

DISONATA

Ululatori
Rombatori
Crepitatori
Stropicciatori
Scoppiatori
Ronzatori
Gorgogliatori
Sibilatori

The first system of notation for 'Disonata' consists of eight staves, each representing a different sound effect. Each staff is written in a 2/4 time signature. The staves are labeled from top to bottom: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, Gorgogliatori, and Sibilatori. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*.

The second system of notation continues the sound effects from the first system. It features dynamic markings *F* and *FF* on the second staff, and *FF* on the seventh staff. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*.

ARTE
EN SONIDO
HASTA 1980

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

DISONATA

ARTE
EN SONIDO
HASTA 1980

La confluencia entre lo sonoro y lo visual a finales del siglo XIX abrió la puerta a una serie de creaciones artísticas híbridas que se desplegaron durante casi un siglo y que, aun hoy, escapan de las categorías disciplinarias convencionales. En este periodo, los fenómenos sonoros se convirtieron en una fuente de inspiración constante y una herramienta ampliamente utilizada por un extenso grupo de artistas dedicados a la renovación de la práctica artística. Se fue consciente entonces de que el arte tiene que ir ligado a las cosas de todos los días, producirse en el momento, en relación estrecha con el “contexto”, con el entorno, con el espacio y el tiempo y, precisamente, el sonido es una de esas cosas que nos rodean en cualquier circunstancia, por lo que el paso estaba dado para iniciar una autonomía de lo sonoro imprescindible.

El debate sobre la cuestión de la sonoridad en las artes plásticas del siglo XX fue una verdadera revolución, ya que la “experiencia” sonora tiene algo de provocación, de perturbación de lo que ha sedimentado el orden establecido.

El elemento sonoro se convierte entonces en un principio de acción, un espacio vivo para la construcción de sentidos, espacio que el espectador puede recorrer, no ya como mero receptor pasivo, sino también, potencialmente, como sujeto activo.

Disonata. Arte en sonido hasta 1980 examina precisamente la irrupción del arte sonoro como algo diferenciado de la música, cuyo campo de acción va mucho más allá, al dar valor a lo experimental, romper los corsés disciplinares y abrir la puerta a nuevos géneros híbridos.

En un recorrido que abarca desde la emergencia de las vanguardias, con sus múltiples derivas y ramificaciones, hasta principios de la década de 1980, la muestra reúne una amplia selección de trabajos y proyectos que ahondan en esta práctica creativa fronteriza, mostrándonos una faceta menos conocida de las artes plásticas y revelando *cómo, en el Arte, todos nuestros sentidos participan de la misma manera en la experiencia sensible.*

Al hilo de este recorrido por el arte sonoro, se revisan críticamente una serie de experiencias y casos singulares, desde

la reivindicación programática del ruido por parte del movimiento futurista, hasta las investigaciones de dadaístas y letristas en torno a la oralidad en la poesía o las acciones sonoras en clave conceptual que, ya en las décadas de 1960 y 1970, llevan a cabo los artistas ligados al movimiento Fluxus.

Documentos sonoros, películas, cuadros, partituras, esculturas musicales, fotografías y materiales de diversa índole se conjugan en esta exposición para adentrarnos en el fértil ámbito de la creación artística experimental.

Me gustaría destacar el trabajo de investigación y selección realizado por la comisaria de la exposición Maike Aden, y agradecer al Museo Reina Sofía su esfuerzo, en un contexto tan complicado como el actual, para llevar a buen término un proyecto expositivo tan novedoso y apasionante como es *Disonata*.

A través de una selección de propuestas y experiencias artísticas que desbordaron las categorías predefinidas del arte moderno y contemporáneo, la exposición *Disonata. Arte en sonido hasta 1980* propone una lectura panorámica de la historia de la experimentación con material sonoro desde finales del siglo XIX hasta 1980. En la muestra se da cuenta de cómo, a medida que avanzaban los procesos por los que la música se liberaba de sus propias normas, lo acústico se convertía en un elemento constitutivo fundamental de muchas producciones vinculadas a las artes visuales, lo que propició la aparición de dispositivos artísticos híbridos —musicales y sonoros— que, precisamente por su indefinición estructural, poseían una gran potencialidad transformadora.

En su génesis no puede desligarse de las revoluciones tecnológicas, mediáticas e ideológicas que se produjeron en los albores del pasado siglo, un momento en el que se cuestionó profundamente el sistema musical clásico-occidental y, con ello, el aparato simbólico y conceptual que se había erigido para darle legitimidad, aupándolo a lo más alto de la jerarquía de las formas musicales. Max Weber fue uno de los primeros pensadores que analizó cómo se había ido generando dicho relato hegemónico y advirtió además que, en su afán por transformar la música en una disciplina artística altamente codificada, la cultura musical europea se había terminado anquilosando.

La voluntad de romper el corsé de reglas que restringía el ámbito de la creación, tanto visual como sonora, será central para los autores que protagonizan la presente muestra. Músicos, artistas plásticos y poetas que, impulsados por una aspiración emancipatoria, experimentan con toda clase de sonidos, desde el silencio casi absoluto hasta el ruido ensordecedor, a la vez que conciben su trabajo como una práctica interdisciplinar. Con la intención de que puedan abordarse desde múltiples perspectivas, las obras seleccionadas se articulan con algunos momentos cruciales de esta historia de la creación artística con sonidos a la manera de lo que Maike Aden, comisaria de la muestra, describe

como una “disonata”. Esto es, como el trasunto expositivo de una pieza sonora que, a diferencia de la sonata clásica, carece de una forma definida, lo que genera un espacio de tensión que —y esto nos conecta con nociones como la del “distanciamiento” brechtiano o la de “extrañamiento” del formalista ruso Viktor Shklovsky— posibilita interrumpir el automatismo perceptivo.

Uno de esos momentos cruciales lo constituye, sin duda, la irrupción del futurismo. En su controvertido manifiesto fundacional, publicado en 1909, Filippo Tommaso Marinetti ya resaltaba el ruido como punta de lanza del proyecto de renovación radical que debía emprender este movimiento. En los años siguientes, Luigi Russolo contribuyó a esa renovación con los llamados *intonarumori* [“entonarruidos”] —una familