dedicados a la poesía fonética, como *Poesía Experimental*, Ara (Valencia, 1982), organizado por el grupo Texto Poético, y el evento *Tramesa d' Art a Favor de la Creativitat* (Valen-

cia, 1987), en el que confluían varias disciplinas, entre ellas, la «música hablada» del grupo Flatus Vocis Trío, compuesto por Bartolomé Ferrando, Fátima Miranda y Llorenç Barber [cat. 200-201]. En este contexto, también se editó por vez primera el *Manifiesto de la polipoesía* (1987) de Enzo Minarelli, que se pronunciaba a favor de unir sonido, gesto, luz, espacio, vestido, objetos, etc.

La poesía fonética empezó a denominarse «poesía sonora», especialmente cuando se unió a transformaciones electrónicas de la voz, como en *Echo* (1980) de Javier Maderuelo, trabajo en el que realizó un «feedback infinito de la voz» mediante el efecto *delay*; o en *Ritual* (1985), obra colaborativa de Esperanza Abad y José Iges, definida como una «ópera para una sola voz» o «recital para voz y electrónica»¹⁰. Otra línea opuesta a la tecnológica fue la recuperación de la oralidad y el primitivismo reverbal de la poesía, como el *Folklore neandertalense (arqueología musical)*, de José Fernández Arroyo y Gabino Alejandro Carriedo, poetas vinculados con el movimiento postista de los años cuarenta que, dentro de este supuesto folklore arqueológico, inventaron e improvisaron sonidos exclusivamente guturales y rítmicos en la obra *Dos danzas paleozoicas: Danza por la posesión de un cacho de tajada y Danza por la hembra* (1981)¹¹. Estas piezas no tenían texto, solo la grabación funcionaba como página sonora de su materialización poética.

En paralelo a la poesía fonética y de acción, se desarrolló el sonido en la *performance*, impulsado especialmente por el Espacio P de Madrid, creado por el artista Pedro Garhel. También Bartolomé Ferrando realizó sus primeras *performances* y organizó el I Festival Internacional de Performance i Poesía d' Acció (Peñíscola, 1989). Dentro del campo de la música-acción, cabe señalar el *Concierto en silencio para piano clausurado* (1980) de Javier Darías celebrado en el Conservatorio de Sevilla, acción en la que el público abandonaba en silencio la sala después de haber sido censurado su concierto con un «piano preparado». En esta línea se encuentran las acciones callejeras de La Fura dels Baus y de Carles Santos. Además, en estos años, el artista Wolf Vostell, afincado en Cáceres, realizó varios conciertos fluxus, como *El entierro de la sardina* (1985) en el Instituto Alemán de Madrid, con una música-acción de veinte zambombas tocadas a

la vez por aficionados, que vinculaba la práctica internacional con lo autóctono nacional.

Un factor determinante del uso del sonido por los artistas fue su acceso a la tecnología de la grabación sonora. En 1980, la marca Sony lanzó al mercado la grabadora portátil Walkman, que facilitó, junto al audio-casete de cuatro pistas, la autoproducción, el intercambio y la difusión de *cassettes-magazines* de trabajos sonoro-musicales ajenos al mercado, antecedentes de los actuales *netlabels*. Un ejemplo lo encontramos en la serie de nueve cassetes de *El imperio de los artrópodos* (1982-1985) de Francisco López, que firmaba como El internado en aquellos años. En el fanzine *Particular Motors* apareció el siguiente texto del autor referido a sus cassetes: «Se trata básicamente de sonidos ambientales. No voces, no instrumentos, no melodía, no ritmos. Es una forma de expresar mis fascinación por los artrópodos. No están a la venta. Solo estoy interesado en los intercambios»¹². Esta práctica lo acercaba al paisaje sonoro iniciado por Murray Schaffer una década antes y que en España contaba con José Luis Carles como principal seguidor de su método. Carles realizó *El ciclo diario* (1988) [cat. 208], una pieza que reconstruía el ambiente sonoro del pasado descrito por Vicente Boix en 1849. El paisaje sonoro se extendería a experiencias *in situ*, como *Vivos voco* [Convoco a los vivos] (1987), el primer concierto plurifocal de Llorenç Barber realizado en Ontinyent (Valencia) [cat. 175].

En la misma década se inauguraron varios laboratorios de electroacústica: el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca (1983), con la asistencia técnica de Leopoldo Amigo, y el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical LIEM-CDMC (1987), dirigido por Adolfo Núñez. Estos y otros laboratorios vigentes de la década anterior, como Actum y Phonos, sirvieron de base para que los compositores electroacústicos fundaran, en 1987, la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE). Muchos de sus miembros incorporaron el arte sonoro a su práctica electroacústica.

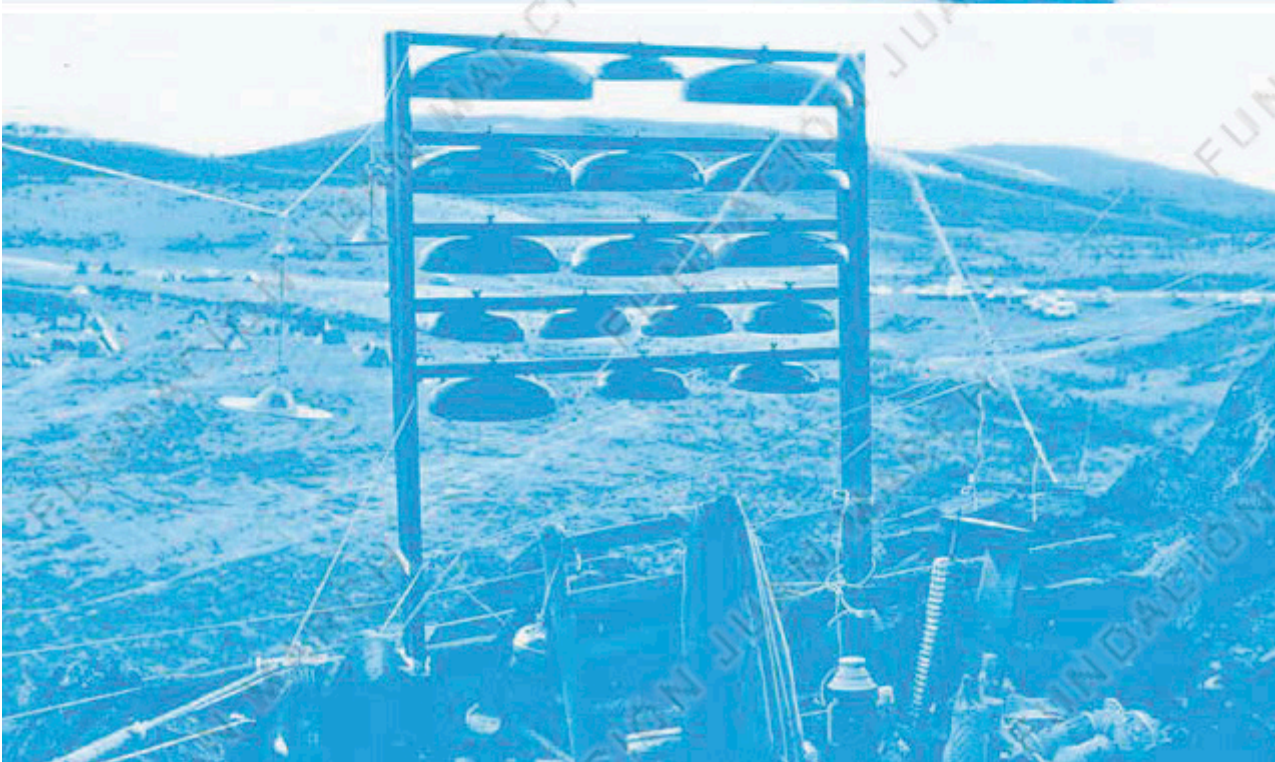
También en estos años se desarrolló el arte radiofónico, entendido no solo como medio de difusión, sino también de creación específica. Uno de los primeros ejemplos lo encontramos en la obra *Radio Stress* (1980)

de Miguel Alonso, de la Generación del 51³. Pero fue el programa radiofónico *Ars Sonora* el que constituyó una plataforma esencial de difusión y creación del arte sonoro. Se creó en 1985 en Radio 2 de Radio Nacional de España, fue dirigido por José Iges y Francisco Felipe hasta 1987, y después solo por Iges hasta 2008 (cuando lo sucedió Miguel Álvarez-Fernández). Ya desde los inicios se difundieron programas monográficos de los diferentes géneros del arte sonoro: poesía fonética, audio *performance*, ruidismo, ambientes sonoros, entre otros. Y, lo que es más importante, produjo obras radiofónicas concebidas «por, para y desde la radio»¹⁴. Se realizaron veinte obras de arte radiofónico entre 1985 y 1989; la primera, *Tempus-tempi (para la galería)* (1985), de Francisco Felipe y José Iges. Los siguieron otros creadores, como Ricardo Ballés, Emiliano del Cerro, Ricardo Bada o Pedro Elías, y se abrió una conexión con la creación internacional en 1989 dentro de la UER (Unión Europea de Radiotelevisión), que dio como resultado el grupo *Ars Acustica* (1990). Sus tres líneas de actuación eran «promoción, (co)producción y difusión», junto a «propuestas de escucha» para el intercambio internacional entre emisoras.

ARTE SONORO ESPAÑOL «CON SU NOMBRE», DE LOS AÑOS NOVENTA AL CAMBIO DE SIGLO: HACIA LA CONFLUENCIA DE MÚSICOS Y ARTISTAS EN UNA PRÁCTICA SONORA COMÚN Y DIVERSA

En los primeros años de la década de los noventa, el término anglosajón *sound art* empezó a aparecer en los diccionarios de arte¹⁵. También el vocablo alemán *Klangkunst* lo hizo en el *Sonambiente Festival* de Berlín de 1996, en cuyo catálogo ya se preguntaban: «¿Arte sonoro: un nuevo género?»¹⁶. Se entendió entonces como una práctica *intermedia* que englobaba todas las posibles variedades de arte con sonidos reales, imaginarios y virtuales. Los únicos españoles representados, en aquella ocasión, fueron Fátima Miranda y Llorenç Barber.

En España, la importancia del arte *intermedia* se materializó en la exposición *Madrid. Espacio de interferencias* (1990), comisariada por Javier Maderuelo, quien conectó una serie de instalaciones con la herencia *intermedia* del arte experimental «más extremado



Bartolomé Ferrando,
Residuos sonoros, 1990.
Libro objeto. Colección
del artista.
Foto: desconocido

Llorenç Barber,
De Sol a Sol, 1995.
Versión realizada en
el parque Tiergarten
para Klangkunst
Sonambiente Festival
en Berlín, 1996.
Foto: desconocido

Portada del LP colectivo
Vinilo Réquiem, 1995.
Idea, dirección y diseño
de Boke Bazán

vinilo requiem

galdud boke bazán luís contreras

ez luiz de la torre ferre saez



José Antonio Orts,
Fábrica de melodías,
2006. Instalación sonora
fotosensible en el
encuentro internacional
Sensxperiment,
Córdoba. Foto: Dani
Gimena





de la poesía, la música y las artes plásticas»¹⁷. Y, sobre todo, en la primera gran exposición monográfica que se dedicó en nuestro país al arte sonoro: *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada* (San Sebastián, 1999). Su comisario, José Iges, nombra específicamente el arte sonoro y lo liga al «arte radiofónico, [al arte] de la *performance* en algunas de sus manifestaciones y, lo que aquí nos ocupa, [al arte] de la instalación y la escultura sonora-visual»¹⁸. En esta muestra participaron creadores internacionales y nacionales como LUGAN, Esther Ferrer, Wolf Vostell, José Antonio Orts y Mikel Arce.

A diferencia de lo que sucedía en los ochenta, cuando lo sonoro se programaba

en espacios diferentes según se destinaran al arte o a la música, en los noventa empezaron a generarse iniciativas comunes que aunaban espacios, festivales y autores. Un ejemplo es la *Segunda exposición de músicos pintores* (Barcelona, 1991) con Marcel·lí Antúnez, Leo Mariño, Pascal Comelade, Zush, Víctor Nubla y Sergio Caballero; y también los conciertos *Arts Uni* (Valencia, 1999), del grupo de percusión Amores, que reunió, junto a los coreógrafos, a dos pintores y un escultor.

A inicios de los noventa surgió Paralelo Madrid. Otras Músicas (1992-1998), creado por Llorenç Barber, quien en su manifiesto de inicio ya exponía la necesidad de este



foro para presentar «todas aquellas actividades artístico-sonoras que, por su novedad, atrevimiento o inusual forma de plantearse cuestiones esenciales o colaterales del hecho acústico, no hallan fácilmente acomodo»¹⁹. Prueba de ello es que en el primer encuentro de Paralelo Madrid (sala Pradillo de Madrid, 1992) trajo Barber a España, por vez primera, a un desconocido Christian Marclay, uno de los artistas sonoros más influyentes en la actualidad. También en ese mismo año se realizó el I Festival de Música de Acción y Performance (1992) con Bartolomé Ferrando y los internacionales Henri Chopin y Richard Martel. La *performance* y la poesía sonora se desarrollaron en estos años con un carácter

híbrido de procedencias y lenguajes diversos; como lo muestra el I Festival de Polipoesía (Barcelona, 1992), dirigido por Xavier Sabater, o las partituras-gráficas *Cuatro poemas sonoros* (1992), de Isidoro Valcárcel Medina [cat. 226].

En esta década podemos encontrar *performances* vinculadas a lo sonoro en autores como Joan Casellas, que realizó *Jeroglífico internacional* (1992), una intervención en los teléfonos de la Feria ARCO de Madrid, o Marcel·lí Antúnez, que ideó *Joan, l'home de carn* [Joan, el hombre de carne] (1992), un robot de piel de cerdo que se movía gracias a los estímulos sonoros de los espectadores. También aparecieron los espectáculos escénico-musicales de Carles Santos, las *performances* poético-sonoras de Bartolomé Ferrando y el último concierto fluxus *Sara-jevo* (1994) de Wolf Vostell [cat. 242-245, 334].

Continuará produciéndose escultura sonora, además de la ya realizada por LUGAN; cabe destacar en este sentido la edición del CD *Concierto para esculturas sonoras* (Unió Músics, 1992) del grupo Espacio Permeable [cat. 217]. Peter Bosch y Simone Simons (afincados en Valencia) iniciaron sus «máquinas musicales», y Dr. Truna (Andrés Blasco) desarrolló artefactos electrónicos de carácter sonoro-visual-performativo, como *El toro cósmico* (1995). Entre la escultura y la instalación sonora se encuentran las obras *Wisperm* [Rumores] (1998), de Jaume Plensa, **WAV* (2004), de Mikel Arce [cat. 288], y el *Gran teléfono* (1993), de Julio Sanz. Finalmente, se ha de recordar la exposición *Doble ostinato* (IVAM, 1997) del compositor y artista sonoro José Antonio Orts, en la que se mostraron instalaciones sonoras fotosensibles que alteraban el sonido con el paso del espectador o los cambios de luz.

La influencia de la tecnología en la música y en el arte fue decisiva en esta década, lo que permitió su aplicación en diferentes ámbitos creativos. La aparición de la grabación digital en cintas DAT (Philips, 1992), su versión doméstica del MiniDisc (Sony, 1992), el *software* libre Pd (Pure Data, 1996) y Max/MSP (1997), entre otros, resultaron muy útiles a músicos y artistas. Por ejemplo, para la instalación sonora de Miguel Molina *Political Show* [Espectáculo político] (Valencia, 1996) de la exposición *Speculation Times* y para el

José Iges y Concha Jerez, *Net-Ópera*, 2000-2001. Instalación intermedia interactiva en la exposición *Media_mutaciones*. Tabacalera Promoción del Arte en Madrid, 2015. Colección de los artistas. Foto: Miguel A. Quintas



Bosch & Simons.
Mirlitones, 2012-2013
[cat. 317]. Instalación
sonora en el patio del
Museu Fundació Juan
March, Palma, entre
febrero y mayo de 2016.
Colección de los artistas.
Foto: Xisco Bonnin/
Archivo Fundació Juan
March





35
LEOPOLDO AMIGO Y
MIGUEL MOLINA
Mascletà Virtual
[fragmento], 1998.
3 min 43 s
[cat. 259]

CD *Mascletà virtual* (Levante-El Mercantil Valenciano, 1998), de Miguel Molina en colaboración con Leopoldo Amigo [cat. 259], se utilizó el laboratorio de electroacústica LEA, del Conservatorio Superior de Música de Valencia, inaugurado en 1995. Muchos creadores electroacústicos también emprendieron obras interactivas relacionadas con el arte sonoro, como José Manuel Berenguer, Adolfo Núñez, Juan Antonio Lleó, Miquel Jordà, Arturo Moya, David Alarcón, Ferrer-Molina, Pedro López, Stefano Scarani, Josep Lluís Galiana junto a Gregorio Jiménez, entre otros.

De nuevo, en esta década, el programa ya citado *Ars Sonora* desempeñó un papel central: difundió monográficos de la historia del arte sonoro en todas sus variantes y produjo unas setenta obras en este período. Fueron especialmente relevantes sus proyectos internacionales como un intento de llegar a otros espacios y a un público más amplio, entre los que cabe citar *Ciudades invisibles* (Madrid, 1992) [cat. 216]; *Radio horizontal* (1995) [cat. 249]; *Ríos y puentes* (1996) [cat. 256]. En estos eventos se crearon radio *performances* en vivo, como los realizados por Concha Jerez y José Iges, de los que destacamos *Laberinto di linguaggi* [Laberinto de las lenguas] (Matera, 1990); *Argot* (Viena, 1991), y *Bazaar of Broken Utopies* [Bazar de las utopías rotas] (Tirol, 1993). Denominaron su trabajo «radio expandida» a partir de un concepto *intermedia* de «interferencia de los medios». Esta interferencia mutaba a veces de un medio a otro; así, por ejemplo, *Argot* (1991-2015), una obra que combina voces e idiomas diversos con los conceptos de creación, artista y sus relaciones con el mundo, fue en un principio una radio *performance* en Viena (1991), después una instalación *intermedia* en Colonia (1992) y, finalmente, una instalación sonora en Santiago de Compostela (2008).

En otras obras de Concha Jerez y José Iges, cambia, además de los medios, la relación del espectador, tal es el caso de *Net-ópera* (2000-2004), una de las primeras obras *net.art* en España. Tuvo varias versiones (gráfica, web, teatrillo e instalación interactiva) en las que el espectador intervenía, ya fuera con el clic del ratón, como observador de un espectáculo popular, ya con sus movimientos corporales, que activaban, mediante sensores, escenas del consumo informativo diario (conflictos bé-

licos, crisis humanitarias o el lujo del mundo occidental), mezclado con los personajes-tipo de la ópera y de la cultura de masas. El espectador cree ser sujeto de la acción, juega con ella, pero él también es un objeto controlado. En definitiva, *Net-ópera* es un *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] de los medios de comunicación del siglo XXI, en el que se denuncia la realidad como decorado y se desarticula su pastiche dramático de imágenes y sonidos, para despertar la conciencia de un espectador «interpasivo».

En el campo del radioarte, surgió una contribución relevante: el taller de creación radiofónico Radio Fontana Mix (1993), en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Creado por José Antonio Sarmiento con la colaboración de Kepa Landa, Javier Ariza y Ricardo Echevarría, se dedicó a la difusión y creación de obras para este medio. Como extensión del radioarte, Sarmiento realizó en 1999 su instalación sonora *El ojo del silencio* [cat. 269], en la que dispuso sobre una mesa más de un centenar de aparatos de radio sonando simultáneamente. En este Centro de Creación Experimental (CDCE) se publicaron, en formato CD, siete números de *RAS. Revista de Arte Sonoro* (1996-2005) [cat. 255] y la página web *Arte sonoro* (1998).

En el mismo período cabe citar de nuevo el paisaje sonoro, en donde es reseñable la obra *Latidos: escenas sonoras de Madrid* (1995) de José Luis Carles [cat. 247]; la publicación del CD-audio/CD-ROM *En Red 0. Paisajes sonoros* (Barcelona, 1999), auspiciado por la AMEE, Orquesta del Caos y Còclea, o las grabaciones de campo (con procesamiento sonoro posterior) de Francisco López y su *absolute concrete music*, conciertos en los que el público se venda los ojos. En la misma década Llorenç Barber llevó a cabo varios «conciertos de ciudad» de carácter plurifocal y plurisensorial, y Antoni Muntadas realizó su audio intervención *21.3.1998 Mercat de Vilafranca* (1998) [21.3.1998 Mercado de Vilafranca] [cat. 264]. Por último, se puede destacar la obra *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando* (1999), de Nilo Gallego, con grabaciones del recorrido de un rebaño de trescientas ovejas y sus cencerros junto a los sonidos del paisaje en los alrededores de Berrianos del Real Camino (León).

Los soportes de grabación o reproducción sonora, como los casetes en los años ochenta, también han sido empleados como base para la creación. Así, por ejemplo, en el LP colectivo *Vinilo requiem* (UPV, 1996), ideado por Boke Bazán, se presentaron piezas sonoras para su impresión en este medio. Más recientemente, aparece [98.01] (2000), de Javier Ariza [cat. 270], un CD-ROM que muestra una serie de «sonografías» o «pictogramas sonoros» como resultado de escanear cinta magnética y procesarla con diferentes softwares de conversión de imagen a sonido.

Conforme avanza la década de los noventa y principios de la siguiente, en los festivales convivían a la vez propuestas sonoras y visuales de distintos ámbitos, como Ciber@rt (1995-2004), o el Festival Observatori (2000), con la sección «Fonos» coordinada por Rubén López. En este festival, Francisco López presentó su proyecto *Absolute Noise Ensemble*, donde nueve artistas sonoros trabajaban en directo y generaban un material sonoro que era, en todo momento, dirigido por cada uno de ellos en la mezcla final.

Ya en los inicios del milenio, el arte sonoro español se ha asentado como concepto y práctica común en su diversidad, y así aparece en exposiciones y conciertos bajo esta denominación. En este sentido, basta señalar algunos eventos: festival Nits d'Aielo i Art (Valencia-Madrid, 1998-2015); festival Zeppelin (Barcelona, 2001-2016); ((VIBRA)) Cicle d'Art Sonor i Música Experimental (Valencia, 2006-2011), o Vibrato. Arte Sonoro y Experimental (Elche, 2009-2010). Y muestras como: *Resonancias* (Málaga, 2000); *IN-SONORA. Muestra de Arte Sonoro e Interactivo* (Madrid, 2005-2016); *I Muestra de Arte Sonoro Español MASE* (Lucena-Córdoba, 2006), o *ARTe SONoro* (Madrid, 2010), entre otras muchas. Se puede considerar que la presencia del arte sonoro en la actualidad ha sido posible, en gran medida, por la contribución que realizó la que al inicio se denominó la «generación puente» del arte sonoro de los años ochenta y noventa, y cuya influencia, sin duda, seguirá resonando en las futuras generaciones.

- 1 Miguel Cabañas (coord.), *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Madrid: CSIC, 2001, p. 376.
- 2 René Block, *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte. Installationen. Performances* [cat. expo.]. Berlín: Die Akademie, 1980.
- 3 Cf. Nacho Criado y Concha Jerez (coms.), *Fuera de formato* [cat. expo.]. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.
- 4 Iratxe Hernández, *La puesta en escena en la obra de Juan Muñoz* [tesis doctoral inédita]. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015, p. 325.
- 5 *Ibid.*, p. 244.
- 6 Lo formaron inicialmente Taller de Música Mundana, Ecogruppo, Glotis y Nutar.
- 7 Cf. Javier Maderuelo, *Una música para los 80*. Madrid: Garsi, 1981, pp. 66-67.
- 8 *Ibid.*, p. 77.
- 9 *Ibid.*, p. 87.
- 10 José Antonio Sánchez (dir.), *Arte de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 164-165.
- 11 Francisca Domingo, *El constituyente imaginario en la obra poética de Gabino Alejandro Carriedo* [tesis doctoral inédita]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 8.
- 12 Cf. Llorenç Barber y Montserrat Palacios, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor, 2009, p. 407.
- 13 Cf. Ana Vega Toscano, «Miguel Alonso, músico en la radio», en *Radiofonías*, programa de Radio Clásica (RNE) emitido el 6 de junio de 2014. Podcast disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/radiofonias/radiofonias-miguel-alonso-musico-radio-06-06-14/2601135/> [consulta: 5 de agosto de 2016].
- 14 Marta Cureses, «Por, para y desde la radio», en José Iges (ed.), *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio*. Madrid: Fundación Autor, 2012, pp. 61-71.
- 15 El vocablo *sound art* aparece ya en 1990 en el diccionario de Robert Atkins (ed.), *Art Speak*. Nueva York: Cross River Press, 1990, p. 151.
- 16 Helga de la Motte-Haber y Akademie der Künste, *Klangkunst* [cat. expo.]. Múnich; Nueva York: Prestel, 1996, pp. 12-17.
- 17 Javier Maderuelo, *Madrid. Espacio de interferencias* [cat. expo.]. Madrid: Círculo de Bellas Artes: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1990, p. 15.
- 18 José Iges (com.), *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada* [cat. expo.]. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1999, p. 5.
- 19 Llorenç Barber y Montserrat Palacios, *La mosca tras la oreja... op. cit.*, p. 84.

IMAGEN RESONANTE: EL SONIDO EN EL CINE EXPERIMENTAL ESPAÑOL

ALBERT ALCOZ

1. CONCEPTUALIZACIONES PREVIAS

a práctica de la experimentación fílmica ofrece un terreno indudablemente productivo para la conceptualización, realización y recepción de propuestas sonoras

disruptivas e inauditas.

Los artistas que crean películas al margen de los parámetros constructivos

legitimados por las convenciones representacionales interrogan los usos habituales del medio cinematográfico para investigar las posibilidades de las herramientas audiovisuales y problematizar los requisitos que rigen el cine narrativo. Las bandas sonoras sincrónicas con diálogos inteligibles, las voces en *off* explicativas, las grabaciones naturalistas de espacios determinados, las composiciones musicales instrumentales de tono expresivo o las citas fraccionadas de canciones populares —útiles para puntuar el devenir dramático de la trama— son algunas de las lógicas que ponen en duda los artifices del cine experimental. Participando de la idiosincrasia de lo

cinematográfico, estos otros universos sonoros revisan los tratamientos dados al medio y proponen modos de escucha inusuales que interrogan la capacidad auditiva de la audiencia en la sala oscura. Son experimentaciones empíricas, juegos especulativos que divisan sonoridades discordantes. En línea con los desarrollos estéticos promulgados por los principales compositores de la música contemporánea —practicada a partir de los años cincuenta¹— y en sintonía con las intervenciones performáticas y objetuales de raíz acústica —sucedidas en contextos artísticos a lo largo de los años sesenta²—, el sonido del cine experimental es una dimensión determinante para su reafirmación epistemológica. De este modo, se quiebra su aplicación exclusivamente utilitarista, se desmonta su necesidad funcional y se acentúa su valor artístico.

Un cúmulo de factores que los cineastas expresan mediante sus piezas fílmicas de naturaleza experimental —el rechazo narrativo, la ruptura ilusionista, el formalismo abstracto, el gesto matérico, el reciclaje apropiacionista, el énfasis en la temporalidad y la vindicación tecnológica— implica no solo un cuestionamiento de los condicionantes de la imagen fílmica, sino también una reconsideración global de sus dinámicas sonoras. Ensalzar la capacidad estética del cine sonoro en celuloide, evidenciar su instrumentalización ideológica o subrayar su carácter metafílmico —a través de puntualizaciones que recuerdan, continuamente, el proceso de percepción (escucha y visionado) de una construcción artificial, perfilada mediante sonidos e imágenes en movimiento— son las principales estrategias que los realizadores mencionados a continuación revelan en sus trabajos. Lo hacen para reflexionar sobre el medio, desnaturalizando sus formas acústicas, admitiendo la participación de aquello supuestamente disfuncional o incluso erróneo. Por medio de la desfamiliarización de los usos habituales del sonido en el cine, estos artistas se preocupan de nuevo por la búsqueda de la especificidad fílmica y el amplio espectro de fluctuaciones que emerge entre el sonido y la imagen. En la experimentación fílmica, el oído se sitúa en un lugar privilegiado que dialoga con la percepción ocular, sin someterse a ella. Los cineastas

optan por una relación dialéctica, un equilibrio integrado que permite replantear la consideración predominante del cine como arte visual, tal y como sugiere el investigador Michel Chion en diversos estudios³. Si el teórico francés describe el entramado sonoro de largometrajes de ficción y documentales para examinar su relevancia en el seno del arte cinematográfico, otros académicos, como Branden W. Joseph, Michelle Puetz, Juan Antonio Suárez o Holly Rogers⁴, detectan esas mismas significaciones en el análisis del cine de vanguardia y la videocreación. Concentrar el objeto de estudio en este otro territorio permite razonar las sinergias producidas entre las soluciones sonoras de tales prácticas con la música experimental y las intervenciones sonoras de los contextos artísticos. Joseph, Puetz, Suárez y Rogers demuestran cómo el cine experimental de los años sesenta y setenta participa activamente de los replanteamientos estéticos y conceptuales de otras disciplinas transversales, como la música y el arte.

Así, las propuestas auditivas del cine experimental heredan ideales procedentes de la música concreta, la aleatoriedad, la indeterminación, la música minimalista, la electrónica primigenia, la revalorización del ruido y el silencio como gesto musical contingente. Al mismo tiempo, contemplan posturas vinculadas a las artes plásticas de las segundas vanguardias artísticas: Fluxus, *pop art*, minimalismo, arte conceptual, arte procesual, *land art*, etc. La presencia del ruido como impedimento comunicativo; la estética fragmentaria del *collage* a consecuencia de la hegemonía de los medios de comunicación de masas; el cuestionamiento de la originalidad por medio de la apropiación de materiales; la exploración metafórica de los usos de la voz al margen del lenguaje; la introducción de herramientas sintéticas asociadas a la música electrónica; el uso de patrones repetitivos para indagar múltiples variaciones; la descripción de paisajes sonoros como cartografías de espacios urbanos y naturales de signo ecológico, y, finalmente, la reivindicación de lo silente en la era del estruendo audiovisual son algunas de las características más sobresalientes de los sonidos de las películas que se exponen en el apartado siguiente⁵.



Eugènia Balcells y Eugeni Bonet, fotogramas de 133, película de 16 mm, 1978-1979 [cat. 76]. Colección de los artistas



2. SONIDOS DEL CINE EXPERIMENTAL ESPAÑOL DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

En el ámbito español, la tradición de la cinematografía vanguardista es escueta, pero tal escasez no impide que existan diversas trayectorias que merezcan analizarse bajo el signo de la experimentación acústica⁶. A partir de la figura del cineasta e inventor granadino José Val del Omar —con su *Tríptico elemental de España*, formado por las películas *Aguaespejo granadino* (1955), *Fuego en Castilla* (1960) y *Acariño galaico* (1961)— y de sus innovaciones acústicas, como el sistema diáfono de reproducción electroacústica de banda magnética o el equipo estéreo Diamagneto binaural, se amplía la esfera auditiva para trascender la estereofonía⁷. Durante los años sesenta y setenta surgen, gradualmente, una serie de posturas fílmicas alternativas, poéticas, *underground*, militantes y marginales que, gracias a la utilización de los formatos subestándar de super-8 y 16 mm, ensanchan el ámbito de actuación sonora con unos montajes sonoros que denotan el conocimiento e ingenio de sus creadores⁸.

Entre los títulos mencionados seguidamente se encuentran tanto colaboraciones con reconocidos músicos pioneros de la experimentación en el ámbito español como artefactos sonoros reelaborados por los mismos cineastas. Por lo que se refiere al primer apartado, destaca la labor del compositor vasco Luis de Pablo, que crea las bandas sonoras de trabajos fílmicos de artistas multidisciplinares como el fotógrafo Ramón Masats o el escultor Néstor Basterretxea. Es precisamente un cortometraje dirigido por este último, *Operación H* (1963), el que incluye una de sus creaciones musicales más enigmáticas. Este trabajo electroacústico, exclusivamente instrumental, acompaña una filmación donde diversas esculturas de Jorge Oteiza son rigurosamente fotografiadas por el cineasta Marcel Hanoun. El filme, que responde a un encargo promocional de Juan Huarte, conocido empresario y mecenas español y fundador de la productora X Films —que financia, entre otras, esta misma pieza⁹—, supera con creces el inicial fin publicitario, en la medida en que genera un dinamismo que viene suscitado por un continuo diálogo entre el concretismo indefinido de la música y la figuración mecánica de las imágenes.

El realizador madrileño Javier Aguirre es uno de los precursores de la experimentación fílmica en España. A pesar de la controversia que suscita su filmografía —por la dudosa originalidad de algunas de sus propuestas—, se debe reconocer su precisa intuición a la hora de escoger composiciones para las bandas sonoras de sus filmes. Su serie de ocho piezas breves, enmarcadas bajo el título *Anticine* (1967-1970), conforman un conjunto de instancias fílmicas que presentan algunas soluciones tautológicas similares a las de los *Fluxfilms*¹⁰. *Uts cero*, *Fluctuaciones entrópicas*, *Espectro siete* e *Impulsos ópticos en progresión geométrica* contienen piezas musicales minimalistas de algunos de los pioneros de las «nuevas músicas» en el Estado español —Eduardo Polonio, Ramón Barce y Tomás Marco—. Otro de los adalides en la introducción y consolidación de perspectivas musicales innovadoras dentro del territorio nacional es el artista valenciano Carles Santos. La estrecha colaboración entre este inclasificable pianista y el cineasta catalán Pere Portabella se puede apreciar en una serie de cortometrajes de base conceptual. La interpretación, la grabación, la escucha y las connotaciones performativas derivadas de cada acción son algunos de los principales rasgos de títulos como *Playback* (1970), *Acció Santos* [Acción Santos] (1973) o *La Re Mi La* (1979). Pero será el largometraje *Vampir-Cuadecuc* (1970) el que mejor muestre la asociación entre dos artistas que aquí introducen música concreta, asincrónicas verbales y efectos sonoros de origen instrumental que desvelan el tono fantasmático del metraje. Esta obra se puede considerar un *making of* hipnótico de la película de terror de Jesús Franco *El conde Drácula* (1970).

Es en los años setenta cuando la técnica sonora del *collage* hace acto de presencia en trabajos pop como en los super-8 de Iván Zulueta. Mediante la utilización de fragmentos de temas musicales extraídos de la cultura popular (The Beatles, Pink Floyd, Brian Eno, etc.), el cineasta vasco sonoriza sus filmaciones y añade una modernidad anglosajona no exenta de comicidad doméstica. Pero si existe una película del ámbito artístico y experimental que recoja la idea de la apropiación bajo una noción de reciclaje sonoro descontextualizado, esta es, sin duda, *133* (1978-1979), de Eugènia Balcells y Eugeni Bo-

net [cat. 76]. A partir de un disco de vinilo con ciento treinta y tres efectos sonoros de transportes, timbres y ambientes sonoros diversos —inicialmente comercializados para acompañar filmaciones *amateurs*—, Balcells y Bonet realizan una operación contraria a la habitual: hallar ciento treinta y tres imágenes ajenas y en desuso, filmadas en soporte de 16 mm, que puedan editarse junto a esas capturas acústicas, independientemente de la verosimilitud de los montajes finales. Homenejar los diferentes usos del cine (ficción, documental, publicidad, animación, etc.) es uno de los correlatos que se derivan de esta película enciclopédica¹¹.

Con la llegada de la década de los ochenta, el medio videográfico se consolida como una herramienta para crear piezas con sonidos e imágenes en movimiento. En el circuito artístico, el formato de 16 mm queda aparcado en favor de unos aparatos electrónicos de características dispares a los del medio fílmico que facilitan el registro sincrónico. Las creaciones cinematográficas de carácter experimental desaparecen de los contextos de las artes visuales para dejar paso a la videocreación, con todos sus múltiples subgéneros performativos, lingüísticos y volumétricos: videodanza, videopoesía, videoescultura, videoinstalación, etc. Sin embargo, con la entrada del nuevo milenio, una generación de creadores jóvenes recuperará la tecnología cinematográfica y la emulsión fotoquímica para investigar sus posibilidades artísticas, en contraposición a la omnipresencia del vídeo digital.

3. NUEVOS USOS DEL 16 MM

La recuperación del soporte fílmico de 16 mm provoca una revitalización del cine experimental español que se inicia a finales de los años noventa y se consolida durante la segunda década del nuevo milenio¹². Entre las filmografías de una nueva generación de cineastas destacan dos líneas fundamentales de experimentación sonora: de una parte, la resolución gráfica del sonido óptico y, de otra, la apropiación sonora y la reordenación de grabaciones de campo. La primera estrategia concibe el proyector de 16 mm como un instrumento que, cuando se activa su célula fotoeléctrica mediante la lectura del margen lateral del celuloide —ocupado por imágenes o inscripciones gráficas—, produce impulsos

lumínicos que devienen sonido sintético¹³. El segundo recurso recicla celuloide pretérito que desmonta sus sonidos originales para descubrir nuevas rítmicas mediante el montaje¹⁴. Ciertas películas, como las que siguen, perciben los espacios naturales registrados como una gran instalación sonora. Por medio del trabajo del paisaje sonoro, estos cineastas manifiestan una actitud ecológica que recupera la inestimable labor de Murray Schafer¹⁵.

Alberto Cabrera Bernal concentra su ámbito de actuación en el reciclado de metraje de 16 mm. Sus conocimientos técnicos del medio se aprecian en la elaboración del campo auditivo, en la que tiene en cuenta tanto la apropiación de producciones fílmicas intactas como el minucioso montaje de fragmentos de fotogramas de microtonalidades particulares. Como el propio autor explica, *Frecuencias* [Frecuencias] (2001) y *7000 Cycles* [7.000 Ciclos] (2011) son «dos *objets trouvés*, sin manipulación posterior de ninguna clase (incluí mi firma y nada más, expropiándole la autoría a la SMPTE, la Society Motion Picture & Television Engineers)»¹⁶. El uso inicial de estas dos películas es el de comprobar el comportamiento sonoro de los proyectores para calibrar la amplificación de la sala cinematográfica. Al descubrir al público estas producciones inéditas, se añade un carácter metacinematográfico que alude a la mecánica del medio¹⁷. Si el sonido de *7000 Cycles* lo constituye una pista de sonido óptico con una única frecuencia de 7.000 Hz (o ciclos) ininterrumpida, el de *Frecuencias* recorre el espectro audible al trazar un barrido por el rango de frecuencias que puede sucederse en una proyección (de 50 a 7.000 Hz). Aquí, una voz *en off* femenina anuncia rigurosamente diversos estados de frecuencias, cuyo tono va de lo grave a lo agudo. Otra faceta de Alberto Cabrera Bernal consiste en la elaboración de montajes sistemáticos que reutilizan planos de metrajes dispares de 16 mm. La serie de tres piezas, *Esculturas fílmicas* (2011-2012), *Las variaciones Schwitters* (2012) y *14 x 14* (2012), reconfiguran metódicamente materiales recuperados cuyas bandas sonoras devienen composiciones rítmicas de condición discordante. Desmontar filmes apropiados permite desarreglar la sincronía sonora para celebrar la musicalidad de la materialidad¹⁸.

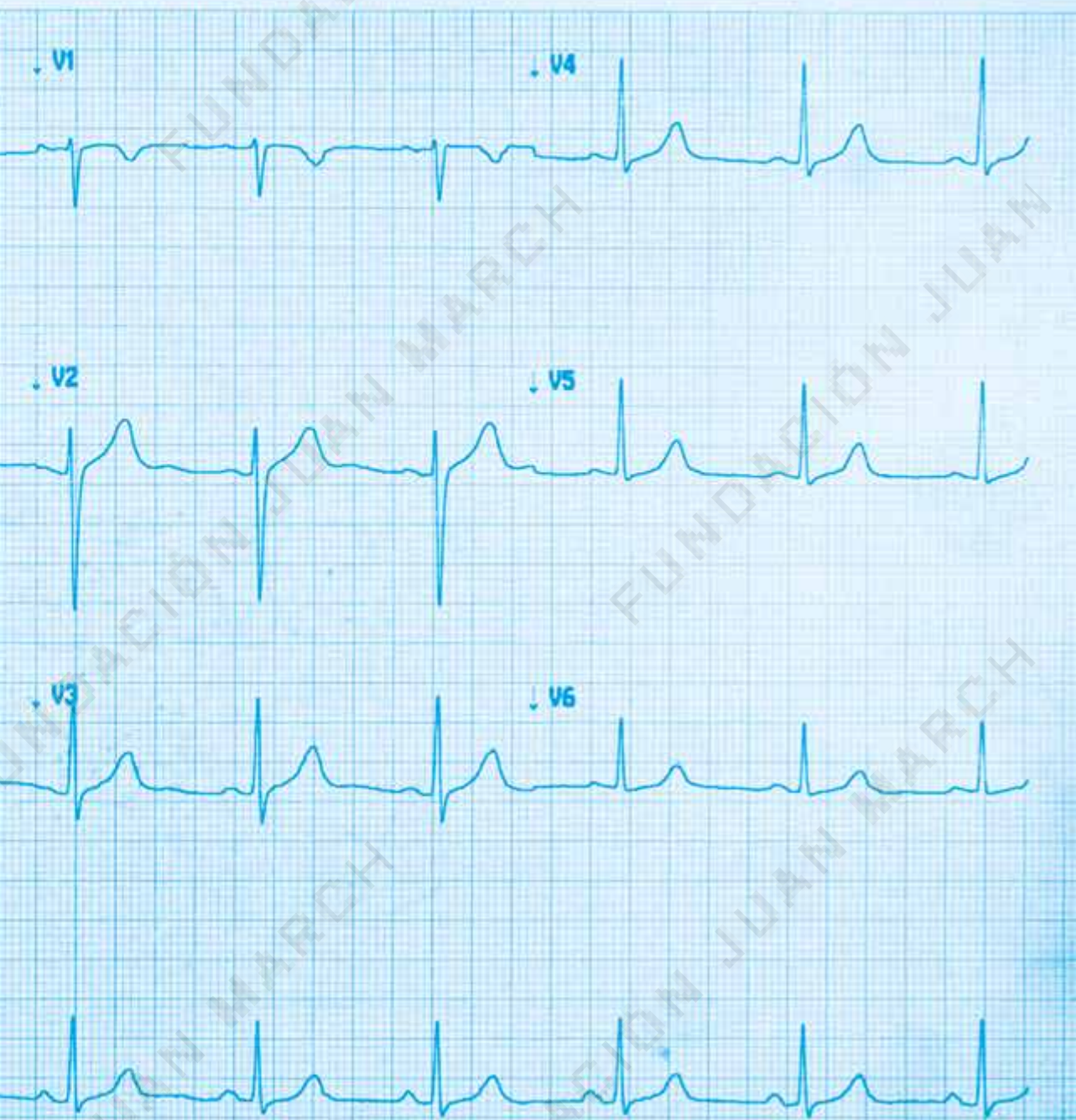
Lertxundi, Laida
ID:
DOB: 04/13/1981
33yr, Female

21-Apr-2014 16:40:48

SINUS
NORM
UNCO

Vent rate: 66 BPM
PR int: 168 ms
QRS dur: 85 ms
QT/QTc: 389/402 ms
P-R-T axes: 61 52 41





Lata de película en
35 mm, con sonido
óptico a 1000 Hz

TEST

P35-SL

SIGNAL

100

PHOTOGRAPHI

TAPE CAN AND ST

**Society of
and Televis**

**862 Scar
Scarsdale**



FILM

35mm

L LEVEL

0 Hz

C SOUND TRACK

STORE IN COOL PLACE

Motion Picture

Engineers

Madison Avenue

N. Y. 10583

Alberto Cabrera Bernal, fotogramas de *Las variaciones Schwitters*, película de 16 mm, 2012. Proyectada en el ciclo de cine experimental programado con ocasión de la exposición a la que este catálogo acompaña (cf. www.march.es)

Lluís de Sola, fotograma de *Pedres* [Piedras], película de 16 mm, 2014

Laida Lertxundi reflexiona contemplativamente sobre lo acústico por medio de puestas en escena evocadoras, con cuerpos enmudecidos en exteriores desoladores. El registro sincrónico de paisajes sonoros —normalmente situados alrededor de la ciudad de Los Ángeles— y la presencia de música interpretada o registrada sintetizan dos de sus líneas de actuación. A partir de la introducción indistinta de temas musicales, ya sea de forma diegética —reproducciones de aparatos electrónicos visualizados en pantalla (*walkmans*, magnetófonos, televisores, etc.)— o de forma no diegética —añadidos de posproducción—, Lertxundi crea sutiles comentarios analíticos sobre la naturaleza de la banda sonora cinematográfica. Esporádicas interpretaciones instrumentales (piano, violonchelo o guitarra) se registran como apuntes sonoros que dialogan con sonidos ambientales. *My Tears Are Dry* [Se me han secado las lágrimas] (2009) incluye la canción homónima de Hoagy Lands, que se reproduce de modo entrecortado mientras una mujer activa y desactiva el botón de reproducción de su *walkman*. En *The Room Called Heaven* [Una habitación llamada cielo] (2012) se establece un equilibrio entre el silencio y el ruido, entre lo interior y lo exterior. Las diferentes acciones de los actores, los movimientos de cámara y la temporalidad de los planos se acomodan semánticamente a la canción *Images Blue* [Imágenes tristes] (1970) de Complex. Planos del desierto, el mar y el cielo acompañan grabaciones de campo donde el viento, el oleaje y voces humanas ininteligibles intervienen en función de una imagen superpuesta: unos ventanales que se abren y se cierran afinando gradualmente el paisaje sonoro. En *Vivir para vivir* (2015) se parte de la imagen de un cardiograma para registrar los sonidos de la palpitación del corazón de la propia cineasta. De este modo, «una serie de traducciones de procesos corporales a imágenes y sonido van encadenando las tomas de la película, convirtiéndola en algo físico»¹⁹. Lertxundi enmascara y desvela sus fuentes acústicas para alcanzar cartografías sonoras que revelan las lógicas cognitivas que subyacen al ver y al oír simultáneamente. Si, al ubicar aparatos electrónicos en enclaves naturales, sugiere ciertas instalaciones sonoras presentadas en espacios públicos, cuando muestra reproducciones sonoras disociadas evoca, inevitablemente, la noción de «esquizofonía».

Lluís de Sola trabaja el sonido desde prácticas equivalentes a los métodos de creación de imágenes. *El riu* [El río] (2013), *Pedres* [Piedras] (2014) y *Núvols* [Nubes] (2015) son tres películas breves en blanco y negro, filmadas en soporte de 16 mm y reveladas por él mismo. Documentan espacios naturales que proponen diálogos estéticos entre una cadencia lírica, pautada por una mirada curiosa respecto al entorno circundante, un rigor metódico de rasgos performáticos y un carácter metafílmico de fondo conceptual. En *El riu*, los registros visuales de los alrededores del río Ter vienen acompañados por un sonido rugoso: el de los restos de las gotas de agua del propio río que se han utilizado durante el revelado de la emulsión. *Pedres* (2014) ofrece la filmación de una ladera montañosa de piedras afiladas, situada junto a una playa rocosa en Cèrbère, Francia. La coincidencia entre los treinta metros de longitud de la costa y los treinta metros de la falda del monte son el pretexto para filmar treinta metros de película y grabar treinta metros de sonido sobre cinta magnética —correspondientes al proceso de lavado del celuloide—. Al extraer la cinta magnética de la casete y extenderla a lo largo de la orilla de la playa, su definición acústica queda erosionada por la acción de las olas del mar. *Núvols* (2015) retoma las posibilidades acuosas del sonido fílmico gracias a la sonorización de unas imágenes que muestran desplazamientos pausados de diversos cúmulos de nubes, minutos antes de una tormenta. El punto más elevado del cerro del Putxet de Barcelona es el escenario desde el que De Sola registra el sonido de la lluvia al caer sobre tres cubos. Dos micrófonos estéreo y tres de contacto son los utensilios digitales que emplea para grabar un sonido cuya forma final se transfiere a un disco de vinilo²⁰. Sus filmes pueden verse como topografías sonoras en las que la inmaterialidad sónica queda anclada a las imágenes.

Blanca Rego realiza un trabajo videográfico que recoge la tradición de la experimentación sonora del cine de vanguardia y de la videocreación. Sus piezas hacen referencia a la fragmentación de las posibilidades acústicas del sonido óptico de 16 mm. En *Engram (Optical Sound # 001)* [Engrama (sonido óptico n.º 001)] (2013), se registra la acción de encender y apagar la bombilla de una lámpara



en un plano de detalle. El parpadeo de la luz, los bordes redondeados de las esquinas, la brillantez del centro de la imagen y la oscuridad total conectan la pieza con el *flicker film*²¹. Es un vídeo hecho con ruido y silencio, luz y oscuridad. Las frecuencias ruidosas, que se derivan de los diferentes acercamientos del iPod a la fuente de luz, permiten crear analogías auditivas y visuales en las que lo oscuro tiene tonos graves y lo luminoso resulta ser agudo²². En *Rainbow Brite* se establece una fusión directa entre las frecuencias musicales y las cromáticas: el arcoíris tiene siete colores, y la escala musical occidental, siete notas. Siete colores puros almacenados como archivo sonoro, mostrados a un solo *frame* y repetidos a lo largo de siete minutos dan lugar a patrones ruidosos indistintos. Paradójicamente, las respuestas fisiológicas y psicológicas de la audiencia pueden transformar la rígida estructura del vídeo en una percepción de variaciones continuas. Según Rego, su labor consiste en «replicar la técnica del sonido óptico analógico con medios digitales partiendo de archivos .raw para sonificar datos, traduciendo el sonido directamente a imagen»²³. Por su parte, *Psycho 60/98* (2016) entremezcla la escena de la ducha de la película *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock con el *remake* de Gus Van Sant. En la contraposición de cada uno de los dos montajes, la realizadora decide intercalar fotogramas de una y otra película. Aunque el efecto estroboscópico parezca acelerar el montaje, la duración temporal de cada secuencia se ralentiza hasta duplicarse. Finalmente, la tensión auditiva proviene de la multiplicación yuxtapuesta entre lo diegético —la ducha, la cortina, el agua, los chillidos— y lo no diegético —los violines de la mítica composición de Bernard Herrmann.

El deseo de renovación de las posibilidades acústicas del soporte fílmico de 16 mm denota un constante cuestionamiento de la especificidad cinematográfica que se detiene en la puesta en circulación de su maquinaria. Es algo que también proponen las experiencias de cine expandido a través de la disposición singular del dispositivo cinematográfico (proyector, pantalla, película, luz, amplificación, audiencia), las actuaciones caracterizadas por multiproyecciones, la presencia activa del cuerpo del cineasta

y la elevación del papel del espectador en la experiencia artística²⁴. En conjunto, las decisiones estéticas e ideológicas tomadas por los cineastas para resolver el audio de sus películas suscitan argumentaciones reflexivas sobre el papel del sonido en el cine. Y lo hacen situando en primer plano la reflexión sobre la potencialidad de las herramientas sónicas analógicas y el amplio espectro auditivo que aún les queda por recorrer en el marco del medio cinematográfico.

- 1 Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974. Hay edición en español: *Música experimental: de John Cage en adelante* (trad. Isabel Olid y Oriol Ponsatí-Murlà). Gerona: Documenta Universitaria, 2006.
- 2 Javier Ariza, *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- 3 Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (trad. Antonio López). Barcelona: Paidós, 2007; y Michel Chion, *Film. A Sound Art*. Nueva York: Columbia University Press, 2009.
- 4 Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after John Cage*. Nueva York: Zone Books, 2008; Michelle Puetz, *Variable Area: Hearing and Seeing Sound in Structural Cinema 1966-1978* [tesis doctoral no publicada]. Chicago: The University of Chicago, 2012; Juan Antonio Suárez, «El cine estructural y la experimentación sonora», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 53 (junio de 2006), pp. 82-101; y Holly Rogers, *Sounding the Gallery. Video and the Rise of Art-Music*. Oxford: Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- 5 Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. Nueva York: Continuum, 2010.
- 6 Albert Alcoz, «Reverberaciones en celuloide. Una aproximación al sonido en el cine experimental español (1955-1979)», en Juan Antonio Suárez (ed.), *Arte y políticas de identidad [dossier: La pantalla experimental en el Estado español: ensayos, estructuras, deconstrucciones, militancias]*, n.º 8 (2013), pp. 17-31.
- 7 Carmen Pardo, «El sonido en la piel», en Eugeni Bonet (com.), *Desbordamiento Val del Omar* [cat. expo.]. Madrid: Centro José Guerrero: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. pp. 296-307.
- 8 Eugeni Bonet y Manuel Palacio, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- 9 Juan Huarde también es el productor de otras obras cinematográficas relevantes como las del reconocido cineasta y pintor José Antonio Sistiaga, cuya película más emblemática es el largometraje silente *...ere erera baleibu icik subua aruaren...* (1970). Este título de animación abstracta hecho a mano se vincula estrechamente con la noción de «música visual».
- 10 Los *Fluxfilms* son las cuarenta y una películas breves realizadas entre 1962 y 1970 por los artistas vinculados al movimiento Fluxus, encabezado por el lituano George Maciunas.
- 11 El interés por las connotaciones sonoras del audiovisual continuará estando presente en buena parte de la trayectoria artística de Eugènia Balcells, tal y como demuestra el registro de la interpretación musical del holandés Peter van Riper, documentado en su vídeo *Indian Circle* (1981).
- 12 Juan Antonio Suárez (ed.), *Arte y políticas de identidad..., op. cit.*
- 13 Las prácticas fílmicas con sonido óptico son propias del cine de animación y del cine estructural-materialista de artistas como Norman McLaren, Lis Rhodes, Guy Sherwin o Barry Spinello. Aquí el sonido no es una interpretación, sino la traducción acústica de la imagen misma, tal y como se disecciona en Thomas Y. Levin, «Tones from out of Nowhere: Rudolph Pfenninger and the Archeology of Synthetic Sound», *Grey Room*, n.º 12 (verano de 2003), pp. 32-79.
- 14 William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Nueva York: Anthology Film Archives, 1993.
- 15 Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Nueva York: A. Knopf, 1977. Hay edición en español: *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (trad. Vanesa Cazorla). Barcelona: Intermedio, 2013.
- 16 Conversación con Alberto Cabrera Bernal mantenida por correo electrónico durante el mes de mayo de 2016.
- 17 Por esta razón, ambas piezas pueden concebirse como *perfect films*, películas de reciclaje donde el metraje se mantiene intacto y las dos únicas operaciones artísticas que se practican son la descontextualización y la apropiación de su autoría.
- 18 Cabe considerar que la distancia de veintiséis fotogramas que existe entre el cabezal de sonido y la ventanilla del proyector de 16 mm afecta a la proyección cuando se trabaja la pista de audio de modo paralelo a las imágenes de los fotogramas.
- 19 Conversación con Laida Lertxundi mantenida por correo electrónico durante el mes de mayo de 2016.
- 20 Conversación con Lluís de Sola mantenida por correo electrónico durante el mes de mayo de 2016.
- 21 El *flicker film* o cine de parpadeo designa algunas películas abstractas de Peter Kubelka, Paul Sharits y Tony Conrad, que investigan los procesos de percepción retinianos de la audiencia mediante la frenética alternancia de fotogramas blancos y negros, o la veloz intermitencia de fotogramas de colores planos.
- 22 Gregory Zinman, «¿Esto no es cine?», en Albert Alcoz y Alberto Cabrera Bernal (eds.), *Angular 01. Cine experimental y videocreación*. Barcelona; Madrid: Angular, 2015. pp. 22-23.
- 23 Conversación con Blanca Rego mantenida por correo electrónico durante el mes de mayo de 2016.
- 24 Esperanza Collado, *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama editorial: Fundación Arte y Derecho, 2012.

OB

61 / 16

UNA
HISTORIA
DEL ARTE
SONORO
EN ESPAÑA

JOSÉ IGES
JOSÉ LUIS MAIRE
MANUEL FONTÁN DEL JUNCO
con la colaboración de
MARTA SUÁREZ-INFESTA

1 En esta publicación, el apartado habitualmente dedicado en los catálogos al uso a la presentación de las obras en exposición ha sido sustituida por una especie de partitura a tres voces en la que se insertan imágenes y referencias a la mayoría de las más de cuatrocientas obras y documentos expuestos que se encuentra a continuación. Las voces de José Iges y José Luis Maire las describen, comentan e interpretan desde el punto de vista curatorial.

Una tercera voz, la que podría llamarse «institucional» —en el sentido de que incorpora lo pretendido por la institución en este proyecto expositivo y lo aprendido por ella en su transcurso—, complementa en ocasiones (o ilustra, dando entrada también a la documentación fotográfica del paso de la exposición por los dos museos de la Fundación Juan March) esas dos voces principales. Estas son —en un doble sentido— las voces autorizadas. Lo son por la autoridad del conocimiento que tienen quienes las modulan —comisarios en este caso, pero también compositores, artistas y estudiosos— sobre el sonido organizado artísticamente en las últimas décadas por los artistas españoles o que trabajan en España. Y también lo son porque ambos han seleccionado la inmensa mayoría de las obras de esta muestra.

2 La partitura no es completa. Ella misma podría ser interpretada mucho mejor y, desde luego, admite «arreglos». No hemos cometido el error de considerar que la historia relatada aquí está completa y es definitiva: es «una» historia sobre el origen y la evolución del uso artístico del sonido en nuestro país entre 1961 y hoy, y sigue un hilo básicamente cronológico. Es seguro que todas las pequeñas historias que la componen pueden detallarse aún más, matizarse y documentarse con más exactitud. La realidad es que la escritura de cualquier historia es una extraña carrera de fondo que, al contrario de las pruebas atléticas, gana el que llega el último y puede contar con distancia y descansada objetividad lo que han hecho todos los que han llegado antes, tanto los protagonistas como

los historiadores que le han precedido. Ojalá que la historia que se cuenta aquí tenga continuidad en el mejoramiento que le darán las siguientes. Aunque, eso sí: esta es la primera vez que se cuenta esa historia con la intención de ofrecer un relato lo más completo y certero posible.

3 Por lo demás, los amantes de la exactitud de fechas y datos encontrarán un complemento muy preciso en la sección web de este catálogo (www.march.es), bajo el título «Una cronología del arte sonoro en España, 1961-2016». El lector encontrará el registro de la totalidad de las obras expuestas (no todas las cuales se comentan en esta sección) en las páginas correspondientes de esta publicación («Catálogo de obras en exposición», pp. 300-319), así como un índice de artistas seleccionados y representados (pp. 324-327), a muchos de los cuales hay referencias directas en este texto y algunos de los cuales cuentan con registros sonoros en el MP3 adjunto («Índice de obras en audición», pp. 320-321).



Los Encuentros de Pamplona en 1972, fotografía de Eduardo Momeñe [cat. 50]

En los años sesenta se abrieron paso en España una serie de «nuevos comportamientos artísticos» que, si bien muy diferentes entre sí en su variada multiplicidad, tenían en común el uso del sonido en el arte y por tanto ya eran, antes de que existiese tal denominación clasificatoria, «arte sonoro». Hubo sobre todo dos fenómenos de las décadas de los años sesenta y setenta sin los que no se puede explicar la presencia del sonido en las artes: las actividades del grupo Zaj a partir de 1964 y la celebración de los Encuentros de Pamplona de 1972.

En Pamplona, en concreto, se presentó el trabajo de dos artistas españoles precursores del arte sonoro: Isidoro Valcárcel Medina, un artista conceptual, parte de cuya obra está relacionada con el sonido —y en esta historia se ha querido contar con una buena representación de ella—, y Luis García Núñez, LUGAN, un pionero del arte electrónico interactivo en nuestro país. Junto a Valcárcel, Zaj y LUGAN, destacaron en esas décadas figuras e iniciativas diversas, como la actividad en Madrid de Problemática 63, foco de irradiación de debates y trabajos en diversas áreas de la creación; la fundación del Centro de Cálculo

de la Universidad Complutense de Madrid en 1968; la aparición de la revista *Sonda*, publicada entre 1967 y 1974; la actividad y la figura del poeta, ensayista e historiador Juan-Eduardo Cirlot o la presencia en España a partir de 1958 del miembro de Fluxus Wolf Vostell.

La historia que se inicia en esos tempranos años sesenta y setenta, la historia del arte sonoro en España, es la que se quiere contar a continuación. Y, para ello, las páginas siguientes combinarán la información textual, sonora y visual de las obras que se han considerado más significativas para contarla. Y aprovecharán para ese cometido el hecho peculiar de que muchas de esas obras no solo han sido seleccionadas como jalones importantes del relato que aquí se presenta, sino que han sido sometidas a «exposición pública» en dos museos de arte contemporáneo (en los que habitualmente las obras de arte se exponen a la mirada y no a la escucha), junto con pinturas y esculturas que tienen la misma edad (y a veces los mismos autores) que las obras sonoras que son el tema de nuestra historia.

Como una especie de contrapeso a la decisión curatorial de proceder a la «exposición pública» en un ambiente inicialmente extraño para las obras sonoras, se tomó otra decisión simultánea: las obras sonoras no se expon-



drían relegadas en los espacios dedicados a las exposiciones temporales, sino que se quiso que, a su paso por los museos de la Fundación Juan March, las piezas en las que el sonido se organiza artísticamente ocuparan la casi totalidad de las salas de ambos museos.

De hecho, la exposición se iniciaba abruptamente en los museos, casi como una provocación. En Palma con *Mirlitones* (2012-2013), una instalación sonora de Peter Bosch y Simone Simons [cat. 317], holandeses afinados en España, en la que el sonido vertical de la pieza resonaba y se imponía a la dominante arquitectura del patio de acceso al Museu Fundación Juan March, y hacía obvio que, durante unos meses, el museo no sería solo un espacio para la mirada, sino también para la inmersión en la escucha.

Y tanto en Palma como en Cuenca, ya en los primeros espacios dedicados a la colección propiamente dicha, se topaba el visitante con las obras sonoras y su sonido: con *Oleaje de frecuencias* (2004) [cat. 290] y *Partitura telefónica* (1986) [cat. 156], ambas de LUGAN, además de con algunos de sus materiales de los años sesenta asociados a su temprana práctica del arte electrónico interactivo [cat. 24 y 25].

En Palma, la obra de LUGAN producía un significativo y expresivo contraste entre la explosión polícroma del constructivismo en ráfagas y ondas de *En el estudio* (1979), del pintor Alfonso Albacete, y el monitor que di-

Arriba, la pieza *Mirlitones* (2012), de Bosch & Simons [cat. 317], colgando de la cúpula acristalada del Museu Fundación Juan March de Palma entre febrero y mayo de 2016. Debajo, *Oleaje de frecuencias* (2004) de LUGAN [cat. 290], junto a *En el estudio* (1979), de Alfonso Albacete





funde colores y radiofrecuencias en *Oleaje de frecuencias* del artista experimental que es LUGAN. El contraste era muy intencionado, mostraba que la diferencia entre ambas prácticas artísticas es de grado, de medio y de soporte, pero no absoluta: el primero emplea como material de trabajo un lienzo y la pintura; el segundo, una superficie electrónica.

En el primer espacio de Cuenca, el visitante, nada más empezar el recorrido por las salas del museo, encontraba también *Oleaje de frecuencias*. Esta obra muestra a través de un monitor los tres colores-básicos (rojo, verde y azul), a la vez que difunde, mediante un altavoz, señales de emisoras de radio sintonizables en el lugar en el que la pieza se expone. Su sonido intermitente, que resonaba en la fuerte arquitectura de la primera sala del museo, marcaba la misma diferencia que en Palma, solo que aquí contrastaba vivamente con el movimiento sutil y azaroso de la pieza cinética *Latido* (1966), de Eusebio Sempere. Y de nuevo la diferencia entre ambas no comparecía como absoluta, sino como algo gradual: las dos exploran artísticamente el movimiento, solo que una lo hace con bastidores de acero pintados de negro y la otra con señales electrónicas.

De hecho, cabe establecer esa misma relación entre pintura y arte electrónico en la obra del propio LUGAN, de cuya producción plástica —llena de iconografía de circuitos eléctricos, sinusoides, abstracciones geométricas y piezas interactivas imantadas y pintadas— también hay testimonio en esta historia.



Arriba, *Grifos sonoros* (1972) de LUGAN [cat. 48], en el Museu Fundació Juan March de Palma y, debajo, frente a *Latido* (1974) de Eusebio Sempere, en la entrada del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Por último, junto a estas líneas, un dibujo de LUGAN de 1966 [cat. 11]

Juan Hidalgo

Étude de stage [Estudio de prácticas], 1961
[cat. 1]

La obra más antigua incorporada a estas exposiciones la realizó Juan Hidalgo con ocasión de su estancia en el *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) de París, bajo la dirección de Pierre Schaeffer. Se trata de una composición de música concreta, la primera elaborada por un autor español, que utiliza tímbricamente un repertorio de sonidos grabados a los que no somete a ninguna transformación electrónica, sino únicamente al corte y pegado de la cinta magnetofónica para su ordenación en el tiempo. Su pertenencia a esa escuela, tan relevante en las raíces del arte sonoro, nos ha llevado a situarla como piedra angular de nuestro proyecto expositivo, aunque por su propia naturaleza solo se haya instalado en el espacio del Museo Español de Arte Abstracto de Cuenca. Originalmente, la obra empleaba cuatro cintas difundidas por cuatro altavoces, pero solo se conserva en formato estereofónico.



De las vigas de madera de una de las salas del Museo de Arte Abstracto Español cuelgan los altavoces que difunden la pieza *Étude de stage* (1961) de Juan Hidalgo [cat. 1]. Cuenca, junio-septiembre, 2016

Una emisión de radio del «Concert de bruits» [Concierto de ruidos] de Pierre Schaeffer, difundida el 5 de octubre de 1948, se considera el acto inaugural de la música concreta. A continuación vendrán: el primer concierto, la primera difusión estereofónica (ambos en 1950), las primeras obras mixtas, los primeros escándalos (con la obra *Orphée 53* [Orfeo 53]), las primeras músicas concretas para películas, los primeros textos teóricos, la llegada de los magnetófonos o la fundación del Groupe de Recherches Musicales (GRM) de París (con la protección institucional de la Radiodiffusion-Télévision Française).

Juan Hidalgo realiza esta pieza, *Étude de stage*, en 1961 (cinco años antes de que el propio Schaeffer publicara el que fuera el referente teórico de la música concreta, *Traité des objets musicaux*) durante una estancia en el GRM, en la que pudo disfrutar de un nuevo planteamiento pedagógico: ejercicios de escucha y composición, clases prácticas, períodos más extensos de investigación, etc. El propio Hidalgo cuenta que esta pieza surgió específicamente a partir de un concurso que Schaeffer propuso entre los compositores, que consistía en presentar una obra que no utilizara ningún procedimiento electrónico que modificase los sonidos grabados. Solamente se permitía la técnica principal de la música concreta: cortar la cinta con tijeras desmagnetizadas, editar las envolventes o pegar los fragmentos.

Desde un punto de vista cronológico, esta obra da comienzo a nuestra selección de obras de las tres exposiciones. Concretamente, *Étude de stage* se expuso en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca en una de sus salas principales y en diálogo con las pinturas de Millares, Zóbel o Saura. La pieza se difundió en formato estereofónico, puesto que no se conserva la obra original en cuatro canales. Sin embargo, gracias a la disposición de ocho altavoces situados en la parte superior de la gran viguería de la sala y un *subwoofer* en la parte inferior, los visitantes pudieron pasear por el espacio y escuchar, espacializada, la pieza de Hidalgo, la primera música concreta realizada por un compositor español.



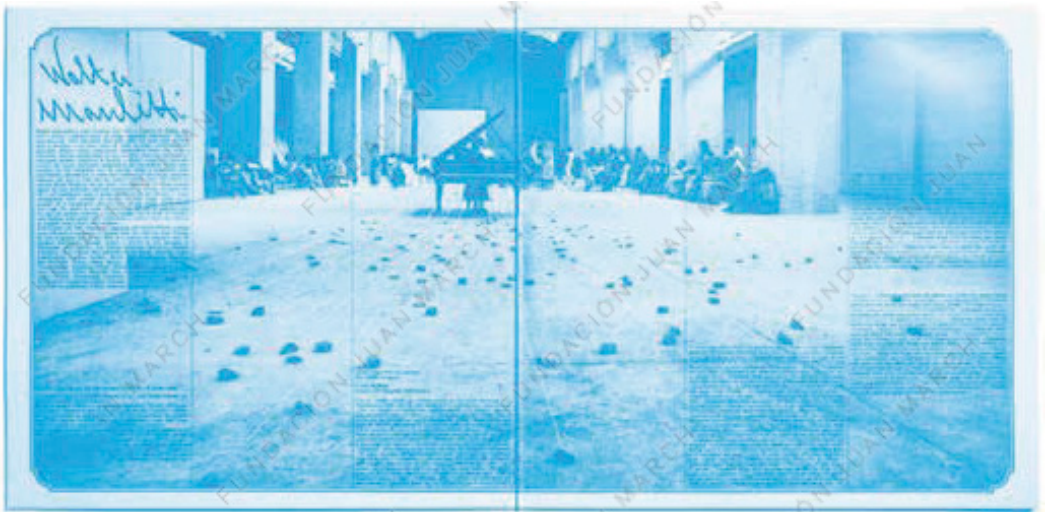
Juan Hidalgo, *Homenaje a John Cage* (1991). Múltiple de la Galería Estampa [cat. 209]

Zaj

(Madrid, 1964-1996)

[cat. 6, 8, 19, 38, 64,
73, 184, 210, 281 y 282]

Fundado en 1964 en Madrid por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce —al que luego se añadirían, entre otros, Tomás Marco, José Luis Castillejo y Esther Ferrer—, representa en España una vanguardia artística heredera de John Cage y contemporánea de Fluxus. Las acciones musicales de Zaj, sus cartones, sus libros o su ejemplo tuvieron una influencia fundamental en el desarrollo de varias generaciones de artistas españoles no solo visuales sino también sonoros, por lo que aquí hemos querido presentarlo como una de las raíces que alimentan ese árbol genealógico. Algunos cartones, fotos de un concierto de Zaj y el audio de ese concierto, o los libros de Hidalgo y Marchetti son ciertos elementos con los que evocamos en exposición la obra y el legado de este grupo.



Vinilos de Walter Marchetti; arriba, *In terram utopicam* (1977) [cat. 73]; debajo, *De musicorum infelicitate* (2013) [cat. 325]. En la página de la derecha, distintas hojas de acciones del grupo Zaj y el vinilo *Una voz (un etcétera)* (2001) de Juan Hidalgo [cat. 281]



zaj

Invita a vd.

al traslado a pie de tres objetos de forma compleja, contruados en madera de chopo y cuyas dimensiones son 1'80 x 0'70, 1'80 x 0'70 y 2 x 1'80 (pudiendo ser considerados dos de ellos como complementarios), por el itinerario siguiente: batalla del salado - embajadores - ronda de toledo - bailén - plaza de españa - ferraz - moncloa - avenida de seneca, con un recorrido total de 6.300 mts. realizado por

**juan hidalgo
walter marchetti
ramón barce**

este suceso tuvo lugar en madrid el pasado jueves 19 de noviembre de 1964 entre 9,33 y 10,58 de la mañana

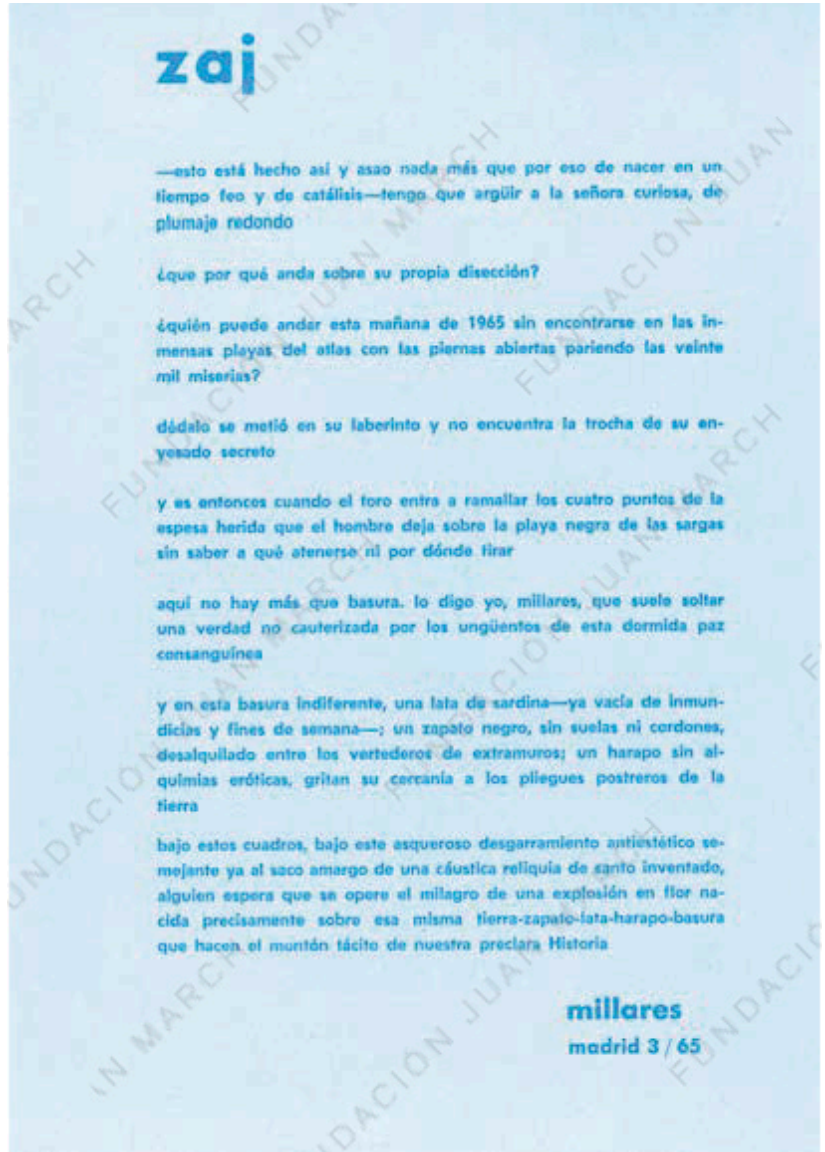


Manuel Millares

Artefactos para la paz II y III, 1964 [cat. 4 y 5]

Zaj, 1965 [cat. 6]

Manuel Millares, *Zaj* (1965) [cat. 6]: en la página derecha *Artefactos para la paz II y III* de Manuel Millares [cat. 4 y 5], junto a una de sus obras en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Arriba, *El viento* (1963) de Martín Chirino, en el mismo museo



La obra de Manolo Millares no suele relacionarse con Zaj, sin embargo, durante un tiempo estuvo vinculado al grupo y su nombre apareció en algunos de los programas de exposiciones editados. Entre estas colaboraciones, cabe citar la muestra colectiva de 1965 en la Galería Divulgação-Sociedade Nacional de Bellas Artes de Lisboa y el *Concierto Zaj por calles y plazas de Madrid*. Tanto en Cuenca como en Madrid se muestran dos de los tres artefactos elaborados por Millares, entre 1964 y 1965, en la casa del artista plástico Alberto Greco. Como indica Alfonso de la Torre, los tres artefactos se exhibieron en la Galería Edurne de Madrid el 18 de mayo de 1965, junto a varias obras del propio Alberto Greco, coincidiendo con un concierto Zaj en el que Walter Marchetti y Juan Hidalgo ejecutaron dos piezas. Con motivo de otro encuentro, en el taller-jardín de Martín Chirino, se mostró uno de los artefactos y se editó el texto de Manolo Millares titulado *Zaj* [cat. 6]. Precisamente, este es el texto conocido por su íncipit: «Esto está hecho así y asao».



Sonda: problema y panorama de la música contemporánea

1967-1974 [cat. 15]

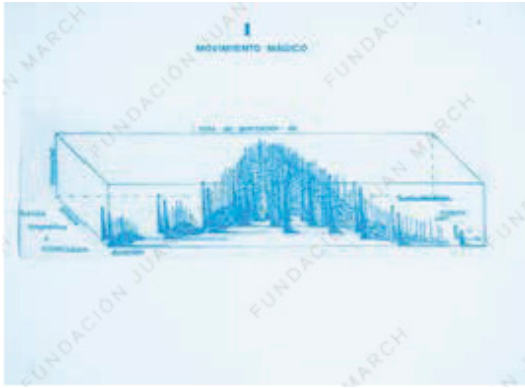
Cubierta de Fernando Zóbel para el número 7 de la revista *Sonda: problema y panorama de la música contemporánea* (1967-1974) [cat. 15]. Debajo, el múltiple de Fernando Zóbel *Triosonata* (1982) [cat. 96] y su obra *Ornitóptero* (1962), expuesta en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca



La revista *Sonda* nació en 1967 y prolongó sus tareas hasta 1974. Publicó solo siete números, pero su importancia en la vanguardia musical de aquellos años fue central. Especialmente porque se trató de una auténtica *rara avis* en el panorama español de los últimos años del franquismo.

Fundada en torno a Juventudes Musicales de Madrid y dirigida por Ramón Barce, aglutinó, sobre todo, a las nuevas generaciones: Tomás Marco, José Luis Téllez, Ricardo Bellés... Tendencias de toda índole, como el accionismo, el teatro musical, el poliestilismo, la armonía de niveles de Barce, la electrónica en acción de concierto, las *performances*, las nuevas grafías musicales, el dadaísmo analítico e incluso la incipiente posmodernidad, quedaron recopiladas en una publicación de culto que había desaparecido de la memoria hasta su reedición en facsímil, en 2009, a cargo del Centro de Documentación de Música y Danza.





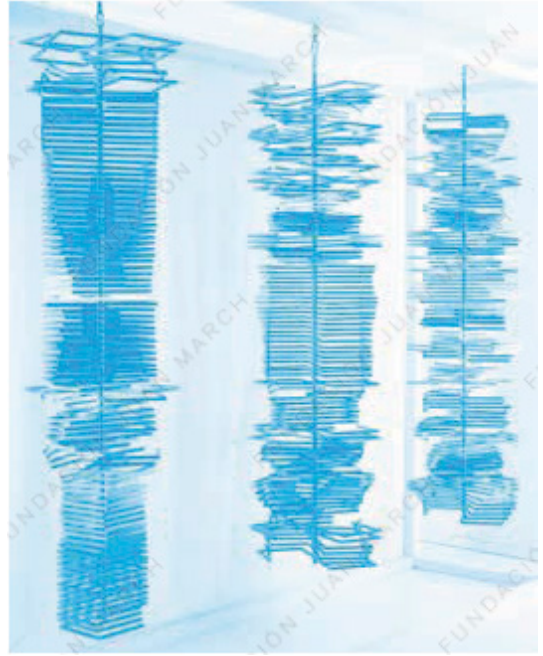
En Cuenca y Palma, varios ejemplares de la revista *Sonda* (1967-1974) [cat. 15] acompañaban en sus espacios a las obras en la colección de aquellos artistas que practicaron lo que se ha venido a llamar la «poética de Cuenca» —Fernando Zóbel, Eusebio Sempere, Gerardo Rueda y Gustavo Torner, entre otros—. Todos ellos colaborarían con sendas cubiertas para la revista. Más tarde, en los años ochenta, el Museo de Arte Abstracto Español, fundado por Zóbel con la ayuda de Torner en 1966, influiría decisivamente en la creación del Gabinete de Música Electroacústica (GME) del Conservatorio de la ciudad y de una Facultad de Bellas Artes, que se distinguiría, desde sus inicios, por una vocacional orientación hacia las nuevas tecnologías y las nuevas prácticas artísticas. En Cuenca, un conjunto de programas de mano y grabaciones sonoras [cat. 102, 128, 143, 246, 252, 262, 268, 273 y 277] daba cuenta de la intensa actividad de uno de los principales laboratorios de música electroacústica en España. Entre los dispositivos técnicos con los que contaba el laboratorio, cabe destacar el inmenso sintetizador analógico Synthi 100.

Ese tipo de colaboración entre artistas plásticos, compositores y músicos experimentales se ha producido con cierta frecuencia en España, y podría señalarse como una característica principal de los antecedentes del arte sonoro (y de la notación musical de la música contemporánea). Como ejemplo, la partitura y la grabación sonora de *Menaje* (1970), obra de Carlos Cruz de Castro [cat. 26], fue el fructífero resultado de una composición que toma como punto de partida estético la visión de las obras plásticas, si bien obtenidas informáticamente. Tal es el caso de las serigrafías de Abel Martín [cat. 28], generadas en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense como resultado de la memoria de la beca concedida por la propia Fundación Juan March en 1970.

Arriba, varias partituras de la colección de la Biblioteca de la Fundación Juan March: *Menaje* de Carlos Cruz de Castro (1970) [cat. 26]; *Galería de objetos fantásticos* de Eduardo Armenteros (1988) [cat. 185] y una partitura gráfica de Llorenç Barber (2016) [cat. 77]. Debajo, las serigrafías de Abel Martín que acompañaron la edición de la partitura *Menaje*. A la izquierda, CD colectivo *Composiciones realizadas en el GME del Conservatorio profesional de música de Cuenca* [cat. 277]

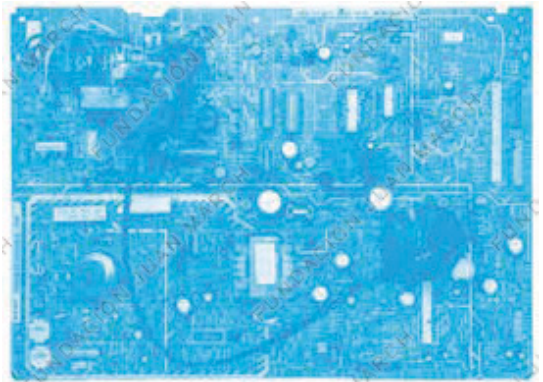
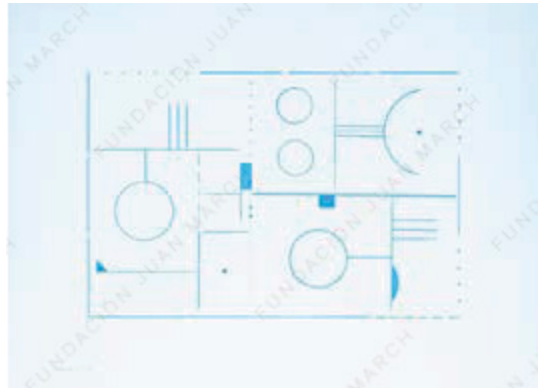
Eusebio Sempere

Las cuatro estaciones, 1965 [cat. 7]



LUGAN

Circuito de estudio,
c. 1969 [cat. 24]



Arriba, *Composición rojo y negro n.º 2* (1966) de LUGAN [cat. 10].
Debajo, detalle de un circuito de estudio de LUGAN (c. 1969) [cat. 24]

A la izquierda, *Columnas* (1974) de Eusebio Sempere en la «sala blanca» del Museo de Arte Abstracto Español. Debajo, *Las cuatro estaciones* (1965) [cat. 7] rodeando *Horizontes* (1968), también de Eusebio Sempere



No puede faltar en este recuento del arte sonoro en España otro de los artistas fundamentales del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, Eusebio Sempere, con su grupo de serigrafías, y sus cuatro partituras correspondientes, tituladas *Las cuatro estaciones* (1965) [cat. 7] y su imponente escultura cinética a la entrada de la sede madrileña de la Fundación Juan March titulada *Órgano*, de 1977.

En el singular trabajo de un artista como LUGAN, en el que un mundo tecnológico y electrónico se relaciona con los sentidos, el proceso «tradicional» de las artes plásticas adopta formas nuevas y condiciones materiales inéditas. LUGAN comienza, en un primer momento, con la elaboración de un boceto para, posteriormente, pasar a la realización de los esquemas técnicos y electrónicos; finalmente, busca y organiza los componentes electrónicos necesarios para llevar a cabo el proyecto. Este circuito del estudio de LUGAN permite atisbar, así, una parte fundamental de su trabajo a lo largo de cuatro décadas: la materialización de sus ideas mediante la preparación de componentes discretos, es decir, componentes de la electrónica analógica previa a nuestros procesadores.



Escultura *Órgano* (1977),
de Eusebio Sempere,
junto a *Lugar de
encuentro VI* (1975), de
Eduardo Chillida, ambas
en la entrada principal
de la Fundación Juan
March de Madrid

Juan-Eduardo Cirlot

Bronwyn, n, 1969 [cat. 21]

Inger, permutaciones, 1971 [cat. 35]



33

Juan-Eduardo Cirlot

Bronwyn, n, 1996

9 min 14 s [cat. 254]

34

Juan-Eduardo Cirlot

Inger, permutaciones, 1996

8 min 7 s [cat. 254]

En *Inger, permutaciones* se desarrolla un plan de trabajo que el autor describe de la siguiente manera: «La parte I de *Inger, permutaciones* se compone de las 120 que da el nombre Inger (1 x 2 x 3 x 4 x 5). La parte II se compone de libres combinaciones formadas con el material fónico procedente de tales permutaciones. Al margen del origen de esta técnica (relacionada con la música dodecafónica, el Tseruf cabalístico y una zona de las matemáticas), este poema se propone menos una función lírica que constituir una suerte de rito ante el imposible». Esta línea de investigación tiene como precedente a *Bronwyn, n* (1969), en donde el poeta barcelonés concibió unas «variaciones fónicas» (como él mismo las definió) que recrearían, a partir del simbolismo fonético, el idioma de Bronwyn (nombre de la mítica doncella celta a la que dedicó uno de sus ciclos de poemas más importantes).



José Luis Castillejo

The book of i's [El libro de las íes],

1969 [cat. 20, 260 y 261]

The book of J's [El libro de las Jotas],

1999 [cat. 265 y 266]

Buscando superar las convenciones de la escritura, José Luis Castillejo editó trabajos como *The book of i's* o *The book of J's* en los que empleaba una sola letra que multiplicaba o distribuía por las páginas según un plan preciso. Como señala Javier Maderuelo en su análisis de *The book of i's*, este «no debe ser considerado un libro minimalista ni tampoco un experimento más de poesía concreta, sino un libro conceptual». El propio autor interpretó vocalmente algunos de ellos y las grabaciones se editaron fonográficamente con la intención de trasladar fuera de la página impresa sus resultados.



La poesía combinatoria de *Bronwyn, n* (1969) [cat. 21] e *Inger, permutaciones* (1971) [cat. 35], del poeta, crítico, historiador y ensayista Juan-Eduardo Cirlot, tendió puentes hacia lo sonoro desde la página impresa: en Palma, sus dos obras poéticas se situaron junto a *Pintura* (1959), de Modest Cuixart, artista perteneciente, junto con Antoni Tàpies y Joan Ponç, al grupo Dau al Set, del que Cirlot fue tan cercano. En Cuenca, sus poemas permutatorios se expusieron junto a la obra de Torner y junto a un libro del propio Cirlot [cat. 2] dedicado a la obra del pintor cofundador, junto a Zóbel, del Museo de Arte Abstracto Español, y del que Cirlot fue uno de sus exégetas más profundos.



Arriba, *Bronwyn, n* (1969) e *Inger, permutaciones* (1971) de Juan-Eduardo Cirlot [cat. 21 y 35]. Debajo, a la izquierda, los libros de artista expuestos junto a *Pintura* (1958), de Modest Cuixart, y, en primer término, *Personnage du chat* [Personaje del gato] (1952), de Joan Ponç; a la derecha, los libros de Cirlot junto a una obra de Gustavo Torner en el Museo de Arte Abstracto Español



Como en otros casos, la exposición en los distintos espacios de las piezas de este relato iba acompañada de puntos de escucha de los soportes sonoros de algunas obras o de la documentación expuesta. Tal es el caso del espacio dedicado en ambos museos y también en Madrid a la selección de las obras de escritura expandida o poesía experimental de José Luis Castillejo [cat. 20, 260, 261, 265, 266 y 276]: sus libros de artista, presentados junto al resultado sonoro de su grabación, hablan elocuentemente de la deuda que el arte sonoro desarrollado en España durante el último medio siglo tiene, también, con la escritura experimental.

Isidoro Valcárcel Medina

A continuación: lugares, sonidos, palabras, 1970 [cat. 33]



Fotografía (arriba) y cartel (página derecha) de *A continuación: lugares, sonidos, palabras* (1970) de Isidoro Valcárcel Medina [cat. 33]

Isidoro Valcárcel Medina

El libro transparente, 1970 [cat. 34]

El idioma transparente, 1995 [cat. 34]



32

Isidoro Valcárcel Medina
El idioma transparente, 1995
27 min 2 s [cat. 34]

En primer lugar, Valcárcel Medina creó un libro cuyas páginas transparentes de acetato permitían superponer las palabras que él mismo había inventado; palabras en todo caso correctas dentro de la prosodia del castellano. En 1995 el proyecto concluyó con la lectura simultánea, organizada por el autor en sendos guiones, a cargo de cinco locutores, lo que dio lugar a la obra radiofónica *El idioma transparente*. Su producción y emisión corrió a cargo de Radio Fontana Mix de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

Isidoro Valcárcel Medina es uno de los artistas más representativos del arte conceptual, que cuenta sin embargo con una trayectoria alejada de los cauces del llamado «sistema del arte contemporáneo». A *continuación: lugares, sonidos, palabras* es una de las primeras instalaciones sonoras del arte conceptual, denominadas «ambientes» en la década de los años setenta. Al igual que la obra constructivista (formada por un entramado geométrico de tubos y cristal) cambiaba durante la exposición, la grabación emitida en el espacio era distinta cada día. Todas las mañanas, Valcárcel Medina mezclaba, con un magnetófono, los sonidos generados por osciladores de frecuencia encargados para la ocasión. Debido a las limitaciones del magnetófono, al sexto día, el proceso comenzaba de nuevo. De este modo, una visita puntual a la galería brindaba la posibilidad de experimentar y escuchar solo uno de los momentos o procesos de los que estaba constituida la instalación. En la muestra se expone una selección de materiales documentales, entre los que destacan la partitura, seis fotografías o el programa para los visitantes con la explicación exhaustiva del proceso.



Isidoro Valcárcel Medina,
El libro transparente
(1970). Libro de artista
[cat. 34]

Ferran García Sevilla

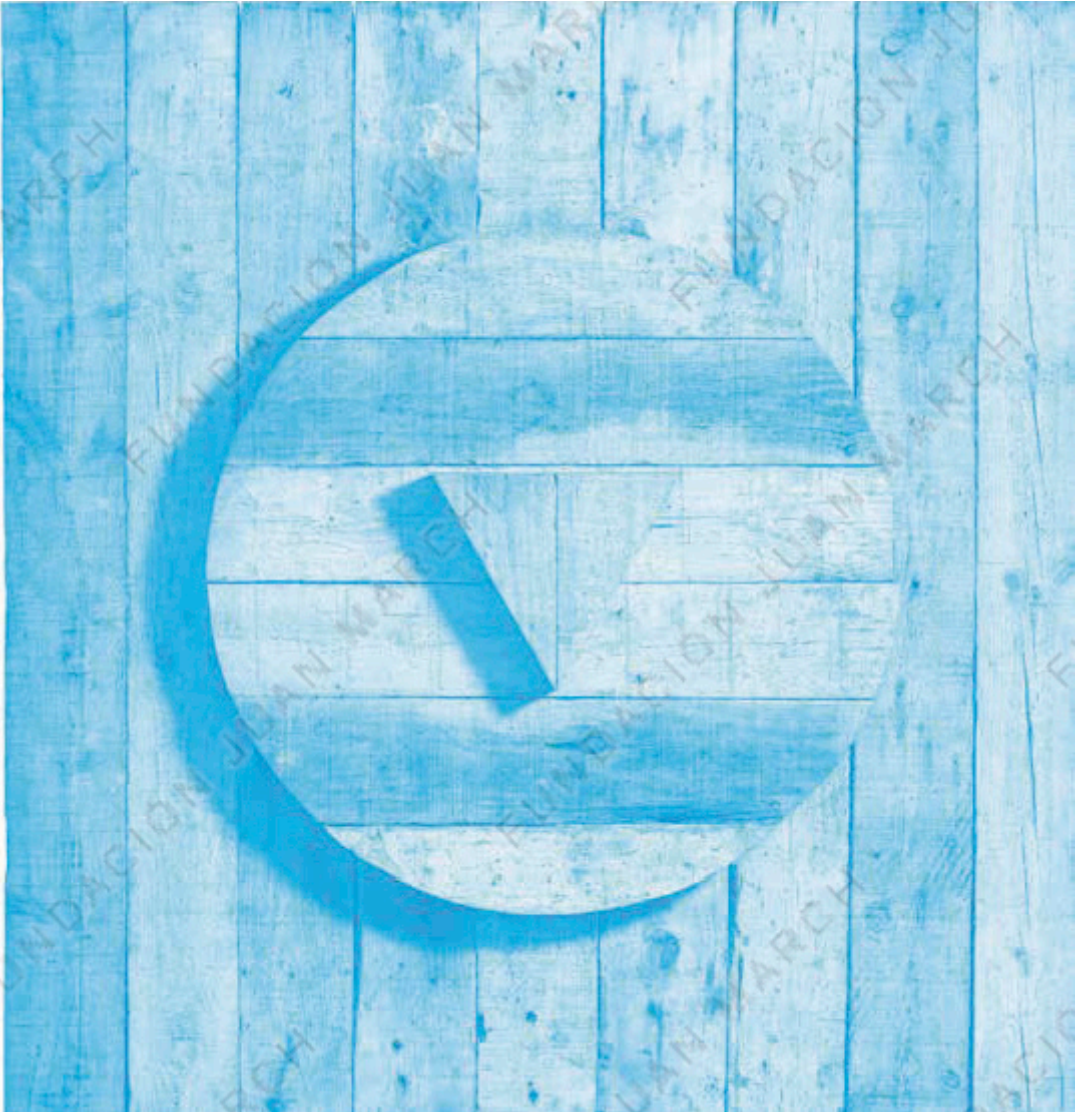
Redundància sonora [Redundancia sonora],

1971-1972 [cat. 36]

Substitucions [Sustituciones],

1971-1972 [cat. 37]

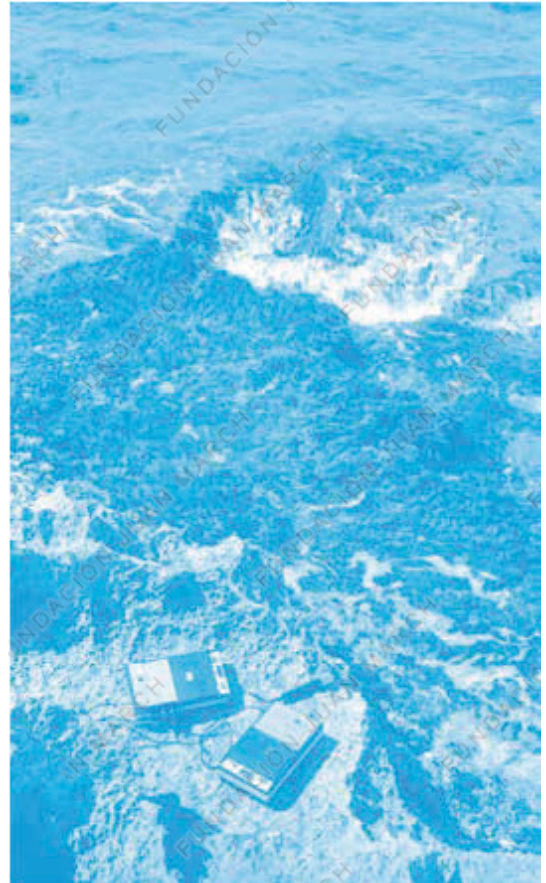
A la izquierda,
Bajorrelieve I (1988) de
Ferran García Sevilla de
la Colección Fundación
Juan March. A la
derecha, *Redundància
sonora* (1971-1972) del
mismo artista [cat. 36]



Las fotografías expuestas de Ferran García Sevilla remiten a diversas prácticas que podrían enmarcarse dentro del conceptualismo de la década de los años setenta, así como a experiencias en las que el uso del sonido adquirió una gran relevancia. Si algunas de las características del conceptualismo parten de una insistencia en el proceso, del cuestionamiento de la recepción y la percepción de las obras o del desplazamiento de ciertas formas de expresión visual para explorar otros registros distintos a los de la mirada, el sonido fue un elemento diferenciador en el trabajo habitual de muchos artistas. A principios de los años setenta, García Sevilla realizaba sus trabajos de investigación en localizaciones naturales. En ellos utilizaba la grabación sonora y el sonido como un elemento de oposición, de traslación o de redundancia entre los registros de la mirada y la escucha.

En *Redundància sonora* [cat. 36], una primera grabadora capturaba el sonido del mar y una segunda reproducía esa grabación. La primera volvía a grabar registrando el sonido del mar y, a la vez, el sonido reproducido. Con la repetición de ese proceso un gran número de veces, el sentido (su significación), aquel que lo vinculaba al sonido de las olas, desaparecía, y surgía irreconocible y de otro modo, la presencia de un sonido nuevo, el espacio natural regrabado. En *Substitucions* [cat. 37], el trabajo se desarrollaba de nuevo a partir de una grabación sonora que había registrado determinadas acciones, quehaceres o sonidos cercanos (una persona que duerme, la siega, las comidas, el agua), con el fin de subrayar una concepción de la práctica artística que pretendía cuestionar su separación de la vida diaria e investigar las paradojas temporales de un documento sonoro. En la exposición se muestran las fotografías que documentan algunos de estos procesos.

El caso de Ferran García Sevilla, conocido hoy sobre todo por su intensa dedicación a la pintura, es uno de esos casos en el que encontramos un uso del sonido, presente en su obra temprana, de carácter fuertemente conceptual.



Encuentros de Pamplona

1972

[cat. 39, 40, 41, 42, 47, 49, 50, 52, 55 y 56]



4

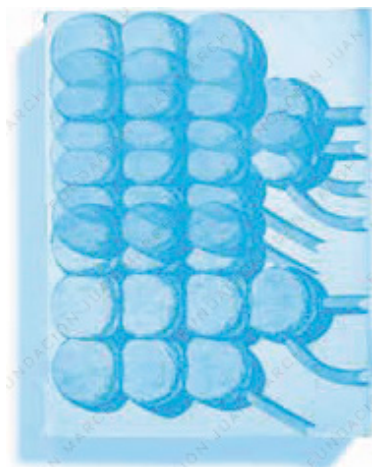
Luis de Pablo

Soledad interrumpida, [1971] 1973
21 min 11 s [cat. 55]

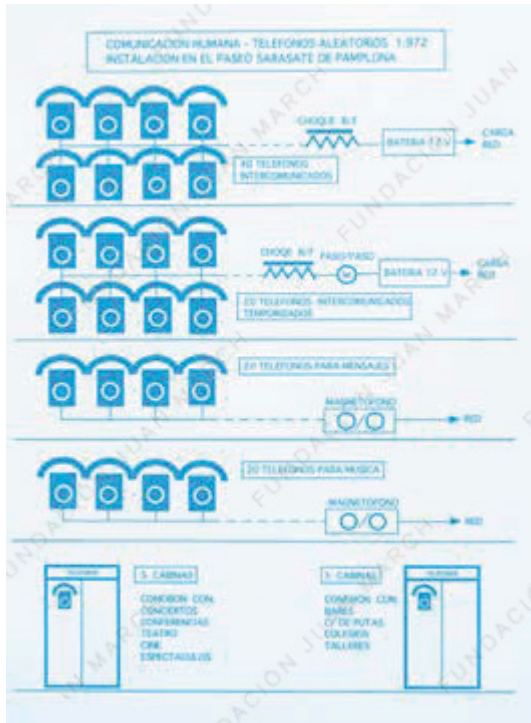


Celebrados entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972, han sido calificados como el punto de inflexión en el devenir artístico nacional en los últimos años del franquismo, pero también como la despedida y cierre de la experimentación y las vanguardias. Sin embargo, no han de entenderse como una inflexión o un final, sino como el inicio de algo nuevo: la presencia en nuestro país de unos lenguajes artísticos que resultarían decisivos durante los años setenta y ochenta. Hacemos referencia a este acontecimiento porque constituye uno de los puntos de partida de los denominados «nuevos comportamientos artísticos».

Los Encuentros surgieron a iniciativa de la familia Huarte y fueron organizados desde Alea por Luis de Pablo y José Luis Alexanco. El proyecto pronto adquirió dimensiones de festival internacional, acogió músicas de tradición no occidental, flamenco, danza, música electrónica, poesía, cine experimental, etc. En la muestra, se han evocado obras sonoras presentes en los Encuentros con materiales que dan fe de algunos de los autores españoles allí representados, como las fotografías de Eduardo Momeñe [cat. 50] o fragmentos de una película de José Antonio Sistiaga [cat. 52].



Arriba, *Soledad interrumpida* (1973),
vinilo de Luis de Pablo,
[cat. 55]. Debajo,
catálogo *Encuentros*
1972, Pamplona
[cat. 40-42]



Los Encuentros de Pamplona de 1972, considerados una especie de «fin de fiesta» de la noción de arte y de estética manejada por las vanguardias históricas, fueron, como se ha dicho, uno de los lugares de nacimiento del arte sonoro en nuestro país. (Significativamente, en Palma, en la sala ocupada por las piezas de la vanguardia histórica en la colección de la Fundación Juan March —Joan Miró, Juan Gris, Julio González o Salvador Dalí—, reinó durante la muestra una especie de «silencio expositivo»: fue la única no ocupada por piezas sonoras).

Los Encuentros fueron comisariados por Luis de Pablo [cat. 32, 55 y 128] y José Luis Alexanco [cat. 56], quien ideó y maquetó su catálogo [cat. 40-42]. El trabajo de diversos autores de gran relevancia internacional, como John Cage, David Tudor, Steve Reich, Mauricio Kagel o Luc Ferrari, se dio a conocer en España, precisamente, gracias a los Encuentros. LUGAN, como se ha dicho, participó de una manera significativa con la célebre *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios* [cat. 47], instalación urbana de cien cabinas telefónicas —que contenían aparatos de teléfono como el que aquí se presenta [cat. 49]— con sonido interactivo en el paseo de Sarasate, en pleno centro de la ciudad.

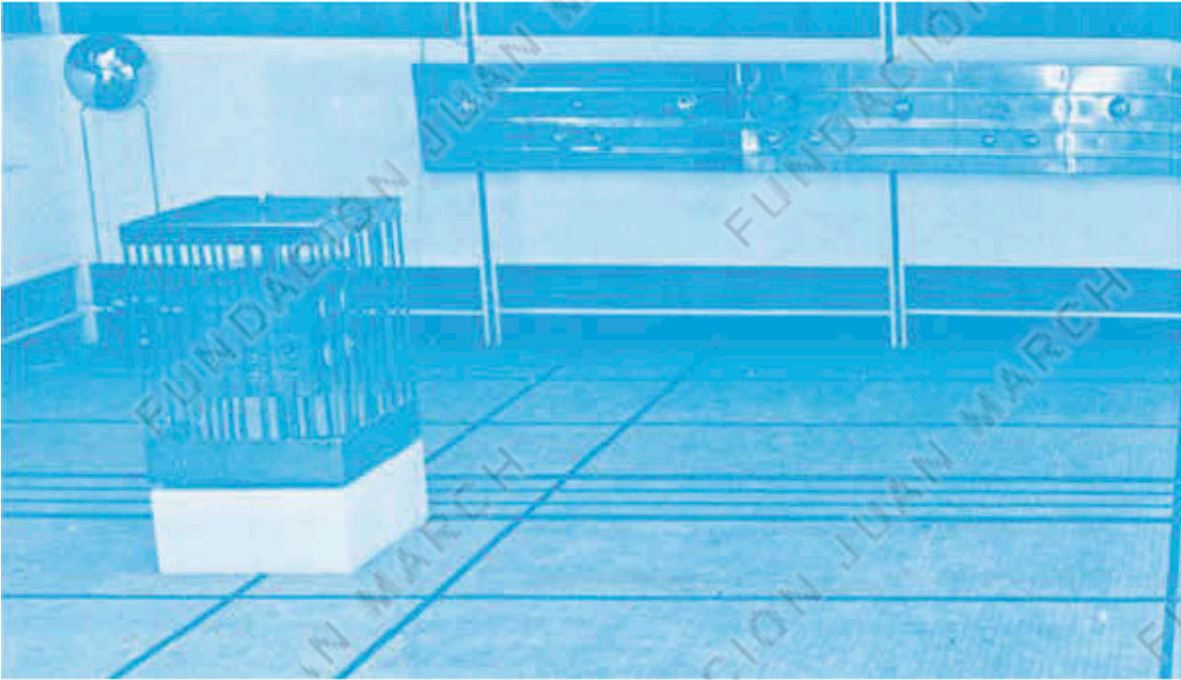


Arriba, *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios* (1972), diagrama de LUGAN [cat. 47].
 Debajo, *Teléfono muestra escucha* (1972), obra sonora interactiva también de LUGAN [cat. 49]

LUGAN

Grifos sonoros, 1972 [cat. 48 y 53]

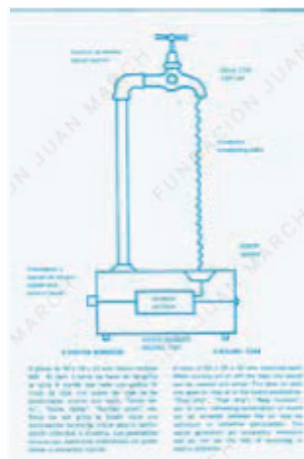
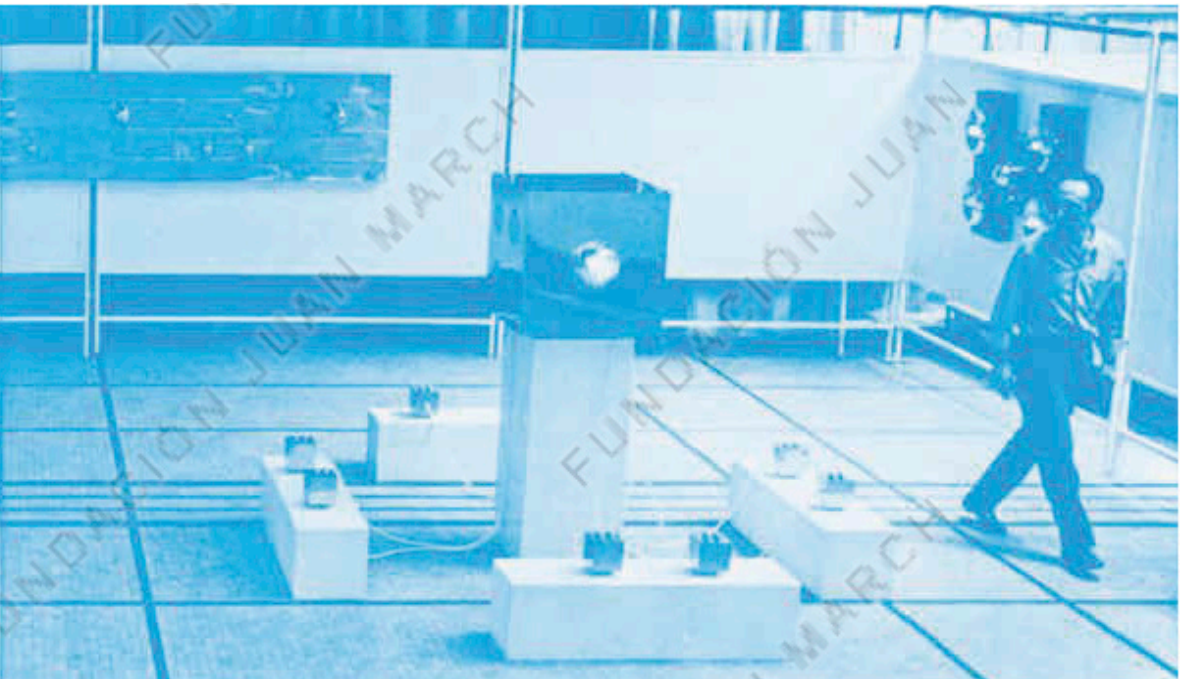
Son objetos-esculturas de acero inoxidable con la apariencia de grifos cuyos sonidos se obtienen y se modifican en intensidad, frecuencia y ritmo al manipularlos. Cumplen así una de las intenciones primordiales de su autor: permitir la participación del espectador. Los cinco que se muestran en esta exposición se exhibieron en la Bienal de São Paulo de 1973.



Arriba, espacio de LUGAN en la Bienal de São Paulo de 1973. Debajo, fotografías y esquemas de *Grifos sonoros* [cat. 48]

En los *Grifos sonoros* de LUGAN se encuentran los ejes principales de su trabajo: la exploración del sentido del tacto (el sentido principal según una larga tradición de pensamiento) y de las relaciones entre sonido, movimiento y forma, así como las múltiples maneras de participación del espectador. A medida que los grifos se abren, cada uno responde de una forma diferente: unos comienzan a gotear rápida y sonoramente y otros caen lentamente, como pulsaciones electrónicas.

En los museos, la presencia y el impacto sonoro de algunas piezas «sonorizaba» los espacios y competía con las obras expuestas: una de las obras sonoras con mayor carácter físico de toda la exposición y uno de los iconos de esta historia son los *Grifos sonoros* (1972), del pionero LUGAN [cat. 48], presentados en la Bienal de São Paulo de 1973 [cat. 53]. En Palma, su sonido y su materialidad competían con obras muy poderosas de Frederic Amat, Miquel Barceló, Manolo Valdés o Ferran García Sevilla. Y en Cuenca estaban situados en la misma entrada del edificio.



Eva Lootz

La lengua de los pájaros, 2002

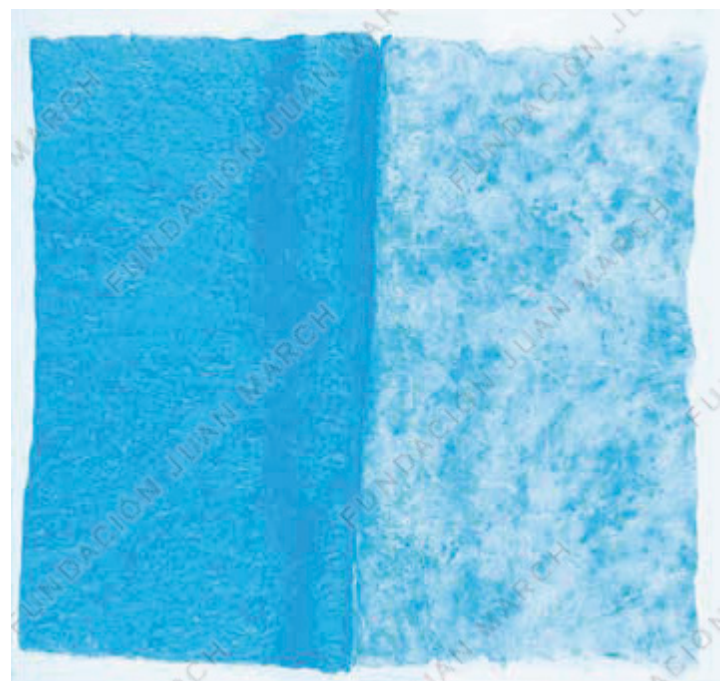
[cat. 284]



Eva Lootz, fotografía de su instalación *La lengua de los pájaros* (2002) [cat. 284] en el Palacio de Cristal del Retiro. A la derecha, sus obras *Cuadro negro* (1974) y *Sin título* (1985), ambas en la Colección Fundación Juan March



Con las lenguas diluidas de las obras de Eva Lootz de la colección, conversaban en Palma las fotografías y los sonidos procedentes de la instalación *La lengua de los pájaros* (2002) de la misma artista [cat. 284], que ha usado el sonido en algunas de sus instalaciones.



Juan Navarro Baldeweg

Transductor luz-sonido para Espejo sonoro, 1972 [cat. 51]



Arriba, *Transductor luz-sonido* (1972) de Juan Navarro Baldeweg [cat. 51]. Debajo, varios diazotipos de Juan Navarro Baldeweg [cat. 29-31] junto a su obra *Viento y lluvia II* (1986), en una de las salas del Museo Fundación Juan March. A la derecha, en el suelo, *Escale H* (1985) de Elena Asins [cat. 113], bajo su obra, *Sin título* (1975) y *PA-8* (1959) del Equipo 57, en el espacio dedicado a los representantes de la abstracción geométrica en el Museo Fundación Juan March.

En la página derecha, de arriba abajo, *Figuras imposibles* (1973), de José María Yturralde, Enrique Salamanca con su obra *Ambiente de participación táctil-sonoro* (1964) [cat. 61] y José María Cruz Novillo frente a su obra *Diafragma dodecafónico 8.916.100.448.256, opus 14* (2010) [cat. 311]

Como refiere Ignacio Moreno: «para ilustrar el concepto de arquitectura de la información, Navarro Baldeweg desarrolla un modelo experimental en el que, a modo de juego, sus participantes utilizan un dispositivo mecánico acoplado a la cintura, que denomina *Transductor luz-sonido*, cuya misión no es otra que la de complementar la recepción y emisión de información mediante la analogía de la recepción de luz y la emisión de sonido de un transductor. El transductor emite sonido a partir de la luz recibida y permite a los participantes intervenir en la modificación del ruido ambiental, ya que existe una continua retroalimentación entre lo que produce cada individuo y lo que produce el grupo». En la exposición se muestra el objeto junto a su esquema técnico y otros materiales documentales.





Este relato ha incluido a una serie de artistas, arquitectos, diseñadores o escultores, tan dispares entre sí como Juan Navarro Baldeweg, Elena Asins, José María Cruz Novillo, Enrique Salamanca o José Luis Alexanco (tan presente, como vimos, en los Encuentros de Pamplona) que, aun no entendiéndose solo como «artistas sonoros», han formado parte de la historia del sonido y de su relación con las artes de nuestro país. Por eso, en este relato del desarrollo del arte sonoro en España, algunas de las obras o de los documentos elegidos establecieron diálogos con obras y autores de ambos museos. En Palma, en la sala en la que se muestran obras de representantes de la pintura-pintura de los ochenta, tres láminas de 1970 documentaban algunas de las primeras instalaciones sonoras (o «ambientes», en la denominación de la época) de un joven Juan Navarro Baldeweg [cat. 29-31], a la par que convivían con *Viento y lluvia II* (1986) del mismo autor.

Algunos de esos artistas, vinculados sobre todo a la abstracción geométrica, iniciaron los primeros tanteos interdisciplinares con otras propuestas experimentales (como el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid). Con el tiempo, posibilitaron el hábito y la comprensión del arte sonoro en el contexto de las instituciones y colecciones de arte contemporáneo en España, una línea esta en la que cabe incluir a Elena Asins, en cuyas obras, tanto en Cuenca como en Palma, aparece lo sonoro sugerido en lo visual, como ocurre con su *Escale H* (1985) [cat. 113] y uno de sus sorprendentes catálogos [cat. 80], expuestos junto a otras dos de sus obras: *Desarrollo* (1977) y *Sin título* (1975).

En el espacio dedicado a la abstracción geométrica en la colección del Museu Fundació Juan March, dominado por las geometrías de Elena Asins, Eusebio Sempere, José María Yturralde, el Equipo 57, Pablo Palazuelo (de quien hay que recordar sus trabajos para las escenografías de *Sonorité jaune* [Sonoridad amarilla], 1909, de Kandinsky), José Luis Gómez Perales o José Luis Alexanco, la presencia del sonido hacía justicia al hecho de que, en ciertos casos, el uso del sonido estuvo presente tan solo en la obra temprana de artistas próximos a la abstracción geométrica, como es el caso de Yturralde, de quien algunas fotografías documentan una pieza sonora de 1976 [cat. 71]. En otros, en cambio, sí existió una relación real y comprobable con la música de vanguardia más experimental.

Juan Navarro Baldeweg

Everything in Air, City Links

[*Todo en el aire, conexiones urbanas*], 1974 [cat. 59]

To John Cage [Para John Cage], 1974 [cat. 60]

Arado, 1975 [cat. 67]

Interior V. Luz y metales, 1976 [cat. 72]

Una fotografía de la estepa castellana sirve como fondo, acaso referencial, a esta obra [cat. 67] que extrae su sonoridad brutal de los discos de lija que la conforman cuando son leídos por la aguja del tocadiscos que se exhibe para tal fin. En cada disco, el autor ha escrito una palabra que evoca su sonoridad en la memoria.

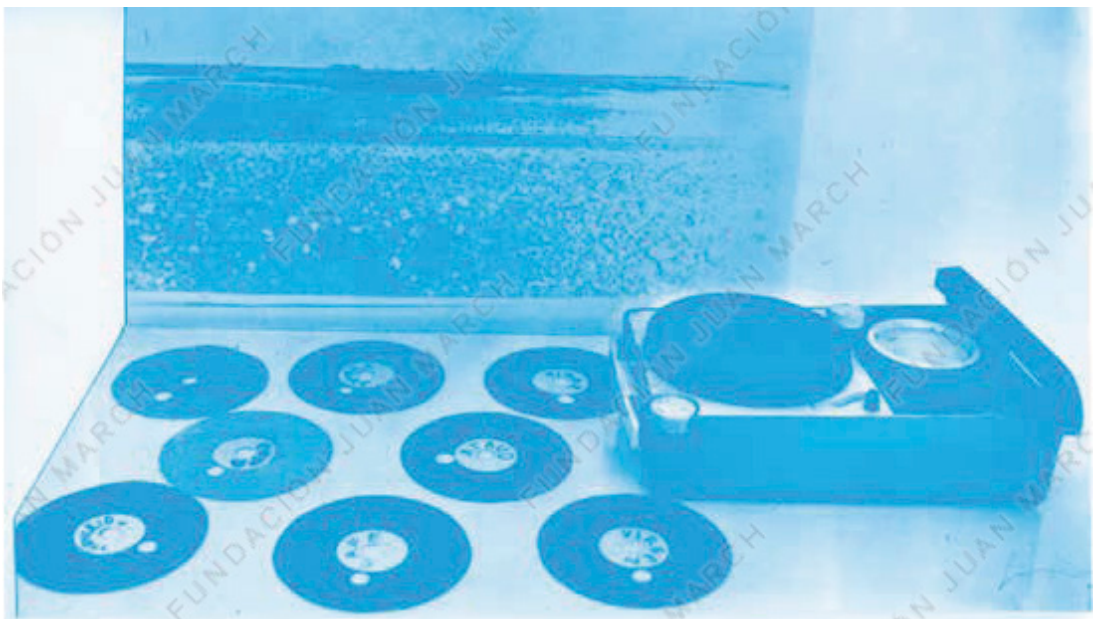
Juan Navarro Baldeweg,
fotografía de su
instalación sonora
Interior V. Luz y metales
(1976) [cat. 72]



La selección de materiales documentales y obras del pintor y arquitecto Juan Navarro Baldeweg se relacionan, en su mayor parte, con los trabajos realizados durante su estancia, entre 1970 y 1975, en el Center for Advanced Studies del MIT (Massachusetts). Los dos carteles que diseñara para Maryanne Amacher [cat. 59] y para un homenaje colectivo a John Cage en la Kirkland House de Harvard [cat. 60] representan tan solo una pequeña muestra del trabajo habitual, colaborativo y diario entre compañeros de distintas disciplinas artísticas del MIT. En este centro, Navarro Baldeweg realizó profundas investigaciones sobre el efecto de la gravedad y la resonancia que lo llevaron a considerar y a pensar las superficies arquitectónicas como membranas o tímpanos-transmisores de las vibraciones latentes.

Por otra parte, una de las intenciones del arte conceptual, que consiste en deslegitimar la separación de los campos visual y aural, queda perfectamente ejemplificada en su obra *Arado*, de 1975 [cat. 67], en la que encontramos una cierta analogía perceptiva entre el trabajo de arar la tierra y la experiencia de escucha que esta pieza nos propone: unos discos de lija, con diversas palabras inscritas en su superficie, se disponen para reproducirse en el tocadiscos contiguo. Por último, cabe reseñar los diversos documentos y objetos expuestos (un peso, un tocadiscos, la grabación sonora original, etc.), testimonio de la instalación sonora *Interior V. Luz y metales* [cat. 72], celebrada en la Sala Vinçon de Barcelona en el año 1976.

Juan Navarro Baldeweg,
fotografía de la
instalación *Partitura*
(1973) [cat. 54]. Debajo,
la obra sonora *Arado*
(1975) [cat. 67]



Adolfo Schlosser

Instrumento musical, 1975 [cat. 68]

Madera que suena, 1977 [cat. 74]

Concierto de Adolfo Schlosser, 1979 [cat. 81]

Auriculares para escuchar el bosque, 1982 [cat. 92]



Javier Aguirre

Continuum I, 1975

[cat. 62]

Sobre el fondo negro de la pantalla aparece una raya blanca continua. El sonido es una señal electrónica sinusoidal aguda y también continua. Pero ni el ojo ni el oído perciben esa invariabilidad, esa continuidad, que es en parte traicionada por la tecnología de reproducción y en parte por la percepción del espectador.

Continuum I (1975) de Javier Aguirre [cat. 62] en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca



La mayoría de las obras de Adolfo Schlosser, creadas a partir de piedras, ramas, hojas o semillas encontradas, remiten a su naturaleza próxima, la de la sierra norte de Madrid. En esta exposición, se muestran uno de sus instrumentos musicales, realizado con madera y alambre [cat. 68], y dos múltiples sonoros [cat. 74 y 92]. Pese a que existen numerosos ejemplos de grabaciones sonoras y conciertos realizados por artistas plásticos en la década de los años sesenta —entre los más conocidos cabe citar las grabaciones de las improvisaciones de Jean Dubuffet, los conciertos de los accionistas vieneses, los de Joseph Beuys o los de Karel Appel— en nuestro ámbito, dejando aparte las acciones del grupo Zaj, solo encontraremos colaboraciones entre músicos y artistas a partir de la década de los años setenta, con el inicio de los conceptualismos. En este sentido, superada ya una buena parte de la década conceptual y desde otras posiciones estéticas, los primeros conciertos públicos en los que se interpretaron instrumentos musicales creados por Schlosser se celebraron en la Galería Buades [cat. 81]. En ellos participaron numerosos intérpretes, artistas y músicos, como el propio Adolfo Schlosser, Carlos Varona, Carlos Alcolea, Pierre Bonet, Patricio Bulnes, Chiqui Abril o Juan Hidalgo.

Uno de los principales antecedentes de aquello que terminará por denominarse «arte sonoro» se halla en el uso del sonido en el cine y el vídeo experimental. *Continuum I* no solo da buena cuenta de ello, es también una de las películas más singulares de Javier Aguirre por la utilización radical del sonido y de la imagen. Además, el filme muestra, de una manera absolutamente clara, algunas de las características del cine estructural, como aquella que consiste en afirmar el soporte matérico de la película. Por una parte, la banda de sonido óptico del celuloide contiene la grabación de una onda senoidal continua de alta frecuencia, por otra, la imagen corresponde al trazo que realizó el propio Aguirre sobre la película. Sin ninguna jerarquía entre sonido e imagen, los dos ámbitos apelan a la inevitable fluctuación de los procesos y a la imposibilidad de toda percepción que pretenda ser invariable.



Miguel Ángel Coria

En rouge et noir [En rojo y negro], 1976 [cat. 69]

Francisco López

Untitled # 205 [Sin título n.º 205], 2011 [cat. 313]



7

Miguel Ángel Coria

En rouge et noir [fragmento], 1976
19 min 51 s [cat. 69]

42

Francisco López

Untitled # 205
[fragmento], 2011
2 min 32 s [cat. 313]



Debajo, «muros» de vinilos instalados en cada uno de los dos museos de la Fundación Juan March. A la derecha, arriba, dos portadas de vinilos [cat. 134 y 141] y de varios discos compactos [cat. 255 y 259]



En el contexto del arte sonoro, el vinilo ha proporcionado un medio de intervención a numerosos artistas. Como ejemplo de las múltiples operaciones e intervenciones a las que puede someterse un soporte de audio, en un cierto ir más allá del soporte, destacan los dos vinilos de Miguel Ángel Coria y de Francisco López. Aunque absolutamente alejados, temporal y estéticamente, ambos vinilos comparten la posibilidad de reconstruir una pieza sonora nueva mediante la intervención del oyente y, con ello, una escucha propia. Los dos soportes presentan dos caras, la que contiene la obra «compuesta» y la que está fragmentada, la que propone el autor «para ser intervenida» por el oyente. Coria indica, mediante instrucciones que acompañan el vinilo, una intervención sobre la cara «interpretable» a partir de la mezcla y el procesamiento de los cortes. El vinilo de López radicaliza el proceso desarticulando el recorrido de la aguja del giradiscos. Una de las caras ha sido cortada en surcos cerrados, lo que permite la interpretación mediante *loops* o bucles.

El disco de vinilo y el disco compacto —algunos con portadas de gran belleza formal— han sido dos de los soportes más eficazmente «difusores» del arte sonoro en el mundo y en nuestro país, si no sus contenedores principales: la selección de más de cuarenta vinilos en exposición, intencionadamente mostrados en las tres sedes como si formaran un «muro sonoro», así como los más de setenta discos compactos, muestran una variada gama de sus tendencias desde los años sesenta hasta la actualidad, entre las que destacan las piezas de Leopoldo Amigo y Miguel Molina, Llorenç Barber o José Antonio Sarmiento, entre otros. En el significativo espacio dedicado en este relato a los soportes sonoros hay que destacar, por su pionera intención didáctica, la serie de siete discos compactos *RAS (Revista de Arte Sonoro)* [cat. 255], una iniciativa editorial promovida por José Antonio Sarmiento desde la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.



Javier Maderuelo

Disco excéntrico, 1978 [cat. 78]



Entre las intervenciones físicas o conceptuales de esos soportes de sonido que son los discos microsuro, una de las muestras más singulares es este trabajo, que obtiene resultados máximos de un gesto mínimo: practicar un agujero excéntrico en el propio disco. Como su autor ha escrito: «al perforar el disco en otro punto diferente de su centro de giro las secuencias sonoras se deforman no solo en sus *tempi*, *acelerando* y *rallentando*, sino en sus alturas, *glissando* las frecuencias. El hallazgo consistió en encontrar un disco que contenía locuciones y música, comprobando que la locución, a pesar de la deformidad, no pierde el mensaje, mientras que los mejores ejemplos de la historia de la música se vuelven pastosamente irreconocibles».

A la derecha, *Madrid vivo* (1982) de Javier Maderuelo [cat. 91]. Obra sonora para la exposición *Solo Madrid Arte Joven*. Debajo, *Pieza para piano* (1984). Múltiple de la Galería Estampa [cat. 91]

Francesc Abad y Ramon Santos

Eleccions-crisi [Elecciones-crisis], 1978 [cat. 75]



La base de este trabajo son las primeras elecciones legislativas, celebradas en junio de 1977 en nuestro país. El sonido ofrece un montaje de himnos políticos y discursos televisivos de los candidatos a las elecciones. De manera simultánea, aunque no sincronizada, el vídeo proyectado muestra una selección de imágenes —originalmente en diapositivas— de la España de la época. Los dos registros, el sonoro y el visual, interrogan la capacidad representativa de la democracia en sus inicios. En el Museu Fundació Juan March de Palma, la instalación compartía sala con dos pinturas del Equipo Crónica y una escultura sedente de Manolo Valdés para dar cuerpo a un discurso sociopolítico sobre la España de la segunda mitad del siglo XX.

A la izquierda, *Eleccions-crisi* (1978) de Francesc Abad y Ramon Santos [cat. 75] frente a *Matisse como pretexto* (1988) de Manuel Valdés. A la derecha, *La antesala* (1968) de Equipo Crónica de la Colección Fundación Juan March



La historia del arte sonoro en nuestro país no puede narrarse sin la figura y la actividad poliédrica de Javier Maderuelo, en quien se dan cita el músico experimental, el pionero artista sonoro, el estudioso, el historiador, el comisario y el profesor. Este relato se ha hecho cargo de esa temprana actividad presentando la documentación (gráfica y sonora) de la exposición colectiva *Solo Madrid Arte Joven* (1982), y en especial su obra *Madrid vivo* [cat. 91], en la que es posible comprobar la complejidad preparatoria de un trabajo específicamente sonoro y visual. En otras dos piezas de Maderuelo escogidas para la exposición encontramos reunidos el talento del artista conceptual y el humor: *Pieza de piano* [cat. 105] y la excepcional *Disco excéntrico* (1978) [cat. 78], verdadera sinécdoque de lo que es el arte sonoro en cuanto práctica que viene a ocupar un espacio más allá de la música y excéntrico también incluso a la música experimental.

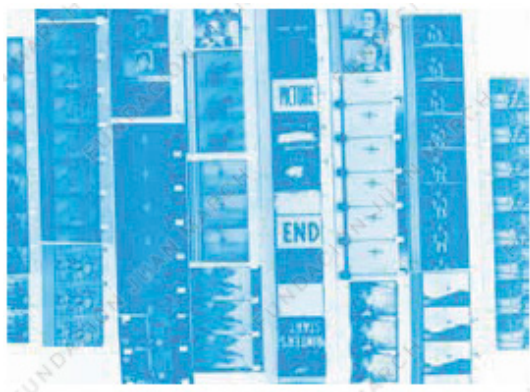


La proyección de la obra audiovisual *Eleccions-crisi* [Elecciones-crisis] (1978), de Francesc Abad y Ramon Santos [cat. 75], nos sitúa en el año de las primeras elecciones democráticas tras la dictadura franquista: su imagen, y también y sobre todo su sonido, buscaba en Palma un cierto juego especular entre varios momentos de nuestra historia, al ser proyectada frente a dos pinturas típicas de la mezcla de *pop* crítico, realismo social y «pintura de historia» del Equipo Crónica (*La salita*, de 1970, y *La antesala*, de 1970) que muestran, respectivamente, un cuarto de estar de la España de los sesenta, visto con perspectiva velazqueña, y *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco travestido en una especie de recepcionista de organismo oficial armado con el amenazante puño americano que descansa sobre la mesa.

Eugènia Balcells y Eugeni Bonet

133, 1978-1979 [cat. 76]

Eugènia Balcells y Eugeni Bonet emplean un disco LP (que contiene ciento treinta y tres efectos sonoros diversos), publicado para sonorizar filmaciones de aficionados, y buscan, en un ejercicio de *footage*, fragmentos de celuloide en 16 mm (publicidad, cine doméstico, material documental, etc.) que hacen corresponder con los sonidos del disco.



Nacho Criado

El jinete solitario... reflexiona, mientras contempla la llegada y el alejamiento de su espectro, 1981 [cat. 85]



El vídeo *Escalera* (2006) de Nacho Criado [cat. 295], proyectado en una de las escaleras del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Al final de la escalera, *La escala de Jacob (Homenaje a Schönberg)* (1968) de Gustavo Torner



En la película experimental *133* de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet se dan cita el cine posestructural y el realizado mediante imágenes recicladas. Ambas tradiciones comparten una estética que las vincula con el cine de las vanguardias, el cine conceptual y la técnica del *collage*. A partir de una suerte de muestrario asincrónico, en el que se combinan de múltiples maneras imágenes obtenidas de diferente procedencia (documentales, películas, anuncios, etc.) con los sonidos extraídos de un vinilo comercial de efectos de sonidos (editado por el sello Elektra), Balcells y Bonet elaboran una película en la que los códigos del cine narrativo son sucesivamente desarticulados en el contexto de una yuxtaposición semántica de gran complejidad.

En Palma, esta pieza ocupaba un espacio que se vació de obras de la colección, en el que las obras sonoras establecían relaciones entre sí, porque las otras tres elegidas junto a *133* —*El libro transparente* (1970), de Valcárcel Medina, y su consecuencia sonora, *El idioma transparente* (1995) [cat. 34], y la pieza *Inventario* (1992-1998) [cat. 218], de José Iges y Concha Jerez— son también otras tantas puestas en escena de una noción central en la cultura contemporánea: la de «inventario» o archivo.

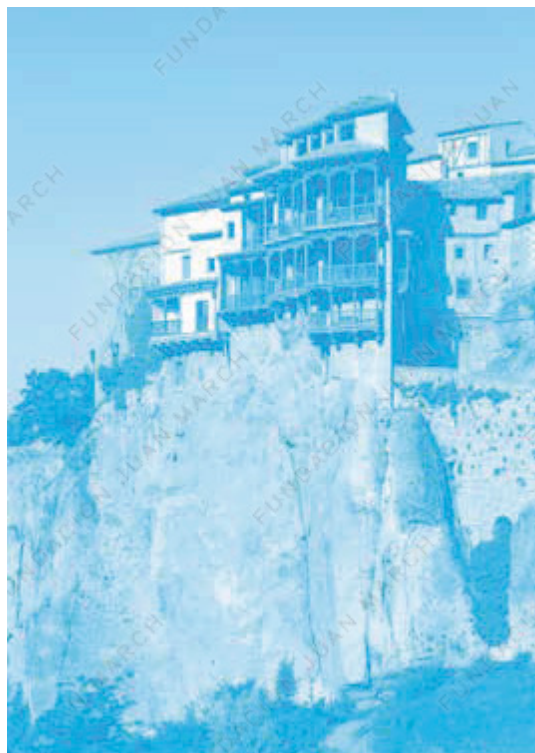
Los conceptos de sonido, escucha y resonancia surgen en la obra de Nacho Criado desde el comienzo de su trayectoria vinculados a la experiencia, al pensamiento de la temporalidad y, por tanto, a las prácticas artísticas procesuales. Como un ejemplo temprano del uso de la grabación sonora, en la *performance Túnel*, de 1972, realizada en un conducto originalmente construido para el paso del agua, se pretendía reconectar y explorar sus antiguas funciones mediante la acción. A la medición exacta de sus dimensiones se le unieron las experimentaciones, grabadas en una casete, con su voz y con la resonancia del espacio.

En *El jinete solitario* encontramos una asociación y una evocación del ámbito sonoro a través de uno de sus soportes, el vinilo. Aunque se editó en Pamplona, la obra se elaboró en su casa de Mengíbar, en el contexto de una larga visita de Juan Hidalgo. Nacho Criado conoció al grupo Zaj en 1971, a través de Paz Muro, y a partir de esta fecha la influencia del grupo lo acompañó en muchas de sus prácticas artísticas. *El jinete solitario* se compone de varios pliegues de cartón contenidos en una funda de vinilo. En su interior encontramos la forma esquemática de un vinilo y varias fotografías e inscripciones que remiten a instalaciones anteriores de Criado con el mismo título. Sin duda, la obra se elaboró a partir de la relación artística y personal de Criado con Juan Hidalgo («el jinete solitario»).

En la bajada de una de las escaleras del Museo de Arte Abstracto Español, siguiendo el recorrido de la visita, una proyección videográfica del artista conceptual Nacho Criado, *Escalera* (2006) [cat. 295], en la que el artista graba y altera el resto visual y sonoro de su propia acción, ocultaba al visitante, y poco a poco le iba desvelando al descender, la pintura *La escala de Jacob: homenaje a Schönberg* (1968) de Gustavo Torner.

Eduardo Polonio

Cuenca, 1985 [cat. 129]



Es innegable, en esta pieza, la influencia del impresionante paisaje de la ciudad de la que toma su título. El autor ha querido además rendir un críptico homenaje al escritor Villiers de L'Isle-Adam, quien con su corto relato «Le secret de l'ancienne musique» —que forma parte sus *Contes cruels*— despertó su fascinación por ese insólito instrumento del siglo XIX llamado *chapeau-chinois*, lo que lo llevó a construir una versión sofisticada, que, debido a sus considerables dimensiones, denominó «Grand chapeau-chinois». Este instrumento es el origen de los conglomerados de sonidos concretos que chocan, se desplazan, se desintegran y se funden, junto con otros de síntesis electrónica, en una mezcla mágica a lo largo de la obra. Fue realizada en el Gabinete de Música de Electroacústica (GME) de Cuenca y en el laboratorio Phonos de Barcelona.

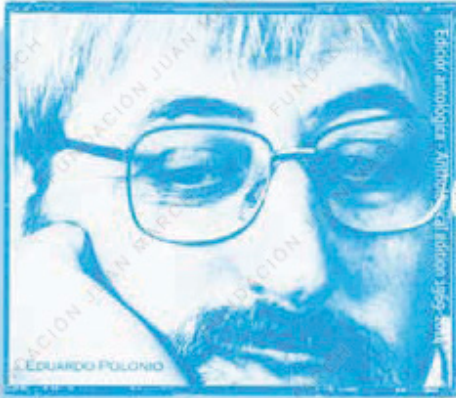


Marcel·lí Antúnez

Automàtics [Automáticos], 1985-1988 [cat. 112]

Los *Automàtics* fueron construidos por Marcel·lí Antúnez y Jordi Arús para la *performance* *Suz/o/Suz* de la Fura dels Baus en 1985 y remodelados varias veces, la última en 1988 para la exposición *AUTOMÀTICS*, en la carpa del Teatro Español en la plaza de Santa Ana de Madrid. La principal función de esos seis instrumentos durante más de doce años fue la de producir un concierto de percusión al principio y al final de la *performance*. Después de más de dieciocho años de inactividad, Marcel·lí Antúnez los recuperó en 2016 y los restauró para exponerlos en el MACBA.

Como refiere su autor: «están construidos bajo un único patrón: un motor de lavadora que acciona una rueda de bicicleta que funciona como dispositivo reductor. La rueda activa un cilindro dentado que propulsa diferentes brazos que percuten y producen sonidos gracias a diferentes objetos característicos de cada máquina». Se exponen aquí los titulados *Bombero* y *Procesionaria*.



A la izquierda, vista del Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca. Al lado, el vinilo *Cuenca* (1988) de Eduardo Polonio [cat. 191]

Arriba, el CD *Obras electroacústicas 1969-2014* (2014) de Eduardo Polonio [cat. 333] y la instalación de altavoces para la difusión de la obra sonora *Cuenca*, del mismo autor, en una de las salas del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca

En la narración de los antecedentes del arte sonoro que transitó los espacios del museo cuenseño, no podía faltar la música electroacústica: en una de las salas del museo y junto a obras de gran formato de Antoni Tàpies, Pablo Palazuelo y Rafael Canogar, resonaba la pieza sonora *Cuenca* (1985) [cat. 129], de Eduardo Polonio, uno de los principales referentes de la experimentación musical española. La obra fue elaborada, principalmente, en el laboratorio del GME, el Gabinete de Música Electroacústica del Conservatorio de Cuenca, con sintetizadores como el Synthi 100 y sonidos concretos, tras una larga estancia de Polonio en esta ciudad. La impresión en el autor del imponente paisaje cuenseño —una obra más de esta sala, presente a través de los vanos que dan a la hoz del Huécar— es inherente al imaginario y a la forma de la obra.



Ars Sonora

1985

[cat. 175, 187, 193, 197, 198, 213, 215, 216, 228, 239, 249 y 256]

Programa radiofónico creado por Francisco Felipe y José Iges en 1985 en Radio Nacional de España, Radio 2 (la actual Radio Clásica, en donde sigue emitiéndose dirigido, desde 2008, por Miguel Álvarez-Fernández). Surgió con la vocación de divulgar el naciente arte sonoro de la época, así como las músicas más experimentales de ese momento. Su interés por el arte radiofónico ha llevado a *Ars Sonora* a producir más de cien obras de esos géneros y a divulgarlas en eventos y festivales internacionales (Prix Italia, Audiobox, Radio Beyond, RomaEuropa, Horizontal Radio, Rivers & Bridges, Ciudades Invisibles, Wings of Sound...), en muchos casos, dentro de proyectos del grupo Ars Acustica de la Unión Europea de Radiotelevisión (EBU/UER), del que forma parte. Se muestran de *Ars Sonora* algunos documentos de su actividad: fotografías, un libro monográfico, programas de mano, partituras y esquemas, textos originales y una selección en audio de algunas de sus producciones.

Casetes autoreverse de Grand Mal Edicions

1986

[cat. 132, 133, 140, 145, 147, 148, 150, 152, 155, 159, 162, 163, 164, 167 y 169]



9, 11-18, 21-22

9. Luis Mesa, *El sueño* [fragmento], 1985. 14 min 19 s [cat. 124]

11. Juan Crek, *La lengua*, 1986. 2 min 5 s [cat. 140]

12. Francisco Felipe, *Anyorança* [fragmento], 1986. 2 min 2 s [cat. 145]

13. Anton Ignorant, *Cl*, 1986. 2 min 16 s [cat. 150]

14. Francisco López, *Efemerópteros*, 1986. 2 min 41 s [cat. 155]

15. Mataparda, *Un cochino suelto y un perro pequeño*, 1986. 2 min 19 s [cat. 159]

16. Felix Menkar, *Ortopoema*, 1986. 2 min [cat. 162]

17. Victor Nubla, *PRNN*, 1986. 2 min 2 s [cat. 167]

18. Eduardo Polonio, *Keplero*, 1986. 2 min 2 s [cat. 169]

21. Pablo A. Giménez, *El coloso* [fragmento], 1988. 2 min 48 s [cat. 188]

22. Pedro Bericat, *Proyecto inmaterial* [fragmento], 1991. 9 min 56 s [cat. 192]



Vitrinas con casetes en las salas de los dos museos de la Fundación Juan March



El espacio dedicado en exposición y relato al arte radiofónico muestra una selección de producciones del programa *Ars Sonora*. Dirigido por José Iges durante más de veinte años, desde que comenzó su emisión en 1985, este programa se convirtió en una de las principales fuentes de conocimiento y divulgación en España de las prácticas sonoras. La exposición recoge documentación relativa a los encargos realizados a artistas como Rafael Flores, Severo Sarduy, Isidoro Valcárcel Medina o Llorenç Barber, entre otros muchos, así como algunas de las propuestas surgidas a partir de esta iniciativa.

Portadas de los programas de mano de los conciertos *Sobre el silencio del agua* (1989) [cat. 198] y *Ciudades invisibles* (1992) [cat. 216]

La mayor parte de las casetes seleccionadas para esta exposición se produjeron en el contexto de una serie de prácticas enfrentadas a los circuitos del mercado y la distribución comercial. Entre la década de los años ochenta y noventa algunos músicos compartieron sus grabaciones sonoras mediante la autoedición en casete a través de una red de intercambio postal, que incluía otros materiales como los fanzines. La difusión se realizaba utilizando una pequeña infraestructura formada por festivales alternativos y radios libres. Como indica Anton Ignorant, en el catálogo de *Alter músiques natives*, la accesibilidad a consolas multipista hacía posible autoeditar, con una mínima inversión, las propias creaciones y las de músicos afines. Pronto, la casete se convirtió en el centro de un culto que estimulaba el intercambio entre «pequeñas unidades creativas» desde diversos lugares de todo el mundo. Entre las autoediciones expuestas, cabe destacar una selección de casetes, de la serie «Usa el *autoreverse*» auspiciada por Anton Ignorant (en el sello Grand Mal Edicions), de treinta segundos por cada cara, para ser reproducidas, como su propio nombre indica, en *autoreverse*. Cuando la duración de una cara es tan corta, la reproducción continúa en forma de bucle (lo que descentra el uso habitual del soporte). En ellas podemos encontrar, según el criterio artístico de cada músico participante, repeticiones minimalistas de un patrón armónico y rítmico, sucesiones de ambientes sonoros contrarios, repeticiones de motivos industriales e infinidad de técnicas imposibles de llevar a cabo en casetes convencionales.

Si el arte sonoro ha encontrado en la radio un espacio idóneo de difusión, el disco de vinilo o el disco compacto, por citar dos de los soportes más difundidos, han sido por lo general sus contenedores principales. Los soportes sonoros, claro está, poseen la doble condición de ser, al mismo tiempo, documentos que albergan las obras y las obras mismas. Esto tiene especial significación en la selección de un número muy amplio de otra tipología de soporte, la casete: la historia del arte sonoro en España hay que buscarla también en el más de medio centenar de casetes expuestas de la década de los ochenta y noventa, la mayor parte de ellas producidas fuera de los circuitos del mercado y la distribución comercial, editadas por los propios artistas sonoros con los recursos tecnológicos a su alcance e intercambiadas con otros colegas en tiradas muy limitadas (es decir, mediante un modo de intercambio similar al fenómeno del «arte postal» o el *mail art*). Entre ellas, cabe destacar las creadas por los mismos artistas para reproducirse de manera continua (mediante la función de *autoreverse*, con la que contaban ya algunos de los dispositivos producidos en esa década).

LUGAN

Pájaros niños máquinas, 1988 [cat. 190]

En esta obra plástico-sonora se invita a tocar una o todas las varillas que la integran y a escuchar las voces de los niños, los sonidos de las máquinas sintéticas y el canto de diferentes pájaros que difunden los tres módulos metálicos que componen la pieza. En este arte de los sentidos que plantea el autor para nuestra participación, conviven el tacto, la mirada y la escucha, sin que ninguno de ellos juegue un papel predominante.



Juan Muñoz

Pieza escuchando la pared, 1992 [cat. 222]



En esta obra de LUGAN coinciden de una manera lúdica sus dos influencias más determinantes: el constructivismo y el dadaísmo. Si podemos encontrar rasgos de la tradición constructivista en su poética de las máquinas, que deposita su esperanza en las capacidades emancipadoras de las máquinas para transmitir el sonido, el color y la energía, el dadaísmo aparece, con mayor o menor insistencia, en el juego, la aleatoriedad de los gestos de los participantes y el esparcimiento de los sentidos. *Pájaros niños máquinas* se compone de tres piezas verticales, que ocultan un reproductor de casete (con grabaciones de pájaros, niños jugando y sonidos sintetizados), y una pieza horizontal con un circuito, oculto también, que facilita que el espectador participe tocando, sutilmente, las varillas.

Instalación sonora
Pájaros niños máquinas
(1988) de LUGAN
[cat. 190], junto a la
escultura *Deep is the Air. Stele VI* [Lo profundo es el aire. Estela VI] (1988)
de Eduardo Chillida en la
nueva sala del Museo de
Arte Abstracto Español
de Cuenca, entre junio y
septiembre de 2016

En Cuenca, una obra plástico-sonora de LUGAN, *Pájaros niños máquinas* (1988) [cat. 190], se presentaba rodeada de las obras de Elena Asins, Soledad Sevilla, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Eduardo Chillida, Jorge de Oteiza, Manuel Rivera y Susana Solano. Aunque en esa ocasión la invitación para participar en ella consistía en tocar una de sus varillas, o todas simultáneamente, y escuchar, desde sus tres volúmenes casi escultóricos, las voces de los niños, los sonidos de las máquinas y los cantos de los pájaros en un jardín (quizá como el que resultaba visible por la ventana frente a la obra, al otro lado de la sala, situación repetida en la exposición en Madrid, donde ocupaba un lugar junto al vano que da al jardín de la Fundación).

Esta obra de Juan Muñoz, *Pieza escuchando la pared*, se expuso en el Museu Fundación Juan March de Palma. La pieza plantea de una manera escultórica el concepto, el gesto y el acto de la escucha. Aunque, por otra parte, y dado que todo el peso de la escultura reposa en el oído de la figura apoyada en la pared, convierte el punto de contacto en superficie de transmisión de las vibraciones inaudibles del espacio circundante (las de nuestros pasos, las de la arquitectura, etc.). Si la obra altera el espacio que ocupa, lo hace también por aquello a lo que remite y por la expectativa que genera en el visitante. En esta instalación «silenciosa», el sonido latente permite una lectura del «imposible inaudible» descrito por Douglas Kahn, y quizá nuestra escucha comparta la misma tensión que escenifica la escultura.

La rotundidad característica de *Pieza escuchando la pared* (1992), de Juan Muñoz [cat. 222], desalojó —con la excepción de la obra de Manuel H. Mompó— al resto de las obras de la sala del museo de Palma al que fue destinada. La suya es una obra que tematiza cierto sonido «congelado» y presenta de manera contundente y escultórica el mismo acto de la escucha.



Isidoro Valcárcel Medina

Viva Madrid, que es la Corte, 1992 [cat. 227 y 228]



23

Isidoro Valcárcel Medina

Viva Madrid, que es la Corte, 1992

15 min 17 s [cat. 227]

Quizá porque esta obra radiofónica tuvo como primer destino ser difundida por la megafonía de una estación londinense, su autor la vertebró sobre un fondo de sonidos de la estación de Atocha de Madrid, a la que incorporó frases extraídas de una guía turística en español e inglés para extranjeros. Junto a esos elementos, los caracoles *Cómo reluce* y el fandango *Viva Madrid, que es la Corte* subrayan musicalmente la experiencia del éxodo voluntario o forzado.

José Iges y Concha Jerez

Inventario, 1992-1998 [cat. 218]

La obra presenta dos archivos paralelos de tiempo que conectan con la memoria individual y colectiva.

En la parte sonora —que se realizó en 1991 para la instalación *Force In*—, se enuncian, sobre la lectura correlativa de años entre esas dos fechas, 1492 y 1992, nombres de mujeres y hombres relevantes en el arte, la ciencia, la literatura y el pensamiento que vivieron durante ese período. Como contrapunto, aparece un *collage* sonoro de citas, fragmentos de poemas, relatos y secuencias sonoras diversas.

En la parte visual, se desarrolla otra narrativa fragmentada: una estantería repleta alberga variados residuos electrónicos, así como viejos aparatos tecnológicos dedicados a reproducir, grabar y difundir imagen y sonido (algunos, aún en uso, se activan con la aparición del espectador).



Wolf Vostell

Sara-jevo, 3 Fluxus pianos, 1994

[cat. 242, 243, 244, 245 y 334]



Vinilo Sara-Jevo. 3 Fluxus-Pianos (1994) [cat. 245] y fotografía de la performance en la Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca en 1994 [cat. 242]. A la derecha, la documentación de la performance instalada en los museos de Palma y Cuenca junto a la portada del vinilo *Dé-coll/age Musik* [Dé-coll/age música] de Wolf Vostell (1982) [cat. 95]

Este *happening* tuvo lugar el 9 de septiembre de 1994 en la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca. Para su realización, el artista intervino tres pianos verticales con objetos tan diversos y tan simbólicos como unas sierras mecánicas, una motocicleta, unas sirenas, un monitor y una cámara. La obra denunciaba la guerra en los Balcanes en una reflexión que versaba, como ha escrito María del Mar Lozano Bartolozzi, «sobre la relación con el mundo y sus sombras». El propio Vostell fue su intérprete, junto a su esposa Mercedes Guardado y la soprano Nancy Bellow. La documentación con la que hemos recreado esa obra polimorfa incluye, entre otros materiales, un vídeo y una carpeta que contiene grabados y litografías sobre el ambiente y la partitura del *happening*.



Isidoro Valcárcel Medina

Motores, 1994

[cat. 240 y 241]



28

Isidoro Valcárcel Medina
«Cara A», *Motores*, 1994
21 min 5 s [cat. 240 y 241]

29

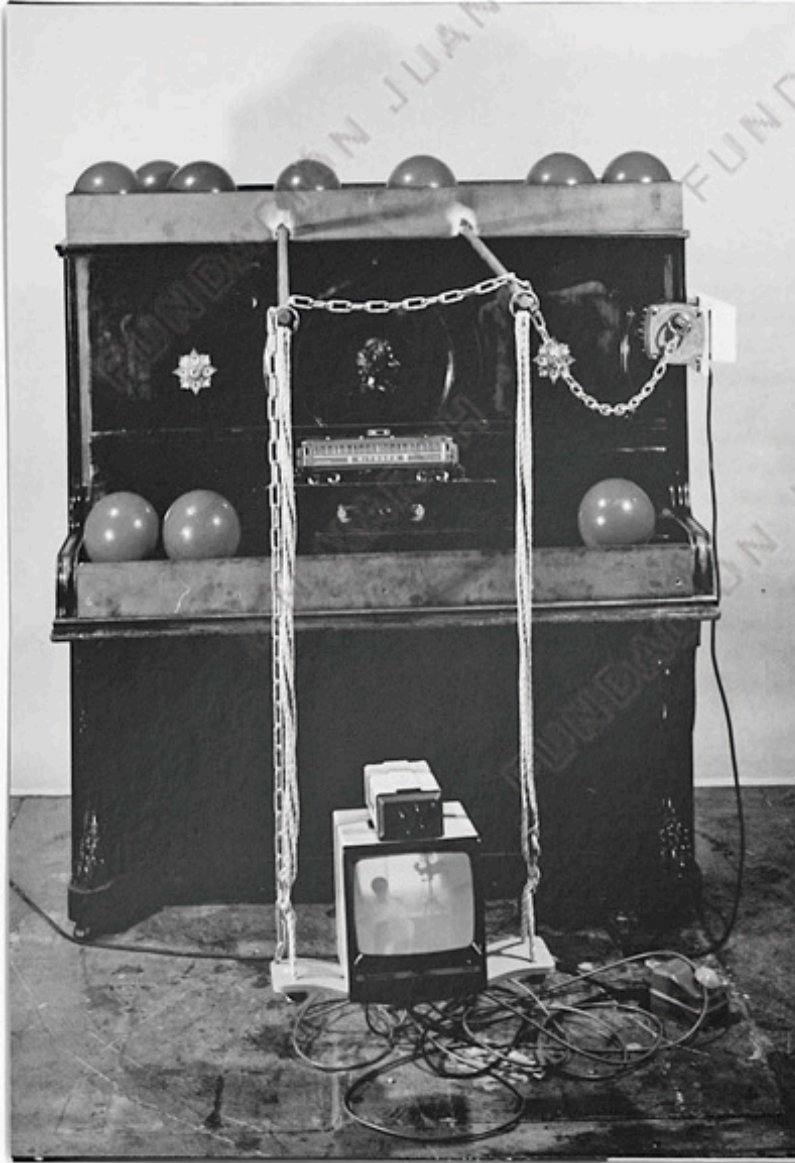
Isidoro Valcárcel Medina
«Cara B», *Motores*, 1994
21 min 13 s [cat. 240 y 241]

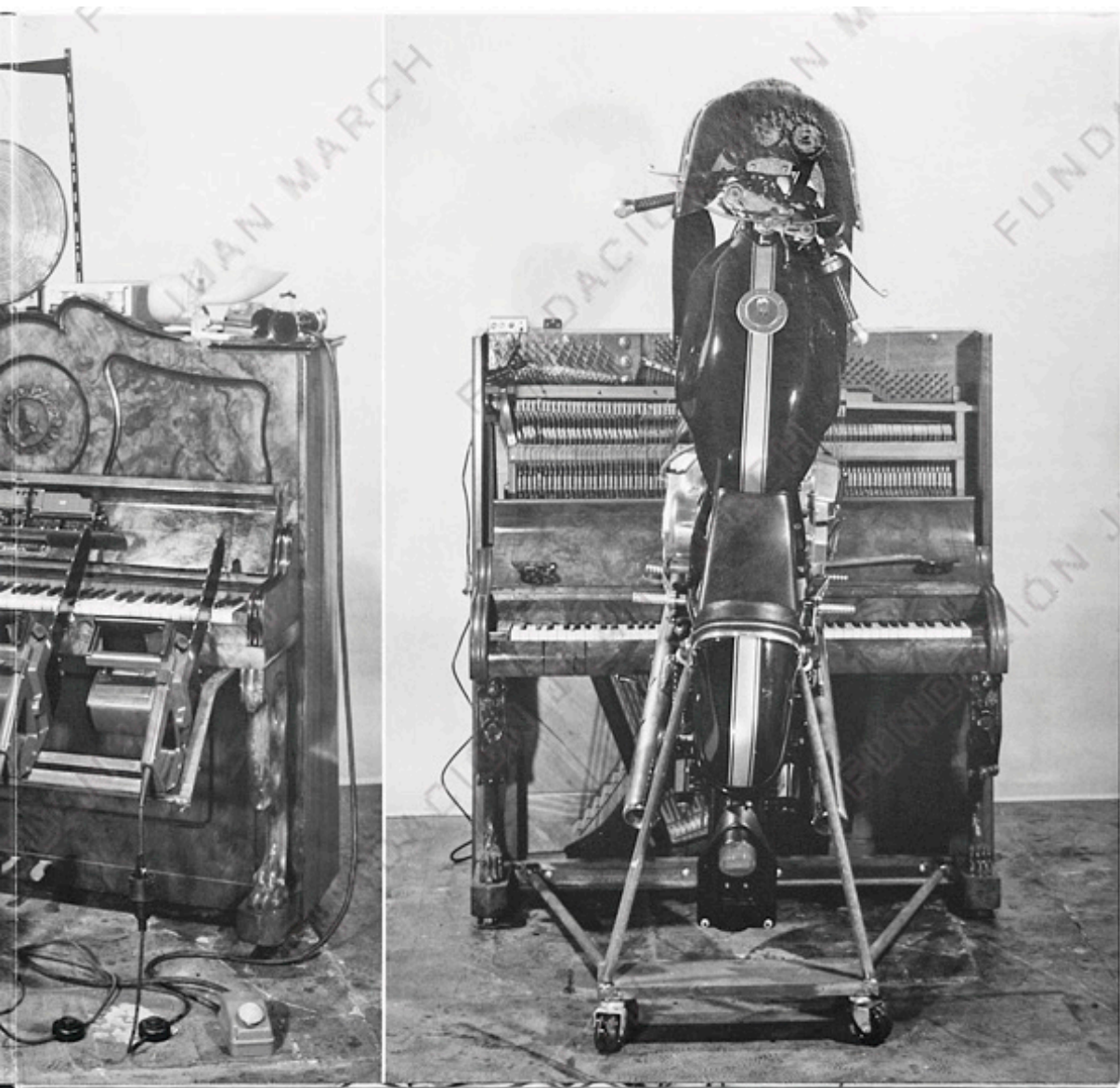
La obra, realizada en dos domingos consecutivos del mes de diciembre de 1973, consistió básicamente en la grabación del sonido producido por dos automóviles distintos al efectuar un mismo trayecto, el que va desde Madrid a El Escorial. El recorrido comprendió tramos de las carreteras N-VI, M-505 y M-600, y se realizó en un Citroën Dyane (1973) 602 cc. y en un Ford Zephyr (1954) 2270 cc. La edición en cassette incluye el esquema preciso, con las duraciones de los tramos del trayecto seguido por los vehículos.



Ninguna historia del arte sonoro puede olvidar a Wolf Vostell, verdadero precursor en España de las tendencias y los movimientos surgidos fuera de nuestras fronteras. Miembro de Fluxus, su trabajo y su influencia en las prácticas sonoras en España son evocados en la exposición con su proyecto *Sara-jevo. 3 Fluxus-Pianos* (1994) [cat. 242-245 y 334], precisamente el último de sus *happenings*, celebrado en la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma. Instalada en Cuenca, *Sara-jevo* significaba la presencia de Wolf Vostell, iniciador de un museo de artista, el Museo Vostell-Malpartida de Cáceres, en otro museo de artistas: el Museo de Arte Abstracto Español.







Esther Ferrer

Música Zaj, c. 1999

[cat. 267]

La artista nos muestra dos objetos «descontextualizados» que son capaces de emitir sonido, y nos los ofrece enmarcados con hilos. Uno de esos objetos es un aparato que emite ultrasonidos para repeler a las ratas; el otro es un timbre de puerta que suena si pulsamos un botón. Estos dos ejemplos de «música zaj» apelan tanto al objeto encontrado posduchampiano como a la noción cagueana de que todo sonido es susceptible de ser percibido como música.

Javier Ariza

Sound Object [Objeto sonoro],

2000 [cat. 271]

Como señala su autor: «conceptualmente la obra se realiza a partir de una reflexión y crítica de algunos condicionantes del comportamiento artístico contemporáneo. Entre ellos: el valor de la obra y su relación con el mercado, su posible carácter crematístico, las problemáticas de lo virtual frente a lo molecular, y la velocidad vertiginosa como síntoma de sucesión constante, cambio y renovación de los acontecimientos».

Los sonidos se grabaron y se editaron digitalmente. Una base de frecuencias graves es surcada por sonidos más nítidos y fugaces, lo que da como resultado una obra rica en texturas que convivió perfectamente, durante tres meses, con las obras plásticas, la sonoridad y la penumbra de la denominada «sala negra» del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Alfredo Costa Monteiro

Cwacs, 2000 [cat. 272]





Mikel Arce, Xabier Erkizia y Simone Simons frente a la pieza *Música Zaj* de Esther Ferrer [cat. 267] en febrero de 2016, en el Museu Fundación Juan March, Palma

Esta pieza sonora, editada en un CD con el título [98.01], se difundió en la denominada «sala negra» del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca mediante dos altavoces situados en cada extremo. Al emitirse en el espacio acústico característico de la sala, se ofreció una experiencia ciertamente distinta a la de una escucha privada o doméstica. La primera parte de la obra, formada por frecuencias en el registro grave, contiene alturas próximas a las frecuencias naturales de la sala del museo. Mediante este efecto, el espacio entró en resonancia y nos enfrentó a una escucha deslocalizada, la del espacio puesto en movimiento. Con más facilidad que en la vida cotidiana se podía llegar a sentir la corporeidad del sonido y la resonancia de nuestro cuerpo.



En la instalación sonora *Cwacs*, Alfredo Costa Monteiro reconfigura y reformula el espacio a través de una red de conos de altavoz situados en el suelo y de una disposición de tubos de caucho suspendidos del techo. Los elementos técnicos de la reproducción del sonido no se ocultan al visitante y su carácter *low-fi* desvincula la emisión del sonido de una reproducción en alta fidelidad (objetivo sustancial de la historia del sonido grabado). Por otra parte, en la instalación conviven varios elementos: la sutilidad del sonido difundido, la fragilidad de los materiales utilizados y la búsqueda de una experiencia perceptiva no mediada por la finalidad.

Òscar Abril Ascaso

MRP n.º 4 (*Silencio metarreferencial*),

2002 [cat. 283]



38

Òscar Abril Ascaso

MRP n.º 4 (*Silencio metarreferencial*)

[fragmento], 2002

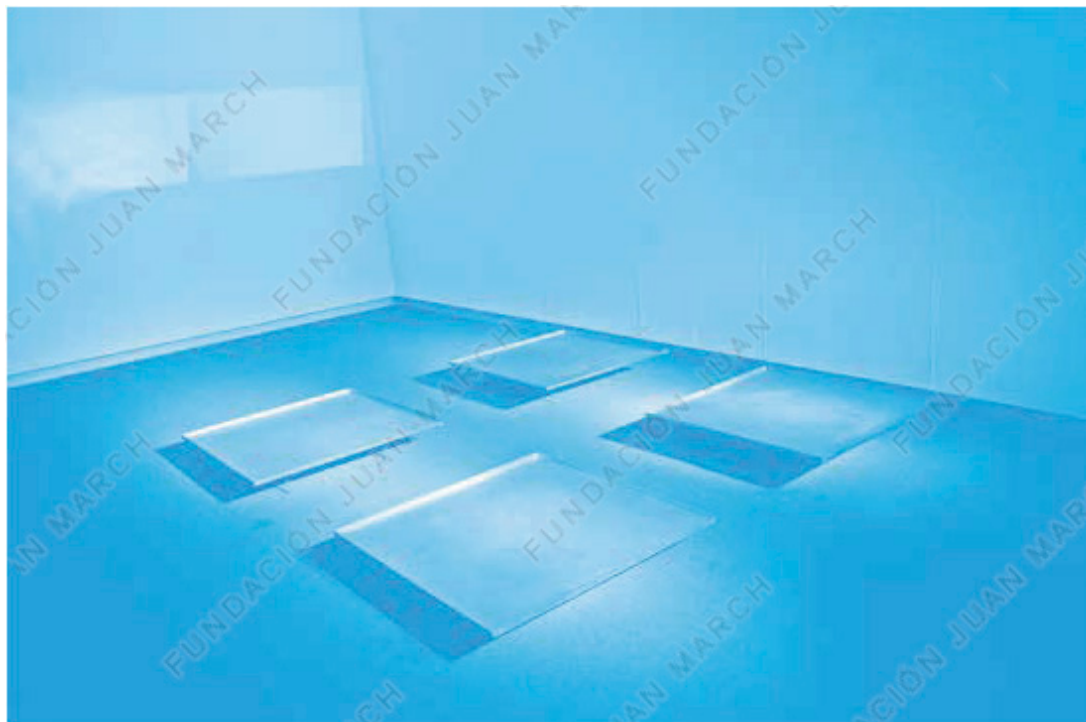
2 min 16 s [cat. 283]

La obra se plantea como una instalación que se ofrece en el marco de un conjunto de obras de autores diversos titulada *Take away. Exposicions per emportar* [*Take away: exposicions para llevar*]. La cajita que la alberga nos explica el modo de montar la instalación, los elementos que deben integrarla y sus necesidades técnicas; adjunta además un disco de vinilo (silencio vinílico), una casete (silencio magnético) y un CD (silencio digital). En ninguno de esos soportes hay sonido alguno, por supuesto. Como el autor comenta en sus notas, es «un ejercicio en el que los diversos soportes de registro se desfuncionalizan para mostrarse meta-referencialmente solo a sí mismos».

Mikel Arce

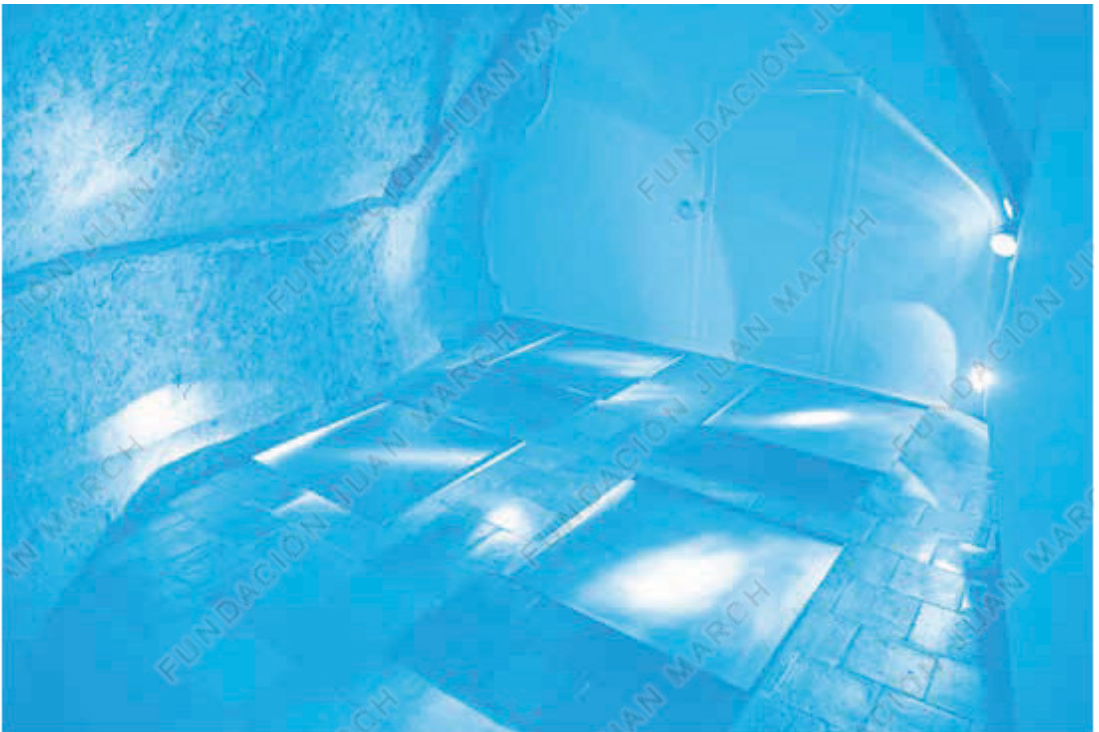
*WAV, 2004 [cat. 288]

La obra propone una materialización del sonido, intercambiando audición por sensación, lo audible por lo visible, en un ejercicio de observación y relajación de los sentidos. La fina lámina de agua contenida en las cuatro bandejas de acero que conforman la pieza vibra con cuatro frecuencias extremadamente graves de 30, 50, 60 y 90 Hz, respectivamente. El agua se muestra de esta forma modelada por el sonido, controlada y esculpida por él, como si de un material plástico-construtivo más se tratase.





Propuestas como las de Óscar Abril Ascaso [cat. 283], Miguel Ángel Coria [cat. 69], Isidoro Valcárcel Medina [cat. 225], José Iges y Concha Jerez [cat. 232] o Mikel R. Nieto [cat. 322], entre otros, presentan una serie de casos típicos en el devenir histórico del sonido en el arte español contemporáneo en los que el soporte de grabación sonora se plantea como medio artístico. Entre ellos, es posible encontrar soportes que contienen varios tipos de silencio grabado, vinilos que proponen la participación directa para generar nuevas piezas sonoras o casetes usadas como contenedores de un múltiple editado.



Fotografías de la instalación **WAV* de Mikel Arce [cat. 288] en espacios de los museos de Palma (izquierda) y Cuenca (derecha)

José Antonio Orts

Ventana, 2006 [cat. 297]

Se compone de diez circuitos electrónicos sonoros fotosensibles que producen impulsos eléctricos cuando captan las sombras del espectador al contemplar la obra. Estos impulsos eléctricos hacen, a su vez, que cada altavoz genere el sonido natural que corresponde al tamaño de su membrana. Así, los sonidos resultan de diferentes tésituras, a pesar de que los impulsos eléctricos sean idénticos. El conjunto da como resultado una masa sonora que puede recordar la lluvia.

Concha Jerez

Ideas instaladas, 2007 [cat. 303]

Diez vídeos constituyen la publicación en DVD de *Ideas instaladas*, de los que se ofrecen cuatro en la exposición. Son piezas de creación basadas en instalaciones de gran formato realizadas por Concha Jerez y filmadas por ella misma, por lo que esos vídeos son a la vez documentos de las obras registradas. Los títulos aquí seleccionados son: *El lado oscuro del espejo*, *Jardín de palabras escritas*, *Jardín de signos* y *Restos anónimos del naufragio*, y se corresponden con las instalaciones homónimas de la artista.

Ramón González-Arroyo

L'isla des Neumas, 2007 [cat. 301]

El autor ha escrito lo siguiente: «El sonido es materia (texturas, densidades, transparencias) y es color (gradaciones, luminosidad). El espacio se revela en el sonido, y el sonido se hace objeto en el espacio. Neumas (del griego πνεῦμα, *pneuma* 'espíritu', 'soplo', 'aliento') son los elementos básicos de un sistema de notación musical, que en su origen tan solo indicaban el contorno de las inflexiones melódicas (RAE). La obra está concebida como un espacio autocontenido lleno de materia sonora en constante movimiento, que el visitante puede "contemplar" apenas ha traspasado sus fronteras. He ahí la isla».

Podríamos aludir también a la penumbra azulada que acoge al visitante en el espacio o a la sensación de que una nueva escultura sonora se está construyendo permanentemente ante sus oídos, desde los siete altavoces que lo rodean.

Ventana (2006) de José Antonio Orts [cat. 297]. Obra sonora fotosensible expuesta en la sala con restos mudéjares del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca



Cuando accedemos al espacio de *L'isla des Neumas*, nos encontramos en un lugar acotado y cuidado al extremo en sus condiciones sonoras y lumínicas. La instalación sonora de Ramón González-Arroyo desvela las propiedades matéricas del sonido y la manera en la que, de una forma absolutamente singular, actúa en el espacio mediante su propagación, presencia y reflexión. Por otra parte, el uso de múltiples fuentes sonoras para difundir el sonido es inherente a la estructura de la obra, y las consecuencias estéticas que se producen al experimentar la instalación difieren radicalmente de las que podemos obtener en nuestra escucha habitual del sonido estereofónico. La difusión multicanal ofrece y manifiesta una escucha cada vez distinta, según nuestra localización en la sala, las decisiones que tomemos sobre nuestros movimientos o nuestra disposición más o menos atenta.



Arash Moori y Esther Mañas

Every Man and Woman is a Star [Cada hombre y cada mujer es una estrella], 2007 [cat. 304]



José Manuel Berenguer

Luci, sin nombre y sin memoria, 2008 [cat. 305]

Reflejo electrónico de las luciérnagas de un manglar lejano, *Luci, sin nombre y sin memoria* es uno de esos objetos con los que el autor trata de responder artística y perceptivamente a preguntas que exceden la práctica del arte: ¿hay realmente algo enteramente continuo en este mundo?, ¿puede la discontinuidad generar continuidad verdadera? La sincronización de elementos simples —aquí circuitos que imitan el comportamiento grupal de las luciérnagas— genera las respuestas lumínicas y sonoras que dan forma a la obra.

Bosch & Simons

Mirlitones, 2012-2013 [cat. 317]



La instalación sonora de Arash Moori y Esther Mañas forma parte de la investigación llevada a cabo por estos artistas sobre la amplificación e intensificación de los sentidos y la deslocalización del espacio (físico, acústico o social). Mediante la sincronización perfecta entre los estallidos de los tubos de neón (una mirada sin tiempo para la contemplación) y el sonido amplificado de las descargas del gas que contienen (una escucha irremediablemente sentida con la vibración del espacio en nuestro propio cuerpo) se produce una rítmica, una remisión y un reparto de todos los registros sensibles. El espacio sugerido por la instalación sonora determina y afecta nuestra percepción de una manera contundente.



A partir del estudio de los instrumentos musicales que forman parte del tipo organológico del mirlitón, muy extendido en las músicas tradicionales, Peter Bosch y Simone Simons reinventaron una instalación sonora con tubos de uno a tres metros en los que el sonido se producía mediante una membrana de silicona, que se ponía en vibración con el uso de aire comprimido. Como sucede en otros trabajos de estos artistas, la difusión del sonido no viene mediada por los altavoces, sino por los efectos de una mecánica, en este caso la de la conducción y presión del aire. La amplia escalera del Museu de Palma se convirtió, durante tres meses, en una gran caja de resonancia en la que el sonido al propagarse, la reverberación de la arquitectura y nuestros cuerpos de oyentes compartieron un mismo espacio vibracional.

Francisco López

Presque tout (Quiet pieces)

[Casi todo (piezas silenciosas)], 2016 [cat. 339]

Instalación sonora
Presque tout (Quiet pieces) [Casi todo (piezas silenciosas)] de Francisco López, en la que mediante el uso de un transductor se convierte una de las ventanas del Museo de Arte Abstracto Español en un altavoz [cat. 339]



Barbara Held y Benton C. Bainbridge

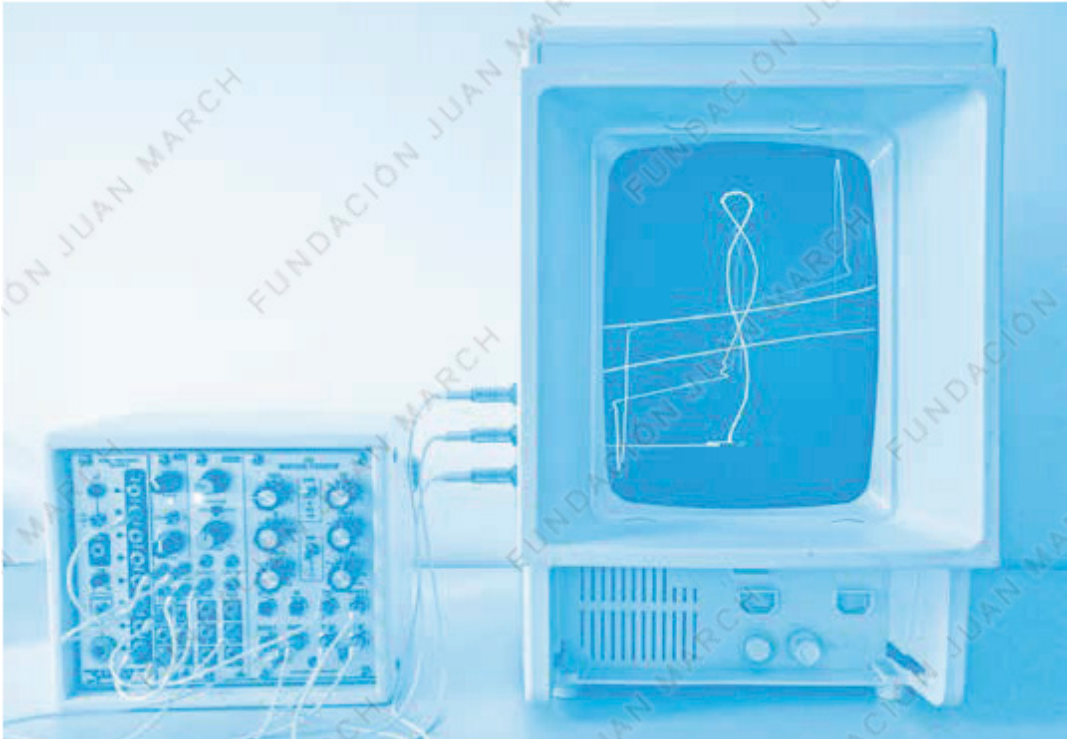
Observatory/Lisa Joy W

[Observatorio/Lisa Joy W],

2014-2016 [cat. 331]

Se trata de una obra generativa en la que el sonido traduce una serie de datos obtenidos en el Instituto de Astrofísica de Canarias. Las oscilaciones solares modulan las frecuencias de un sonido de flauta, mientras, un sintetizador de vídeo analógico Eurorack desarrolla las imágenes a partir de la señal sonora.

La recopilación de piezas de este trabajo, editado por el sello LINE, aúna las obras más minimalistas y «silenciosas» de Francisco López (una faceta poco frecuentada por un autor en el que la intensidad extrema predomina en su trabajo). En ellas se explora el silencio y se redefine el límite de lo audible. Por otra parte, al contener frecuencias sumamente graves, el sonido resulta inapreciable si pretendemos escuchar las piezas con pequeños auriculares o altavoces de ordenador. En las exposiciones de Palma, primero, y de Cuenca, después, en la llamada «sala blanca», se emitieron tres piezas seleccionadas a través de un transductor situado en sendos ventanales que convirtió las superficies acristaladas en altavoces. Según la descripción del sonido que elaborara Hegel en su *Enciclopedia*, este es, en definitiva, un acto de temblor. Durante los largos períodos de silencio «digital» de las piezas, el cristal permanece en una continua latencia sonora que, de alguna manera, vuelve sensible la vibración. El oyente y espectador puede tomar consciencia de una presencia sonora tan solo en la fragilidad del tacto o en una aproximación de nuestros cuerpos sostenida en el umbral de lo (in)audible.



Hugo Martínez-Tormo

3DsoundPrinter_Can

[Impresora de sonidos 3D_lata],
2015 [cat. 335]

Hugo Martínez-Tormo es uno de los nuevos artistas españoles que utilizan las tecnologías más vanguardistas en coherencia con sólidos planteamientos éticos y estéticos. En esta obra, definida por su autor como una instalación electromecánica sonora, se da visibilidad, desde el ámbito del arte, a una nueva situación socioeconómica y ecológica sostenible.

La propuesta cuestiona la actual dicotomía existente entre tecnología y ecología a través del estudio y la documentación de un objeto artificial encontrado accidentalmente en un espacio natural al que no pertenece. Se trata de una lata de aluminio oxidada, descubierta en pleno Parque Natural del Cabo de Creus en Gerona. La aparición de este objeto supone, según Martínez-Tormo, «un síntoma inequívoco de una sociedad que se dirige hacia una distopía post-ecológica».

La réplica de dicho objeto (ese *objet trouvé*) mediante el empleo de la tecnología de impresión 3D genera un nuevo y atípico comportamiento a través del código de programación prediseñado para realizar un volumen, proceso de fabricación del que surge también la composición sonora.

José Maldonado

*Sangre, esfuerzo, sudor
y lágrimas*, 2016 [cat. 341]

Anunciada ya desde su título, *Sangre, esfuerzo, sudor y lágrimas* contiene una composición sonora integrada por sonidos del flujo sanguíneo, del sudor o de las lágrimas: sonidos del esfuerzo o la resistencia, voces que gritan o que susurran el relato, sus discursos. Grabados digitalmente, esos sonidos son transferidos a soporte analógico en cinta que, mediante una acción del propio autor, queda atrapada en la superficie de tiras adhesivas de doble cara que configuran la visualidad de la pieza en cuatro módulos. Sonido arrojado como imagen, como materia expresiva. Simultáneamente, esos sonidos grabados se ofrecen desde una pequeña caja negra como murmullos encerrados en una cinta de cassette que sirve de testigo auditivo del proceso.

Pablo Sanz

Sin título, 2016 [cat. 343]





En Cuenca, uno de los espacios recogía monitores con una selección de vídeos, soportes e instalaciones que remiten a la documentación entendida como un rastro o una huella de acciones artísticas y poéticas. Tal es el caso de la instalación *Sangre, esfuerzo, sudor y lágrimas* (2016) de José Maldonado [cat. 341], de la casete *Motores* (1973) de Isidoro Valcárcel Medina [cat. 240 y 241], de los vídeos relacionados con las *performances* poéticas de Bartolomé Ferrando [cat. 296] o, por último, de varios ejemplos grabados en vídeo de la poesía expandida de Fernando Millán [cat. 321].

La instalación sonora de Pablo Sanz ha sido adaptada a las características espaciales y sonoras de la escalera de la Fundación Juan March de Madrid. Una serie de transductores dispuestos a lo largo del recorrido activan el espacio al vibrar, amplifican las resonancias específicas de los materiales y provocan, por tanto, un cambio en la percepción de la arquitectura. El tránsito por el espacio relaciona un lugar activado sonoramente con la acústica no intervenida del piso superior e inferior, y convierte el trayecto en una experiencia de sonoridad.

Xabier Erkizia

Stille Post/Correu silent, 2016 [cat. 337]

Francisco López

Untitled # 346 [Sin título n.º 346], 2016
[cat. 340]

Juanjo Palacios

Permanencia, 2016 [cat. 342]



A la derecha, fotografías de Xabier Erkizia [cat. 337] y Juanjo Palacios [342] instaladas en los museos de Palma y Cuenca, y fotografía del proceso de grabación de Juanjo Palacios en Cuenca. En la página derecha, fotografía del proceso de grabación de la obra de Francisco López [cat. 340] en la sede de la Fundación Juan March en Madrid



El relato y el recorrido de esta muestra, que ha ido presentando obras sonoras y pinturas y esculturas de las generaciones de artistas plásticos españoles de los años cincuenta a los noventa, en muchos casos contemporáneas entre sí, ofrece al ojo y al oído atentos material para

El término «fonografía» permite agrupar un conjunto de prácticas sonoras muy extendidas y diversificadas en la última década en España. Para dar cuenta de su amplia difusión, la Fundación Juan March ha encargado tres proyectos en los que se plantean una exploración de los espacios y un encuentro con las cualidades vibracionales de cada una de las arquitecturas: Xabier Erkizia en el Museo Fundación Juan March de Palma, Juanjo Palacios en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y Francisco López en la Fundación Juan March de Madrid. La pieza sonora de Xabier Erkizia [cat. 337], mostrada mediante seis conos de altavoz suspendidos, se elaboró a partir de las vibraciones de las esculturas expuestas en el museo (en continua tensión y distensión con el espacio que las contiene), del ambiente sonoro que rodea al edificio, de las conversaciones con el personal o de la infraestructura técnica del museo. En el trabajo de Juanjo Palacios [cat. 340], el sustrato sonoro arquitectónico de las Casas Colgadas de Cuenca es desvelado y ofrecido mediante la escucha necesariamente «alterada» y singular del fonografista. Por último, Francisco López exploró los espacios visitables y ocultos del edificio de la Fundación en Madrid para, a partir de los materiales grabados (el flujo de aire acondicionado y los sistemas de ventilación, la maquinaria de climatización, el sistema de alta tensión, la reverberación de la sala de conciertos, la mecánica de las poleas de los ascensores, etc.) elaborar una pieza sonora acusmática [cat. 342].



El proyecto de narrar la historia del arte sonoro en nuestro país ha querido sumarse a esta encargando la producción de tres obras sonoras: tres fonografías de Xabier Erkizia, Juanjo Palacios y Francisco López, que enriquecerán la colección de la Fundación Juan March, de modo que un proyecto que comenzó impulsado en parte por la coincidencia temporal de los artistas plásticos de la colección con los artistas sonoros que protagonizan este relato ha acabado incorporando obras sonoras a su colección.

En Palma, en un espacio del museo con obras tan rotundas como las de Lucio Muñoz y Martín Chirino o el interior doméstico de Antonio López, el sonido del propio museo comparecía como una obra más en la fonografía de Xabier Erkizia, más audible que visible pero tan real como las demás.

En Cuenca, en una sala con impresionantes vistas sobre la hoz del Huécar, se podía escuchar otra nueva pieza, realizada por Juanjo Palacios. Durante varios días, con la ayuda de diversos tipos de micrófonos (algunos de gran sensibilidad), el artista grabó los sonidos ocultos o desatendidos por los visitantes del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca: las vibraciones de los materiales, los sonidos del sistema eléctrico, el ambiente sonoro de los lugares inaccesibles o la hoz del río Huécar a su paso por las Casas Colgadas. La obra de Palacios desvela la imbricación sonora de la arquitectura del edificio con su entorno urbano y natural.

Siguiendo un proceso de elaboración similar a los anteriores artistas citados, Francisco López tuvo, como materiales sonoros de partida, los espacios del singular edificio de la Fundación Juan March (inaugurado en el año 1975). Durante dos días, López grabó en numerosas zonas de acceso público (la biblioteca, la sala de conciertos, los ascensores) y de uso privado (la sala de máquinas de climatización, los sistemas de poleas de los elevadores, las calderas, etc.). El resultado, fruto de un trabajo de composición posterior, se expone alejado de la sala de exposiciones para ofrecer al visitante «oyente» la posibilidad de una escucha concentrada.

percibir los orígenes, los soportes y los diálogos desde los que y en los que el arte sonoro en nuestro país se ha ido encarnando, hasta alcanzar un sonido ambiente que ya no podemos dejar de escuchar y que constituye algo así como la cara B del arte contemporáneo en España.

04

**ESPACIOS
PARA EL
ARTE SONORO
EN ESPAÑA**

EL ARTE SONORO EN LOS ESPACIOS DE LA ENSEÑANZA

JAVIER ARIZA

Uno de los retos que plantea la enseñanza de lo que hemos convenido en llamar «arte sonoro» radica precisamente en dar forma y significado a la indefinición que lo caracteriza. Y esto se debe a que su estructura rizomática permite una aproximación desde distintas perspectivas, según el interés y la intención de cada cual, tanto en un ámbito teórico como práctico. Su complejidad se manifiesta en la multiplicidad y posible interrelación de los contextos en los que encontramos evidentes signos de su razón de ser: vanguardias históricas, poesía fonética, atonalidad, ruidismo, silencio, música, artes plásticas, nuevas músicas, objeto sonoro, sonido, nuevos medios, arte radiofónico, acción sonora, instalaciones y esculturas sonoras, paisaje sonoro, la voz, el gesto, etc. Por esta razón, y aunque cualquier enseñanza puede ser compleja, esta lo es por su carácter abierto, interdisciplinar y por la relativa juventud del propio término en cuan-

to objeto de estudio en el ámbito —aunque no exclusivo— de las artes.

En gran medida, las programaciones docentes regladas tienden mayoritariamente a recurrir a fórmulas más generales, transversales e interdisciplinares, que permiten integrar las nuevas formas de expresión y los nuevos comportamientos artísticos sin comprometerse necesariamente con un término tan categórico como el que nos ocupa. De modo que su contenido se diluye en el interior de las asignaturas y hay pocas que lleguen a incorporar expresamente el término en su denominación. Suelen ser los programas de talleres y de profesores invitados los que presentan claramente tal nomenclatura. Y estos recursos se consideran siempre un valor añadido. Paradójicamente, en contextos creativos más alejados de la academia se observa, sin embargo, una eclosión sin tapujos del término «arte sonoro» como un hecho consolidado y que forma parte de una cultura interdisciplinar que lo siente como algo propio, que lo reivindica y que está dispuesta a ser generadora de contenido, formación y divulgación a través de múltiples vías, ya sea a través de las propias obras sonoras, o a través de la realización de conferencias, talleres, seminarios, exposiciones y publicaciones. Ello muestra que las formas de enseñar y aprender son múltiples, y el autoaprendizaje —o, lo que es lo mismo, la capacidad actual de intensificar algunos aspectos para conseguir un perfil formativo a la carta en un contexto con una oferta tan diversificada— es una de ellas; lo que hace buena esa cita del músico John Cage en la que afirmaba: «Mi abuela quiso que yo tuviera una educación, así que me mantuvo alejado de la escuela»¹.

La radio (un medio acusmático donde cualquiera puede comenzar a cultivar uno de los principales fundamentos del arte sonoro como es el de aprender a escuchar) representa en este caso un buen instrumento formativo. Debemos en este sentido subrayar el papel fundamental que ha supuesto en nuestro país un programa de culto iniciado en 1985 —pero todavía vigente— como es *Ars Sonora* en Radio Nacional Clásica y la extraordinaria labor de quien fuera su director desde sus inicios hasta 2008, José Iges, para el conocimiento, la enseñanza y la divulgación del arte sonoro². Por otra parte, añadiríamos esa otra herramienta

electrónica que representa internet y que ha transformado definitivamente la forma de acceso a la información y a la comunicación, y que ha permitido, además, generar nuevos espacios alternativos donde formadores, artistas y público en general comparten el conocimiento en un sentido omnidireccional y desde múltiples epicentros. Esta dinámica constante y creciente se expresa en la publicación de webs personales y colaborativas —como *artesonoro.org*—, blogs, *netlabels*, talleres, eventos, actividades, proyectos, archivos sonoros —como *modisti.com*—, *webzines*, y un largo etcétera, que se consideran fuentes y recursos valiosos para la enseñanza. También desempeñan un papel muy importante iniciativas de asociaciones como Radioimaginamos, Intonarumori o In-Sonora, a través de las cuales se fomenta la exhibición de arte sonoro y se estimula su práctica. De igual modo se debe señalar la función dinamizadora de algunos centros y *medialabs*, como Medialab-Prado (Madrid), Hangar (Barcelona), el ya desaparecido Arteleku (San Sebastián), LABoral (Gijón) o ETOPIA (Zaragoza). Además, los festivales y las exposiciones son vehículos adecuados para mostrar muchas líneas de investigación en formato de producción artística. Toda esta sinergia permite crear un sistema complejo de interconexiones que, naturalmente, trascienden el ámbito universitario, si bien muchos de sus agentes poseen una formación académica o se ubican en ese contexto. La generación permanente de relaciones entre arte, ciencia, tecnología y sociedad constituye una de las principales consecuencias de este nuevo contexto global, abierto y cambiante, donde los nuevos medios no son, como indicaba McLuhan, «simplemente una gimnasia mecánica para crear mundos de ilusión, sino nuevos lenguajes con un nuevo y único poder de expresión»³.

En relación con la enseñanza reglada, el arte sonoro, en cuanto contenido referencial, se ha recogido en diferentes estudios como, por ejemplo, Musicología, Historia del Arte, Arquitectura, Acústica o Filosofía, aunque con un reflejo muy dispar. Destaca su particular estudio en el ámbito de las Bellas Artes como asignatura específica o como contenido referencial. El gran protagonismo que adquiere en estas facultades se debe en gran medida, tal y como señala Miguel Molina, a que el arte sonoro surge a consecuencia de



Miembros de Radio
Fontana Mix. De
izquierda a derecha:
Javier Ariza, Ricardo
Echevarría, Luis García-
Ochoa, José Antonio
Sarmiento y Kepa Landa.
En el Laboratorio de
Sonido de la Facultad de
Bellas Artes de Cuenca,
1992. Foto: Gonzalo Cao



((RAS))
REVISTA DE ARTE SONORO

1. Ricardo Gutiérrez: Empezar desde el principio... 214
2. Erik Sánchez: Música y movimiento... 230
3. Roberto González: La música... 236
4. Gonzalo Rodríguez: La música y el tiempo... 238
5. Javier Benito: La música en el espacio... 240
6. Pedro Benito: La música... 244
7. Francisco Rodríguez: El tiempo y la música... 248
8. Javier Benito: Música y tiempo... 250
9. Javier Benito: Música y tiempo... 252
10. Javier Benito: Música y tiempo... 254
11. Javier Benito: Música y tiempo... 256
12. Javier Benito: Música y tiempo... 258

EDITORIAL DE SONIDO
Facultad de Bellas Artes
Universidad de las Américas, ES
LUGO, España
Tel: +34 988 820 200 Fax: +34 988 820 201

((RAS))
REVISTA DE ARTE SONORO

2

((RAS))
REVISTA DE ARTE SONORO

1. Ramón Gómez de la Serna: El sonido... 214
2. Gerardo Soto: El arte de la música... 230
3. Juan Carlos Rodríguez: Música y tiempo... 236
4. Juan Carlos Rodríguez: Música y tiempo... 238
5. Juan Carlos Rodríguez: Música y tiempo... 240
6. Ramón Gómez de la Serna: El sonido... 244
7. Juan Carlos Rodríguez: Música y tiempo... 248
8. Gregory Lehmann: Sound and time... 250
9. Francisco Rodríguez: El tiempo y la música... 252
10. Gregorio Lehmann: Sound and time... 254
11. Juan Carlos Rodríguez: Música y tiempo... 256
12. Ramón Gómez de la Serna: El sonido... 258

Taller de Sonido
Facultad de Bellas Artes
Universidad de las Américas, ES
16802 Caceres, España
Tel: +34 924 22 16 00
Email: ras@unla.es

((RAS))
REVISTA DE ARTE SONORO

4

((RAS))
REVISTA DE ARTE SONORO

1. Ofelia Gómez: La música de los músicos... 214
2. Antonio Arce: La música de la música... 230
3. La música y el tiempo... 236
4. Víctor Balboa: Música y tiempo... 238
5. Juan Carlos Rodríguez: Música y tiempo... 240
6. Christian Rodríguez: El tiempo y la música... 244
7. Juan Carlos Rodríguez: Música y tiempo... 248
8. Francisco Rodríguez: El tiempo y la música... 250
9. Francisco Rodríguez: El tiempo y la música... 252
10. Francisco Rodríguez: El tiempo y la música... 254
11. Francisco Rodríguez: El tiempo y la música... 256
12. Francisco Rodríguez: El tiempo y la música... 258

EDITORIAL DE SONIDO
Facultad de Bellas Artes
Universidad de las Américas, ES
LUGO, España
Tel: +34 988 820 200 Fax: +34 988 820 201

((RAS))
REVISTA DE ARTE SONORO

6

RAS
7

RAS
8

RAS. Revista de Arte Sonoro, 1996-2005 [cat. 255]. 7 CD colectivos, expuestos en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, entre junio y septiembre de 2016. Propiedad particular. Foto: Desenfoque/ Archivo Fundación Juan March



28

ISIDORO VALCÁRCEL
MEDINA

«Cara A», *Motores*, 1994.
21 min 5 s
[cat. 240 y 241]

29

ISIDORO VALCÁRCEL
MEDINA

«Cara B», *Motores*, 1994.
21 min 13 s
[cat. 240 y 241]

distintos desplazamientos; uno de los más importantes y primeros se produjo en las artes visuales con el fin de «tratar de definir a los artistas visuales que utilizaban el sonido en sus obras»⁴. Si bien, como posteriormente señala, esta competencia no pertenece en exclusiva a las artes visuales, ya que asimismo se han producido desplazamientos similares en el ámbito musical⁵. Por otra parte, si examinamos el contexto universitario de nuestro país, podríamos aventurar una cartografía que, aun incompleta y muy focalizada en el ámbito de las Bellas Artes, pudiera servir como una aproximación significativa a la presencia del arte sonoro en la enseñanza reglada.

Por ser el primer referente, iniciamos este recorrido en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en la que un pionero, el profesor José Antonio Sarmiento, hace ya veintiocho años, comenzó a impartir una materia relacionada con el arte sonoro a través de la asignatura *Otros comportamientos artísticos*. El espacio docente se complementaba con un laboratorio de sonido y un estudio de radio. Como una actividad extraacadémica, en 1992, se crearon el Taller de Ediciones y el Taller de Sonido, y se iniciaron las actividades radiofónicas a través de la emisora Radio Fontana Mix. Igualmente, se inició una intensa actividad editorial con publicaciones como: *La radio futurista* (1993), de F. T. Marinetti; *Motores* (1994), de Isidoro Valcárcel Medina [cat. 240-241]; *La escritura no escrita* (1996), de José Luis Castillejo; *El arte de los ruidos* (1998), de Luigi Russolo; *El arte de los sonidos fijados* (2001), de Michel Chion; *La emisión del pánico* (2002), de Howard Koch; *Pomelo* (2006), de Yoko Ono; *La música del vinilo* (2009), de José Antonio Sarmiento; *El libro de las setas* (2012), de John Cage; *Cannibale* (2013), de Francis Picabia; los dos últimos libros de José Antonio Sarmiento: *168 dardos dadá* (2016) y *Cabaret Voltaire* (2016); y los siete números publicados entre 1994 y 2004 de la revista *Sin Título*. También cabría destacar la creación de la primera revista en nuestro país sobre arte sonoro, *RAS*, que entre 1996 y 2005 publicó siete números [cat. 255]. Regularmente se organizaron conferencias, talleres y encuentros a los que se invitaron a participar a artistas como Pedro Garhel, Isidoro Valcárcel Medina, José Iges, Pedro Bericat, Adol-

fo Núñez, Llorenç Barber, Eduardo Polonio, Leopoldo Amigo, José Luis Carles, Francisco López, Chiu Longina o Kamen Nedev. En el año 2000, con la reforma del plan de estudios de la licenciatura, aparecieron las asignaturas *Arte sonoro I* y *Arte sonoro II* (denominación *rara avis* para los estudios de Bellas Artes en aquella época)⁶. Actualmente se siguen impartiendo *Arte sonoro* y la original *Otros comportamientos artísticos*. Por otro lado, asignaturas más cercanas al arte sonoro y al arte radiofónico han estado presentes en los distintos programas de doctorado organizados por el Departamento de Arte y en los másteres de la facultad conquense, dirigidas por el ya mencionado José Antonio Sarmiento y por mí mismo. Por último, la profesora Sylvia Molina se ha encargado de otros contenidos más cercanos a la música electroacústica y las interfaces interactivas.

La relación de Cuenca con la música electroacústica es bien conocida. El Gabinete de Música Electroacústica (GME) de Cuenca se inauguró en 1983 y fue el primer centro público de enseñanza, creación, investigación y difusión de la música electroacústica en España. En 2006 se cerró, pero afortunadamente una década después ha vuelto a reactivarse gracias a la colaboración de varias instituciones (la Junta de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial de Cuenca y la Universidad de Castilla-La Mancha), o por la constante reivindicación de personas como Julio Sanz, grupos de investigación como Fuzzy Gab.⁴⁷, el apoyo de la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE), la actividad de asociaciones como Audio Vídeo Arte Digital Interactivo (AVADI) y Acción GME 2.4, y la concesión del proyecto I+D *Creación y estudio de las CAAC (Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo) de Cuenca*⁸. Todo ello ha permitido que los fondos y el material técnico del GME vuelvan, en 2016, a disfrutar de una nueva sede operativa, situada esta, y no por casualidad, en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

En la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) encontramos a Leopoldo Amigo, quien, además de haber sido el director técnico del GME en sus inicios⁹, cuenta con una pronunciada labor docente desarrollada en talleres de arte sonoro y música por ordenador. Tiene además producción sonora propia y en

colaboración con Miguel Molina, catedrático de Escultura en la misma universidad. Este último es sin duda uno de los profesores más activos, con mayor recorrido y con más reconocimiento en nuestro país en lo que se refiere a docencia, creación, investigación y divulgación del arte sonoro. Su docencia en este ámbito se remonta al curso 1997-1998, y actualmente imparte asignaturas de grado como *Arte sonoro* (junto a Carlos García Miragall) y *Taller de arte sonoro*. En el Máster Universitario en Música de la Universidad Politécnica de Valencia, Molina ofrece desde el curso 2006-2007 la asignatura *El arte sonoro: interacción entre música y escultura*. Cabría destacar además que es director del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) y ha dirigido, entre otros, el proyecto de investigación I+D titulado *Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual*¹⁰. Sería preciso reseñar también en la UPV la amplia trayectoria académica de un artista como Bartolomé Ferrando¹¹.

Otro importante foco de la enseñanza del arte sonoro se encuentra en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco gracias a la labor del artista y profesor Mikel Arce. De 1983 a 1995 se crearon asignaturas, como *Tecnologías y procesos audiovisuales*, en las que ya se trabajaban contenidos que observaban el interés creativo del sonido. Con la adaptación de un nuevo plan de estudios en 1995 (y hasta el curso 2009-2010), surge la asignatura *El hecho sonoro*, centrada específicamente en los ámbitos y las prácticas más comunes del arte sonoro: paisaje sonoro, creación sonora, instalación y escultura sonora. Paulatinamente, durante el curso 2010-2011, se fueron incorporando nuevas asignaturas, como *Arte y tecnología*, en la que se incluyeron módulos de contenidos dirigidos al uso del sonido como medio de expresión artística. Más recientemente, durante el curso 2012-2013, se añade la asignatura *Instalaciones y espacio sonoro*, que referencia los ámbitos y formatos más comunes del arte sonoro actual. Un año más tarde, en el curso 2013-2014, se imparte dentro del Máster en Arte Contemporáneo Tecnológico y Performativo la asignatura optativa *Arte sonoro e interfaces*, compartida con el profesor y artista Josu Rekalde.

En Barcelona destacaríamos el Máster en Arte Sonoro organizado por la Universidad de Barcelona y el centro Arts Santa Mònica. Un máster primero en su especie que se estructura en dos posgrados independientes («Posgrado en creación sonora. Materiales y herramientas» y «Posgrado en diseño sonoro. Proyección y espacio») y un proyecto final. Este máster, que se inició en el curso académico 2011-2012, lo dirigen actualmente los profesores Francesc Daumal y Josep Cerdà. También es preciso recordar el papel fundamental que desempeñó en su origen Lluís Nacenta. La coordinación del máster recae en José Manuel Berenguer, uno de los actores principales del arte sonoro, tanto a nivel teórico como práctico, en aspectos docentes, artísticos, de promoción y divulgación¹². La docencia de todos ellos se complementa con un nutrido grupo de profesores habituales, igualmente significativos, entre los que se encuentran Carlos Gómez y Carmen Pardo. A ellos se suma la colaboración puntual de profesores invitados tan reconocidos y de ámbitos tan diversos como Francisco López, José Iges, Marta Cureses, Edu Comelles, Llorenç Barber, Mikel Arce, Miguel Morey, Lali Barrière, Òscar Abril Ascaso o Anna Ramos¹³.

Para continuar con nuestro repaso de la enseñanza del arte sonoro en las facultades de Bellas Artes, cabría destacar en la de Barcelona la actividad que lleva a cabo el catedrático de Escultura Josep Cerdà en el ámbito de la escultura sonora —con especial interés en las esculturas de François Baschet— y de las instalaciones, además de distintos proyectos sobre paisajes sonoros, deriva y fonografía. Se puede señalar en este sentido el trabajo que realiza en torno al espacio docente e investigador Laboratori d'art sonor UB¹⁴ —vinculado al grupo de investigación BR::AC—, cuyo antecedente se encuentra en aquella otra asignatura optativa de la extinta licenciatura denominada *Laboratori del caos*, en la que trabajaba conceptos de arte sonoro hacia el año 2004.

De un modo más reciente, en otras muchas facultades de Bellas Artes de nuestro país, se observa la inclusión de materias relacionadas con el arte sonoro, si bien la denominación del término no se encuentra explícitamente en el título de las enseñanzas, sino más bien en sus contenidos y en correspondencia con las



líneas de investigación de los docentes que las proponen. Tal es el caso del profesor y artista Jaime Munárriz, de la Universidad Autónoma de Madrid, quien a través de su conexión con Experimentaclub invita a profesores a dar conferencias sobre arte sonoro y música experimental en las aulas. Por otro lado, imparte la enseñanza del arte sonoro a través de asignaturas como *Media Art e Imagen de síntesis y entornos interactivos*, en las que utiliza procesos digitales y lenguajes de programación como Processing y Pure Data. En la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, no existen actualmente asignaturas con la denominación «arte sonoro», si bien cabría destacar el poso que en este ámbito han dejado anteriores docentes como Pedro Garhel, en el contexto de la *performance* y la tecnología¹⁵, y, hasta el año 2011, Concha Jerez, artista *intermedia* en colaboración con José Iges. En la Facultad de Bellas Artes de Altea, Bernabé Gómez, profesor con formación multimedia e *intermedia*, considera que el sonido siempre se ha integrado en asignaturas de grado como *Audio digital* —aunque desde una vertiente más técnica— y en otras en las que se sigue considerando colateral a disciplinas más próximas a las artes visuales, como *Pintura y nuevos medios*, *Lenguajes del medio audiovisual* o *Videoarte*. Bernabé puntualiza que los aspectos más históricos y conceptuales del sonido se amplían en las asignaturas de máster, como *Medios audiovisuales: experimentación e hibridación*. Un caso análogo lo encontramos en la Facultad de Bellas Artes de Granada, cuyos contenidos se desarrollan en asignaturas como *Proyectos audiovisuales*, en la que destacaríamos a la profesora Ana García López, y, sobre todo, en jornadas y actividades extracurriculares. En la Facultad de Bellas Artes de Sevilla no se imparte directamente esta materia, si bien se han organizado cursos de extensión universitaria y algunas actividades relacionadas. Es reseñable, por reciente, la presencia en el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) de la exposición sobre arte sonoro *Lo audio-visual. Arte sonoro en las colecciones de 9915*¹⁶. En la Facultad de Bellas Artes de Teruel destaca la actividad en torno a la instalación sonora y la fonografía que lleva a cabo la pareja artística formada por los docentes José Prieto y Vega Ruiz, para quienes las exposiciones son el medio más habitual de

presentar su investigación. Hay que señalar que en esta facultad se programó una asignatura, *Taller de sonido*, que nunca ha llegado a realizarse. También se debe mencionar a Juan Bernardo Pineda, docente en la misma facultad, por su trabajo en torno a la danza y su asignatura *Arte de acción*, en la que el sonido se utiliza como elemento integrador para *performances* interactivas e *intermedia*. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo encontramos contenidos de arte sonoro en la docencia, impartida tanto en grado como en máster por profesores como Fernando Suárez y Xoan Manuel Novogil, y a través de asignaturas transversales e interdisciplinares de grado como, por ejemplo, *Producción artística: audiovisuales o Escultura*. Igualmente se debe destacar el trabajo docente de Ignacio Barcia en *Artes afines*, que trata de las relaciones entre las artes plásticas, la música contemporánea y el arte sonoro. Son reseñables sus líneas de investigación vinculadas con la notación gráfica y las relaciones que se dan entre lo visual y lo sonoro.

Por último, en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna, encontramos el arte sonoro en las líneas de investigación y en los proyectos que dirige el profesor Atilio Doreste mediante el grupo de investigación Taller de Acciones Creativas (TAC), centrado en el paisaje sonoro y la fonografía. Doreste realiza una importante labor de divulgación a través de seminarios, cursos, *workshops*, congresos y proyectos de investigación¹⁷. Esta actividad se refleja en asignaturas de máster como *Arte y paisaje*. Por otra parte, como apoyo al alumnado, el centro dispone del laboratorio de arte sonoro Auriculab¹⁸, en el que formalizan otras actividades y se programan exposiciones.

Respecto a la enseñanza y divulgación del arte sonoro en otros contextos académicos universitarios más relacionados con la historia de la música contemporánea, debemos subrayar la importante y amplísima labor llevada a cabo desde la Universidad de Oviedo por la profesora Marta Cureses, en ámbitos como la docencia, la investigación, la gestión cultural y la divulgación. Destacaríamos su asignatura de Grado en Historia y Ciencias de la Música titulada *Historia de la música IV*, así como alguna otra impartida en el Máster Universitario en Patrimonio Musical, como *Tecnologías de la información y la comunicación*

Instalación *Nits d' Aiolo i Art* realizada con cabezas binaurales en la asignatura *Arte y tecnología II*, impartida por Mikel Arce en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Expuesta en la estación de metro Colón de Madrid, 2012. Foto: Mikel Arce

Portada del CD *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Laboratorio de Creaciones Intermedia. Facultad de Bellas Artes, Valencia, 2004

Portada del libro *El arte de los ruidos* de Luigi Russolo. Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes, Cuenca, 1997

aplicadas a la difusión del patrimonio musical. En este grado también se incluye la asignatura del profesor Edson Zampronha, *Creación musical multimedia*.

Asimismo sería preciso señalar la actividad docente, investigadora y creativa que realiza en la Universidad Autónoma de Madrid José Luis Carles¹⁹, en especial con su asignatura *Lenguajes audiovisuales de las culturas de masas* del Grado en Historia y Ciencias de la Música. En este mismo grado encontramos otros ilustres nombres, como Adolfo Núñez, docente con *Historia y análisis de la música del siglo XX*, y Ana Vega Toscano, con *Música en los medios audiovisuales*. Mención especial merece Miguel Álvarez-Fernández, uno de los mayores conocedores y divulgadores del arte sonoro de nuestro país, quien cuenta por otra parte con una dilatada experiencia docente iniciada en la Universidad de Oviedo y actualmente desempeñada en distintas asignaturas del Grado en Creación Musical de la Universidad Europea de Madrid.

La enseñanza del arte sonoro se incluye además en estadios académicos destinados a la formación del profesorado para las etapas educativas más tempranas —primaria y secundaria—, como así se refleja en algunos trabajos finales de grado (Karina Salgado, Universidad de Valladolid) y de máster (Juan Jesús Mateo, Universidad de la Laguna, o Pedro José Ríos, Universidad de Castilla-La Mancha). Por otra parte, sería conveniente subrayar algunos nombres actuales relacionados con líneas de investigación en el ámbito de la pedagogía de la creación musical como, por ejemplo, Pilar Cabeza (Universidad de Valladolid), Juan Jesús Yelo (Universidad de Murcia), Antonio Alcázar (Universidad de Castilla-La Mancha) o Adolf Murillo (Universidad Politécnica de Valencia)²⁰. También cabría recordar otras propuestas llevadas a cabo por Inmaculada Cárdenas (Universidad de Santiago de Compostela), entre las que se encuentra la dirección del grupo Espacio Permeable, en los años ochenta, y del Grupo de Creación Sonora de la Universidad de Santiago (GCSUS), a partir de 1995.

Por último, se debe resaltar la importancia e interés de un gran número de investigaciones académicas desarrolladas en nuestro país en torno al arte sonoro que han culminado en formato de tesis doctoral. Un redu-

cido número de autores, y con enfoques muy distintos, incluyen tal denominación en su título (José Iges, Javier Ariza, Xoan Manuel Novogil, Roc Laseca, Miguel Álvarez-Fernández). Otros, la mayor parte, se centran en aspectos más específicos, como pueden ser la escultura sonora (Martí Ruiz, Rocío Silleras, Susana de Arturo); la instalación sonora (María Andueza, Alberto E. Flores, Mikel Arce, Bernabé Gómez, María C. García); artistas y comportamientos (Carmen Pardo, Estela García, Rubén Figaredo, David Pérez, José V. Rubira, Ignacio Estella, Henar Rivière, Isaac Diego, Violeta Nicolás, Juan Gallego, María de los Remedios Vázquez, María Teresa García, Susana G. Romanos, Lluís Nacenta); paisaje sonoro (José Luis Carles, Xoan-Xil López, Joaquina Valdés); visualizaciones del sonido (Antonio Notario, Sara Julsrud, Miguel Ángel Peña); y sonido y tecnología (Sergi Jordà, David Cejudo).

Como conclusión, añadiremos que, al igual que ocurre con un iceberg, convendría reconocer que la parte visible en la que hemos expuesto algunas huellas significativas sobre la enseñanza de este ámbito creativo, que llamamos «arte sonoro», no deja de ser una minúscula porción necesariamente vinculada a una entidad que, bajo nuestra superficie, se proyecta hacia una inmensidad a la que le debe todo su sentido y desde la que parte y emerge.

- 1 John Cage, *El libro de las setas* (trad. Francisco Deco). Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 67-68.
- 2 José Iges, *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio*. Madrid: Fundación Autor, 2012. A partir de 2008, la dirección de *Ars Sonora* la toma Miguel Álvarez-Fernández. Desde entonces los programas se encuentran disponibles en línea para su libre descarga en formato MP3 en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/> [consulta: 4 de julio de 2016].
- 3 Edmund Carpenter y Marshall McLuhan, *El aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación* (trad. Luis Carandell). Barcelona: Editorial Laia, 1974, p. 156.
- 4 Llorenç Barber y Montserrat Palacios, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones Autor, 2009, p. 99.
- 5 *Ibid.*, pp. 99-100.
- 6 Véase: <http://www.uclm.es/cdce/Sarmiento-Clase/BiblioDisco/Especificas.html>. Véase también: <http://www.uclm.es/cdce> [consulta: 4 de julio de 2016].
- 7 El grupo de investigación Fuzzy Gab.4 lo integran los profesores de la UCLM Sylvia Molina, Daniel C. del Saz, Javier Ariza y José Antonio Sarmiento. Colaboran los investigadores: Javier Osona, Fabián Esteban Luna, Joaquín Díaz, Olivia Caro, Julio Sanz, Javier Alonso Urbina y Natalia Fari. Para más información, véase: <http://fuzzygab.uclm.es> [consulta: 4 de julio de 2016].
- 8 Proyecto I+D+I, ref.: HAR2013-48604-C2-1-P. Disponible en: <http://www.caac.uclm.es/> [consulta: 4 de julio de 2016].
- 9 Recordemos que Leopoldo Amigo fue cofundador del GME y su director técnico hasta 1990, momento en el que esa función pasó a desempeñarla el compositor Julio Sanz.
- 10 Proyecto desarrollado entre 2009 y 2012. Ref.: HAR2008-04687. De este proyecto surge la publicación (en fase de imprenta), Miguel Molina (ed.), *iCHUM, CHUM, PIM, PAM, PUM, OLÉ! Pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las vanguardias (1584-1964)*, vol. 1: *Estudios críticos*. Lucena: Weekend Proms, 2016. Respecto a las actividades del grupo LCI, se recomienda visitar: <http://www.upv.es/intermedia/> [consulta: 4 de julio de 2016].
- 11 Bartolomé Ferrando, *La enseñanza de la performance en Valencia*. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2008/10/bartolom-ferrando-la-enseanza-de-la.html> [consulta: 5 de junio de 2016].
- 12 Para la consolidación del término, fue determinante el papel del grupo Còclea con la organización del festival Zeppelin y el archivo sonoro Sonoscop.
- 13 Más información de este máster en: <http://www.ub.edu/masterartsonor/> [consulta: 4 de julio de 2016].
- 14 Más información en: <http://www.ub.edu/laboratoriartsonor/es/laboratori> [consulta: 4 de julio de 2016]. Se recomienda consultar el texto Ferrer Cerdà y Martí Ruíz, «Una perspectiva sonora sobre la innovación en Arte», *Fabrikart*, n.º 10 (2012), pp. 98-125.
- 15 Merecería un especial recuerdo la actividad realizada en el Espacio P de Madrid.
- 16 El nombre de la Asociación de Coleccionistas Privados de Arte Contemporáneo es 9915.
- 17 Es el caso del proyecto titulado *Paisaje sonoro. Identificación y registro digital geolocalizado del patrimonio cultural inmaterial de Canarias* o del congreso Nodos On: Fonoteca del Mar, celebrado en diciembre de 2011 en Tenerife.
- 18 Espacio coordinado junto a José Guillén; además cuenta con la colaboración de otros artistas músicos improvisadores como Zebenzuí González, Fabián Yáñez y Tony Peña, entre otros. Véase: www.auriculab.net [consulta: 4 de julio de 2016].
- 19 Un buen ejemplo de su labor divulgativa la encontramos en la organización del III Congreso Internacional: Espacios Sonoros y Audiovisuales, celebrado en marzo de 2016 en Madrid.
- 20 Destacar de Adolf Murillo los proyectos soundcool.org y el realizado en colaboración con Fernando Ortuño, lafactoriaprojectes.com, que consiste en el diseño de los espacios docentes como facilitadores de la innovación y la creación sonora. Fernando Ortuño también ha realizado junto a Edu Comelles proyectos como el Espacio Audible, en el que se plantea el modo de exponer el arte sonoro en un espacio concreto.

ESPACIOS PÚBLICOS PARA EL ARTE SONORO: FÍSICOS Y ELECTRÓNICOS

MARÍA ANDUEZA

D

urante un tiempo, la creación sonora no tuvo lugar ni circunscripción específica para su práctica. Los proyectos y acciones acontecían en uno u otro emplazamiento sin preguntarse si aquello que se hacía era una cosa u otra. Quizá era lo que más sentido tenía: se hablaba un lenguaje, el de lo sonoro, y en él se comprendía todo el ámbito de la creación, de modo que cada intervención o evento podía suceder en uno u otro espacio. Sin embargo, con el transcurso de los años y los sucesivos intentos por estudiar, demarcar y analizar este campo, se han ido definiendo diferentes ámbitos, como el radioarte, el arte público sonoro, la música de acción o la instalación sonora, que obligan a fijarse en nombres concretos, a buscar tendencias particulares o a esforzarse por encontrar puntos en común o aspectos diferenciadores. Estos intentos se convierten en un arma de doble filo, pues si bien, por un lado, definen unas formas de ha-

cer y con ello matizan progresivamente una disciplina, por el otro, esta mayor visibilidad en los circuitos del arte inevitablemente encorseta su radio de acción. De forma que en ocasiones se debilita la potencialidad de la creación sonora, que se ve reducida a sus condiciones fundamentales, al tiempo que se dejan por el camino otros aspectos de gran relevancia que la contextualizan con mucho más sentido en el campo de la creación contemporánea.

En lo que sigue, se va a presentar una aproximación de las muchas que podrían realizarse sobre la cuestión del espacio público en su relación con la creación sonora española. Significa esto que habrá presencias y ausencias en las siguientes líneas: presencias que van a ilustrar un determinado acercamiento a la creación sonora y ausencias que también podrían ilustrar, sin lugar a dudas, otro texto en torno al mismo ámbito. No se pretende escribir «la» historia, pues el recorrido del arte sonoro español es todavía corto y han de suceder más cosas y pasar más años para encarar con sentido su trayectoria. La revisión de lo que ha acontecido hasta ahora subraya un panorama con la fuerte presencia de ciertos artistas que se preocuparon por empezar a labrar los terrenos de lo sonoro hace ya unas décadas. Muchos se encuentran todavía en activo, de manera que sus trayectorias destacan siempre que se hace referencia al contexto histórico de la creación sonora, sin importar cuáles sean los vectores que delimiten la aproximación al área concreta de la que se trata. Sucede así precisamente por las razones con las que arrancaba este texto: sus trayectorias, lejos de pensar el lugar específico para la creación, plantearon, al menos en sus comienzos, la propia creación sonora como medio de pensamiento y de experimentación, que llevaba con sus lenguajes, métodos y estrategias a intervenir en distintos lugares, entre ellos los públicos.

Así, por lo que se refiere al espacio público de la ciudad, es de obligada necesidad nombrar a un músico como Llorenç Barber y su trabajo en la creación de composiciones globales con la sonoridad de las campanas, que tañe en el espacio urbano desde campanarios de iglesias, o campana y cencerro en ristre a pie de calle. Lo es también, en un registro completamente distinto, aludir a las instala-

ciones multimedia de José Iges y Concha Jerez, como aquella en la que insertan códigos vocales y textuales acompañados con la temporalización de los semáforos (*Trafico de deseos*, 1990), o aquella en la que, escondidos entre arbustos de un jardín, rememoran los versos de voces hispánicas de la literatura universal (*Jardín de poetas*, 2008). Si fijamos la atención en otro tipo de prácticas, no se puede obviar parte de la actividad del grupo Zaj, que llevó a cabo acciones en espacios públicos (*Viaje a Almorox*, 1965); el trabajo de Isidoro Valcárcel Medina, siempre tan sugerente en lo sonoro y conceptual (*136 manzanas de Asunción*, 1976), o la extraordinaria intervención de LUGAN durante los Encuentros de Pamplona de 1972 (*Comunicación humana. Teléfonos aleatorios*) [cat. 47].

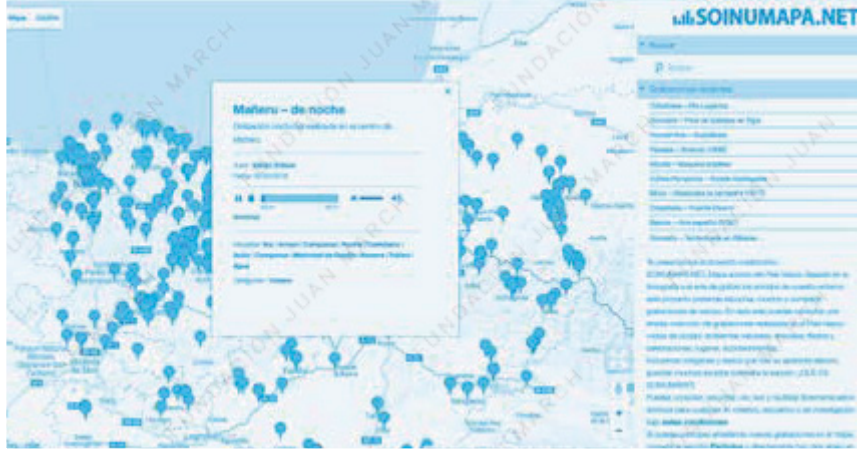
Al margen de lo que cada una de estas obras propone en lo estrictamente sonoro y de las narrativas que se abren a su paso, se perfilan en ese conjunto de trabajos dos formas de intervención que las diferencian plenamente y que se pueden generalizar y extender al resto de la creación sonora en espacios públicos. La diferencia radica en la ocupación que se hace de lo público, que algunas prácticas abrazan de forma espontánea, sin necesitar permiso alguno, mientras que otras se instalan en el espacio e insertan en él sonoridades que perduran un tiempo —lo que las obliga a requerir los permisos necesarios para ocupar tales espacios—. En el primer grupo, aparecen acciones normalmente breves, que tienen una duración indeterminada pero limitada, no obstante, al propio evento, que se funde con las lógicas de los espacios. En este grupo se inscriben algunas de las acciones de Zaj (*Concierto Zaj por calles y plazas de Madrid*, 1965); o la ya mencionada obra de Valcárcel Medina en la que conversa con ciudadanos mientras camina por la ciudad. Son acciones que ejecutan un evento —ya sea la conversación, la interpretación musical u otras formas de producción sonora— y que no precisan de permisos porque justamente trabajan la apropiación transitoria de algún aspecto del espacio: las calles y los locales de la ciudad —tomados para lo musical en el *Concierto Zaj*, por ejemplo—, o la atención y la escucha de otros ciudadanos. Como afirma el antropólogo Manuel Delgado, estas apropiaciones y ocupaciones transitorias del espacio definen



Juan Cantizzani y Pablo Sanz, *Transient Lapse*, [Lapso pasajero], 2012. Intervención sonora en La Haya, Países Bajos. Foto: Pablo Sanz



Página web y fotografías de las grabaciones sonoras desarrolladas en el marco de *Soinumapa*, un proyecto creado en el año 2005 bajo la dirección de Xabier Erkizia en el Centro de Arte Contemporáneo Arteleku, San Sebastián. Foto: Xabier Erkizia y José Luis Espejo





Maialen Lujanbio y Xabier Erkizia interpretando la obra *Hegi, Egia, Egiak* [Borde, la verdad, las verdades] en el sótano de la Biblioteca Municipal de San Sebastián. Acción para la exposición *Tratado de Paz: 1813. Asedio, incendio y reconstrucción de San Sebastián*, 2013. Foto: Asier Gogortza

lo público, y será precisamente esta idea de ocupación temporal lo que permita a algunos artistas, como se verá más adelante, adoptar actitudes críticas con respecto a los espacios y sus rutinas o lógicas de comportamiento.

Con un punto de partida muy diferente al de las anteriores obras, aparecen en el segundo grupo actuaciones que revisten una mayor complejidad: complejidad que puede derivarse de su despliegue técnico, tal y como sucede en la obra de LUGAN, con su intervención en la red de telecomunicaciones, o en la obra de Iges-Jerez, con la sincronización de las voces y los cambios de estado de los semáforos. O puede derivarse asimismo de otros aspectos de tipo organizativo: la coordinación de múltiples espacios e intérpretes, como ocurre en los conciertos de campanas de Barber. En la medida en que no solo se plantea una intervención en el espacio público, sino también en las infraestructuras que lo componen (los semáforos, las líneas telefónicas, los edificios, etc.), la ocupación se convierte en un proyecto de mayor envergadura para el que deben conseguirse autorizaciones de la

Administración Pública que permitan instalar un equipo, usar los espacios e incorporar, según los casos, sonidos en ese espacio público (con todo el trabajo de pedagogía que esto acarrea a la hora de explicar las intenciones que subyacen tras estas obras sonoras). La ocupación se convierte aquí en un acto de inserción de un nuevo evento por el que la obra pasa a integrarse en los acontecimientos propios del entorno intervenido, dialogando con ellos y encontrando en ellos su razón de ser.

No está de más señalar que en este ámbito se catalogan en ocasiones obras que, aunque suceden en un espacio exterior, no establecen ningún vínculo con él. Esas obras operan con lógicas más afines a lo escultórico, incluso al monumento decorativo, y por lo tanto no se inscriben en estudios, análisis o aproximaciones que se refieran a la faceta pública, o de arte público, de la creación sonora.

Entre las que sí dialogan con los espacios intervenidos aparecen múltiples formas que a través de lo sonoro se conectan con lo público y aquello que lo configura, ya sea en términos estructurales o sociales, históricos o políticos.



Un buen número centra su interés en la relación de lo arquitectónico, lo sonoro y la escucha. Al respecto, hay obras que se acoplan en la estructura física de un espacio, estudian sus resonancias y los movimientos que en él suceden, e insertan una nueva capa sonora que se funde con el paisaje sonoro, acompañando, de este modo, la escucha en movimiento (*Transient Lapse* [Lapso pasajero], 2012, de Juan Cantizzani y Pablo Sanz). Otras buscan desvelar las arquitecturas y sus estructuras tomándose el pulso y escuchando las vibraciones de los espacios a través de micrófonos de contacto (*Edificio resonante*, 2015, de Juanjo Palacios, o *Vibraciones del puente Alameda*, 2010, de Josep Cerdà); otras ubican sonido en la propia arquitectura para implantar así el dinamismo y la fluctuación de lo musical y lo sonoro en la estructura estable de un edificio (*Hormak urtu* [Derretir los muros], 2008, de Xabier Erkizia). Algunas intervenciones redibujan el contorno del espacio a través de la emisión espacializada de sonidos distribuidos en el tiempo (*Situación de bóveda*, 2010, de María Andueza); en cambio, otras desdibujan

o enaltecen el paisaje insertando sonidos que no les son propios aunque sí familiares (*Alteraciones del paisaje sonoro 1.0/Trompe l'oreille*, 2013, de Edu Comelles).

El vínculo con los espacios y la geometría que los describe o los vacíos que genera resulta muy sugerente para lo sonoro, pues claramente el sonido se instala en esos espacios y los ocupa. Los juegos espaciales que permite la planimetría del espacio público se enriquecen adicionalmente en la obra con otras condiciones que, como lo arquitectónico, son previas a ella y la concretan. El interés que puede suponer la instalación sonora en el espacio público radica precisamente en el dónde y el porqué de tal aparición. El cómo —la disposición y la forma que toma lo sonoro— se vinculará inevitablemente a las anteriores cuestiones y posibilitará que la obra obtenga una coherencia en el lugar escogido. Pero será la elección del lugar y los motivos que la sostienen los que logren conectar la eventualidad sonora con su escucha pública y con la percepción ampliada de ese situarse en un espacio público intervenido.

José Iges y Concha Jerez, *Jardín de poetas*. Instalación sonora en el jardín del Observatorio Astronómico de Madrid, 2010. Foto: José Iges y Concha Jerez

Por este motivo, muchas obras, además de relacionarse con el espacio físico o en lugar de hacerlo con él, lo hacen en primera instancia con el espacio social, a fin de subrayar aspectos históricos o actuales. Se ponen así en juego la memoria y la construcción de la historia de un lugar (*Tratado de paz: 1813. Asedio, incendio y reconstrucción de San Sebastián*, 2013, 2013, de Xabier Erkizia), o problemas sociales presentes en un contexto determinado, que se visibilizan a través de prácticas sonoras con una fuerte carga antropológica y participativa (*Rosas y espinas*, 2016, de Juanjo Palacios); a través de intervenciones que buscan provocar o remover a la ciudadanía (*Guantanamo*, 2007, de Alonso Gil y Francis Gomila); o a través de la crítica a procesos urbanísticos (*Gentrified Improvisation* [Improvisación gentrificada], 2013, de Mattin). Otras acciones introducen dispositivos interactivos con un carácter lúdico (*Atmósfera sustrato ruido. Diversión*, 2007, de Enrique Tomás y Verónica Pérez), y otras, pese a aludir a ese contenido lúdico, no lo explicitan como tal y presentan fenómenos que provocan una escucha extraordinaria en un entorno urbano (*Concierto para globos*, 2015, de Alex Mendizabal). Por último, existen acciones que celebran el encuentro de lo sonoro con lo urbano casi como una fiesta pública (*Fuera de la fábrica Beta*, 2009, de Nilo Gallego) y otras que, por el contrario, recurren a lo sonoro como un elemento que por sus cualidades físicas puede desorientar la escucha en el espacio (*SPS-Spatial Perception Studies* [SPS-Estudios espaciales de percepción], desde 2009, de Juan Cantizzani).

Se ha evitado hasta el momento mencionar proyectos que trabajan la dimensión digital del espacio público o que la incorporan en su forma de intervenir lo público. Aunque en muchos casos, en el momento actual, no aporta nada significativo establecer una separación entre lo físico y lo digital, tal vez tenga sentido reseñar aquí algunos proyectos artísticos de los inicios del medio que, de otro modo, quedarían fuera de esta aproximación. Diferenciar lo digital y lo electrónico permite asimismo señalar de forma específica algunos proyectos contemporáneos que por su magnitud o rasgos particulares así lo merecen. Si se apuntaba al comienzo del texto que el recorrido del arte sonoro español es corto, más cor-

ta es aún su vinculación a este medio. Por tal motivo, y como se ha procedido hasta ahora, el fin no es trazar una historia, sino aportar una mirada hacia la creación sonora y su vinculación con el espacio público, tratando de referir proyectos y artistas que, eventualmente y a través de lo digital, contribuyen a dibujar la topografía irregular de la creación sonora, con sus múltiples valles y relieves, en su relación con el espacio público.

Desde finales de los años noventa aparecen proyectos específicos en el ámbito de lo digital que incluyen lo sonoro con una intención clara de provocar ciertas sensaciones en los usuarios. De los denominados proyectos de *net.art* realizados para la red, muchos integran lo sonoro como un elemento que con mayor o menor presencia acompaña la experiencia de un transitar rizomático por el entorno web. Se aprovechan estos proyectos de las posibilidades del medio para establecer una relación con los usuarios fuera del contexto artístico, en un entorno (que tiene un cierto carácter de acceso público) desde el que dialogan y a través del que guían una experiencia que suele aparecer reforzada por el elemento sonoro. Aluden, por ejemplo, a cuestiones relacionadas con el lenguaje introduciendo sonoridades no vocales en paralelo al análisis de palabras (*Proyecto index*, 2005, de Francisco Ruiz de Infante); otros proyectos tratan la actualidad mediática de forma satírica y teatralizada insertando recursos sonoros de distinto tipo, como sonidos concretos, fragmentos musicales o voces sintéticas (*Net-ópera*, 2000, de José Iges y Concha Jerez); proponen un acercamiento crítico a la desigualdad social a través de un diálogo simulado con una voz femenina, generada por síntesis vocal, sin ningún afecto (*La esfinge*, 2004, de Dora García), o cuestionan la idea de la territorialidad creando un nuevo Estado, que tiene, entre otras cosas, un lenguaje y un himno propios (Evrugo Mental State, fundado en 1968 por Zush).

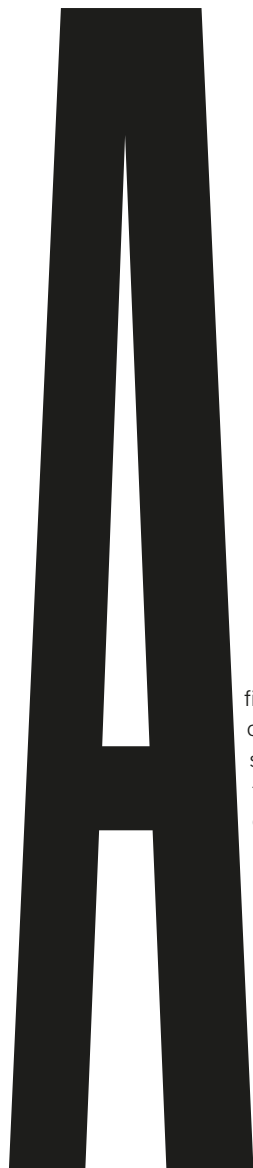
Las posibilidades de lo digital permiten además el desarrollo de herramientas específicas con las que establecer un vínculo entre el espacio virtual, el espacio físico y los individuos o las comunidades que las utilizan. Los sucesivos proyectos de Antoni Abad, en los que ha creado una plataforma para visibilizar comunidades de prostitutas, gitanos o taxistas, son

pioneros en el desarrollo de una herramienta que, conectada a dispositivos móviles, permite a los usuarios generar todo tipo de contenidos textuales y audiovisuales que van dando forma a la web del proyecto (*Zexe.net*, desde 2004). Salvando las diferencias, este tipo de plataforma digital colaborativa es la que también ponen en marcha los múltiples proyectos de cartografía sonora que existen a lo largo y ancho del territorio español (el ya desaparecido *Escoitar.org* [*Escuchar.org*], *Soinumapa* [Mapa sonoro], *Mapa sonoru* [Mapa sonoro], etc.) [cat. 292]. Son proyectos que trabajan la preservación sonora y el concepto de archivo, al tiempo que crean una comunidad en torno al paisaje sonoro y su vínculo con el espacio. En otro orden, se inscriben piezas que rotundamente fusionan el espacio de lo digital con el espacio físico de lo público y en las que el factor sonoro supone una parte vital, cuando no fundamental, de ese encuentro que viene propiciado por la mediación de un dispositivo. Desde lo específicamente sonoro, la herramienta interactiva de escucha geolocalizada *noTours*, desarrollada por el colectivo *Escoitar*, consigue fundir el espacio digital en el físico. A través de composiciones y efectos sonoros creados *ad hoc* para escucharlos en un emplazamiento específico, el empleo de esta herramienta que usa la tecnología GPS y la brújula digital permite, a través de producción sonora 3D, una escucha expandida del lugar conforme este es recorrido. Con ella se han creado múltiples trayectos sonoros geolocalizados que toman como núcleo de la acción sonora diferentes aspectos particulares de cada territorio: como las anécdotas y sugerencias de un vecino de la localidad, que se superponen a otros recursos sonoros y grabaciones de campo (*noTours Cimadevilla*, 2009); o la experiencia sensorial en torno a un punto emblemático del recorrido como es la escultura de *El ángel caído* en el parque de El Retiro en Madrid (*El Ángel*, 2010). A partir de esta dinámica, el dispositivo actúa como una guía para explorar los espacios y conocerlos de otro modo. Algo parecido sucede también en el experimento sonoro *Calles habladas* (2013-2016, de Clara Boj y Diego Díaz), en el que la confluencia del espacio físico y digital se produce a través de la escucha *in situ* de una narración generada en tiempo real. A la par que se transita por el espacio urbano, una voz sintética describe

lugares específicos leyendo información que el dispositivo encuentra por internet. Estas experiencias trasladan el acto creativo al dispositivo y, por tanto, al ámbito digital, e invitan a una escucha atenta, a una percepción que logra trascender los espacios físicos para acceder a sus condicionantes de orden histórico o socioeconómico.

Este traspasar el espacio perceptible para alcanzar otros niveles del espacio público es, finalmente, una característica que tal vez puntualice una particularidad de la creación sonora en general y las formas en las que se presenta en el espacio público. El arte sonoro persigue amplificar la experiencia de lo público y añadir nuevas capas de atención y significación a través de determinados registros, como la duración, la captura de la atención, la escucha reflexiva, la sorpresa, el ensimismamiento, el contraste, la agregación o la anulación, y tantos otros aspectos que, a través de la sonoridad y de lo que esta evoca en la escucha, permiten ocupar el espacio de un modo, a menudo, muy poco invasivo. Ubicadas en contextos específicos, estas formas de creación sonora consiguen trascender, sin embargo, las dimensiones más evidentes del espacio para encontrar otros niveles menos visibles o perceptibles pero presentes también en el espacio público.

HACIA UNA NUEVA ECONOMÍA DEL ARTE (SONORO) JOSÉ MANUEL COSTA



En los finales de los años ochenta del pasado siglo, se exponía de forma destacada en el museo Ludwig de Colonia una obra del suizo Jean Tinguely. Esa escultura-máquina no solo sonaba, sino que lo hacía de una manera estruendosa. Al pie de ella había un gran botón rojo. Se pisaba el botón y aquello comen-

zaba a funcionar. Con enorme estrépito de «metal entre metal». El espectáculo venía a durar medio minuto, después, la escultura-máquina quedaba en reposo hasta que se volvía a presionar el botón rojo.

Algo inesperado pero necesariamente significativo es que hoy, tras investigar e incluso recabar la ayuda de la Fundación Ludwig o la Fundación Tinguely, no existe recuerdo fehaciente de aquella obra en aquel lugar, aunque seguramente se corresponda con la pieza *Dernière collaboration avec Yves Klein* [Última colaboración con Yves Klein] (1988). Un caso de evanescencia gráfica y documental de algo que, al fin y al cabo, es un objeto sonoro

de lo más volumétrico y material. Entonces, ¿qué no habrá sido de otro arte sonoro más inmaterial?

El caso de Tinguely, quien recurrió al botón rojo con frecuencia, resume un dilema básico en la exposición pública del arte sonoro. Hay algo intrínseco al arte sonoro que constituye tanto su virtud diferencial como su mayor inconveniente, una redundancia que no siempre se entiende en todas sus consecuencias: el arte sonoro suena. A veces mucho.

No todas las obras de arte sonoro son susceptibles de que un botón las ponga en marcha, o que, como un carrillón, solo suenen en los cuartos de hora. La práctica habitual nos dice que la mayor parte del arte sonoro se concibe para sonar todo el tiempo, en bucles más o menos prolongados o en progresiones estocásticas.

Este simple hecho puede generar serios problemas desde varios puntos de vista. El primero de ellos tiene que ver con los trabajadores y la ergonomía de sus centros o museos. Incluso, aunque un sonido tenga un volumen bajo y sea poco agresivo, escucharlo ininterrumpidamente durante toda una jornada laboral puede atentar contra la salud. Y no podemos protegernos con facilidad del sonido: este se propaga de manera mucho más difusa que la luz. Cabría aislar por completo cada obra de arte sonora, lo que limitaría el tipo de obras realizables, sería extraordinariamente caro y solo podría aplicarse de forma puntual. Imaginar un museo de arte sonoro como una serie de cubículos insonorizados, tal y como describía Alan Licht¹, devuelve una visión casi distópica.

En segundo lugar, el arte sonoro tiene dificultades para presentar obras de forma simultánea y adyacente. Las interferencias entre unas y otras suelen ir en detrimento de ellas mismas, además de resultar molestas. Ejemplo de catástrofe en este sentido: la exposición *Sonic Boom* de Londres², donde unos agudos muy penetrantes de la obra *A* (2000), de Ryoji Ikeda, entraban directamente en la videoproyección *The Collector* [El coleccionista] (2000), más bien pastoral en sonido e imagen, de Robin Rimbaud. Casi daba pena.

Ocasionalmente, la cohabitación puede funcionar, como en la exposición *Dimensión sonora* del Koldo Mitxelena³, comisariada por José Iges. En un espacio bastante reducido y

semidiáfano se logró una buena integración de las piezas. Por supuesto, hubo que negociar la intensidad sonora, pero, aun así, se trató de un raro ejemplo.

Si lo anterior vale para exposiciones temporales, piénsese en las exposiciones permanentes en un museo. Cuando el arte sonoro convive en una sala con arte «silencioso» (cuadros, fotografías, dibujos, esculturas...), convierte a este último en «arte sonorizado», lo que tampoco tiene por qué ser aceptable.

Una tercera razón para que las instituciones no suelen incluir en sus colecciones el arte sonoro afecta en realidad a todas las prácticas artísticas basadas en nuevas tecnologías. Una resistencia en la que se dan varios factores. Uno de ellos es el mantenimiento: todo cuanto se mueve o suena se acaba gastando y ha de reponerse, con costes que abarcan desde una simple lámpara de proyector (un mal endémico mejorado con la llegada del led), hasta un servomotor posiblemente caro y difícil de encontrar con el tiempo. Pero no solo esto: en casos de instalaciones que necesitan instrucciones de montaje o programas, o soportes informáticos, ha de contarse con la obsolescencia no solo del *hardware*, sino también del *software*.

En un orden más ideológico, lo que se considera que ha de ser una colección institucional en nuestro país ha partido (y en gran medida sigue haciéndolo) de la «conservación». Es decir, algo que se exhibe de manera casi estática y limitada a «grandes éxitos», prácticamente inamovibles, de maestros fallecidos, a los que se añade de vez en cuando alguna nueva obra. Solo ahora los museos de arte contemporáneo (en principio los centros no tienen colección) comienzan a entender que la colección (incluso complementada con intercambios) es un fondo valioso que puede utilizarse de manera proteica. Y no solo para ahorrar dinero durante el verano.

Hay más factores que conspiran para que unos museos dominados por el estatismo, como lo han sido la mayoría hasta hace poco, no almacenen arte sonoro. Si un coleccionista particular puede medir sus adquisiciones pensando en su propio período vital, la institución está acostumbrada a hacerlo en términos de permanencia, de transcendencia, de «institucionalidad». El arte sonoro, que no puede mostrarse de forma permanente por

razones de salubridad, de interferencia entre diversas obras sonoras o con su entorno y que está sometido a diferentes grados de obsolescencia, no entra con facilidad en la conciencia museística tradicional.

La pregunta subsiguiente viene de la mano: ¿existe hoy un mercado para el arte sonoro? Un mercado digno de ese nombre, esto es. Por ahora, los hechos son tozudos. Es cierto que casi todos los museos importantes de nuestro entorno han comprado alguna obra clasificable como arte sonoro, pero se trata de excepciones testimoniales frente al volumen de compra en otros soportes más tradicionales.

Vemos, no obstante, cómo en absoluta contradicción con su esencial reproducibilidad se coleccionan vídeos a precios de obra única. En algunos museos españoles, lo que hay de arte sonoro son simples grabaciones. Seguramente, porque tanto vídeos como audios ocupan poco espacio y, en general, pueden ser transferidos de soporte o formato.

Esto debe responder a alguna razón, dado que sucede en todo el mundo. ¿No será que el cambio de paradigma que representan las nuevas prácticas basadas en nuevas tecnologías es tan profundo que exige nuevas formas de producción, distribución y consumo? Algo que tiene mucho de efímero frente a la vocación de permanencia en otras formas de arte visual. No resulta raro que sea en este terreno de lo sonoro donde se ha desarrollado, de manera bastante coherente, una visión fenomenológica del arte sonoro como es la de Salomé Voegelin⁴.

Fundamentalmente efímero, si se exceptúa un puñado de instalaciones al aire libre de carácter más o menos duradero, el arte sonoro dibuja otra forma de profesionalización, no centrada en la venta de una obra única, sino en la producción de un evento.

En la tradición del arte contemporáneo, si alguien expone en un museo lo hace normalmente de forma gratuita, asumiendo los gastos de producción de la(s) obra(s), muchas veces con el apoyo de su galería. La idea viene a ser que esa exposición les resarcirá económicamente: tanto al artista como a la galería, gracias a las ventas que genere la publicidad y el prestigio que traiga consigo la muestra.

Este sistema pudo resultar válido (aunque hoy en día tampoco lo sea) para las artes en

soportes tradicionales. Pero desde luego no lo es para las prácticas más contemporáneas, y solo hay que pensar que el arte sonoro como disciplina diferenciada no llega al medio siglo. Siendo generosos, porque en nuestro país debemos datarlo, más bien, a principios de los noventa.

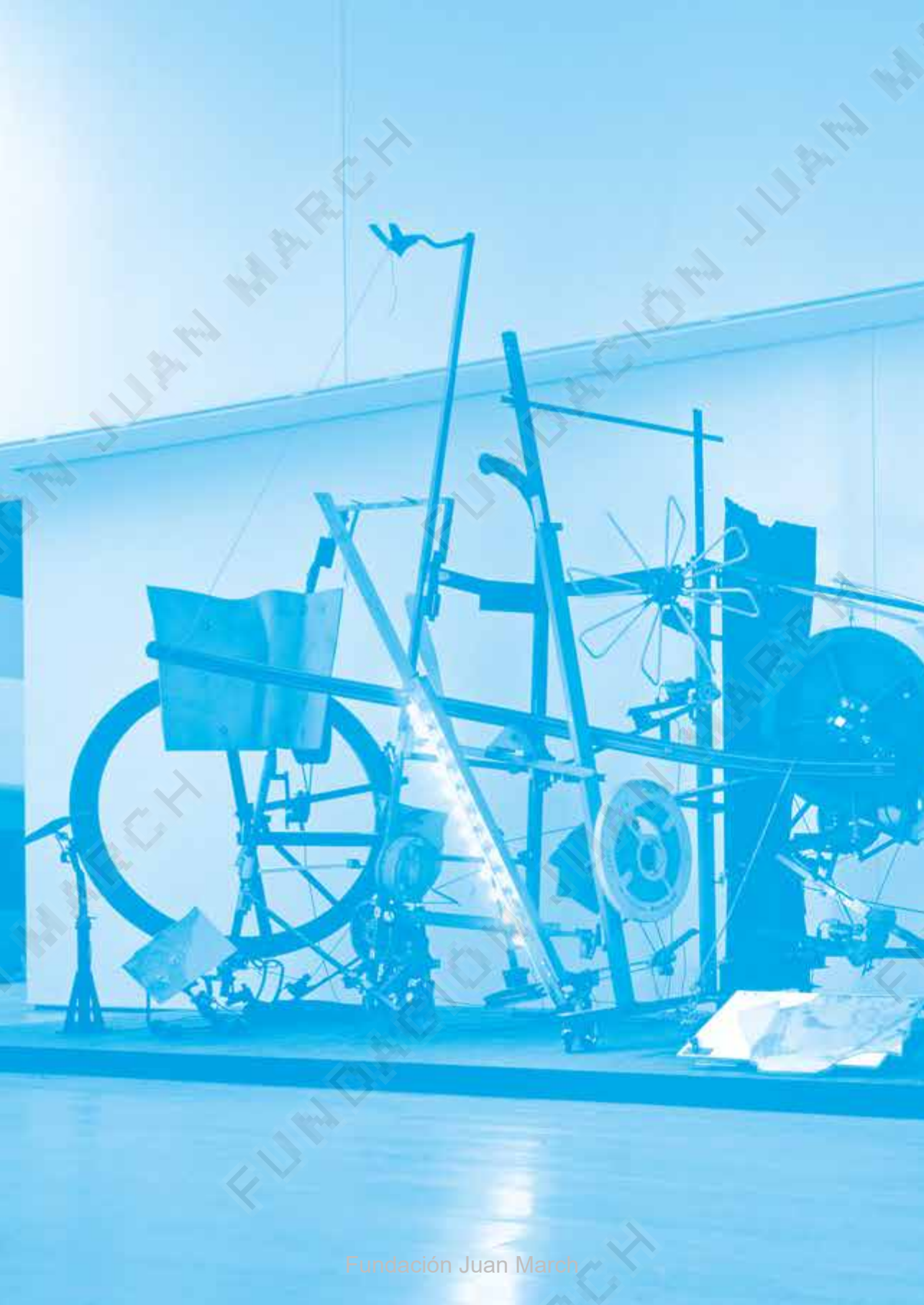
Dejemos claro lo siguiente: hoy en día son muy pocos los artistas, incluso aquellos que practican la pintura figurativa más inmediata o la abstracción más decorativa, que puedan vivir únicamente de su trabajo artístico. Ni aunque expongan en solitario en un gran centro o museo. Los artistas de hoy suelen vivir, o bien de una sucesión de becas durante una extendida juventud, o bien de encargos públicos, de actividades como la enseñanza, del diseño e ilustración, o bien directamente de profesiones sin mayor relación con las artes.

Podría argumentarse que el mercado potencial existe y que aún no ha tenido tiempo para desarrollarse. Pero ¿en ninguna parte? Cuando el Pompidou compra una pieza de Ryoji Ikeda, adquiere un objeto escultórico perfectamente asimilable por el paradigma reinante. Un objeto que, además, no suena. En realidad, *the transcendental (n.º 3)* [el transcendental (n.º 3)] (2010) se presentó como pieza *acompañante* de otras que sí lo hacen, como *test pattern (n.º 2)* [patrón de prueba (n.º 2)] (2008). Lo mismo podríamos decir de las partituras o los diagramas. Lo dicho, estos objetos no suenan, son esculturas o impresiones relacionadas con lo sonoro, de la misma forma alegórica en que lo estaba *Kontrastreiche Klänge* [Sonidos ricos en contraste] (1924), de Kandinsky.

Así, tendríamos una parte mínima del arte sonoro que es susceptible de compraventa. Pero ¿qué sucede con el resto, con la mayor parte del arte sonoro que no es objetual y cuya venta es, por tanto, muy difícil? En último término, ¿cómo puede un artista sonoro subsistir produciendo fundamentalmente arte sonoro?

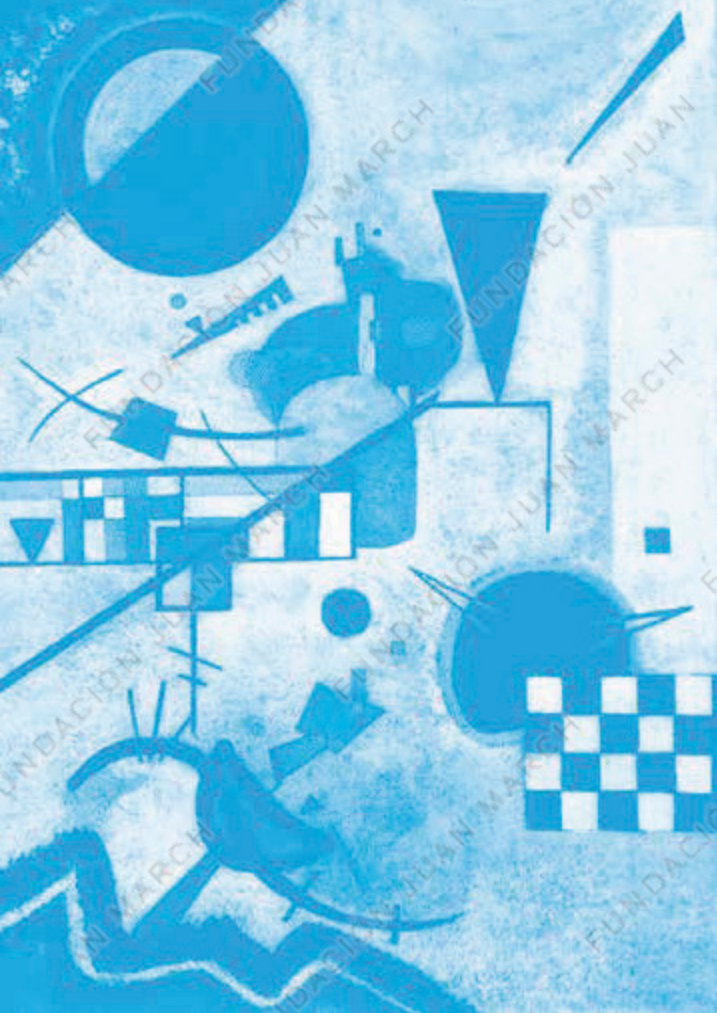
En líneas generales, el problema ya no solo radica en si se vende o no se vende, sino en si las ventas a instituciones pueden garantizar una forma de ganarse la vida. A este respecto, cabe recordar cómo el artista alemán Reinhard Mucha, muy conocido en los años ochenta, decidió interrumpir un tiempo su actividad, que consistía en crear esculturas-instalacio-







Jean Tinguely, *Dernière collaboration avec Yves Klein* [Última colaboración con Yves Klein], 1988. Instalación sonora. Museo Tinguely, Basilea. Donación de Niki de Saint Phalle. Foto: Christian Baur



Wassily Kandinsky,
Kontrastreiche Klänge
[Sonidos ricos en
contraste], 1924. Óleo
sobre lienzo.
Centre Pompidou -
Musée National d'Art
Moderne, París

nes con el mobiliario de los museos. La razón se la explicaba a un grupo de críticos a finales de esa década: «Mi trabajo se genera desde los museos y esas instituciones son las únicas que pueden coleccionarlo. La cuestión es que la mayor parte de los museos potencialmente interesados ya tienen una obra mía y no van a exhibir ni adquirir otra hasta dentro de unos años».

Tal vez, deba repensarse la economía de estas nuevas prácticas, incluida la del arte sonoro. Más que tratar de aplicar el antiguo sistema artista-galerista-coleccionista, el artista sonoro quizá deba entenderse a sí mismo no como un vendedor de objetos, sino como un proveedor de servicios que ha de cobrar por cada uno de ellos. Teniendo en cuenta que suele ser imperativa la presencia del artista para instalar su obra (o bien la de un asistente que también tiene que ganarse la vida), ha de exigirse una remuneración que devuelva la actividad artística al terreno que en realidad

ocupa, la de un profesional autónomo que cobra por su trabajo actual.

Ello debería suceder sin necesidad de refugiarse en conceptos como «producción» o «dietas», pequeñas trampas que han de usarse en muchos museos o centros, cuyo funcionamiento administrativo sigue ignorando las nuevas realidades sociotecnológicas. El artista sonoro puede realizar ocasionalmente una pieza material, escultórica y autosuficiente, pero la mayor parte de las veces, e incluso aunque los elementos materiales se hayan prefijado, el artista sonoro trabaja activamente cada vez que se instala una pieza dada. A poco compleja que sea, solo el artista o su asistente saben cómo montar la obra. Este es un trabajo que ha de pagarse, con independencia de si la obra acaba vendiéndose. Incluso aunque así sea, cuando se presta para una exposición o evento, el artista debe volver a montarla en su nueva y provisional ubicación. Aparte de la complejidad del montaje, que puede ir desde muy sencillo a extraordinariamente complicado, el artista sonoro debe adaptarse en cada caso a las características sonoras del espacio, tanto en los públicos como en los institucionales. Y sobre todo estos últimos suelen ser un verdadero infierno acústico: paralelepípedos regulares de superficies reflectantes. El horror.

Tras discutir someramente la realidad económica en la que nos desenvolvemos y plantear una forma diferente de enfocarla, ha de añadirse un rayo de esperanza. De la misma manera que el arte sonoro significa un cambio de paradigma por lo que respecta a la producción y el consumo del arte, este paradigma se extiende también a su distribución. Además de las exposiciones temporales o eventos que ya hoy son las formas de aparición más frecuentes del arte sonoro, resulta probable que vayan desarrollándose nuevas formas de exhibición que faciliten su presencia en colecciones institucionales. Si estas colecciones no se consideran únicamente como repositorios del pasado, sino como herramientas dinámicas con las que trabajar de forma creativa, será más sencillo que las instituciones estén dispuestas a invertir en obras situadas fuera del sistema especulativo del arte, pero cuyas potencialidades en diferentes contextos y materias pueden hacerlas realmente útiles.

Las colecciones deberían ser operativas en el presente, abrirse no solo a investigaciones que desemboquen en muestras o eventos, sino operar también de una forma transversal, intercambiando obras con otras instituciones. Esto sería positivo en general, pero mucho más para las nuevas prácticas basadas en nuevas tecnologías, porque no necesitarían competir en términos de trascendencia y permanencia con las artes tradicionales, sino afirmarse como elementos actuales y vivos surgidos de inquietudes y con técnicas plenamente contemporáneas.

No hemos hablado aquí de los auditorios, lugares de buena acústica que podrían producir eventos de arte sonoro contenidos en el tiempo, rozando la *performance*, si se quiere. Los auditorios no compran, pero la disponibilidad y el intercambio entre centros de obras de arte sonoro mejoraría un poco la situación. Aunque, en realidad, los problemas que preocupan sigan siendo si se suprime o no un puesto de profesor o de profesora de flauta travesera en el conservatorio.

En conjunto, da la impresión de que el arte sonoro responde a paradigmas tan diferentes a los nacidos en el siglo XIX, cuando apareció el acceso público a las grandes colecciones, que ha de repensarse radicalmente su economía. Desde la base. El arte tradicional tiene gastos de transporte y seguros, las nuevas prácticas los tienen de producción *in situ*, mantenimiento y documentación. El arte tradicional vive de un mercado de por sí preindustrial, el arte sonoro vive de la actividad real y continuada en la instalación y de los perfeccionamientos sucesivos de las piezas. El arte tradicional es objetual, el arte sonoro siempre presenta una gran carga inmaterial. El arte tradicional es, junto a la decoración, de los pocos objetos manufacturados que no generan sonido. El arte sonoro casi siempre suena. El arte tradicional encuentra (nuevos) museos diseñados específicamente para contenerlo. El arte sonoro debe adaptarse a condiciones técnico-acústicas generalmente muy negativas. Las artes tradicionales viven de la «firma»; el arte sonoro ni siquiera tiene reconocidos los derechos de autor que rigen en otros terrenos...

Podríamos seguir con diferencias de este tipo, puramente técnicas y que ni siquiera entran en terrenos estéticos o conceptuales, pero sería un ejercicio casi ocioso. El arte tradicional

dio forma a su mercado en época de Rembrandt y, aparte de autómatas sonoros, «mucho» arte sonoro no había en el siglo XVII. Pensar que algo encapsulado por completo según los criterios de un pasado remoto pueda tener alguna relevancia en la distribución del arte sonoro se antoja absurdo. Hay que elaborar nuevas estrategias y tácticas. En la práctica, es lo que se ha venido haciendo de forma más o menos consciente, más o menos guerrillera. Pero ya está bien de buscar, como el viejo topo, las grietas del Sistema. Porque el Sistema no existe, hay que construir el sistema.

- 1 Cf. Alan Licht, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Nueva York: Rizzoli, 2007.
- 2 Exposición celebrada en la Hayward Gallery de Londres, del 27 de abril al 18 de junio de 2000. Existe un catálogo de la muestra: David Toop (com.), *Sonic Boom: The Art of Sound* [cat. expo.]. Londres: Hayward Gallery, 2000.
- 3 Exposición celebrada en el centro Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, del 12 de julio al 15 de septiembre de 2007. Existe un catálogo de la muestra: José Iges (com.), *Dimensión sonora*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa; Koldo Mitxelena Kulturunea, 2007.
- 4 Cf. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. Nueva York: Continuum, 2010.

05

CODA

PARA UNA CRONOLOGÍA DEL ARTE SONORO EN ESPAÑA



En las últimas décadas, la profusión de noticias, eventos, actividades, ciclos o festivales de celebración periódica y relacionados con el arte sonoro en nuestro país hace prácticamente imposible la publicación de una cronología que pretenda cierta exhaustividad en el contexto de un catálogo impreso. La periodicidad de esa actividad lo haría obsoleto muy pronto. Su publicación en la web de la Fundación Juan March (cf. www.march.es, bajo el título «Cronología del arte sonoro en España desde 1961») permite la búsqueda hipertextual y la actualización continua de los contenidos de la cronología. El lector interesado encontrará allí una dirección de correo electrónico a la que enviar sugerencias, correcciones y propuestas de inclusión.

El material documental presentado en esa cronología se ha confeccionado —además de con toda la información recogida durante el trabajo de campo en el proyecto y la aportada por muchos de los autores

de textos en este catálogo— a partir del listado final del libro *La mosca tras la oreja*, de Llorenç Barber y Montserrat Palacios (autores a los que queremos agradecer su generosa disposición). De ese trabajo se han extraído aquellas noticias que, según el criterio de los editores, son más próximas al arte sonoro. A partir del año 2008, y hasta la actualidad, todas las entradas y noticias recopiladas pretenden modestamente completar el recorrido de la publicación citada (que recoge el período comprendido entre 1909 y 2008) y dar cuenta de la creciente actividad en torno al sonido en espacios cada vez más heterogéneos y diversos, lo que viene a constatar, en definitiva, que la práctica del arte sonoro es, también, más rica y plural.


CATÁLOGO DE OBRAS EN EXPOSICIÓN* [1-343]

* La catalogación está organizada por orden cronológico. Las obras que solo se expusieron en las muestras de Palma (del 10 de febrero al 21 de mayo de 2016) y Cuenca (del 16 de junio al 18 de septiembre de 2016), o en una de las dos sedes, se señalizan de la siguiente manera:


Ⓟ Museu Fundación Juan March, Palma

Ⓒ Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1961

1. Juan Hidalgo 
Étude de stage [Estudio de prácticas], 1961
Obra sonora estereofónica difundida en sala
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

1962

2. Juan-Eduardo Cirlot 
La pintura de Gustavo Torner
Cuenca: Imprenta Conquense, 1962
Libro: impresión fotomecánica, [45] p.
20 x 23 cm
Biblioteca Fundación Juan March,
legado Fernando Zóbel, Madrid

1964

3. LUGAN
Sin título, 1964
Pintura sintética y materia sobre lienzo
54 x 65 cm
Colección del artista
4. Manuel Millares
Artefacto para la paz II, 1964
Ensamblaje de arpillera, cuerda, metal,
madera, pintura y carbón
61 x 166 x 44 cm
Colección particular
5. Manuel Millares
Artefacto para la paz III, 1964
Ensamblaje de arpillera, cuerda, metal,
madera, pintura y carbón
100 x 165 x 85 cm
Colección particular

1965

6. Manuel Millares
Zaj, 1965
Reproducción facsímil: impresión
fotomecánica, [1] h.
24,5 x 17 cm
Propiedad particular
7. Eusebio Sempere
Las cuatro estaciones, 1965
4 serigrafías y 4 partituras sobre papel
58,6 x 44 cm cada una
Colección Ars Citerior
8. Zaj
Festival Zaj, 1965
Programa de exposición: impresión
fotomecánica
23 x 28 cm
Colección Fundación Juan March, Madrid

1966

9. Manuel Calvo
El artillugio, 1966
Documentos y materiales relacionados con
la obra sonora: motor, magnetófono, grabación
sonora, invitaciones y fotografías
Dimensiones variables
Colección del artista. Cortesía de la Galería
José de la Mano
10. LUGAN
Composición rojo y negro n.º 2, 1966
Ceras de colores sobre cartulina
49,5 x 65 cm
Colección del artista
11. LUGAN
Conjunto de dibujos, 1966-1984
Acrílico sobre cartulina
Dimensiones variables
Colección del artista
12. Josep Maria Mestres Quadreny [música
notada] y Joan Brossa [texto]
Suite bufa, 1966
Partitura gráfica: diazotipo, 24 h.
26 x 36 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
13. Joan Miró
Merce Cunningham and Dance Company
Concierto en el Club 49, Sitges,
29 de julio de 1966
Cartel: *offset*
72 x 50 cm
Colección Fundación Juan March,
Madrid

1967

14. LUGAN
Sin título, 1967
Collage y tinta sobre papel
64 x 80 cm
Colección del artista
15. *Sonda: problema y panorama de la
música contemporánea*
Madrid: Juventudes Musicales, 1967-1974
Revista (7 volúmenes): impresión
fotomecánica
24 x 17 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

1968

16. Exposición *El artillugio* celebrada en la Galería
Seiquer, Madrid, 1968
Programa de mano: impresión fotomecánica
18 x 12 cm
Fondo Colección García-Ramos, Madrid

- 17.** LUGAN
Exposición *LUGAN* celebrada en la Galería Grises, Bilbao, 1968
Folleto: impresión fotomecánica
16 x 16 cm
Colección del artista
- 18.** LUGAN
Exposición *LUGAN. Obra abierta* celebrada en la Galería Seiquer, Madrid, 1968
1. Cartel: tinta y *gouache* sobre papel, 65 x 49 cm
2. Invitación: impresión fotomecánica, 17 x 13 cm
Colección del artista
- 19.** Walter Marchetti
Arpocrate seduto sul loto [Harpócrates sentado sobre el loto]
Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1968
Libro de artista: impresión fotomecánica, [c. 280] h.
21,1 x 30,1 cm
Propiedad particular

1969

- 20.** José Luis Castillejo
The Book of i's [El libro de las íes]
Alemania: edición del autor, 1969
Libro de artista: impresión fotomecánica, [c. 400] p.
23,3 x 15,5 cm
Archivo Lafuente
- 21.** Juan-Eduardo Cirlot
Bronwyn, n
Barcelona: edición del autor, 1969
Libro de artista: impresión fotomecánica, 15 h.
25 x 17,6 cm
Archivo Lafuente
- 22.** Juan-Eduardo Cirlot
Bronwyn, n; Inger, permutaciones
Dos impresiones digitales
[copia de exposición]
100 x 140 cm
Archivo Lafuente
- 23.** Carlos Cruz de Castro
Ajedrez, 1969
Partitura gráfica: diazotipo, [9] h.
70 x 65 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 24.** LUGAN
Circuito de estudio, c. 1969
Componentes discretos electrónicos
35 x 25 x 14 cm
Colección del artista
- 25.** LUGAN
Computador para el desguace sensible al tacto, 1969
1. Diagrama: impresión digital, 70 x 51 cm
2. Fotografía: plata en gelatina, 70 x 51 cm
Colección del artista

1970

- 26.** Carlos Cruz de Castro
Menaje, 1970
1. Grabación sonora
2. Partitura gráfica: diazotipo, [2] h., 47,5 x 82 cm
Colección Fundación Juan March, Madrid
- 27.** LUGAN
Exposición *Artelectrónica* celebrada en la Galería Seiquer, Madrid, 1970
Programa de mano: impresión fotomecánica
22 x 16 cm
Colección del artista
- 28.** Abel Martín
Memoria de la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Juan March, Madrid, 1970
6 serigrafías sobre papel realizadas con curvas programadas por computadora
49 x 42 cm cada una
Colección Fundación Juan March, Madrid
- 29.** Juan Navarro Baldeweg **P**
Esquema de una instalación sonora, 1970
Memoria de la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Juan March, Madrid
Diazotipo
79 x 107 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 30.** Juan Navarro Baldeweg **P**
Fotografía de algunos dispositivos y diagramas, 1970
Memoria de la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Juan March, Madrid
Diazotipo
79 x 107 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 31.** Juan Navarro Baldeweg **P**
Fotografía de una instalación, 1970
Memoria de la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Juan March, Madrid
Diazotipo
79 x 107 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 32.** Luis de Pablo
We [Nosotros]
Madrid: Hispavox, 1970
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 33.** Isidoro Valcárcel Medina
A continuación: lugares, sonidos, palabras
Instalación en la Galería Seiquer, Madrid, 1970
1. 6 fotografías: plata en gelatina, 18,5 x 18 cm
2. Cartel: impresión sobre soporte plástico, 50,5 x 40,5 cm
3. Partitura gráfica: lápiz y tinta sobre papel, 70 x 41 cm
4. Programa: impresión fotomecánica, 55,8 x 20,3 cm
Colección del artista

- 34.** Isidoro Valcárcel Medina
1. *El libro transparente*, 1970
 a. Cartel: impresión sobre soporte plástico, 12,5 x 19,6 cm
 b. Libro de artista: letras transferidas sobre soporte plástico, [34] h., 16 x 21,5 cm
2. *El idioma transparente*, 1995
 a. 10 guiones mecanografiados, 29,7 x 21 cm
 b. Grabación sonora
 Colección del artista

1971

- 35.** Juan-Eduardo Cirlot
Inger, permutaciones
 Barcelona: edición del autor, 1971
 Libro de artista: impresión fotomecánica, 16 h. 25 x 17,6 cm
 Archivo Lafuente
- 36.** Ferran García Sevilla
Redundància sonora [Redundancia sonora], 1971-1972
 Fotografía: impresión digital [copia de exposición]
 60 x 42 cm
 Colección del artista
- 37.** Ferran García Sevilla
Substitucions [Sustituciones], 1971-1972
 Fotografía: impresión digital [copia de exposición]
 42 x 30 cm
 Colección del artista
- 38.** Juan Hidalgo
De Juan Hidalgo
 Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, 1971
 Libro de artista: impresión fotomecánica, [c. 200] p.
 24 x 17,5 cm
 Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 39.** Josep Maria Mestres Quadreny
Aronada, 1971
 Partitura gráfica: reprografía y tinta sobre papel vegetal, [1] h.
 37,8 x 31,5 cm
 Colección MACBA. Consorcio MACBA [inv. 4100]

1972

- 40-42.** Catálogo de *Encuentros 1972, Pamplona*, 26 VI-3 VII
 Madrid: Alea, 1972
 Libro: impresión fotomecánica, [101] h. pleg. 27,5 x 21 cm
 Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
 Biblioteca Fundación Juan March, legado Fernando Zóbel, Madrid
 [3 ejemplares en exposición]

- 43.** Carlos Cruz de Castro
Proceso, 1972
 Partitura: diazotipo, 37 p.
 50 x 33 cm
 Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 44.** Exposición colectiva *Comunicaciones 2000* celebrada en Artetur, Madrid, y Hogarhotel (C.T.N.E.), Barcelona, 1972
 Conjunto de fotografías (plata en gelatina), texto y plano de la exposición (impresiones fotomecánicas)
 Dimensiones variables
 Fondo Colección García-Ramos
- 45.** Ferran García Sevilla
Gravació de contacte [Grabación de contacto], 1972
 Fotografía: impresión digital [copia de exposición]
 85 x 60 cm
 Colección del artista
- 46.** Ferran García Sevilla
Platja artificial [Playa artificial], 1972
 Fotografía: impresión digital [copia de exposición]
 42 x 30 cm
 Colección del artista
- 47.** LUGAN
Comunicación humana. Teléfonos aleatorios, 1972
 Diagrama: impresión digital
 70 x 51 cm
 Colección del artista
- 48.** LUGAN
Grifos sonoros, 1972
 Obra sonora interactiva: contrachapado de madera, metal cromado (5 grifos) y célula fotoeléctrica
 53 x 23 x 23 cm cada grifo
 Colección particular
- 49.** LUGAN
Teléfono muestra escucha, 1972
 Obra sonora interactiva: grabación sonora, circuito electrónico, teléfono (baquelita) y madera
 49,6 x 29,8 x 15 cm
 Colección del artista
- 50.** Eduardo Momeñe
Encuentros de Pamplona, 1972
 6 fotografías: impresión digital [copia de exposición]
 Dimensiones variables
 Colección del artista
- 51.** Juan Navarro Baldeweg
 Transductor luz-sonido para *Espejo sonoro*, 1972
1. 3 dibujos para *Espejo Sonoro*: lápiz sobre papel, 14 x 28 cm / 12 x 15 cm / 14 x 28 cm (54 x 41 cm enmarcado)
2. Dibujo para *Espejo sonoro*: tinta y tramas adhesivas, 110 x 137 cm
3. Esquema (dibujo) del circuito electrónico del Transductor para *Espejo sonoro*: tinta sobre papel, 28,5 x 42,5 cm

4. Transductor luz-sonido: metacrilato, circuito electrónico, células fotoeléctricas y altavoz, 10 x 15 x 15 cm (versión 1) / 15 x 15 x 15 cm (versión 2)
Colección del artista

- 52.** José Antonio Sistiaga Mosso
Encuentros 72, Pamplona, 1972
Película de 16 mm transferida a digital
51 min 44 s, color/blanco y negro, sin sonido
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid [inv. AD05209]

1973

- 53.** Catálogo de la exposición *Luis García Núñez «Lugán»*
São Paulo: Bienal de São Paulo, 1973
Tríptico y libro: impresión fotomecánica,
[30] p.
31,9 x 14,8 cm / 23,8 x 17 cm
Colección particular
- 54.** Juan Navarro Baldeweg
Partitura, 1973
1. 2 dibujos para *Partitura*: tinta sobre papel, 33 x 25 cm cada uno
2. Dibujo para *Partitura*: lápiz sobre papel, 33 x 25 cm
3. Dibujo para *Partitura*: tinta sobre papel, 26 x 35 cm
4. Fotografía: impresión digital, 40 x 60 cm
5. Fotografía de dibujo original: impresión digital, 48 x 55 cm
Colección del artista

- 55.** Luis de Pablo
Soledad interrumpida [1971]
Madrid: Hispavox, 1973
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

1974

- 56.** Catálogo de la exposición *Alexanco*
Madrid: Galería Vandrés, 1974
Libro: impresión fotomecánica, [38] p.
63 x 29 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 57.** Juan Hidalgo
Tamaran (Gocce di sperma per dodici pianoforti)
[Tamarán (Gotas de esperma para doce pianos de cola)]
Milán: Cramps Records, 1974
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 58.** Walter Marchetti
La caccia (da «Arpocrate seduto sul loto»)
[La caza (de «Harpócrates sentado sobre el loto»)]
Milán: Cramps Records, 1974
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 59.** Juan Navarro Baldeweg
Everything in Air, City Links [Todo en el aire, conexiones urbanas], 1974
1. 2 dibujos para *Everything in Air, City Links*: lápiz sobre papel, 28 x 23 cm cada uno
2. Cartel original del concierto de Maryanne Amacher: impresión fotomecánica, 61 x 57 cm
Colección del artista

- 60.** Juan Navarro Baldeweg
To John Cage [Para John Cage], 1974
1. Cartel original del concierto homenaje a John Cage en la Kirkland House: impresión fotomecánica, 71,5 x 49,5 cm
2. Fotografía de dibujo original del diseño de concierto: impresión digital, 84 x 143 cm
3. Programa de mano del concierto homenaje a John Cage: fotocopia de una impresión fotomecánica, 21 x 29,7 cm
Colección del artista

- 61.** Enrique Salamanca
Ambiente de participación táctil-sonoro, 1974
1. Instalación sonora: acero inoxidable, muelles, latón dorado y micrófonos, 317 x 362 x 200 cm [copia para exposición: 220 x ø 240 cm]
2. Materiales relacionados con la instalación:
a. 4 dibujos: lápiz y lápices de colores sobre papel, dimensiones variables
b. Maqueta: chapa de acero inoxidable pulido, espejo, muelles de acero pintados en colores y estructura de aluminio, 25,5 x 23 cm
Colección del artista

1975

- 62.** Javier Aguirre
Continuum 1, 1975
Película de 35 mm transferida a digital
9 min, blanco y negro, sonido
Colección del artista
- 63.** Josep Lluís Berenguer Moreno
Cómic, 1975
Partitura gráfica: diazotipo, [22] p., [1] h. pleg.
32 x 51 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 64.** *Concierto Zaj* (Juan Hidalgo y Walter Marchetti) celebrado en la Galería Múltipla de Milán, 8 de abril de 1975
12 fotografías: plata en gelatina
31 x 24,5 cm
Museo Vostell Malpartida. Junta de Extremadura
- 65.** Nacho Criado
Opinión estándar, 1975
Obra sonora: casete y 1 hoja
Dimensiones variables
Colección particular
- 66.** Carlos Cruz de Castro
Variaciones laberinto, 1975
Partitura gráfica: diazotipo, [1] h. pleg.
58 x 56 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 67.** Juan Navarro Baldeweg
Arado, 1975
Obra sonora: fotografía ampliada (impresión digital), 8 discos de lija y tocadiscos
Dimensiones variables
Colección del artista
- 68.** Adolfo Schlosser
Instrumento musical, 1975
Madera y alambre
24 x 120 x 14 cm
Galería Rafael Ortiz, Sevilla

1976

- 69.** Miguel Ángel Coria
En rouge et noir [En rojo y negro]
Milán: Cramps Records, 1976
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 70.** Ferran García Sevilla
El far-lo del poder (joder, morder), 1976
Fotografía de la instalación en el Museu de Mataró, Barcelona: impresión digital [copia de exposición]
30 x 42 cm
Colección del artista
- 71.** José María López Yturralde
Variaciones sobre el Réquiem de Mozart, 1976
3 fotografías de la instalación en la Sala del Ateneo, Valencia, 1979: impresión digital [copia de exposición]
29,7 x 42 cm
Colección del artista
- 72.** Juan Navarro Baldeweg
Interior V. Luz y metales, 1976
Instalación sonora: fotografía (impresión digital), tocadiscos, címbalo y peso
107 x 207 cm
Colección del artista

1977

- 73.** Walter Marchetti
In terram utopicam [Hacia una tierra utópica]
Milán: Cramps Records, 1977
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 74.** Adolfo Schlosser
Madera que suena
Madrid: Galería Buades, 1977
Múltiple: madera quemada y alambre
7 x 70 cm
Colección particular de Mercedes Buades

1978

- 75.** Francesc Abad y Ramon Santos
Eleccions-crisi [Elecciones-crisis], 1978
Media instalación: archivo sonoro y

diapositivas transferidas a vídeo
Dimensiones variables
Colección MACBA. Consorcio MACBA.
Donación de los artistas [inv. 3571]

- 76.** Eugènia Balcells y Eugeni Bonet
133, 1978-1979
Película de 16 mm transferida a digital
42 min, color, sonido
Colección de los artistas
- 77.** Llorenç Barber
Selección de partituras, 1978-2016
Materiales y dimensiones variables
Colección del artista
- 78.** Javier Maderuelo
Disco excéntrico, 1978
Objeto sonoro: vinilo de 7 pulgadas, tocadiscos y vídeo
Dimensiones variables
Propiedad particular
- 79.** Horacio Vaggione
La máquina de cantar
Milán: Cramps Records, 1978
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

1979

- 80.** Catálogo de la exposición *Elena Asins*
Madrid: Ministerio de Cultura, 1979
Libro: impresión fotomecánica. [10] p., [9] h. pleg.
305 x 32 cm (cerrado: 25 x 20 cm)
Propiedad particular
- 81.** Eva Lootz y Luis PM Poch
Concierto de Adolfo Schlosser, Carlos Varona, Carlos Alcolea, Pierre Bonet, Patricio Bulnes y Chiqui Abril (con instrumentos creados por A. Schlosser), celebrado en la Galería Buades, Madrid, 1979
Fotografías: impresión digital [copia de exposición]
18 x 24 cm
Colección particular de Chiqui Abril

1980

- 82.** Juan Navarro Baldeweg
Presentación conjunta de las ilustraciones del libro de Álvaro Pombo *Hacia una constitución poética del año en curso*, 1980
Fotografías (plata en gelatina) adheridas a cartulina
101,5 x 77,5 cm (enmarcado)
Colección del artista
- 83.** La otra cara de un jardín
Sin título
Madrid: autoedición, 1980
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe

1981

- 84.** Comando Bruno
Mutilados sociales
[S. I.]: Laboratorios, 1981
Casete
Colección particular de Rafael Flores
- 85.** Nacho Criado
El jinete solitario... reflexiona, mientras contempla la llegada y el alejamiento de su espectro
Pamplona: Euskal Bidea, 1981
Funda de vinilo que contiene un disco de cartón y despleables
31 x 31 cm
Colección particular
- 86.** Esplendor Geométrico
1980-1981
Madrid: Esplendor Geométrico, 1981
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 87.** El punto de vista operativo es malo
Sin título
[S. I.]: autoedición, 1981
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 88 y 89.** Carles Santos
Voice Tracks [Pistas de voz]
Nueva York: R. A. Taylor, 1981
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]

1982


- 90.** Entr'acte
En directe a Rius i Taulet [En directo en Rius i Taulet]
Barcelona: LMD, 1982
Casete
Colección particular de Rafael Flores
- 91.** Javier Maderuelo
Madrid vivo
Obra sonora para la exposición *Solo Madrid Arte Joven* (colectivo CYAN), Madrid, 1982
1. 2 postales: impresión fotomecánica, 15 x 10 cm
2. Casete [Madrid: Colectivo CYAN, 1982]
3. Cinta de bobina abierta, 12,5 x 12,5 cm
4. Diagrama explicativo de la proyección: fotocopias, [2] h., 29 x 42 cm
5. Fotografía: plata en gelatina, 17 x 24 cm
6. Guion diapositivas: lápiz y bolígrafo sobre papel, [4] h., 27,5 x 21,5 cm
7. Pruebas de catálogo: *collage*, fotocopia, tinta mecanografiada y bolígrafo sobre papel, [4] h., 42 x 30 cm
Propiedad particular

- 92.** Adolfo Schlosser
Auriculares para escuchar el bosque
Madrid: Galería Buades, 1982
Múltiple: *Boletus edulis* y alambre
25 x 20 cm
Colección particular de Mercedes Buades, Madrid
- 93.** Secreto Metro
Diagrama
Barcelona: autoedición, 1982
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 94.** Secreto Metro
El sigilo de la sigilografía
Barcelona: LMD, 1982
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 95.** Wolf Vostell
Dé-coll/age Musik [Dé-coll/age música]
Milán: Múlthipla Records, 1982
Vinilo
Propiedad particular
- 96.** Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero [texto]
Triosonata
Madrid: Galería Estampa, 1982
Múltiple: casete y aguafuerte impreso
60 x 10 cm
Estampa Ediciones

1983



- 97.** Juan J. Agius
Detalle (*Elementos para una sinfonía sin ton ni son*)
Madrid: Galería Estampa, 1983
Múltiple: caja de casete, escayola, cartulina, pan de oro y pluma
10,9 x 13 cm
Estampa Ediciones
- 98.** Comando Bruno
The Sense of Sounds Consented
[El sentido consentido de los sonidos]
Andújar: ECDM, 1983
Casete (en caja de corcho)
Colección particular de Rafael Flores
- 99.** Juan Muñoz
Selección de dibujos, 1983-1995
1. Sin título, 1983
Tinta china sobre papel, 21 x 15 cm
[inv. D0570/db 1023]
2. Sin título, 1993-1994
Cera sobre papel, 40 x 25 cm
[inv. D0517/db 2133]
3. Sin título, 1994
Cera sobre papel, 27,5 x 30 cm
[inv. D0104/db 2134]
4. Sin título, 1995
Tinta sobre soporte transparente y cinta adhesiva, 29,5 x 21 cm [inv. D0720/db 2915]
5. Sin título, 1995
Tinta sobre soporte transparente, 17,5 x 21 cm
[inv. D0729/db 2924]
Estate de Juan Muñoz

1984

- 100.** Avant-Dernières Pensées
Arte deshecho
Barcelona: Cintas, 1984
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 101.** Camino al desván
Violines y trompetas; Una fuente inservible
Barcelona: Ortega y Cassette, 1984
Casete doble
Colección particular de Andrés Noarbe
- 102.** *Jornadas de Música Electroacústica* 
Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, 1984
Programa de conciertos: impresión fotomecánica
21 x 30 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 103.** Juventudes Apátridas
Juventudes Apátridas
Barcelona: autoedición, 1984
Casete
Colección particular de Rafael Flores
- 104.** Macromassa
El regreso a las botellas de papá nódulus
Barcelona: LMD, 1984
Casete
Colección particular de Rafael Flores
- 105.** Javier Maderuelo
Pieza para piano
Madrid: Galería Estampa, 1984
Múltiple: caja de casete con pieza de piano
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]
- 106.** Fernando Matamoros
Bricolage [Bricolaje]
[S. l.]: autoedición, 1984
Casete
Colección particular de Rafael Flores
- 107.** Music Change Weekly
Occasional Meetings [Encuentros esporádicos]
Barcelona: autoedición, 1984
Casete doble colectiva
Colección particular de Rafael Flores
- 108.** Música por cortesía
Música por cortesía
Barcelona: LMD, 1984
Casete colectiva
Colección particular de Rafael Flores
- 109.** *Obtención de galletas «A»*
Barcelona: LMD, 1984
Casete colectiva
Colección particular de Rafael Flores
- 110.** Eduardo Polonio
Acaricia la mañana
Palma de Mallorca: Unió Músics, 1984
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

1985

- 111.** 32 Guàjar's Fàragüit
Crom 48
Barcelona: Sorollsec, 1985
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 112.** Marcel·lí Antúnez
Automàtics [Automáticos], 1985-1988
2 máquinas electromecánicas
1. *Bombero*: circuito cerrado de agua con una bomba, un embudo y una ducha, dos brazos que percuten un extintor, 46 x 193 cm
2. *Procesionaria*: tres brazos, dos con cadena que percuten dos bidones, 87 x 52 x 240 cm
Colección del artista
- 113.** Elena Asins
Escale H, 1985
Papel vegetal cuadrulado
554 x 25 cm
Propiedad particular
- 114.** Autor desconocido
Sin título [casete de color negro]
[S. l.]: [s. n.], c. 1985
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 115.** *Codex* [Códex]
Madrid: IEP, c. 1985
Casete colectiva
Colección particular de Francisco Felipe
- 116.** Error Genético
Mapa 1981/1983
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1985
Casete
Colección particular de Rafael Flores
- 117.** Rafael Flores
Sin título
Andújar: autoedición, c. 1985
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 118.** El internado
Sin título
Madrid: autoedición, c. 1985
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 119.** *Kalashnikov A02*
Madrid: autoedición, c. 1985
Casete colectiva
Colección particular de Francisco Felipe
- 120.** Francisco López
Hormigas
Madrid: autoedición, 1985
4 casetes y documentación, [2] h.
Colección particular de Francisco Felipe
- 121.** Francisco López
Lysiosquilla: Gaussia
Zaragoza: STI, 1985
Casete
Colección particular de Francisco Felipe

- 122.** Mataparda
Puf, vaya agujero; Voy a bajar
Santa Cruz de Tenerife: autoedición, c. 1985
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 123.** Mataparda
Qué pasa; Por dónde se sale de aquí
Santa Cruz de Tenerife: autoedición, c. 1985
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 124.** Luis Mesa
El sueño
Madrid: autoedición, 1985
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 125.** *¿Música enferma?*
Madrid: IEP, c. 1985
Casete colectiva
Colección particular de Rafael Flores
- 126.** Orfeón Gagarin
Sin título
Madrid: Toracic, c. 1985
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 127.** La otra cara de un jardín
Noche gruesa
Madrid: autoedición, 1985
Casete
Propiedad particular
- 128.** Luis de Pablo
We: versión definitiva [Nosotros]
Madrid: Nuevos Medios, 1985
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 129.** Eduardo Polonio 
Cuenca, 1985
Obra sonora estereofónica difundida en sala
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 130.** Septiembre Negro
Gardenal
Madrid: autoedición, 1985
Casete
Colección particular de Rafael Flores
- 131.** Uvegraf
Ací/enucleación
Madrid: CPU, c. 1985
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 132 y 133.** 32 Guájar's Fágagüit
Theobromanía
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Rafael Flores
Colección particular de Andrés Noarbe
[2 ejemplares en exposición]
- 134.** Avant-Dernières Pensées
Radiante porvenir
Madrid: Esplendor Geométrico, 1986
Vinilo
Propiedad particular
- 135.** Comando Bruno y Avant-Dernière Pensées
Muestras sin valor
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 136 y 137.** Comando Bruno y Avant-Dernières Pensées
Muestras sin valor
Madrid: Esplendor Geométrico, 1986
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]
- 138 y 139.** *Conspiración*
Madrid: Discos Proceso Uvegraf, 1986
Vinilo colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]
- 140.** Juan Crek
La lengua
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Francisco Felipe
- 141.** Depósito Dental
Depósito Dental
Madrid: DD1, 1986
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 142.** Depósito Dental
Depósito Dental
Madrid: Grabaciones Accidentales, 1986
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 143.** Diagrama técnico del Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca 
Ampliación de la il. del programa de conciertos II Ciclo de Música Contemporánea, Gijón, 1986
Impresión fotomecánica [copia de exposición]
30 x 42 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 144.** Esplendor Geométrico
Esplendor Geométrico en Roma
Madrid: Esplendor Geométrico, 1986
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 145.** Francisco Felipe
Anyorança [Añoranza]
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Francisco Felipe
- 146.** Francisco Felipe
Breve jornada por un jardín cerrado
Madrid: EGK, 1986
Casete
Colección particular de Francisco Felipe

1986

- 147.** Fisodo 13.4
Intitulada I-II
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Francisco Felipe
- 148.** Rafael Flores
Dialéctica música
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse* y desplegable
Colección particular de Andrés Noarbe
- 149.** Rafael Flores
Manual de persistencias
Madrid: El Consumo del Miedo, 1986
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 150.** Anton Ignorant
C1
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Francisco Felipe
- 151.** Anton Ignorant
L' hora felix [La hora feliz]
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 152.** Anton Ignorant
Ultra
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Andrés Noarbe
- 153 y 154.** *International Mail-Music Group*
[Grupo internacional de música postal]
Alemania: El Consumo del Miedo; Afflict Records; Sound of Pig Music; Bog-Art, 1986
Casete colectiva
Colección particular de Francisco Felipe
Colección particular de Rafael Flores
[2 ejemplares en exposición]
- 155.** Francisco López
Efemerópteros
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Francisco Felipe
- 156.** LUGAN
Partitura telefónica, 1986
Ensamblaje: componentes electrónicos, teléfono (baquelita) y partitura (tinta sobre papel)
35 x 45 cm
Colección del artista
- 157.** LUGAN
Proyecto vaso Canal Isabel II, 1986
Dibujo: lápiz sobre papel
11 x 51 cm
Colección del artista
- 158.** *Luna y panorama de los insectos*
Annecy (Francia): Acteón, 1986
Casete colectiva
Colección particular de Rafael Flores
- 159.** Mataparda
Un cochino suelto y un perro pequeño
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Francisco Felipe
- 160.** Mataparda
Ris-Ras
Santa Cruz de Tenerife: autoedición, 1986
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 161.** Mataparda
Tim
Santa Cruz de Tenerife: autoedición, 1986
Casete y documentación
Colección particular de Francisco Felipe
- 162.** Felix Menkar
Ortopoema
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Francisco Felipe
- 163 y 164.** Luis Mesa
Arqueotomía
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Rafael Flores
Colección particular de Andrés Noarbe
[2 ejemplares en exposición]
- 165.** *Necronomicón 003*
Puertollano: autoedición, 1986
Casete y fanzine
Colección particular de Rafael Flores
- 166.** Victor Nubla
Piedra nombre
Barcelona: autoedición, 1986
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 167.** Victor Nubla
PRNN
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Francisco Felipe
- 168.** Victor Nubla y Anton Ignorant
Delirio de dioses
Reus: Frenètic Records, 1986
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 169.** Eduardo Polonio
Keplero
Barcelona: Grand Mal Edicions, 1986
Casete *autoreverse*
Colección particular de Francisco Felipe
- 170.** Proletkult
Una línea es una fuerza
Madrid: CPU, 1986
Casete
Colección particular de Rafael Flores
- 171.** *Registro de voces*
Madrid: IEP, 1986
Casete colectivo
Colección particular de Francisco Felipe

- 172.** Miguel Á. Ruiz
Climatery
Madrid: CPU, 1986
Casete
Colección particular de Rafael Flores
- 173.** Juan Teruel García
Neuma
Madrid: CPU, 1986
Casete
Colección particular de Rafael Flores

1987

- 174.** *Audiopoesía sampler*
Barcelona: Las Cintas del Fin, 1987
Casete doble colectiva
Colección particular de Francisco Felipe
- 175.** Llorenç Barber
Vivos voco [Convoco a los vivos], 1987
Partitura: fotocopia, [31] p.
31,5 x 21 cm
Propiedad particular
- 176.** Juan Crek
Meggustaggrruñirrr!
Barcelona: LMD, 1987
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 177.** Antón Jodrá
Fragmentos de memoria cauterizada
Zaragoza: autoedición, 1987
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 178.** *Música electroacústica española 1*
Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987
Vinilo colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 179.** *Música electroacústica española 2*
Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987
Vinilo colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 180.** *Necronomicón 004*
Puertollano: autoedición, 1987
Casete doble y fanzine
Colección particular de Francisco Felipe
- 181.** Eduardo Polonio
*Blood Stations * Syntax Error* [Estaciones
*Blood * Error de sintaxis*]
Madrid: Esplendor Geométrico, 1987
Vinilo
Propiedad particular
- 182 y 183.** Taller de Música Mundana
Concierto para papel
Madrid: Grabaciones Accidentales, 1987
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]

- 184.** *Zaj*
Las Palmas de Gran Canaria:
Consejería de Cultura y Deportes,
Gobierno de Canarias, 1987
Caja con 63 reproducciones facsimilares de
material zaj: impresión fotomecánica
30,5 x 24,4 x 4,5 cm
Propiedad particular

1988

- 185.** Eduardo Armenteros
*Galería de objetos fantásticos: tríptico
electroacústico para banda magnética y
sintetizador*, 1988
Partitura electroacústica manuscrita, [68] p.
21 x 31 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 186.** Bercomize
Black Love [Amor negro]
Madrid: Extrema Pasión, 1988
Casete
Colección particular de Rafael Flores
- 187.** Gabriel Brncic
Historia de dos ciudades, 1988
Diagrama de obra radiofónica: tinta sobre
papel
29,5 x 21 cm
Propiedad particular
- 188.** Pablo A. Giménez
El coloso
Zaragoza: ST1, 1988
Casete
Propiedad particular
- 189.** Pablo A. Giménez
The Work in Progress [El trabajo en curso]
Zaragoza: autoedición, 1988
Casete
Propiedad particular
- 190.** LUGAN
Pájaros niños máquinas, 1988
Obra sonora interactiva: madera, metal,
circuitos de componentes electrónicos, 3
varillas y 3 reproductores de casete
Dimensiones variables
Colección del artista
- 191.** Eduardo Polonio
Cuenca
Madrid: Nuevos Medios, 1988
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 192.** *Veterinarios del k'os; Miedo*
Palma de Mallorca: Tetra Brik Record's, 1988
Casete colectiva
Colección particular de Rafael Flores

1989

- 193.** Rafael Flores
Segundas lágrimas, 1989
De la serie *Galaxia Marconi*, vol. 66
Esquema-partitura de la obra radiofónica:
fotocopia personalizada
29,5 x 21 cm
Propiedad particular
- 194.** JABIR
Vuelo por las alturas de Xauen
Madrid: Esplendor Geométrico, c. 1989
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 195.** LUGAN
Sin título, 1989
Acrílico sobre papel
65 x 50 cm
Colección del artista
- 196.** Miguel Á. Ruiz y Héctor Hernández
Han llegado los robots
Madrid: IEP, 1989
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 197.** Severo Sarduy
Soy una Juana de Arco electrónica, 1989
Original mecanografiado para obra
radiofónica, [4] p.
29,5 x 21 cm
Propiedad particular
- 198.** *Sobre el silencio del agua*
Madrid: RNE, 1989
Programa de conciertos: impresión
fotomecánica
21 x 10 cm
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]
- 199.** Das Synthetische Mischgewebe
La boîte de Doolittle [La caja de Doolittle]
Zaragoza: STI, 1989
Casete
Colección particular de Francisco Felipe

1990

- 200 y 201.** Flatus Vocis Trío
Grosso modo; Música hablada
La Vall d'Uixó: Xiu-Xiu Records, 1990
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]
- 202.** Juan Hidalgo
Cristal histriónico
Madrid: Galería Estampa, 1990
Múltiple: serigrafía sobre cristal
12 x 20 cm
Estampa Ediciones

- 203.** Concha Jerez
Tiempo límite
Madrid: Galería Estampa, 1990
Múltiple: Caja de música
6,7 x 15 x 20 cm
Estampa Ediciones
- 204.** Francisco López
Sample 4
Madrid: Hyades Arts, 1990
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 205.** *Música electroacústica española 3*
Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1990
Vinilo colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 206.** Pedro G. Romero
Bomba de tiempo
Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1990
Vinilo
Biblioteca Centro de Documentación. Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

1991

- 207.** Pedro Bericat
Proyecto inmaterial
Vitoria: Trayecto Galería, 1991
Casete
Propiedad particular
- 208.** José Luis Carles
*Paisajes sonoros de la ciudad de Valencia:
El ciclo diario: Sábado de gloria*
Valencia: Tecnosaga, 1991
Vinilo
Propiedad particular
- 209.** Juan Hidalgo
Homenaje a John Cage
Madrid: Galería Estampa, 1991
Múltiple: batuta en un tubo de metacrilato
38 x 2,4 cm
Estampa Ediciones
- 210.** Juan Hidalgo
Juan Hidalgo de Juan Hidalgo (1961-1991)
Valencia: Pre-Textos, 1991
Libro de artista: impresión fotomecánica,
[448] p.
24 x 17,5 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 211.** Miquel Jordà
Josie Bliss
Barcelona: Nova Era, 1991
CD
Propiedad particular
- 212.** LUGAN
Conjunto de *Cuadros magnéticos*, c. 1991
Pintura, imanes y plástico sobre chapa
metálica
Dimensiones variables
Colección del artista

- 213.** Isidoro Valcárcel Medina
Comentarios a los trabajos de grabación de la obra «Ofelia y las palabras», 1991
Original mecanografiado para obra radiofónica,
[5] p.
29,5 x 21 cm
Propiedad particular


1992

- 214.** Llorenç Barber
Sacra Lucus [Lugo sagrado]
Palma de Mallorca: Unió Músics, 1992
Casete
Propiedad particular
- 215.** *Broaden/in/Gates*
Madrid: RNE, 1992
CD colectivo
Propiedad particular
- 216.** *Ciudades invisibles. Primer Encuentro Internacional de Arte Radiofónico*
Madrid: RNE, 1992
Programa de conciertos: impresión fotomecánica
21 x 10,5 cm
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]
- 217.** Espacio Permeable
Concierto para esculturas sonoras
Palma de Mallorca: Unió Músics, 1992
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 218.** José Iges y Concha Jerez
Inventario, 1992-1998
Obra *intermedia*: estantería, aparatos electrónicos y lumínicos y reproductor multimedia
288 x 180 x 48 cm
Museo Vostell Malpartida. Junta de Extremadura

- 219.** Francisco López
O parladoiro [El parladoiro]
Vigo: Anomma, 1992
Casete
Propiedad particular

- 220.** LUGAN
Sin título, 1992
Tinta sobre cartulina
43 x 43 cm
Colección del artista

- 221.** *Made in Cuenca. Memorias electroacústicas, vol. II*
Palma de Mallorca: Unió Músics, 1992
CD colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 222.** Juan Muñoz 
Pieza escuchando la pared, 1992
Bronce
170 x 70 x 70 cm
Asociación Colección Arte Contemporáneo-
Museo Patio Herreriano, Valladolid

- 223.** Perejaume [texto] y Josep Maria Mestres
Quadreny [música notada]
Variacions sobre un tema de Haydn
[Variaciones sobre un tema de Haydn]
Barcelona: Les Editions, 1992
Libro de artista: impresión fotomecánica,
[48] p.
35 x 27 cm
Colección MACBA. Centro de Estudios y Documentación [inv. A03909]

- 224.** *Presencia de Luigi Nono. Memorias electroacústicas, vol. I*
Palma de Mallorca: Unió Músics, 1992
CD doble colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 225.** Isidoro Valcárcel Medina
Cara A-Cara B, 1992
1. Casete
2. Partitura gráfica: tinta sobre papel,
25 x 84,3 cm
Colección del artista

- 226.** Isidoro Valcárcel Medina
Cuatro poemas sonoros, 1992
4 partituras gráficas, de una hoja cada una,
sobre textos de Azorín, Pedro Salinas, Gabriel
García Márquez y Alain Robbe-Grillet
62 x 69 cm
Colección del artista

- 227.** Isidoro Valcárcel Medina
Viva Madrid, que es la Corte, 1992
1. Grabación sonora de la obra radiofónica
2. Partitura gráfica: bolígrafo sobre papel y
tiras de papel escritas a máquina y pegadas,
30,5 x 86,5 cm
Colección Freijo. Madrid-México (cortesía de la
Galería Freijo Madrid)

- 228.** Isidoro Valcárcel Medina
Viva Madrid, que es la Corte, 1992
Original mecanografiado para obra radiofónica
29,5 x 21 cm
Propiedad particular

1993

- 229.** José Manuel Berenguer
Klänge [Sonidos]
Barcelona: Nova Era, 1993
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 230.** *Las ciudades escuchadas. Audición de música electroacústica*
Valencia: Generalitat Valenciana, 1993
Programa de conciertos: impresión fotomecánica
20,5 x 12 cm
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]

- 231.** *El Congelador*
Suplemento publicado en *La Nevera* en su número -2 ° C
Albacete: Tanto de Tanto, 1993
Revista-múltiple: impresión fotomecánica
26 x 26 cm
Propiedad particular
- 232.** José Iges y Concha Jerez
Interior/Exterior
Obra sonora contenida en *La Nevera* en su número -2 ° C, 1993
Casete
Propiedad particular
- 233.** Francisco López
Qal'at Abd'al-Salam: paisajes sonoros de Alcalá
Alcalá de Henares: Línea Alternativa, 1993
Casete
Colección particular de Francisco Felipe
- 234.** Juan Muñoz
Building for Music [Construcción para la música], 1993
Obra radiofónica: grabación sonora
Estate de Juan Muñoz [inv. db 0756]
- 235.** *Sonido de referencia*
Cuenca: AVADI, 1993
CD colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 236.** Pablo Vega
Sobredimensionar lo temporal, acotándolo
Madrid: Hyades Arts, 1993
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 1994**
- 237.** Llorenç Barber
Linguopharinology
Madrid: Hyades Arts, 1994
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 238.** Francisco López
Tonhaus
Madrid: Hyades Arts, 1994
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 239.** *Ríos invisibles*
Madrid: Hyades Arts, 1994
CD colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 240 y 241.** Isidoro Valcárcel Medina
Motores [1973]
Cuenca: Radio Fontana Mix, 1994
Casete
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]
- 242.** Wolf Vostell
Sara-Jevo. 3 Fluxus-Pianos
Exposición y concierto fluxus en la Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca, 1994
1. 3 fotografías: plata en gelatina, 17,9 x 24 cm


- 2.** Carpeta de cartón [Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró, 1994], 95 x 66,8 cm:
a. Esquema: lápiz y bolígrafo sobre papel, 31 x 92 cm
b. Litografía, 100 x 65 cm
c. Partitura gráfica: litografía, 65 x 100 cm
3. Cuaderno de trabajo para acuarela: cartón forrado de tela, 35 x 26 x 3,7 cm
Museo Vostell Malpartida. Junta de Extremadura
- 243.** Wolf Vostell
Sara-Jevo. 3 Fluxus-Pianos
Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró, 1994
Libro: impresión fotomecánica, 196 p.
24 x 24 cm
Propiedad particular
- 244.** Wolf Vostell
Sara-Jevo. 3 Fluxus-Pianos, 1994
Vídeo
36 min 15 s, blanco y negro, sonido
Rafael Vostell. The Wolf Vostell Estate
- 245.** Wolf Vostell
Sara-Jevo. 3 Fluxus-Pianos, 1994
Palma de Mallorca: Unió Músics, 1994
Vinilo
Rafael Vostell. The Wolf Vostell Estate

1995

- 246.** *VII Muestra de música electroacústica de Cuenca* 
Cuenca: Gabinete de Música Electroacústica, 1995
Programa de conciertos: impresión fotomecánica
16 x 27 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 247.** *Abriendo la ciudad del sol habitado*
Colonia: Zwerg Productions, 1995
CD colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 248.** Juan Muñoz
Selfportrait [Autorretrato], 1995
Fotografía: plata en gelatina
16 x 16,5 cm
Estate de Juan Muñoz
- 249.** *Radio horizontal*, 1995
1. 3 fotografías: impresión digital [copias de exposición], 21 x 29,5 cm
2. Programa de conciertos: impresión fotomecánica, 20,5 x 10 cm [2 ejemplares en exposición]
Propiedad particular
- 250.** Isidoro Valcárcel Medina
Concierto (por cierto con cierto incierto acierto), 1995
1. Grabación sonora
2. Partitura gráfica: lápiz y bolígrafo sobre papel, 21,5 x 119 cm
Colección Freijo. Madrid-México (cortesía de la Galería Freijo Madrid)

- 251.** Isidoro Valcárcel Medina
Cuatro diálogos radiofónicos, 1995
1. 4 guiones mecanografiados, 29,7 x 21 cm
2. Grabación sonora de la obra radiofónica
Colección del artista

1996

- 252.** *VIII Muestra de música electroacústica de Cuenca* 
Cuenca: Gabinete de Música Electroacústica, 1996
Programa de conciertos: impresión fotomecánica
21 x 15 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 253.** Elena Asins
Canons 22 [Cánones 22], 1996-2003
Gouache sobre cartón pluma y madera
197,5 x 57,5 cm
Colección espíritu - materia [inv.1310D]
- 254.** Juan-Eduardo Cirlot
Bronwyn, n; Inger, permutaciones
Valencia: E. G. Tabalet, 1996
CD: selección de obras sonoras (Javier Maderuelo, voz)
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 255.** *RAS. Revista de Arte Sonoro*
Cuenca: Centro de Creación Experimental, 1996-2005
7 CD colectivos
Propiedad particular
- 256.** *Ríos y puentes*
Madrid: RNE, 1996
Programa de conciertos: impresión fotomecánica
21 x 10 cm
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]


1997

- 257.** Javier Hernando
Bruma cáustica
Barcelona: autoedición, 1997
Casete
Colección particular de Andrés Noarbe
- 258.** *Música electroacústica española. Vol. I*
Madrid: AMEE, 1997
CD colectivo
Propiedad particular

1998

- 259.** Leopoldo Amigo y Miguel Molina
Mascletà virtual
Valencia: Levante-El Mercantil Valenciano, 1998
CD
Propiedad particular

- 260 y 261.** José Luis Castillejo
The Book of i's [El libro de las íes]
Milán: Alga Marghen, 1998
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]

- 262.** *Foro de comunicaciones electroacústicas. Volumen I* 
Cuenca: AVADI, 1998
CD colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 263.** La Fura dels Baus y Sergi Jordà
FMOL
Madrid: Fundación Autor, 1998
CD/CD-ROM
Propiedad particular


- 264.** Antoni Muntadas
21.3.1998 Mercat de Vilafranca
(*audio per a una intervenció*) [21.3.1998.
Mercado de Vilafranca (audio para una intervención)]
Vilafranca del Penedés: Galeria d'Art Palma Dotze, 1998
CD
Propiedad particular

1999

- 265.** José Luis Castillejo
The Book of J's [El libro de las Jotas]
Milán: Alga Marghen, 1999
Libro de artista: impresión fotomecánica,
[c. 160] p.
23,7 x 15,9 cm
Propiedad particular

- 266.** José Luis Castillejo
The Book of J's [El libro de las Jotas]
Milán: Alga Marghen, 1999
Vinilo
Propiedad particular

- 267.** Esther Ferrer
Música Zaj, c. 1999
2 obras sonoras bidimensionales verticales
1. Nailon, clavos, texto sobre metacrilato y timbre
2. Nailon, clavos, texto sobre metacrilato y reproductor de ultrasonidos
60 x 55 cm cada una
Colección de la artista

- 268.** *Foro de comunicaciones electroacústicas. Volumen II* 
Cuenca: AVADI, 1999
CD colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 269.** José Antonio Sarmiento
El ojo del silencio
Cuenca: Centro de Creación Experimental, 1999
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

2000

- 270.** Javier Ariza
[98.01]
Cuenca: Centro de Creación Experimental, 2000
CD/CD-ROM
Propiedad particular
- 271.** Javier Ariza 
Sound Object [Objeto sonoro], 2000
Obra sonora estereofónica difundida en sala
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 272.** Alfredo Costa Monteiro
Cwacs, 2000
Instalación sonora: caucho, *walkmans*,
altavoces, cableado y sonido
Dimensiones variables
Colección del artista
- 273.** *Foro de comunicaciones electroacústicas.*
Volumen III 
Cuenca: AVADI, 2000
CD colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 274.** *Listening Walls* [Paredes que escuchan]
Figueras: Museu de l'Empordà, 2000
Caja de cartón con CD colectivo y 4 carteles
62 x 40 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 275.** Fabiola Socas
Mar de ánimas
Santa Cruz de Tenerife: Azel Producciones,
2000
CD
Propiedad particular

2001

- 276.** José Luis Castillejo
TLALAATALA
Milán: Alga Marghen, 2001
Libro de artista (incluye CD): impresión
fotomecánica. [402] p.
24 x 15,9 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 277.** *Composiciones realizadas en el GME del*
Conservatorio profesional de música
de Cuenca 
Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2001
CD colectivo
Propiedad particular
- 278.** LUGAN
Exploraciones táctiles con respuestas sonoras
y visuales. 1965-2000
Barcelona: Orquesta del Caos, 2001
(ed. limitada para el festival Zeppelin 2001)
Carpeta de cartón con facsímiles: impresión
fotomecánica
29,5 x 21 cm
Propiedad particular

- 279.** Walter Marchetti
The Bird of Paradise [El ave del paraíso]
Milán: Alga Marghen, 2001
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 280.** *Música electroacústica en el Festival*
de Granada
Madrid: Banco de Sonido, 2001
CD colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 281 y 282.** Zaj
Una voz (un etcétera)
Milán: Alga Marghen, 2001
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]

2002

- 283.** Òscar Abril Ascaso
MPR n.º 4 (Silencio metarreferencial), 2002
Obra de la exposición colectiva *Take away.*
Exposicions per emportar [*Take away:*
exposiciones para llevar], celebrada en Can
Felipa, Barcelona, 2002
Caja de cartón que contiene: casete, 6 CD,
vinilo de 7 pulgadas y documentación
24,7 x 24 x 3,5 cm
Propiedad particular
- 284.** Eva Lootz
Exposición *La lengua de los pájaros* celebrada
en el Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid, 2002
1. 3 fotografías: impresión digital [copia de
exposición], 21 x 30 cm
2. Catálogo de exposición (Madrid: MNCARS,
2002; incluye CD): impresión fotomecánica,
207 p., 24 x 18 cm
Colección de la artista

- 285.** TRES
Dodecamut
Barcelona: G3G Records, 2002
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

2003

- 286.** Lluís Callejo
Lluís Callejo
Sabadell: La Mà de Guido, 2003
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 287.** Santiago Sierra
Obras sonoras
Madrid: Turner, 2003
4 CD [publicados junto al catálogo *Santiago*
Sierra: Pabellón de España, 50.ª Bienal de
Venecia]
Biblioteca Centro de Documentación. Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

2004

- 288.** Mikel Arce
*.WAV, 2004
Instalación sonora: 4 bandejas de acero, 4 altavoces de subgraves, 4 pistas de sonido independientes, agua destilada e iluminación
26 x 300 x 300 cm
Colección del artista
- 289.** Ricardo Climent
Oxidising the Spectrum [La oxidación del espectro], 2004
Vídeo
6 min 4 s, color, sonido
Colección del artista
- 290.** LUGAN
Oleaje de frecuencias, 2004
Media instalación: monitor, radio, circuitos electrónicos y altavoz
54 x 80,5 x 48 cm
Colección del artista
- 291.** Victor Nubla
Neige [Nieve]
Barcelona: Hrómir, 2004
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

2005

- 292.** Selección de mapas sonoros, 2005-2016:
Andalucía Soundscape; *Escoitar.org*
(mapa sonoro de Galicia); *Mapa sonoru*
(mapa sonoro de Asturias); *Soinumapa*
(mapa sonoro del País Vasco) y *Sons de Barcelona*
Punto de consulta *online* en sala

2006

- 293.** *Aprenda varios idiomas en varios días*
Madrid: La Más Bella, 2006
Casete colectiva
Propiedad particular
- 294.** Antonio Caimari
Gàbies. Electroacústica artesanal
[Jaulas. Electroacústica artesanal]
Sabadell: Ars Harmonica, 2006
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 295.** Nacho Criado 
Escalera, 2006
Vídeo
1 min 38 s, color, sonido
Colección particular

- 296.** Bartolomé Ferrando
Performances poétiques I & IV;
Performances poétiques II & III
[*Performances poéticas I y IV*;
Performances poéticas II y III]
Valencia: Comboi Records, 2006-2007
DVD doble: selección de 4 vídeos
Propiedad particular

- 297.** José Antonio Orts
Ventana, 2006
Obra sonora fotosensible: marco metálico,
10 circuitos sonoros fotosensibles, conos de
altavoz y cableado
208 x 158 x 10 cm
Colección del artista

2007

- 298.** AMEE 20: 20 aniversario de la Asociación de
Música Electroacústica de España
Valencia: Asociación de Música Electroacústica
de España, 2007
CD colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 299.** Llorenç Balsach
Classes de música a la granja. Música concreta
[Clases de música en la granja. Música
concreta]
Sabadell: Ars Harmonica, 2007
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 300.** Alfredo Costa Monteiro
anatomy of inner place
[anatomía de un lugar interior]
Varsovia: Monotype Records, 2007
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 301.** Ramón González-Arroyo
L'isla des Neumas, 2007
Instalación sonora: ordenador, *software*,
tubos corrugados, 7 altavoces y cableado
Dimensiones variables
Colección del artista
- 302.** Lily Greenham
Lingual Music [Música de la lengua]
Londres: Paradigm Discs, 2007
CD doble
Propiedad particular
- 303.** Concha Jerez
Ideas instaladas
Madrid: autoedición, 2007
DVD: selección de 4 vídeos
Colección particular
- 304.** Arash Moori y Esther Mañas
Every Man and Woman is a Star
[Cada hombre y cada mujer es una
estrella], 2007
Instalación sonora: fluorescentes,
electrónica y sistema de sonido
Dimensiones variables
Colección de los artistas

2008

- 305.** José Manuel Berenguer
Luci, sin nombre y sin memoria, 2008
Instalación interactiva (versión reducida):
componentes electrónicos, sensores,
ordenador, vídeo y mesa
120 x 400 x 160 cm
Colección del artista
- 306.** José Manuel Berenguer
On Nothing [Sobre nada]
Sabadell: Ars Harmonica, 2008
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 307.** *Música concreta. 60 aniversario*
Valencia: Asociación de Música Electroacústica
de España, 2008
CD colectivo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

2009

- 308.** *Colección AMEE. Volumen 01*
Valencia: Asociación de Música Electroacústica
de España, 2009
3 CD colectivos
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 309.** Jesús Palomino
20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar
Sevilla: Centro Andaluz de Arte
Contemporáneo, 2009
CD y documentación plegada
30,5 x 21 cm
Propiedad particular

2010

- 310.** *Colección AMEE. Volumen 02*
Valencia: Asociación de Música Electroacústica
de España, 2010
3 CD colectivos
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 311.** José María Cruz Novillo
Diafragma dodecafónico 8.916.100.448.256,
opus 14, 2010
Instalación sonora: pantalla plana, atril,
partitura, sillas de madera y *software*
Dimensiones variables
Colección del artista

2011

- 312.** Ferran Fages
Pèl nord [Pelo norte]
Varsovia: Bocian Records, 2011
Vinilo, 7 pulgadas
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 313.** Francisco López
Untitled # 205 [Sin título n.º 205]
Colonia: Auf Abwegen, 2011
Vinilo
SONM. Fonoteca de Arte Sonoro y
Música Experimental, Murcia
- 314.** Francisco Meirino
Recordings of Voltage Errors, Magnetic Fields,
On-Site Testimonies & Tape Tension
[Grabaciones de errores de voltaje, campos
magnéticos, testimonio *in situ* y tensión de
cinta]
Oakland, CA: Misanthropic Agenda
(Esoteric Personalities), 2011
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

2012

- 315.** María de Alvear y Miguel Ángel Tolosa
QUOTING CAGE 4'33" [Citando a Cage 4'33"]
Madrid: Galería Estampa, 2012
Múltiple: caja de música
3,5 x 6,5 cm
Colección particular de Ana de Alvear
- 316.** Eduardo Armenteros
Música para una colección de artes plásticas.
Homenaje a Venancio Blanco
Madrid: Verso, 2012
CD, DVD y Blu-Ray
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 317.** Bosch & Simons 
Mirlitones, 2012- 2013
Instalación sonora: PVC, silicona, aire
comprimido y electrónica
Dimensiones variables
Colección de los artistas
- 318.** Ferran Fages
Life Best Under Your Seat
[La vida es mejor bajo el asiento]
Nueva York: Copy For Your Records, 2012
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 319.** Ferran Fages
Llum moll [Luz mojada]
Amberes: Entr'acte, 2012
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 320.** Esther Ferrer
Concierto Zaj para 30 o 60 voces
Bilbao: Brétigny sur Orge: W.M.O./r;
CAC Brétigny, 2012
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
- 321.** Fernando Millán
Poesía expandida
Sevilla: Deculturas; Galería Weber-Lutgen,
2012
DVD: selección de 8 obras
Propiedad particular

322. Mikel R. Nieto
Machine Pattern # 01 [Patrón sonoro para máquina n.º 1]
Birmingham: Security Device, 2012
Caja de poliestireno con casete y desplegable
18 x 11 x 5,5 cm
Propiedad particular

323. *Sound-In*
Madrid: Feria de Arte Múltiple Contemporáneo, 2012
CD doble colectivo
Propiedad particular

2013

324. Edith Alonso
Rostros en la multitud
Granada: Luscinia Discos, 2013
CD
Propiedad particular

325. Walter Marchetti
De musicorum infelicitate
[De la infelicidad de los músicos]
Milán: Alga Marghen, 2013
Vinilo doble y documentación
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

326 y 327. Éliane Radigue
Opus 17
Milán: Alga Marghen, 2013
Vinilo doble
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid
Propiedad particular
[2 ejemplares en exposición]

328. Sensorimétrica
Celda
[S. I.]: [s. n.], 2013
CD-r
Propiedad particular

2014

329. *audio-mad. 100 audio-artistas de Madrid*
Madrid: CentroCentro, 2014
DVD doble colectivo
Propiedad particular

330. Alfredo Costa Monteiro
dépli [despliegue]
Toulouse: Po&Psy, 2014
Mini-CD y texto desplegable
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

331. Barbara Held y Benton C. Bainbridge
Observatory/Lisa Joy W [Observatorio/Lisa Joy W], 2014-2016
Instalación audiovisual generativa: «custom sound generation software» [programación de Ariadna Alsina], ordenador, altavoces, consola de juegos de vídeo modificada, sintetizador modular y cables
Dimensiones variables
Colección de los artistas

332. Josep Maria Mestres Quadreny
Música electroacústica
Sabadell: Ars Harmonica, 2014
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

333. Eduardo Polonio
Obras electroacústicas 1969-2014
Sabadell; Granada: Ars Harmonica; Luscinia Discos, 2014
DVD doble (DVD vídeo y DVD audio)
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

334. Wolf Vostell
Sara-Jevo. 3 Fluxus-Pianos
Berlín: Tochnit Aleph, 2014
Vinilo
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

2015



335. Hugo Martínez-Tormo
3DsoundPrinter_Can [Impresora de sonidos 3D_lata], 2015
Instalación electromecánica sonora: fuente de alimentación, microcontrolador con 5 *drivers* para motor, pantalla LCD, 5 tubos de aluminio, 5 motores paso a paso, una fotografía, una urna de metacrilato y un volumen impreso en tecnología de impresión 3D
270 x 220 x 35 cm
Colección del artista

336. Francisco Meirino
Riots [Disturbios]
Oakland, CA: Misanthropic Agenda (Esoteric Personalities), 2015
Casete
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

2016


337. Xabier Erkizia
Stille Post/Correu silent, 2016
Obra sonora (encargo de la Fundación Juan March): 6 conos de altavoz, reproductor de audio, cableado y 2 microamplificadores
55 min 11 s
Dimensiones variables
Colección Fundación Juan March, Madrid

338. José Iges
Dedicatorias
Colonia: World Edition, 2016
CD
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

339. Francisco López  
Selección y difusión de *Presque tout* (*Quiet pieces*) [Casi todo (piezas silenciosas)], 2016
Instalación sonora: transductor, reproductor de audio y amplificador (se reproducen 3 piezas del CD [Los Angeles: LINE, 2014])
Dimensiones variables
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

- 340.** Francisco López
Untitled # 346 [Sin título n.º 346], 2016
Obra sonora (encargo de la Fundación Juan March): reproductor y auriculares
43 min 19 s
Colección Fundación Juan March, Madrid
- 341.** José Maldonado
Sangre, esfuerzo, sudor y lágrimas, 2016
Instalación sonora: cinta adhesiva doble cara, cinta de vídeo mini-DV grabada adherida a la cinta de doble cara bajo metacrilato
180 x 240 x 5 cm
Colección del artista. Cortesía de la Galería Aural
- 342.** Juanjo Palacios
Permanencia, 2016
Obra sonora (encargo de la Fundación Juan March): reproductor y auriculares
15 min 33 s
Colección Fundación Juan March, Madrid
- 343.** Pablo Sanz
Sin título, 2016
Instalación sonora: 8 transductores, amplificadores, ordenador, interfaz de audio multicanal y cableado
Dimensiones variables
Colección del artista

ÍNDICE DE OBRAS EN AUDICIÓN* [1-45]

* Las 45 obras en audición «expuestas» están recogidas en el MP3 de este catálogo. Aquí han sido indexadas en su orden cronológico. En cada una de ellas se indica su número de catálogo. El icono  indica su referencia en cada uno de los pasajes del catálogo en el que se cita cada una de las obras de este índice

1. Manuel Calvo, *El artillugio*, 1966
27 min 32 s [cat. 9]
2. Carlos Cruz de Castro, *Menaje*, 1970
14 min 14 s [cat. 26]
3. Luis de Pablo, *We* [fragmento], 1970
4 min 30 s [cat. 32]
4. Luis de Pablo, *Soledad interrumpida*, [1971] 1973
21 min 11 s [cat. 55]
5. Juan Hidalgo, *Tamaran (Gocce di sperma per dodici pianoforti)* [fragmento], 1974
7 min 11 s [cat. 57]
6. Nacho Criado, *Opinión estándar* [fragmento], 1975
1 min 46 s [cat. 65]
7. Miguel Ángel Coria, *En rouge et noir* [fragmento], 1976
19 min 51 s [cat. 69]
8. Javier Maderuelo, *Madrid vivo* [fragmento], 1982
39 min 52 s [cat. 91]
9. Luis Mesa, *El sueño* [fragmento], 1985
14 min 19 s [cat. 124]
10. Comando Bruno y Avant-Dernières Pensées, «Helix (Febrero 1929)», *Muestras sin valor*, 1986
3 min 32 s [cat. 135-137]
11. Juan Crek, *La lengua*, 1986
2 min 5 s [cat. 140]
12. Francisco Felipe, *Anyorança* [fragmento], 1986
2 min 2 s [cat. 145]
13. Anton Ignorant, *CI*, 1986
2 min 16 s [cat. 150]
14. Francisco López, *Efemerópteros*, 1986
2 min 41 s [cat. 155]
15. Mataparda, *Un cochino suelto y un perro pequeño*, 1986
2 min 19 s [cat. 159]
16. Felix Menkar, *Ortopoema*, 1986
2 min [cat. 162]
17. Victor Nubla, *PRNN*, 1986
2 min 2 s [cat. 167]
18. Eduardo Polonio, *Keplero*, 1986
2 min 2 s [cat. 169]
19. José Manuel López López, «Les temps multiples», *Música electroacústica española 2*, 1987
11 min 9 s [cat. 179]
20. Eduardo Polonio, «Robots, uníos», *Blood Stations ** *Syntax Error*, 1987
3 min [cat. 181]
21. Pablo A. Giménez, *El coloso* [fragmento], 1988
2 min 48 s [cat. 188]
22. Pedro Bericat, *Proyecto inmaterial* [fragmento], 1991
9 min 56 s [cat. 192]
23. Isidoro Valcárcel Medina, *Viva Madrid, que es la Corte*, 1992
15 min 17 s [cat. 227]
24. José Manuel Berenguer, «Ob-lectum», *Klänge*, 1993
4 min 15 s [cat. 229]
25. José Iges y Concha Jerez, *Interior/Exterior*, 1993
2 min 59 s [cat. 232]
26. Llorenç Barber, «Cantinelas» [fragmento], *Linguopharincompanology*, 1994
3 min 57 s [cat. 237]
27. José Iges y Concha Jerez, «La ciudad de agua (12 Sonic Postcard from the Alhambra)» [fragmento], *Ríos invisibles*, 1994
2 min 59 s [cat. 239]
28. Isidoro Valcárcel Medina, «Cara A», *Motores*, 1994
21 min 5 s [cat. 240, 241]
29. Isidoro Valcárcel Medina, «Cara B», *Motores*, 1994
21 min 13 s [cat. 240, 241]
30. Isidoro Valcárcel Medina, *Concierto (por cierto con cierto incierto acierto)*, 1995
50 min 43 s [cat. 250]
31. Isidoro Valcárcel Medina, *Cuatro diálogos radiofónicos*, 1995
52 min 25 s [cat. 251]
32. Isidoro Valcárcel Medina, *El idioma transparente*, 1995
27 min 2 s [cat. 34]
33. Juan-Eduardo Cirlot, *Bronwyn, n*, 1996
9 min 14 s [cat. 254]
34. Juan-Eduardo Cirlot, *Inger, permutaciones*, 1996
8 min 7 s [cat. 254]
35. Leopoldo Amigo y Miguel Molina, *Masclètà virtual* [fragmento], 1998
3 min 43 s [cat. 259]
36. José Antonio Sarmiento, *El ojo del silencio* [fragmento], 1999
4 min 4 s [cat. 269]
37. Jordi Mitjà, «Saltamartí», *Listening Walls*, 2000
2 min 18 s [cat. 274]
38. Òscar Abril Ascaso, *MPR n.º 4 (Silencio metareferencial)* [fragmento], 2002
2 min 16 s [cat. 283]
39. Eva Lootz, «Ornitofonía. Grabación de 30 clases de pájaros», *La lengua de los pájaros*, 2002
24 min 40 s [cat. 284]
40. Lily Greenham, «Autor», *Lingual Music*, 2007
1 min 4 s [cat. 302]
41. Lily Greenham, «Tillid», *Lingual Music*, 2007
1 min 38 s [cat. 302]
42. Francisco López, *Untitled # 205* [fragmento], 2011
2 min 32 s [cat. 313]
43. Esther Ferrer, *Concierto Zaj para 30 o 60 voces* [fragmento], 2012
5 min 10 s [cat. 320]
44. Mikel R. Nieto, *Machine Pattern # 01* [fragmento], 2012
28 min 19 s [cat. 322]
45. Pablo Sanz, «Aeolian Transmission» [fragmento], *Sound-In*, 2012
4 min 15 s [cat. 323]

* Las obras comprendidas entre el número 11 y 18 simulan, digitalmente, la reproducción de las casetes *autoreverse* originales de un minuto

CATÁLOGO DE OBRAS DEL PROGRAMA «EL SONIDO Y EL CINE EXPERIMENTAL»

La experimentación con el sonido mediante la elaboración electroacústica, en el ámbito del cine, constituye uno de los principales antecedentes del arte sonoro en España. En este contexto, el sonido, proyectado, desarma las funciones de acompañamiento de la imagen que supuestamente debe cumplir y se relaciona con ella sin jerarquía alguna. En el cine experimental, el sonido irrumpe con su singularidad plena y ofrece al espectador una gran variedad de escuchas inéditas.

En paralelo con la exposición *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, la Fundación Juan March presenta un ciclo de cine experimental en tres sesiones, programado por José Luis Maire.

La selección de películas representa una muestra de las posibilidades experimentales del sonido en el cine de las décadas de los años sesenta y setenta, en el cine expandido o en la revisión actual de las prácticas experimentales del cine analógico.

PRIMERA SESIÓN SIN FILM Y EL CINE EXPANDIDO ACTUAL

15 DE OCTUBRE DE 2016

Realización-proyección en directo, en el *hall* de la planta -1, con proyector analógico de 16 mm y música en vivo, de un nuevo *Sin Film* (1984), la película de cine expandido de Javier Aguirre. Proyección de una selección de seis películas analógicas de cine expandido actual y de cine experimental. Todas las películas son proyectadas por Alberto Cabrera Bernal.

PROGRAMA

Javier Aguirre

Sin Film IV

16 mm

Realización de una nueva proyección de *Sin Film* (1984)

PROYECCIÓN: Javier Aguirre y Alberto Cabrera Bernal (asistente proyccionista)

MÚSICOS (improvisación): Pedro López y Alfredo Costa Monteiro
Duración aprox.: 20-25 min

Albert Alcoz y Blanca Viñas

Esperando un eclipse, 2015
16 mm, 3 min, color, sonido óptico
Performance filmica junto a proyecciones de diapositivas y sonidos ambientales. Con los autores en directo

Albert Alcoz y Alberto Cabrera Bernal

14 x 14, 2012

16 mm, 3 min, color, sonido óptico

Lluís de Sola

Onades [Olas], 2014

16 mm, 3 min, b/n, sonido óptico

Bosc [Bosque], 2015

16 mm, 3 min, b/n, mono

Versión de cine expandido, con la presencia del autor

Alberto Cabrera Bernal

Frecuencias [Frecuencias], 2011

16 mm, 4 min, color, sonido óptico

Las variaciones Schwitters, 2012

16 mm, 6 min, color y b/n, sonido óptico

SEGUNDA SESIÓN CINE DIGITAL (I): EL ANTICINE DE JAVIER AGUIRRE

22 DE OCTUBRE DE 2016

Proyección completa de la serie de cine experimental *Anticine* de Javier Aguirre en el salón de actos azul (planta -1). Todas las películas de 35 mm han sido transferidas a copia digital.

PROGRAMA

Uts cero, 1967-1970

35 mm, 9 min 40 s, b/n, sonido óptico

Fluctuaciones entrópicas,

1968-1970

35 mm, 21 min 53 s, b/n, sonido óptico

Espectro siete, 1969-1970

35 mm, 8 min 25 s, color, sonido óptico

Innerzeitigkeit [Temporalidad

interna], 1969-1970

35 mm, 16 min, b/n, sonido óptico

Objetivo 40º, 1968-1970

35 mm, 12 min 2 s, b/n, sonido óptico

Impulsos ópticos en progresión geométrica, 1970

35 mm, 9 min 12 s, color y b/n, sonido óptico

Che, Che, Che, 1967-1971

35 mm, 25 min 35 s, b/n, sonido óptico

Múltiples. Número

indeterminado, 1970

35 mm, 26 min, sin sonido

TERCERA SESIÓN EL SONIDO Y EL CINE EXPERIMENTAL

3 DE DICIEMBRE DE 2016

Selección de películas en torno al sonido y el cine experimental en el salón de actos azul (planta -1). Todas las películas de 35 mm han sido transferidas a copia digital.

PROGRAMA

Néstor Basterretxea

Operación H, 1963

35 mm, 11 min 49 s, color, sonido

Pere Portabella

Acció Santos [Acción Santos], 1973

35 mm, 12 min, color, sonido

Blanca Rego

Engram (Optical Sound # 001)

[Engrama (sonido óptico n.º 001)], 2012

Digital, 2 min 27 s, color, sonido

Tximist [Relámpago], 2015

Digital, 7 min 27 s, color, sonido

Carles Santos

La Re Mi La, 1979

35 mm, 9 min 35 s, color, sonido

Carlos Casas

1812 (ARCHIVE WORKS#06):

War and Peace Studies [1812

(Trabajos de archivo n.º 06):

estudios de guerra y paz], 2011

Digital, 80 min, color, sonido

[selección: 30 min aprox.]

ARTISTAS EN EXPOSICIÓN*

* Los artistas, autores y grupos están ordenados por el orden alfabético de sus apellidos o, en su caso, su seudónimo o nombre artístico

32 Guájar's Fàragüit, seudónimo de Mario Ruiz desde 1981: cat. 111, 132 y 133

Francesc **Abad** (Tarrasa, Barcelona, 1944): cat. 75

Òscar **Abril Ascaso** (Barcelona, 1966): cat. 283

Juan J. **Agüis** ([s. l.], [s. a.]): cat. 97

Javier **Aguirre** (San Sebastián, 1935): cat. 62; consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

Albert **Alcoz** (Barcelona, 1979): consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

José Luis **Alexanco** (Madrid, 1942): cat. 56

Edith **Alonso** (Madrid, 1974): cat. 324

Ángel **Álvarez** (Madrid, [s. a.]), véase Septiembre Negro

María de **Alvear** (Madrid, 1960): cat. 315

Leopoldo **Amigo** (Cuenca, 1956): cat. 259

Marcel-Íf **Antúnez** (Moyá, Barcelona, 1959): cat. 112

Mikel **Arce** (Bilbao, 1959): cat. 288

Javier **Ariza** (Alagón, Zaragoza, 1968): cat. 270, 271 y 348

Eduardo **Armenteros** (Madrid, 1956): cat. 185 y 316

Elena **Asins** (Madrid, 1940–Azpíroz, Navarra, 2015): cat. 80, 113 y 253

Avant-Dernières Pensées, seudónimo de Antonio López Pastor entre 1983 y 1986: cat. 100, 134 y 135-137

Benton C. **Bainbridge** (Cleveland, Estados Unidos, 1966): cat. 331

Eugènia **Balcells** (Barcelona, 1943): cat. 76

Llorenç **Balsach** (Sabadell, Barcelona, 1953): cat. 299

Llorenç **Barber** (Ayelo de Malferit, Valencia, 1948): cat. 77, 175, 214 y 237

Néstor **Basterretxea** (Bermeo, Vizcaya, 1924–Fuenterrabía,

Guipúzcoa, 2014): consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

Bercomize, seudónimo de Luis Mesa: cat. 186

José Manuel **Berenguer** (Barcelona, 1955): cat. 229, 305 y 306

Josep Lluís **Berenguer** Moreno (Barcelona, 1940): cat. 63

Pedro **Bericat** (Zaragoza, 1955): cat. 207

Eugeni **Bonet** (Barcelona, 1954): cat. 76

Bosch & Simons, colaboración artística entre Peter Bosch (Róterdam, 1958) y Simone Simons (La Haya, 1961) desde 1985: cat. 317

Gabriel **Bronic** (Santiago de Chile, 1942): cat. 187

Joan **Brossa** (Barcelona, 1919–Barcelona, 1998): cat. 12

Alberto **Cabrera Bernal** (Madrid, 1976): consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

Antoni **Caimari** (La Puebla, Mallorca, 1943): cat. 294

Lluís **Calles** (Villafranca del Penedés, Barcelona, 1930–Barcelona, 1987): cat. 286

Manuel **Calvo** (Oviedo, 1934): cat. 9

Camino al desván, formado por Jordi Cabayol y María Dolores García en 1983: cat. 101

José Luis **Carles** (Madrid, 1954): cat. 208

Carlos **Casas** (Barcelona, 1974): consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

José Luis **Castillejo** (Sevilla, 1930–Houston, Estados Unidos, 2014): cat. 20, 260, 261, 265, 266 y 276

Juan-Eduardo **Cirlot** (Barcelona, 1916–Barcelona, 1973): cat. 2, 21, 22, 35 y 254

Ricardo **Climent** (Valencia, 1965): cat. 289

Comando Bruno, seudónimo de Rafael Flores desde 1980: cat. 84, 98 y 135-137

Miguel Ángel **Coria** (Madrid, 1937–Madrid, 2016): cat. 69

Alfredo **Costa Monteiro** (Oporto, Portugal, 1964): cat. 272, 300 y 330; consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

Juan **Crek** (Barcelona, 1956), véase Macromassa: cat. 140, 176

Nacho **Criado** (Mengíbar, Jaén, 1943–Madrid, 2010): cat. 65, 85 y 295

Carlos **Cruz de Castro** (Madrid, 1941): cat. 23, 26, 43 y 66

José María **Cruz Novillo** (Cuenca, 1936): cat. 311

Depósito Dental, formado por Rosa Galindo y Pedro Garhel, seudónimo de Pedro Luis García Hernández (activo entre 1983 y 2005): cat. 141 y 142

Entr'acte, formado por Jordi Cabayol, Josep Maria Casellas, Carlos Luis, Juanjo Sánchez y Amadeu Reverter (activo entre 1982 y 1983): cat. 90

Xabier **Erkizia** (Lesaca, Navarra, 1975): cat. 337

Error Genético, formado por Mireia Tejero, Gat, Marcel-Íf Antúnez y Paloma Loring (activo entre 1981 y 1983): cat. 116

Espacio Permeable, formado por Inmaculada Cárdenas, José Blázquez, Victoria Mejía, Suso Otero, Suso Pardo y Carmen Soilán (activo en Lugo en la década de los ochenta): cat. 217

Esplendor Geométrico, formado por Arturo Lanz, Gabriel Rianza y Juan Carlos Sastre en 1980: cat. 86 y 144

Ferran **Fages** (Barcelona, 1974): cat. 312, 318 y 319

Francisco **Felipe** (Palencia, 1961), véase La otra cara de un jardín: cat. 145 y 146

Bartolomé **Ferrando** (Valencia, 1951): cat. 296

Esther **Ferrer** (San Sebastián, 1937): cat. 267 y 320

Fisodio 13.4, seudónimo de José Manuel Vázquez: cat. 147

Flatus Vocis Trío, formado por Bartolomé Ferrando, Fátima Miranda y Llorenç Barber en 1986: cat. 200 y 201

Rafael **Flores** (Andújar, Jaén, 1958), véase Comando Bruno: cat. 117, 148, 149 y 193

La **Fura dels Baus**, colectivo fundado por Marcel·lí Antúñez, Carluś Padriśsa, Pere Tantinyà, Quico Palomar y Teresa Puig en 1979: cat. 263

Ferran **García Sevilla** (Palma de Mallorca, 1949): cat. 36, 37, 45, 46 y 70

Pablo A. **Giménez** (Zaragoza, 1954): cat. 188 y 189

Ramón **González-Arroyo** (Madrid, 1952): cat. 301

Lily **Greenham** (Viena, Austria, 1924–Londres, Reino Unido, 2001): cat. 302

Bárbara **Held** (Vermillion, Estados Unidos): cat. 331

Héctor **Hernández** ([s. l.], [s. a.]): cat. 196

Javier **Hernando** (Barcelona, 1966): cat. 257

Juan **Hidalgo** (Las Palmas de Gran Canaria, 1927): cat. 1, 38, 57, 64, 202, 209 y 210

José **Iges** (Madrid, 1951): cat. 218, 232 y 338

Anton **Ignorant**, seudónimo de Antonio López Pastor: cat. 150-152 y 168

El internado, seudónimo de Francisco López entre 1982 y 1986: cat. 118

JABIR ([s. l.], [s. a.]): cat. 194

Concha **Jerez** (Las Palmas de Gran Canaria, 1941): cat. 203, 218, 232 y 303

Antón **Jodrá** (Zaragoza, 1965): cat. 177

Miquel **Jordà** (Valencia, 1963): cat. 211

Sergi **Jordà** (Madrid, 1961): cat. 263

Juventudes Apátridas, seudónimo de Antonio López Pastor: cat. 103

Eva **Lootz** (Viena, Austria, 1940): cat. 81 y 284

Francisco **López** (Madrid, 1964), véase El internado: cat. 120, 121, 155, 204, 219, 233, 238, 313, 339 y 340

Pedro **López** (Madrid): consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

José Manuel **López López** (Madrid, 1956): cat. 179

Antonio **López Pastor** (Murcia, 1957), véase Avant-Dernières Pensées, Anton Ignorant y Juventudes Apátridas

LUGAN, Luis García Núñez (Madrid, 1929): cat. 3, 10, 11, 14, 17, 18, 24, 25, 27, 47-49, 156, 157, 190, 195, 212, 220, 278 y 290

Macromassa, formado por Juan Crek y Victor Nubla en 1976: cat. 104

Javier **Maderuelo** (Madrid, 1950): cat. 78, 91 y 105

José **Maldonado** (Madrid, 1962): cat. 341

Esther **Mañás** (Madrid, 1974): cat. 304

Walter **Marchetti** (Canosa di Puglia, Italia, 1931–Milán, Italia, 2015): cat. 19, 58, 64, 73, 279 y 325

Abel **Martín** (Mosqueruela, Teruel, 1931–Madrid, 1993): cat. 28

Hugo **Martínez-Tormo** (Valencia, 1979): cat. 335

Fernando **Matamoros** ([s. l.], [s. a.]): cat. 106

Mataparda, seudónimo de José Mesa Acosta: cat. 122, 123 y 159-161

Francisco **Meirino** (Madrid, 1975): cat. 314 y 336

Felix **Menkar** (Barcelona, 1955): cat. 162

Luis **Mesa** (Madrid, 1963), véase Bercomize: cat. 124, 163 y 164

José **Mesa Acosta** (Gúímar, Tenerife, 1963), véase Mataparda

Josep Maria **Mestres Quadreny** (Manresa, Barcelona, 1929): cat. 12, 39 y 332

Fernando **Millán** (Villarodrigo, Jaén, 1944): cat. 321

Manuel **Millares** (Las Palmas de Gran Canaria, 1926–Madrid, 1972): cat. 4 -6

Joan **Miró** (Barcelona, 1893–Palma de Mallorca, 1983): cat. 13

Jordi **Mitjà** (Figueras, Gerona, 1970): cat. 274

Miguel **Molina** (Los Teatinos, Cuenca, 1960): cat. 259

Juan Pablo **Monreal** (Madrid, [s. a.]), véase Proletkult

Eduardo **Momeñe** (Bilbao, 1952): cat. 50

Arash **Moori** (Birmingham, Reino Unido, 1977): cat. 304

Antoni **Muntadas** (Barcelona, 1942): cat. 264

Juan **Muñoz** (Madrid, 1953–Ibiza, 2001): cat. 99, 222, 234 y 248

Music Change Weekly, formado, entre otros, por Marcel·lí Antúñez y Gat: cat. 107

Música por cortesía, formado, entre otros, por Victor Nubla, Marcel·lí Antúñez y Gat: cat. 108

Juan **Navarro Baldeweg** (Santander, 1939): cat. 29-31, 51, 54, 59, 60, 67, 72 y 82

Mikel R. **Nieto** (San Sebastián, 1980): cat. 322

Victor **Nubla** (Barcelona, 1956), véase Macromassa y Secreto Metro: cat. 166-168 y 291

Orfeón Gagarin, seudónimo de Miguel Á. Ruiz: cat. 126

José Antonio **Orts** (Meliana, Valencia, 1955): cat. 297

La otra cara de un jardín, seudónimo de Francisco Felipe: cat. 83 y 127

Luis de **Pablo** (Bilbao, 1930): cat. 32, 55 y 128

Juanjo **Palacios** (Estella, Navarra, 1966): cat. 342

Pablo **Palazuelo** (Madrid, 1915–Madrid, 2007)

Jesús **Palomino** (Sevilla, 1969): cat. 309

Perejaume, Pere Jaume Borrell i Guinart (Barcelona, 1957): cat. 223

Rafael **Pérez-Madero** (Cuenca, 1946): cat. 96

Luis PM **Poch** (Madrid, 1950–Madrid, 2014): cat. 81

Eduardo **Polonio** (Madrid, 1941): cat. 110, 129, 169, 181, 191 y 333

Pere **Portabella** (Figueras, Gerona, 1929): consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

Proletkult, seudónimo de Juan Pablo Monreal: cat. 170

El punto de vista operativo es malo, formado por dos artistas sin identificar (activo entre 1981 y 1982): cat. 87

Éliane **Radigue** (París, Francia, 1932): cat. 326 y 327

Blanca **Rego** (Ferrol, La Coruña, 1974): consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

Pedro G. **Romero** (Aracena, Huelva, 1964): cat. 206

Mario **Ruiz** (Barcelona, [s. a.]), véase 32 Guájar's Fàragüit

Miguel Á. **Ruiz** (Madrid, 1964), véase Orfeón Gagarin: cat. 172

Enrique **Salamanca** (Cádiz, 1943): cat. 61

Carles **Santos** (Vinaroz, Valencia, 1940): cat. 88 y 89; consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

Ramon **Santos** (Huesca, 1952): cat. 75

Pablo **Sanz** (Madrid, 1981): cat. 343

Severo **Sarduy** (Camagüey, Cuba, 1937–París, Francia, 1993): cat. 197

José Antonio **Sarmiento** (Las Palmas de Gran Canaria, 1952): cat. 269

Adolfo **Schlosser** (Leitersdorf, Austria, 1939–Bustarviejo, Madrid, 2004): cat. 68, 74 y 92

Secreto Metro, seudónimo de Victor Nubla entre 1982 y 1984: cat. 93 y 94

Eusebio **Sempere** (Onil, Alicante, 1923–Onil, Alicante, 1985): cat. 7

Sensorimétrica, formado por Rocío Calvo y Fernando Vega: cat. 328

Septiembre Negro, seudónimo de Ángel Álvarez: cat. 130

Santiago **Sierra** (Madrid, 1966): cat. 287

José Antonio **Sistiaga** (San Sebastián, 1932): cat. 52

Fabiola **Socas** (Los Vinos, Tenerife, 1977): cat. 275

Lluís de **Sola** (Barcelona, 1981): consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

Das Synthetische Mischgewebe, formado por Guido Hübner e Isabelle Chemin (activo entre 1985 y 1996): cat. 199

Taller de Música Mundana, formado por Llorenç Barber, Fátima Miranda, Alfredo Carda y Francisco Estévez en 1978: cat. 182 y 183

Juan **Teruel García** ([s. l.], [s. a.]), véase Uvegraf: cat. 173

Miguel Ángel **Tolosa** (Madrid, 1969): cat. 315

TRES (Barcelona, [s. a.]): cat. 285

Uvegraf, seudónimo de Juan Teruel García: cat. 131

Horacio **Vaggione** (Córdoba, Argentina, 1943): cat. 79

Isidoro **Valcárcel Medina** (Murcia, 1937): cat. 33, 34, 213, 225 - 228, 240, 241, 250 y 251

José Manuel **Vázquez** (Taboada, Lugo), véase Fisodo 13.4

Pablo **Vega** ([s. l.], 1947): cat. 236

Blanca **Viñas** (Barcelona, 1987): consúltese la programación del ciclo «El sonido y el cine experimental», p. 323

Wolf **Vostell** (Leverkusen, Alemania, 1932–Berlín, Alemania, 1998): cat. 95, 242-245 y 334

José María **Yturralde** (Cuenca, 1942): cat. 71

Zaj, formado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Esther Ferrer, Ramón Barce y Tomás Marco, entre otros (activo entre 1964 y 1996): cat. 6, 8, 19, 38, 64, 73, 184, 281 y 282

Fernando **Zóbel** (Manila, Filipinas, 1924–Roma, Italia, 1984): cat. 96

UNA ENCUESTA SOBRE EL ARTE SONORO EN ESPAÑA

Las ventajas que ofrece un portal de contenidos en una página web (como la complementaria a este catálogo en www.march.es) sobre una publicación impresa y cerrada se hacen muy evidentes cuando se aborda, como se ha hecho en esta ocasión, el proyecto de encuestar a artistas y especialistas con un cuestionario común. Con motivo de la muestra, su equipo curatorial elaboró un cuestionario y envió diez preguntas relacionadas con diversos aspectos del arte sonoro a más de una cincuentena de artistas y teóricos. Las respuestas a preguntas, como «¿Qué es el arte sonoro para usted?», «¿Considera que son obras que se producen y se exhiben más bien con ocasión de eventos especiales?» o «¿Qué artistas, teóricos, músicos y acontecimientos le han resultado importantes

en su formación como artista sonoro?», transfieren de una manera concisa la opinión de algunos de sus protagonistas y exponen, en el estilo directo, característico de este formato, las dificultades que surgen cuando se trata de relacionar el arte sonoro con la producción, la práctica individual o, en fin, la situación del arte sonoro en el contexto económico del arte. El portal de contenidos citado abre con cuarenta y cinco cuestionarios recibidos de otros tantos encuestados, pero irá ampliándose con el tiempo e incorporando a nuevos protagonistas.


EL ARTE SONORO EN SUS EXPOSICIONES



El listado de exposiciones relacionadas con el arte sonoro en nuestro país, publicado igualmente en el portal de contenidos de La Fundación Juan March (www.march.es), permite trazar una historia del sonido expuesto contada desde el punto de vista de las instituciones, los museos, las galerías y otros lugares de encuentro que, por sus dimensiones menores, pueden quedar con más facilidad olvidadas en una narrativa común del arte sonoro de nuestro entorno. De este modo, se propone un repositorio capaz de actualizarse y crecer a partir de la información compartida,

forma esta de recuento o recuperación que visibiliza mejor el creciente interés por mostrar un arte que disloca y desborda los espacios (de museos, de galerías) habitualmente dispuestos para la mirada. Por lo demás, la bibliografía seleccionada en este catálogo (pp. 332-341) reúne en orden cronológico inverso los catálogos y publicaciones que acompañaron a esas muestras, complementado este apartado.

BIBLIOGRAFÍA

Nota de los editores. La selección bibliográfica que a continuación se ofrece se divide en tres grandes bloques: catálogos de exposiciones, monografías y artículos, y se centra fundamentalmente en el tema que es objeto de este catálogo: el arte sonoro en España. De obligada cita son, no obstante, las publicaciones más destacadas en otros idiomas para historiar y contextualizar las prácticas de nuestro país en el ámbito internacional y aquellas que desde la estética, la filosofía y la teoría del arte han determinado los marcos de reflexión para y desde el arte sonoro. La web de la Fundación (www.march.es) ofrecerá una segunda compilación que incluirá recursos electrónicos, así como artículos o monografías de los diferentes recorridos individuales de muchos de los artistas que se recogen en este catálogo y todas las referencias posibles a otras webs, repositorios, páginas de artistas, foros, blogs... Por su especial interés y relevancia, las publicaciones señaladas con el símbolo  se ofrecen para su consulta en sala durante la exposición.

I. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES SOBRE ARTE SONORO

- I. 1. Catálogos de exposiciones colectivas en España..... 333
- I. 2. Catálogos de exposiciones colectivas internacionales..... 334

II. MONOGRAFÍAS

- II. 1. Filosofía, estética y teoría del arte 335
- II. 2. Monografías relacionadas con el arte sonoro
 - II. 2. 1. Monografías (en lengua española)..... 337
 - II. 2. 2. Monografías (en otras lenguas)..... 337

III. ARTÍCULOS RELACIONADOS CON EL ARTE SONORO EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- III. 1. Artículos (en lengua española)..... 339
- III. 2. Artículos (en otras lenguas)..... 341

I. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES SOBRE ARTE SONORO

I. I. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS EN ESPAÑA

2016

Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016 [libro+repr. MP3]. [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, 14 de octubre de 2016-15 de enero de 2017; Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 16 de junio-18 de septiembre de 2016; Museo Fundación Juan March, Palma, 10 de febrero-21 de mayo de 2016. Comisarios: Manuel Fontán del Junco, José Iges y José Luis Maire]. Madrid: Fundación Juan March, 2016. **M**

2014

Escritura experimental en España, 1963-1983 [cat. expo., Círculo de Bellas Artes, Madrid, 16 de octubre de 2014-11 de enero de 2015. Comisario: Javier Maderuelo]. Heras: Ediciones la Bahía, 2014.

2013

± 1961. *La expansión de las artes* [cat. expo., Museo Reina Sofía, Madrid, 19 de junio-28 de octubre de 2013. Comisarios: Julia Robinson y Christian Xatrec]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

2012

Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982) [cat. expo., Centro de Arte Complutense, Madrid, 31 de mayo-12 de julio de 2012. Comisario: Juan Aramis

López]. Madrid: Centro de Arte Complutense, 2012.

Música y acción: exposición/concierto de 40 piezas para instrumentos varios [cat. expo., Centro José Guerrero, Granada, 19 de octubre de 2012-13 de enero de 2013. Comisario: José Antonio Sarmiento]. Granada: Centro José Guerrero, 2012.

2010

ARTE SONoro [cat. expo., La Casa Encendida, Madrid, 22 de abril-16 de junio de 2010. Comisario: José Manuel Costa]. Madrid: La Casa Encendida, 2010. **M**

2009

La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental [cat. expo., Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 23 de octubre de 2009-10 de enero de 2010. Comisario: Julia Robinson]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 27 de octubre de 2009-22 de febrero de 2010; Museo de Navarra, Pamplona, 25 de marzo-13 de junio de 2010. Comisarios: José Díaz Cuyás, Carmen Pardo y Esteban Pujals]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

Islas resonantes [libro+CD doble]. [cat. expo., Islas Canarias (diferentes emplazamientos), 2009. Comisarios: José Iges y Concha Jerez]. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2009. **M**

2007

Dimensión sonora = Sound Dimension = Soinu Dimentsioa [libro+DVD]. [cat. expo., Centro Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 12 de julio-15 de septiembre de 2007. Comisario: José Iges]. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa; Koldo Mitxelena Kulturunea, 2007. **M**

La palabra imaginada [cat. expo., Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2

de marzo-17 de junio de 2007. Comisario: Francisco Carpio]. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2007.

2006

La exposición invisible = The Invisible Show [libro+CD]. [cat. expo., Marco. Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 20 de octubre de 2006-21 de enero de 2007; Centro José Guerrero, Granada, 8 de febrero-8 de abril de 2007. Comisario: Delfim Sardo]. Vigo; Granada: Museo de Arte Contemporánea de Vigo; Centro José Guerrero, 2006.

Pianofortissimo [cat. expo., Museo Vostell Malpartida, Cáceres, octubre de 2006-marzo de 2007. Comisarios: José Antonio Agúndez García, Mercedes Guardado Olivenza y Michel Hubert Lepicouche]. Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura Malpartida de Cáceres; Consorcio Museo Vostell Malpartida, 2006.

Sensxperiment 2006: MASE I Muestra de arte sonoro español [libro+CD]. [cat. expo., Lucena-Córdoba, 4 de octubre-5 de noviembre de 2006. Comisario: José Iges]. Madrid: Weekend Proms, 2007. **M**

2004

Walter Marchetti. Música visible [cat. expo., Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de abril-6 de junio de 2004; Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2 de julio-15 de agosto de 2004; Centro de Arte Juan Ismael, Fuerteventura, septiembre-octubre de 2004. Comisario: Carlos Díaz-Bertrana; colaborador: Nacho Criado]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2004.

2002

Proceso sónico. Una nueva geografía de los sonidos [libro+CD]. [cat. expo., Museo d'Art Contemporani, Barcelona, 4 de mayo-1 de septiembre de 2002; Centre Pompidou, París, 16 de octubre de 2002-6 de enero de 2003; Podewil, Berlín,

marzo-mayo de 2003. Comisaria: Christine van Assche]. Barcelona: Actar; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2002.

2000

Resonancias [libro+CD]. [cat. expo., Museo Municipal de Málaga. Málaga, 11 de septiembre-15 de octubre de 2000. Comisario: José Iges]. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2000. **M**

1999

El espacio del sonido. El tiempo de la mirada = Hotsaren espazioa, begiradaren denbora [libro+CD]. [cat. expo., Centro Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 29 de julio-25 de septiembre de 1999. Comisario: José Iges]. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1999. **M**

1997

Los encuentros de Pamplona. 25 años después [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 15 de julio-14 de septiembre de 1997. Comisarios: Fernando Francés y Fernando Huici]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

(D') oída: tercera temporada temática [cat. expo., Galería Palma Dotze, Villafranca del Penedés, octubre de 1997-junio de 1998. Comisario: Octavi Rofes]. Villafranca del Penedés: Galería Palma Dotze, 1998. **M**

1996

Zaj [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 23 de enero-21 de marzo de 1996. Comisario: José Antonio Sarmiento]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

1995

Alter músiques natives [libro+CD doble]. [cat. expo., KRTU, Barcelona, 1995. Comisarios: Julià Guillamon, Pau Riba y Victor Nubla]. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1995.

1993

En l'esperit de Fluxus [cat. expo., Walker Art Center, Minneapolis (Minnesota), 14 de febrero-6 de junio de 1993; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 25 de noviembre de 1994-29 de enero de 1995. Comisarios: Elizabeth Armstrong y Joan Rothfuss]. Barcelona; Minneapolis: Fundació Antoni Tàpies; Walker Art Center, 1994.

1990

Madrid. Espacio de interferencias [cat. expo., Círculo de Bellas Artes, Madrid, 9 de febrero-22 de abril de 1990. Comisario: Javier Maderuelo]. Madrid: Círculo de Bellas Artes; Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1990.

1983

Fuera de formato [cat. expo., Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, febrero-marzo de 1983. Comisarios: Nacho Criado y Concha Jerez]. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.

1972

Encuentros 1972. Pamplona, 26 VI-3-VII [cat. expo., Pamplona (diferentes emplazamientos), 26 de junio-3 de julio de 1972. Comisarios: Luis de Pablo y José Luis Alexanco]. Madrid: Alea, 1972.

I. 2. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS INTERNACIONALES

2014

Art or Sound [cat. expo., Ca' Corner della Regina, Venecia, 7 de junio-3 de noviembre de 2014. Comisario: Germano Celant]. Venecia: Fondazione Prada, 2014.

2013

Records by Artists: 1958-1990 [cat. expo., Biblioteca Universitaria, Bolonia, septiembre-octubre de 2013. Comisario: Giorgio Maffei]. Perugia; Ravenna: Viaindustriae Edizioni; Danilo Montanari Editore, 2013.

Soundings: A Contemporary Score [cat. expo., Museum of Modern Art, Nueva York, 10 de agosto-3 de noviembre de 2013. Comisarias: Barbara London y Anne Hilde Neset]. Nueva York: Museum of Modern Art, 2013.

2012

Dźwięki elektrycznego ciała: eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957-1984 = Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957-1984 [libro+CD doble]. [cat. expo., Muzeum Sztuki, Łódź, 25 de mayo-19 de agosto de 2012. Comisarios: David Crowley y Daniel Muzyczuk]. Łódź: Muzeum Sztuki, 2012.

A House Full of Music: Strategies in Music and Art [libro+CD]. [cat. expo., Mathildenhöhe Museum, Darmstadt, 13 de mayo-9 de septiembre de 2012. Comisario: Ralf Bei]. Ostfildern; Darmstadt: Hatje Cantz; Institut Mathildenhöhe, 2012.

Sound Art. Klang als Medium der Kunst [cat. expo., ZKM, Karlsruhe, 17 de marzo de 2012-6 de enero de 2013. Comisario: Peter Weibel]. Karlsruhe: ZKM, 2012.

2009

See this Sound: Versprechungen von Bild und Ton [cat. expo., Lentos Kunstmuseum, Linz, 28 de agosto de 2009-10 de enero de 2010. Comisaria: Cosima Rainer]. Colonia: König, 2009.

2007

Singuhr 1996-2006: Hoergalerie in Parochial/Sound Gallery Berlin [libro+DVD], [cat. expo., Singuhr Berlin, 1996-2006]. Heidelberg: Kehrer, 2007.

2006

Sonambiente Berlin 2006 [cat. expo., Berlín, 2 de junio-16 de julio de 2006. Comisarios: Helga de la Motte-Haber, Matthias Osterwold y Georg Weckwerth]. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2006.

2004

Sons & Lumières. Une histoire de son dans l'art du 20^e siècle [cat. expo., Centre Pompidou, París, 22 de septiembre de 2004-3 de enero de 2005. Comisaria: Sophie Duplaix]. París: Centre Pompidou, 2004.

2002

Resonanzen. Aspekte der Klangkunst/Resonances. Aspects of Sound Art [libro+CD], [cat. expo., Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken, 9 de junio-25 de agosto de 2002; 15 de septiembre-24 de noviembre de 2002. Comisario: Bernd Schulz]. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2002.

2000

Sonic Boom: The Art of Sound [libro+CD doble], [cat. expo., Hayward Gallery, Londres, 27 de abril-18 de junio de 2000. Comisario: David Toop]. Londres: Hayward Gallery, 2000.

1990

Sound by Artists [cat. expo., comisarios: Dan Lander y Micah Lexier]. Toronto, Ont.; Banff, Alta.: Art Metropole; Walter Phillips Gallery, 1990 [reimpr. en Mississauga; Etobicoke, Ont.: Blackwood Gallery; Charivari Press, 2013].

1989

Broken Music. Artists' Recordworks [libro+CD], [cat. expo., Daadgalerie, Berlín; Gemeentemuseum, La Haya; Centre national d'art contemporain, Grenoble, 1989. Comisarios: Ursula Block y Michael Glasmeier]. Berlín: Berliner Künstlerprogramm des DAAD; Gelbe Musik, 1989.

d.i.s.c.o.t.h.è.q.u.e... Expériences sonores d'artistes [cat. expo., Maison du Livre, de l'Image et du Son, Villeurbanne (Francia), octubre-noviembre de 1989. Comisarios: Mauricio Nannucci y Blandine Bardonnnet]. Villeurbanne: La Maison du Livre, de l'Image et du Son, 1989.

1983

Sound/Art [cat. expo., Sculpture Center, Nueva York, mayo de 1983; BACA/DCC Gallery, Nueva York, junio de 1983. Comisario: William Hellermann]. Nueva York: The Foundation, 1983.

1980

Écouter par les yeux: objets et environnements sonores [cat. expo., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 18 de junio-24 de agosto de 1980]. París: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1980.

Für Augen und Ohren. Van der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte, Installationen, Performances [cat. expo., Akademie der Künste, Berlín, 20 de enero-2 de marzo de 1980. Comisario: René Block]. Berlín: Die Akademie, 1980.

1979

Sound: An Exhibition of Sound Sculpture, Instrument Building and Acoustically Tuned Spaces [cat. expo., Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, 14 de julio-31 de agosto de 1979. Comisarios: Robert Smith y Bob Wilhite]. Los Angeles: Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1979.

II. MONOGRAFÍAS

II. 1. FILOSOFÍA, ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE

ADORNO, Theodor W., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Band 7: *Ästhetische Theorie* (ed. Rolf Tiedemann). Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1970. Hay edición en español: *Teoría estética. Obra completa 7* (ed. Rolf Tiedemann, trad. Jorge Navarro). Madrid: Akal, 2009.

— «Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens» en *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Band 14: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (ed. Rolf Tiedemann). Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1973. Hay edición en español: «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha», en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa 14* (ed. Rolf Tiedemann, trad. Gabriel Menéndez). Madrid: Akal, 2009.

ARTAUD, Antonin, *Oeuvres complètes*, vol 4: *Le théâtre et son double; Le théâtre de Séraphin; Les Cenci*. París: Gallimard, 1964. Hay edición en español: *El teatro y su doble* (trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda). Barcelona: Edhasa, 1978.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. París: PUF, 1957. Hay edición en español: *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcin). México DF: Fondo de Cultura Económica, 1975.

BARTHES, Roland, «Écoute», en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. París: Éditions du Seuil, 1982. Hay edición en español: «El acto de escuchar», en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (trad. C. Fernández Medrano). Barcelona: Paidós, 1986.

— «Le grain de la voix», en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. París: Éditions du Seuil, 1982. Hay edición en español: «El grano de la voz», en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*

- (trad. C Fernández Medrano). Barcelona: Paidós, 1986.
- BERGSON, Henri, *Matière et memoire*. París: Alcan, 1896. Hay edición en español: *Materia y memoria* (trad. Pablo Ires). Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*. París: Gallimard, 1969. Hay edición en español: *La conversación infinita* (trad. Isidro Herrera). Madrid: Arena Libros, 2008.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (ed. T. Boulton). Oxford: Basil Blackwell, 1987. Hay edición en español: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (trad. Menene Gras). Madrid: Tecnos, 1987.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *L'appel et la réponse*. París: Les Éditions de Minuit, 1992. Hay edición en español: *La llamada y la respuesta* (trad. Juan Alberto Suscasas). Madrid: Caparrós, 1997.
- CLAUDEL, Paul, *L'oeil écoute*. París: Gallimard, 1946. Hay edición en español: *El ojo que oye* (trad. Juan Ramón Ortega). Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2015.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*. París: PUF, 1968. Hay edición en español: *Diferencia y repetición* (trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccaceo). Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. París: Les Éditions de Minuit, 1980. Hay edición en español: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta). Valencia: Pre-Textos, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*. París: Éditions du Seuil, 1967. Hay edición en español: *De la gramatología* (trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti). México DF: Siglo XXI, 2003.
- *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. París: PUF, 1967. Hay edición en español: *La voz y el fenómeno: introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (trad. Patricio Peñalver). Valencia: Pre-Textos, 1995.
- *Marges de la philosophie*. París: Les Éditions de Minuit, 1972. Hay edición en español: *Márgenes de la filosofía* (trad. Carmen González). Madrid: Cátedra, 2006.
- *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. París: Réunion des musées nationaux, 1990.
- «L'oreille de Heidegger: Philopolémologie (Geschlecht IV)», en *Politiques de l'amitié. Suivi de L'oreille de Heidegger*. París: Galilée, 1994. Hay edición en español: «El oído de Heidegger: Filopolemología (Geschlecht IV)», en *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger* (trad. Patricio Peñalver y Paco Vidarte). Madrid: Trotta, 1998.
- *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. París: Galilée, 2000. Hay edición en español: *El tocar, Jean-Luc Nancy* (trad. Irene Agoff). Buenos Aires: Madrid: Amorrortu, 2011.
- HEGEL, G. W. F., *Werke in 20 Bänden*, Bände 13-14: *Vorlesungen über die Ästhetik* (eds. Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel). Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1986. Hay edición en español: *Lecciones sobre la estética* (trad. Alfredo Brotons). Madrid: Akal, 1989.
- HEIDEGGER, Martin, *Der Satz vom Grund*. Pfullingen: G. Neske, 1957. Hay edición en español: *La proposición del fundamento* (trad. Félix Duque y Jorge Pérez de Tudela). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- *Gesamtausgabe I. Abt. Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Band 2: *Sein und Zeit* (ed. Friedrich-Wilhelm von Herrmann). Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann, 1977. Hay edición en español: *Ser y tiempo* (trad. Jorge Eduardo Rivera). Barcelona: Trotta, 2003.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993. Hay edición en español: *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento* (trad. Francisco López). Madrid: Akal, 2007.
- KANT, Immanuel, *Werkausgabe in 12 Bänden*, Band 10: *Kritik der Urteilskraft* (ed. Wilhelm Weischedel). Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1981. Hay edición en español: *Crítica del juicio* (trad. Manuel García Morente). Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, *Le sujet de la philosophie*. París: Aubier: Flammarion, 1979.
- *musica ficta*. París: Christian Bourgois, 1991.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*. París: Éditions Anthropos, 1974. Hay edición en español: *La producción del espacio* (trad. Emilio Martínez). Madrid: Capitán Swing, 2013.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Band 5: *Sophokles. Diderot. Laokoon. Briefe, antiquarischen Inhalts. Werke, 1760-1768* (eds. Wilfried Barner y Klaus Bohnen). Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. Hay edición en español: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* (trad. Eustaquio Barjau). Madrid: Tecnos, 1990.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. París: Les Éditions de Minuit, 1979. Hay edición en español: *La condición postmoderna: informe sobre el saber* (trad. Mariano Antolín). Madrid: Cátedra, 2012.
- *Le postmoderne expliqué aux enfants*. París: Galilée, 1986. Hay edición en español: *La posmodernidad (explicada a los niños)* (trad. Enrique Lynch). Barcelona: Gedisa, 1987.
- *L'inhumain: causeries sur le temps*. París: Galilée, 1988. Hay edición en español: *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo* (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Manantial, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich W., *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe (KSA)*, Band 1: *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873* (eds. Giorgio Colli y Mazzino Montinari). Múnich; Berlín; Nueva York: Deutscher

Taschenbuch Verlag; De Gruyter, 1999. Hay edición en español: *El nacimiento de la tragedia* (trad. Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza, 2012.

MALLET, Marie-Louise, *La musique en respect*. París: Galilée, 2002.

MCLUHAN, Marshall y Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*. Nueva York: Columbia, 1967. Hay edición en español: *El medio es el mensaje* (trad. Jerome Agel). Barcelona: Paidós, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945. Hay edición en español: *Fenomenología de la percepción* (trad. Jem Cabanes). Barcelona: Península, 2000.

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*. París: Galilée, 2002. Hay edición en español: *A la escucha* (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

ONG, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Londres; Nueva York: Methuen, 1982. Hay edición en español: *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (trad. Angélica Scherp). México DF: Fondo de Cultura Económica, 1987.

SLOTERDIJK, Peter, *Sphären III. Schäume: Plurale Sphärologie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 2004. Hay edición en español: *Esferas III. Espumas: esferología plural* (trad. Isidoro Reguera). Madrid: Siruela, 2006.

SZENDY, Peter (ed.), *L'écoute*. París: IRCAM; L'Harmattan, 2000.

— *Écoute: une histoire de nos oreilles*. París: Les Éditions de Minuit, 2001. Hay edición en español: *Escucha: una historia del oído melómano* (trad. José María Pinto). Barcelona: Paidós, 2003.

TAUSSIG, Michael T., *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge, 1993.

II. 2. MONOGRAFÍAS RELACIONADAS CON EL ARTE SONORO

II. 2. 1. MONOGRAFÍAS (EN LENGUA ESPAÑOLA)

AGUIRRE, Javier, *Anti-Cine: apuntes para una teoría*. Madrid: Fundamentos, 1972.

ALBARRÁN, Juan, *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

ARIZA, Javier, *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. **M**

BARBER, Llorenç y Monserrat Palacios, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España* [libro+4 CD]. Madrid: Fundación Autor, 2009. **M**

BONET, Eugeni y Manuel Palacio, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.

CASTILLEJO, José Luis, *Actualidad y participación. Una filosofía contemporánea*. Madrid: Tecnos, 1968.

GALIANA, Josep Lluís, *La emoción sonora: de la creación electroacústica, la improvisación libre, el arte sonoro y otras músicas experimentales*. Valencia: Piles, 2014.

GONZALO, Jaime, *La ciudad secreta. Sonidos experimentales en la Barcelona pre-olímpica, 1971-1991* [libro+3 CD]. Madrid: Munster Records, 2013.

IGES, José (ed.), *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio* [libro+CD doble]. Madrid: Fundación Autor, 2012. **M**

IGES, José y otros, *MASE. Historia y presencia del Arte Sonoro en España*. Córdoba: Bandaàparte Editores, 2015.

MADERUELO, Javier, *Una música para los 80*. Madrid: Garsi, 1981.

— *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1986.

MATTIN y Anthony Iles (eds.), *Ruido y capitalismo*. San Sebastián: Arteleku, 2011.

PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.

PÉREZ, David, *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

SARMIENTO, José Antonio, *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

— *La música del vinilo* [libro+vinilo]. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

II. 2. 2. MONOGRAFÍAS (EN OTRAS LENGUAS)

ASHER, Michael, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979* (ed. Benjamin H. D. Buchloh). Halifax, NS; Los Ángeles: Press of the Nova Scotia College of Art and Design; The Museum of Contemporary Art, 1983.

ATTALI, Jacques, *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. París: PUF, 1977. Hay edición en español: *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música* (trad. Federico Álvarez). Coyocán (México): Siglo XXI, 1995.

BAILEY, Thomas Bey William, *Micro Bionic: Radical Electronic Music & Sound Art in the 21st Century* [libro+CD]. [S. l.]: Belsona Books, 2012.

BIJSTERVELD, Karin, *Mechanical Sound: Technology Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008.

BOSSEUR, Jean-Yves, *La musique du XX^e siècle à la croisée des arts*. París: Minerve Éditions, 2008.

- BULL, Michael y Les Back (eds.), *The Auditory Culture Reader*. Oxford; Nueva York: Berg, 2003.
- CAGE, John, *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961. Hay edición en español: *Silencio* (trad. Pilar Cabezón). Madrid: Ardora, 2002.
- CHION, Michel, *L'audio-vision*. París: Nathan, 1990. Hay edición en español: *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (trad. Antonio López). Barcelona: Paidós, 1993.
- *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*. Fontaine: Éditions Metamkine, 1991.
- *Le son*. París: Nathan, 1998. Hay edición en español: *El sonido: música, cine, literatura* (trad. Enrique Folch). Barcelona: Paidós, 1999.
- CHOPIN, Henri, *Poésie sonore internationale* [libro+2 casetes]. París: Jean-Michel Place, 1979.
- COX, Christoph y Daniel Warner (eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Nueva York; Londres: Continuum, 2004.
- DE LA MOTTE-HABER, Helga, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990.
- DE LA MOTTE-HABER, Helga (ed.), *Klangkunst: Tönende Objekte und Klingende Räume* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, vol. 12]. Laaber: Laaber Verlag, 1999.
- DUCKWORTH, William y Richard Fleming (eds.), *Sound and Light: La Monte Young, Marian Zazeela*. Lewisburg, Pa; Londres: Bucknell University Press; Associated University Presses, 1996.
- DYSON, Frances, *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Berkeley; Los Ángeles: University of California Press, 2009.
- EHRlich, Ken y Brandon LaBelle (eds.), *Surface Tension: Problematics of Site* [libro+CD]. Los Ángeles: Errant Bodies, 2003.
- ERLMANN, Veit, *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. Nueva York: Zone Books, 2010.
- GEISENBERGER, Jürgen, *Joseph Beuys und die Musik*. Marburgo: Tectum, 1999.
- GRAYSON, John (ed.), *Sound Sculpture: A Collection of Essays by Artists Surveying the Techniques, Applications and Future Directions of Sound Sculpture*. Vancouver: A. R. C., 1975.
- GRUENEISEN, Peter (ed.), *Soundspace: Architecture for Sound and Vision*. Basel; Boston: Birkhäuser, 2003.
- HEGARTY, Paul, *Noise/Music: A History*. Nueva York: Continuum, 2007.
- *Rumour and Radiation: Sound in Video Art*. Nueva York: Bloomsbury, 2015.
- JOSEPH, Branden W., *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after John Cage*. Nueva York: Zone Books, 2008.
- KAHN, Douglas, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.
- *Earth Sound, Earth Signal: Energies and Magnitudes in the Arts*. Berkeley, CA: University of California Press, 2013.
- KAHN, Douglas y Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992.
- KELLY, Caleb (ed.), *Sound. Documents of Contemporary Art*. Londres; Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2011.
- KIM-COHEN, Seth, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Nueva York: Continuum, 2009.
- *Against Ambience and Other Essays*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2016.
- KIRBY MORRIS, Adalaide (ed.), *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997.
- KOSTELANETZ, Richard (ed.), *John Cage: An Anthology*. Nueva York: Da Capo Press, 1991.
- KOTZ, Liz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2007.
- KOUVARAS, Linda Ioanna, *Loading the Silence. Australian Sound Art in the Post-Digital Age*. Farnham: Ashgate, 2013.
- LABELLE, Brandon, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*. Nueva York: Bloomsbury, 2006.
- *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum, 2010.
- LABELLE, Brandon y Christof Migone (eds.), *Writing Aloud: The Sonics of Language* [libro+CD]. Los Angeles: Errant Bodies Press, 2001.
- LABELLE, Brandon y Steve Roden (eds.), *In Site of Sound: Of Architecture and the Ear* [libro+CD]. Los Angeles: Errant Bodies Press, 1999.
- LICHT, Alan, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories* [libro+CD]. Nueva York: Rizzoli International Publications, 2007.
- LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997. Hay edición en español: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (trad. M.ª Luz Rodríguez). Madrid: Tecnos, 2004.
- LUCIER, Alvin, *Reflexionen: Interviews, Notationen, Texte*. Colonia: MusikTexte, 1995.
- METZGER, Christoph (ed.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*. Pfauf: Saarbrücken, 2003.
- MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass.; Nueva York: The MIT Press; Solomon R. Guggenheim Museum, 1993.
- MURRAY Schafer R., *The Tuning of the World*. Nueva York: A. Knopf, 1977. Hay edición en español: *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (trad. Vanesa G. Cazorla). Barcelona: Intermedio, 2013.
- NEUHAUS, Max, *Max Neuhaus. Sound Works*. Ostfildern: Cantz Verlag, 1994.
- NYMAN, Michael, *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University

Press, 1974. Hay edición en español: *Música experimental: de John Cage en adelante* (trad. Isabel Olid y Oriol Ponsatí-Murlà). Girona: Documenta Universitaria, 2006.

PINCH, Trevor y Karin Bijsterveld (eds.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Nueva York: Oxford University Press, 2012.

SAUNDERS, James (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham: Ashgate, 2009.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. París: Éditions du Seuil, 1966. Hay edición en español: *Tratado de los objetos musicales* (trad. Araceli Cabezón). Madrid: Alianza, 1996.

SCHWARTZ, Hillel, *Making Noise. From Babel to the Big Bang and Beyond*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2011.

STERNE, Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STERNE, Jonathan (ed.), *The Sound Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2012.

STRICKLAND, Edward, *Minimalism: Origins*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993.

TADDAY, Ulrich (ed.), *Klangkunst [Musik Konzepte Sonderband]*. Múnich: Edition Text+Kritik (Richard Boorberg), 2008.

TOOP, David, *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Londres; Nueva York: Serpent's Tail, 1995.

— *Haunted Weather: Music, Silence and Memory*. Londres: Serpent's Tail, 2004.

TRUAX, Barry, *Acoustic Communication*. Norwood, NJ: Ablex, 1984.

VAN PEER, René, *Interviews with Sound Artists: Taking Part in the Festival ECHO. The Images of Sound II*. Eindhoven: Het Apollohuis, 1993.

VIOLA, Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994* (eds. Robert Violette y Bill Viola). Cambridge, Mass.: Londres: The MIT Press; Anthony d'Offay Gallery, 1995.

VOEGELIN, Salomé, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. Nueva York: Continuum, 2010.

WEISS, Allen S. (ed.), *Experimental Sound and Radio*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.

WISHART, Trevor, *On Sonic Art* [libro+CD-ROM]. Ámsterdam: Harwood Academic Publishers, 1985.

YOUNG, Rob (ed.), *Undercurrents: The Hidden Wiring of Modern Music*. Londres; Nueva York: Continuum, 2002.

III. ARTÍCULOS RELACIONADOS CON EL ARTE SONORO EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

III. I. ARTÍCULOS (EN LENGUA ESPAÑOLA)

ALCOZ, Albert, «Reverberaciones en celuloide. Una aproximación al sonido en el cine experimental español (1955-1979)», en Juan Antonio Suárez (ed.), *Arte y políticas de identidad* [dossier: *La pantalla experimental en el Estado español: ensayos, estructuras, deconstrucciones, militancias*], n.º 8 (2013), pp. 17-31.

ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel, «Panorama del arte sonoro y la música experimental en la Península Ibérica», en Jorge Haro y Javier Piñango (eds.), *Experimentaclub Limbo: proyecto Iberoamericano de intercambio artístico y cooperación cultural*. Buenos Aires: Experimentaclub LIMBO, 2010, pp. 54-64.

— «Sonido, musicología, archivo: tres genealogías (hacia un catálogo de arte sonoro)», *Boletín DM*, año 16 (2012), pp. 62-69.

ANDUEZA, María, «A las ciudades se las conoce, como a las personas, en el andar. Orígenes de la instalación sonora en el espacio público en el marco del urbanismo y la sociología de los años 60», *Arte y políticas de identidad. Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, n.º 7 (2012), pp. 127-142.

ANTÚNEZ, Marcel-Í, «Conversación entre Marcel-Í Antúnez Roca y Claudia Gianetti», en Marcel-Í Antúnez, *Marcel-Í Antúnez Roca. Performances, objetos y dibujos*. Barcelona: Media Centre d'Art i Disseny, 1998.

ARIZA, Javier, «El poder visual del altavoz. Propuestas artísticas en torno a la dimensión plástica del altavoz como epicentro visual y agente sonoro», *Arte y políticas de identidad. Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, n.º 7 (2012), pp. 107-126.

BARBER, Llorenç, «Sobre la poesía sonora en la España de los 90», en *Los últimos 30 años: Panorama del arte contemporáneo, 1960-1990*. Oviedo: Caja de Asturias, 1995, pp. 59-84.

— «Música española de los años setenta», en *Los setenta: Una década multicolor* [cat. expo., Fundación Botín, Santander, 7 de junio-15 de julio de 2001. Comisario: Mariano Navarro]. Santander: Fundación Botín, 2001, pp. 177-210.

— «La oreja de Dalí», *Arte y Parte*, n.º 52 (agosto-septiembre de 2004), pp. 54-67.

CERDÀ, Josep, «Observatorio de la transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora», *Arte y políticas de identidad. Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, n.º 7 (2012), pp. 143-162.

COMELLES, Edu, «Mapas sonoros, netlabels y culturas emergentes. Una aproximación sobre la fonografía y el paisaje sonoro en la era digital», *Arte y políticas de identidad. Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, n.º 7 (2012), pp. 187-208.

COSTA, José Manuel, «Arte sonoro», *Exit Express*, n.º 54 (octubre de 2010).

— «La ilusión del paisaje sonoro», *Arte y Parte*, n.º 117 (junio-julio de 2015), pp. 48-63.

Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español (8 números, 2004-2011).

DÍAZ CUYÁS, José y Carmen Pardo, «Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, n.º 1 (2004), pp. 17-74.

ESPEJO, José Luis y Óscar Martín (eds.), *ursonate: revista de arte sonoro y culturas aurales* (2011-).

EXPÓSITO, Marcelo (coord.), «Algunas hipótesis sobre

prácticas artísticas y políticas en España», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, n.º 1 (2004), pp. 111-167.

GARCÍA CAMARERO, Ernesto, «Generación automática de formas plásticas», en *Generación automática de formas plásticas: resumen de los seminarios celebrados durante el curso 1968-1969*. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, 1969, pp. 1-3.

GÓMEZ, Bernabé, «Paralelismo diacrónico sobre la investigación sonora en el espacio de las artes plásticas», *Arte y políticas de identidad. Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, n.º 7 (2012), pp. 29-50.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, «La mano de LUGAN», *Arte y Parte*, n.º 118 (agosto-septiembre de 2015), pp. 64-83.

GUERRERO, Manuel, «Carles Santos ¡Viva el Piano!», en *Carles Santos. ¡Viva el Piano!* [cat. expo., Fundació Joan Miró, Barcelona, 29 de junio-5 de noviembre de 2006. Comisario: Manuel Guerrero]. Barcelona: Actar, 2006, pp. 13-56.

HIDALGO, Juan, «Zaj: el oído en el ojo» [entrevista con Carlos Jiménez], *Lápiz*, n.º 56 (1989), pp. 41-48.

IGES, José, «Compositores españoles y arte radiofónico», en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, vol. 1* [celebrado en Barcelona del 25 al 28 de octubre de 2000]. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 785-799.

— «Arte radiofónico: algunas líneas básicas de reflexión y de actuación», *Telos* [cuaderno central: *Arte radiofónico*], n.º 60 (julio de 2004), pp. 46-51.

— «Dimensión sonora de la escritura», *Arte y Parte*, n.º 117 (junio-julio de 2015), pp. 8-27.

JOHNSON, Tom, «Minimalismo en música: a la búsqueda de una definición», en *Minimalismos. Un signo de los tiempos* [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 10 de julio-8 de octubre de 2011. Comisarios:

Anatxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Aldeasa.

MADERUELO, Javier, «*The Book of i's*, de José Luis Castillejo», *Arte y Parte*, n.º 108 (diciembre de 2013-enero de 2014), pp. 98-115.

— «Música gráfica», *Arte y Parte*, n.º 117 (junio-julio de 2015), pp. 28-47.

MAIRE, José Luis, «Documentar el sonido: consideraciones sobre la documentación musical, la música experimental y el arte sonoro», *Boletín DM*, año 16 (2012), pp. 73-84.

— «Espacio resonante e instalación sonora: Robert Morris, Michael Asher, Bill Viola, Terry Fox», *Arte y Parte*, n.º 117 (junio-julio de 2015), pp. 64-85.

MATTIN, «El ruido como artificio», *AusArt: Journal for Research in Art*, vol. 3, n.º 2 (2015), pp. 69-82.

PARDO, Carmen, «En los arenales del arte sonoro», *Arte y políticas de identidad. Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, n.º 7 (2012), pp. 15-28.

PICADO, Vera Y., «Arte y escultura sonora. Del sonido como objeto al objeto sonoro», *Arte y políticas de identidad. Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, n.º 7 (2012), pp. 51-60.

VANRELL, Arienne, «Problemáticas de la conservación de instalaciones de arte y obras complejas con elementos sonoros», *Boletín DM*, año 16 (2012), pp. 70-72.

III. 2. ARTÍCULOS (EN OTRAS LENGUAS)

BANDT, Ros, «Sound Installation: Blurring the Boundaries of the Eye, the Ear, Space and Time», *Contemporary Music Review*, vol. 25, n.º 4 (agosto de 2006), pp. 353-365.

BRUINSMA, Max, «Notes of a Listener», en *Sound by Artists* [cat. expo., comisarios: Dan Lander y Micah Lexier]. Toronto, Ont.; Banff Alta.: Art Metropole; Walter Phillips Gallery, 1990, pp. 89-96.

COLLINS, Nicolas (ed.), *Leonardo Music Journal: Sound Art*, vol. 23 (2013).

— *Leonardo Music Journal: Sound Art*, vol. 25 (2015).

COX, Christoph, «Von Musik zum Klang: Sein als Zeit in der Klangkunst», *Sonambiente Berlin 2006* [cat. expo., Berlín, 2 de junio-16 de julio de 2006. Comisarios: Helga de la Motte-Haber, Matthias Osterwold y Georg Weckwerth]. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2006, pp. 214-223.

— «About Time: Christoph Cox on Sound Art», *ArtForum International Magazine*, (noviembre de 2007).

DE LA MOTTE-HABER, Helga «Konzeptionen von Klangkunst» [conferencia]. Berlín, Alemania, 2002. Hay edición en español: «Concepciones del arte sonoro» (trad. Jorge Salveti), *Ramona. Revista de artes visuales*, n.º 96 (noviembre de 2009), pp. 20-25.

DI SCIPIO, Agostino, «Sound is the Interface: From *Interactive* to *Ecosystemic* Signal Processing», *Organised Sound*, vol. 8, n.º 3 (2003), pp. 269-277.

DREVER, John Leveck, «The Exploitation of 'Tangible Ghosts': Conjectures on Soundscape Recording and its Reappropriation in Sound Art», *Organised Sound*, vol. 4, n.º 1 (enero de 1999), pp. 25-29.

ELOY, Céline, «Le son peut-il être spectaculaire? L'exemple de l'art sonore», *CeROArt* [en línea] (mayo de 2010), publ. 14 de abril de 2010.

ENGSTRÖM, Andreas y Åsa Stjerna, «Sound Art or Klangkunst? A Reading of the German and English Literature on Sound Art», *Organised Sound*, vol. 14, n.º 1 (abril de 2009), pp. 11-18.

ÉTIENNE, Yvan, Bertrand Gauguet y Matthieu Saladin (eds.), *TACET # 01: Who is John Cage?; TACET # 02: Experimentation As Questioning; TACET # 03: From Sound Space; TACET # 04: The Sounds of Utopia*. Dijon: les presses du réel, 2016.

FONTANA, Bill, «Musical Information Networks», *Soundscape Journal of Acoustic Ecology*, vol. 3, n.º 1 (julio de 2002), pp. 18-19.

HAMILTON, Andy, «Music and the Aural Arts», *British Journal of Aesthetics*, vol. 47, n.º 1 (enero de 2007), pp. 46-63.

HEON, Laura, «In Your Ear: Hearing Art in the Twenty-First Century», *Organised Sound*, vol. 10, n.º 2 (agosto de 2005), pp. 91-96.

HIGGINS, Dick, «Intermedia», *Something Else Newsletter*, vol. 1, n.º 1 (febrero de 1966).

JOSEPH, Branden W., «John Cage and the Architecture of Silence», *October*, n.º 81 (verano de 1997), pp. 81-104.

KOFOED, Kristian, «The Sound of Art. A Conversation with Steve Roden», *Artweek*, vol. 34, n.º 8 (2003), pp. 12-29.

KRAUSS, Rosalind, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, vol. 8 (primavera de 1979), pp. 30-44. Hay edición en español: «La escultura en el campo expandido», en Rosalind Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (trad. Adolfo Gómez). Madrid: Alianza, 1996.

LABELLE, Brandon, «Short Circuit: Sound Art and the Museum», *Journal BOL*, n.º 6 (2007), pp. 155-175.

MATTIN, «Noise as Device», *RAB-RAB: Journal for Political and Formal Inquiries in Art*, vol. B, n.º 1 (noviembre de 2015), pp. 91-100.

MULLANE, Matthew, «The Aesthetic Ear: Sound Art, Jacques Rancière and the Politics of

Listening», *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2 (2010), pp. 1-11.

PROY, Gabriele, «Sound and Sign», *Organised Sound*, vol. 7, n.º 1 (abril de 2002), pp. 15-19.

RUDI, Jøran (ed.), *Sound Art. Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, vol. 14, n.º 1 (2009).

SZENDY, Peter, «Installations Sonores?», *Résonance*, n.º 12 (septiembre de 1997).

VOEGELIN, Salomé, «Audio Sensitisation and Participation in the Soundscape», *Journal of Electroacoustic Music*, vol. 12 (marzo de 1999), pp. 39-43.

Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March

La Fundación Juan March ha publicado más de 180 catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Agotada la edición en papel de la mayoría de ellos, desde enero de 2014 están disponibles en soporte digital en el portal *Todos nuestros catálogos de arte desde 1973* en www.march.es

1966

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

☞ ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

☞ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

☞ EXPOSICIÓN ANTOLOGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique

Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

☞ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

☞ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

☞ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

☞ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

☞ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

☞ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

☞ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

☞ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editando se catálogos específicos en muchos casos]

☞ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

☞ ARS MEDICA. Texto de Carl Ziggrosser

☞ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

☞ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

☞ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

☞ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

☞ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

☞ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

☞ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

☞ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

☞ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

☞ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

☞ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

☞ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

☞ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

☞ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

☞ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

☞ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

☞ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

☞ FERNANDO PESSOA. EL ETERNO VIAJERO. Textos de Teresa Rita Lopes, María Fernanda de Abreu y Fernando Pessoa

1982

☞ PIERRE MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

☞ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

☞ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

☞ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

☞ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

☞ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

☞ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

☞ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

☞ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

☞ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

☞ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH.

Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

☞ HENRI CARTIER-BRESSON. RETROSPECTIVA. Texto de Yves Bonnefoy. Ed. francés

1984

☞ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

☞ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

☞ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y 

☞ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

☞ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

☞ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

☞ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

☞ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

☞ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

☞ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

☞ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

☞ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De*

Marées a Picasso. Textos de Sabine Fehleemann y Hans Günter Wachtmann

1987

☞ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

☞ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

☞ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

☞ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

☞ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croëns, François Daulte, Paul Leber y René Magritte

☞ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

☞ ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

☞ CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotálik, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

☞ ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Christoph Becker y Andy Warhol

☞ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos

de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

☞ PICASSO. REFRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

☞ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, M^a João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

☞ MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2^a ed.)

1992

☞ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

☞ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

☞ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

☞ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

☞ MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

☞ PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

☞ MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

☞ GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

☞ ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

☞ TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

☞ FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero ☞

1995

☞ KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

☞ ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

☞ MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell ☞

1996

☞ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

☞ TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

☞ MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares ☞ ☞

☞ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1^a ed.)

☞ PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés)] [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

☞ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

☞ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

☞ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler*

Graphics. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella ☞ ☞

☞ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo ☞ ☞

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1^a ed.)

1998

☞ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

☞ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

☞ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

☞ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

☞ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIÁ. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

☞ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER

☞ MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) ☞

☞ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero. Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 ☞ ☞

2000

☞ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

☞ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. *Obra sobre papel. Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

☞ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

☞ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-*

Seebüll. Texto de Manfred Reuther **P C**

☞ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avía **C P**

☞ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez **P C**

2001

☞ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehleemann

☞ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

☞ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

☞ RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko **P C**

2002

☞ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

☞ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

☞ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Ucar **C P**

☞ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales **C**

☞ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura **C P**

2003

☞ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

☞ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

☞ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo **C P**

☞ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose **C**

☞ ESTEBAN VICENTE. *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning **C**

☞ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avía y Lucio Muñoz **P**

☞ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

☞ MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

☞ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

☞ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch **C P**

☞ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana **P**

☞ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

☞ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

2005

☞ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y

Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

☞ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehleemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

☞ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

☞ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

☞ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

☞ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

☞ LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manu el Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso

E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traducándose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Victor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

☞ EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/antiores/Catalogo_Minimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán **P**

2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

☞ LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Boris Groys, Ekaterina Bobrinskaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

☞ ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

☞ Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés **P C**

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

☞ CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut

Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

☞ MUSEU FUNDACIÓ JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

☞ WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

☞ PABLO PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. *Suite Vollard*. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

☞ UN COUP DE LIVRES (UNA TIRADA DE LIBROS). *Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication*. Texto de Guy Schraenen. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

2011

📖 AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goetz, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano

📖

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

📖 Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsímil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

2012

📖 GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 📖 📖

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés 📖 📖

📖 LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

📖 LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés

2013

📖 DE LA VIDA DOMÉSTICA. BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES DEL SIGLO XVII. Textos de Teresa Posada Kubissa

📖 EDUARDO ARROYO: RETRATOS Y RETRATOS. Textos de Manuel Fontán del Junco, Oliva María Rubio y Michel Sager

📖 PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. en castellano e inglés

SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. *La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*. Textos de Yasmin Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach. Eds. en castellano e inglés

2014

📖 GIUSEPPE ARCIMBOLDO. DOS PINTURAS DE FLORA. Textos de Miguel Falomir, Lynn Roberts y Paul Mitchell. Eds. en castellano e inglés

📖 JOSEF ALBERS: MEDIOS MÍNIMOS, EFECTO MÁXIMO. Textos de Josef Albers, Nicholas Fox Weber, Jeannette Redensek, Laura Martínez de Guereñu, María Toledo y Manuel Fontán del Junco. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: PROCESO Y GRABADO (1916-1976). Texto de Brenda Danilowitz. Eds. en castellano e inglés 📖 📖

KURT SCHWITTERS. VANGUARDIA Y PUBLICIDAD. Textos de Javier Maderuelo y Adrian Sudhalter. Eds. en castellano e inglés 📖 📖

DEPERO FUTURISTA (1913-1950). Textos de Fortunato Depero, Manuel Fontán del Junco, Maurizio Scudiero, Gianluca Poldi, Llanos Gómez Menéndez, Carolina Fernández Castrillo, Pablo Echaurren, Alessandro Ghignoli, Claudia Salaris, Giovanna Ginex, Belén Sánchez Albarrán, Raffaele Bedarida, Giovanni Lista, Fabio Belloni, Aida Capa y Marta Suárez-Infiesta. Eds. en castellano e inglés

2015

📖 MAX BILL: OBRAS DE ARTE MULTIPLICADAS COMO ORIGINALES (1938-1994). Textos de Max Bill y Jakob Bill 📖 📖

EL GUSTO MODERNO. ART DÉCO EN PARÍS, 1910-1935. Textos de Tim Benton, José Miguel Marinas, Emmanuel Bréon, Francisco Javier Pérez Rojas, Ghislaine Wood, Tag

Gronberg, Evelyne Possémé, Hélène Andrieux, Agnès Callu y Carole Arouet. Eds. en castellano e inglés

MAX BILL. Textos de Karin Gimmi, Manuel Fontán del Junco, Jakob Bill, Guillermo Zuaznabar, Neus Moyano, Fernando Marzá, María Amalia García y Max Bill. Eds. en castellano e inglés

2016

LO NUNCA VISTO. DE LA PINTURA INFORMALISTA AL FOTOLIBRO DE POSTGUERRA [1945-1965]. Textos de Manuel Fontán del Junco, Juan José Lahuerta, María Dolores Jiménez-Blanco, Horacio Fernández, Zdenek Primus, Julio Crespo MacLennan, Carlos Navarro e Inés Vallejo

CUENCA. SKETCHBOOK OF A SPANISH HILL TOWN.

CUADERNO DE DIBUJOS DE UNA CIUDAD ESPAÑOLA EN LA COLINA. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (inglés [facsímil]/castellano). Traducción de Yolanda Morató Agrafojo

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía]. Textos de Pedro Miguel Ibáñez Martínez, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en castellano e inglés (3ª ed. corr. y aum.)

MUSEU FUNDACIÓ JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí, Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán (2ª ed. corr. y aum.)

ESCUCHAR CON LOS OJOS. ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016. Textos de Manuel Fontán del Junco, José Iges, José Luis Maire, Javier Maderuelo, Carmen Pardo, José Manuel Berenguer, Miguel Álvarez-Fernández, Henar Rivière, Antoni Pizà, Francisco Felipe, Miguel Molina, Albert Alcoz, Javier Ariza, María Andueza, y José Manuel Costa

Para más información:
www.march.es

ESCUCHAR CON LOS OJOS ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016

Fundación Juan March,
Madrid

Del 14 de octubre de 2016
al 15 de enero de 2017

EQUIPO CURATORIAL

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Manuel Fontán del Junco,
Director de Museos y
Exposiciones
Marta Suárez-Infiesta,
Coordinadora de
Exposiciones

COMISARIOS INVITADOS

José Iges
José Luis Maire

EXPOSICIÓN

Concepto y diseño de montaje

Teresa J. Cuevas y
Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March

Instalación

MONTAJE, PINTURA Y
ELECTRICIDAD: Momex
TAPICERÍA: Hermanos Álvarez
ENMARCACIÓN: Decograf
COORDINACIÓN DE SEGUROS,
TRANSPORTE E INSTALACIÓN: José
Enrique Moreno, Departamento
de Exposiciones, Fundación
Juan March
SEGUROS: March JLT
TRANSPORTE: Tti - Técnicas de
Transportes Internacionales
s.a.u./Grupo Bovis
RESTAURACIÓN: Lourdes Rico,
Celia Martínez y María Victoria
de las Heras

LIBRO-CATÁLOGO

Edita

© Fundación Juan March,
Madrid, 2016
© Editorial de Arte y Ciencia,
Madrid, 2016

Textos

© Alberto Alcoz
© Miguel Álvarez-Fernández
© María Andueza
© Javier Ariza
© José Manuel Berenguer
© José Manuel Costa
© Francisco Felipe
© Manuel Fontán del Junco
© Fundación Juan March
© José Iges
© Javier Maderuelo
© José Luis Maire
© Miguel Molina
© Carmen Pardo
© Antoni Pizà
© Henar Rivière

Diseño: Guillermo Nagore,
Fundación Juan March

Coordinación editorial:

Marta Suárez-Infiesta,
Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March

Gestión de imágenes y derechos de reproducción:

Elena Zaccagnini, Asistente
de Coordinación en Prácticas,
Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March

Edición y revisión de textos:

Marta Morales y Departamento
de Exposiciones, Fundación
Juan March

Traducciones: Art Office

Producción editorial:

Jordi Sanguino, Departamento
de Exposiciones

Fotomecánica e impresión:

Estudios Gráficos Europeos
S. A., Madrid

Encuadernación:

Ramos S. A., Madrid

Tipografía:

OL Headline Gothic
(Denis Ortiz-López) y
Benton Sans (Font Bureau)

Papel: Cyclus offset, 90 gr.



Edición:

ISBN: 978-84-7075-642-9
Depósito legal: M-34068-2016

ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016

MUSEU FUNDACIÓN
JUAN MARCH, PALMA

Del 10 de febrero
al 21 de mayo de 2016

EXPOSICIÓN

Concepto, organización y diseño de montaje

Manuel Fontán del Junco,
Director de Museos
y Exposiciones,
Fundación Juan March

Marta Suárez-Infiesta,
Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March

José Iges y José Luis Maire,
comisarios invitados

Catalina Ballester y
Assumpta Capellà,
Museu Fundació Juan March

Instalación: Xicarandana y
Museu Fundació Juan March
COORDINACIÓN DE TRANSPORTES
Y SEGUROS: Tti - Técnicas de
Transportes Internacionales
s.a.u./Grupo Bovis y José
Enrique Moreno, Departamento
de Exposiciones, Fundación
Juan March

PROGRAMA DE MANO

TEXTOS: © Manuel Fontán
del Junco, José Iges y
José Luis Maire

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS:
Catalina Ballester, Assumpta
Capellà y Marta Suárez-Infiesta

TRADUCCIONES: Art Office
DISEÑO: Guillermo Nagore,
Fundación Juan March

PRODUCCIÓN EDITORIAL:
Jordi Sanguino, Catalina
Ballester, Assumpta Capellà y
Marta Suárez-Infiesta



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Castelló 77, 28006 Madrid
Tel: +34 91 435 42 40. Fax: +34 91 576 34 20



ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO
ESPAÑOL, CUENCA

Del 16 de junio
al 18 de septiembre de 2016

EXPOSICIÓN

Concepto, organización y diseño de montaje

Manuel Fontán del Junco,
Director de Museos
y Exposiciones,
Fundación Juan March

Marta Suárez-Infiesta,
Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March

José Iges y José Luis Maire,
comisarios invitados

Antonio Garrote y
Celina Quintas, Museo de Arte
Abstracto Español

Instalación: Museo de Arte
Abstracto Español
COORDINACIÓN DE TRANSPORTES
Y SEGUROS: Tti - Técnicas de
Transportes Internacionales
s.a.u./Grupo Bovis y José
Enrique Moreno, Departamento
de Exposiciones, Fundación
Juan March

PROGRAMA DE MANO

TEXTOS: © Manuel Fontán
del Junco, José Iges
y José Luis Maire

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS:
Marta Morales, Celina Quintas
y Marta Suárez-Infiesta

TRADUCCIONES: Art Office
DISEÑO: Guillermo Nagore,
Fundación Juan March

PRODUCCIÓN EDITORIAL:
Jordi Sanguino, Celina Quintas
y Marta Suárez-Infiesta

De las reproducciones autorizadas (imágenes)

- © Francisc Abad: cat. 75, p. 232/ Marcel-li Antúnez: cat. 112, p. 237/ Elena Asins: pp. 72 y 73; cat. 113, p. 224/ Eugènia Balcells y Eugeni Bonet: cat. 76, pp. 182 y 183; p. 234/ Boke Bazán: p. 171/ José Manuel Berenguer: cat. 305, pp. 100 y 101; cat. 229, pp. 100 y 101; cat. 305, p. 255/ Bosch & Simons: cat. 317, pp. 176, 177, 198 y 254/ Nacho Criado: cat. 85, p. 234/ Carlos Cruz de Castro: cat. 26, p. 207/ José María Cruz Novillo: cat. 311, p. 225/ Equipo Crónica: p. 233/ Esther Ferrer: cat. 267, p. 249/ Ferran Freixa: pp. 116 y 119/ Ferran García Sevilla: cat. 36, pp. 216 y 217; p. 216/ Juan Hidalgo: pp. 133 y 137; cat. 209, p. 201; cat. 1, p. 200/ Rolf Julius: p. 91/ Wassily Kandinsky: p. 292/ Christina Kubisch: p. 93/ Eva Lootz: cat. 284, pp. 222 y 223/ Manuel Millares: cat. 4 y 5, p. 205/ Joan Miró: p. 146/ Estate de Juan Miró: cat. 222, p. 240 y 241/ Juan Navarro Baldeweg: cat. 29-31, p. 224; cat. 67 y 72, p. 227; cat. 51, p. 224/ José Antonio Orts: pp. 172 y 173; cat. 297, p. 253/ Eusebio Sempere: p. 208; cat. 7, pp. 208 y 209/ Adolfo Schlosser: cat. 68, 74, 81 y 92, pp. 228 y 229/ Jean Tinguely: pp. 290 y 291/ Wolf Vostell: cat. 242-245, pp. 244 y 245/ VEGAP, Madrid, 2016
- © Javier Aguirre: cat. 62, p. 228
- © Mikel Arce: cat. 288, pp. 250 y 251
- © Archivo Alberto Cabrera Bernal: pp. 188 y 189
- © Archivo Fotográfico C.A.C. - Museo Patio Herreriano, Valladolid: cat. 222, pp. 240 y 241
- © Archivo Gomis Bertrand: pp. 144 y 145, p. 151
- © Archivo Lafuente: cat. 21, p. 65; cat. 21 y 35, pp. 212 y 213; cat. 20, p. 213
- © Llorenç Barber: p. 170
- © Alberto Cabrera Bernal: p. 191
- © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Droits réservés: p. 292
- © Juan-Eduardo Cirlot: cat. 21, p. 65; cat. 21 y 35, pp. 212 y 213
- © Alfredo Costa Monteiro: cat. 272, p. 248
- © Bartolomé Ferrando: p. 170
- © Colección Freijo, Madrid-México: cat. 250 y 227, p. 213; cat. 227, p. 243
- © Fundación Bonotto: pp. 132 y 133
- © Luis García Núñez (LUGAN): cat. 156, pp. 14 y 15; p. 19; cat. 190, pp. 66, 67 y 240; cat. 290, pp. 108 y 198; cat. 47, p. 219; cat. 49, p. 209; cat. 48, pp. 199 y 221; cat. 11, p. 199; cat. 10, p. 208; cat. 24, p. 208; pp. 220 y 221
- © Ramón González-Arroyo: cat. 301, p. 253
- © Barbara Held y Benton C. Bainbridge: cat. 331, p. 109; p. 257
- © Estate of Dick Higgins: p. 133
- © José Iges y Concha Jerez: pp. 174 y 175; p. 283; cat. 218, p. 243
- © Ryōji Ikeda: p. 288
- © Laida Lertxundi: pp. 186 y 187
- © Francisco López: cat. 313, p. 230
- © Javier Maderuelo: cat. 91, pp. 74 y 75; cat. 78, 91 y 105, pp. 232 y 233
- © Walter Marchetti: pp. 132, 138 y 139; cat. 73, p. 202; cat. 325, p. 202
- © Hugo Martínez-Tormo: cat. 335, p. 259
- © Robin Minard: p. 90
- © Eduardo Momeñe: cat. 50, pp. 10, 11 y 197

- © Arash Moori y Esther Mañas: cat. 304, p. 254
- © Museum Tinguely, Basilea. Foto: Christian Baur: pp. 290 y 291
- © Northwestern University Library: pp. 133 y 147-149
- © Luis de Pablo: cat. 55, p. 218;
- © Enrique Salamanca: cat. 61, p. 224
- © Lluís de Sola: p. 191
- © Isidoro Valcárcel Medina: cat. 33, pp. 214 y 215; cat. 250 y 227, p. 213; cat. 34, p. 215; cat. 227, p. 243; cat. 240 y 241, p. 245
- © Rafael Vostell/The Wolf Vostell Estate: cat. 334, p. 244
- © José María Yturralde: p. 225
- © Fernando Zóbel/Cortesía herederos del artista: cat. 96, p. 206

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- © Mikel Arce: p. 274
- © Archivo Fundación Juan March, Madrid. Foto: Xisco Bonnin: pp. 102 y 103; cat. 305, pp. 100, 101 y 255; cat. 317, pp. 176, 177, 198 y 254; cat. 113, p. 224; cat. 29-31, p. 224; cat. 290, p. 198; cat. 48, p. 199; cat. 31, 54 y 360, p. 224; p. 230; cat. 75, p. 232; p. 238; cat. 222, p. 240; p. 245; cat. 267, p. 249; cat. 288, p. 250; cat. 301, p. 253; cat. 337, p. 260
- © Archivo Fundación Juan March, Madrid. Foto: Desenfoco: cat. 190, pp. 66, 67 y 240; cat. 255, pp. 270 y 271; cat. 1, p. 200; cat. 4 y 5, p. 205; cat. 7, pp. 208 y 209; cat. 21 y 35, pp. 212 y 213; cat. 48, p. 199; cat. 62, p. 228; p. 331; cat. 295, p. 234; cat. 129, p. 237; p. 238; cat. 218, p. 243; p. 245; p. 249; cat. 288, p. 251; cat. 297, p. 253; cat. 339, p. 256; cat. 341, p. 259; cat. 342, p. 260
- © Archivo Fundación Juan March, Madrid. Foto: Dolores Iglesias: pp. 106 y 107; cat. 13, p. 146; p. 78; p. 210 y 211; p. 258
- © Ayuntamiento de El Prat de Llobregat. Foto: Sergi Ramos: p. 144
- © Biblioteca Fundación Juan March, Madrid. Foto: Dolores Iglesias: cat. 63, pp. 116 y 117; cat. 229, pp. 100 y 101; cat. 79, p. 159; cat. 281, p. 203; cat. 15, p. 206; cat. 185, p. 207; cat. 55, p. 218; cat. 40-42, p. 218; cat. 69, p. 230; cat. 142, p. 231; cat. 191, p. 236; cat. 333, p. 237; cat. 245, pp. 246 y 247; cat. 26, p. 207; cat. 325, p. 202
- © Gonzalo Cao: pp. 268 y 269
- © Círculo de Bellas Artes, Madrid. Foto: Enrique Castellano: p. 57
- © Colección Fundación Juan March, Madrid. Foto: Fernando Ramajo: p. 223
- © Xabier Erkizia: pp. 280 y 281
- © José Luis Espejo: p. 281
- © Fabrizio Garghetti: p. 137
- © Herve Gloaguen/Gamma-Rapho/Getty Images: pp. 152 y 153
- © Asier Gogortza: p. 282
- © Tom Guldenwein: p. 90
- © Dolores Iglesias/Fundación Juan March: cat. 156, pp. 14 y 15; cat. 184, p. 64; cat. 91, pp. 74 y 75; cat. 290, p. 108; cat. 315, p. 100; cat. 97, p. 114; cat. 119, p. 160; cat. 132, p. 160; cat. 165, p. 161; cat. 209, p. 201; cat. 73, p. 202; cat. 24, p. 208; cat. 34, p. 215; cat. 47, p. 219; cat. 49, p. 219; cat. 74, p. 229; cat. 11, p. 199; cat. 96, p. 206; cat. 10, p. 208; cat. 134,

- p. 231; cat. 255, p. 231; cat. 259, p. 231; cat. 78, 91 y 105, p. 233; cat. 240 y 241, p. 245; p. 352
- © Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. Foto: Santiago Torralba: pp. 206 y 208
- © Museo Fundación Juan March, Palma. Foto: David Bonet: pp. 225 y 233
- © Museo Fundación Juan March, Palma. Foto: Joan-Ramon Bonet/Pedro Bonet: pp. 216 y 223
- © Miguel A. Quintas: pp. 174 y 175
- © Henar Rivière: p. 136
- © Pablo Sanz: p. 280
- © Jesús Ubera y Daniel Carretero: cat. 304, p. 254
- © Weekend proms. Foto: Dani Gimena: pp. 172 y 173

De las reproducciones sonoras autorizadas

- © Oscar Abril Ascaso: cat. 283
- © Leopoldo Amigo y Miguel Molina: cat. 259
- © Llorenç Barber: cat. 237
- © José Manuel Berenguer: cat. 229
- © Pedro Bericat: cat. 192
- © Manuel Calvo: cat. 9
- © Juan-Eduardo Cirlot: cat. 254
- © Comando Bruno y Avant-Dernières Pensées: cat. 135-137
- © Miguel Angel Coria: cat. 69
- © Nacho Criado: cat. 65
- © Carlos Cruz de Castro: cat. 26
- © Juan Crek: cat. 140
- © Francisco Felipe: cat. 145
- © Esther Ferrer: cat. 320
- © Pablo A. Giménez: cat. 188
- © Lily Greenham: cat. 302
- © Juan Hidalgo: cat. 57
- © José Iges y Concha Jerez: cat. 232 y 239
- © Anton Ignorant: cat. 150
- © Eva Lootz: cat. 284
- © Francisco López: cat. 155 y 313
- © José Manuel López López: cat. 179
- © Javier Maderuelo: cat. 91
- © Mataparda: cat. 159
- © Felix Menkar: cat. 162
- © Luis Mesa: cat. 124
- © Jordi Mitjà: cat. 274
- © Mikel R. Nieto: cat. 322
- © Victor Nubla: cat. 167
- © Luis de Pablo: cat. 32 y 55
- © Eduardo Polonio: cat. 169 y 181
- © Pablo Sanz: cat. 323
- © José Antonio Sarmiento: cat. 269
- © Isidoro Valcárcel Medina: cat. 34, 227, 240, 241, 250 y 251

No siempre ha sido posible localizar o identificar a los autores o representantes de los derechos de propiedad intelectual de las reproducciones de este libro-catálogo. En caso de error u omisión rogamos contacten con la Fundación March a través de: direxpo@marc.h.es

p. 352: Javier Maderuelo, *Pieza para piano*. Madrid: Galería Estampa, 1984 [cat. 105]. Múltiple: casete con pieza para piano. Propiedad particular



La **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar su misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto «Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales» de la Universidad Carlos III de Madrid.

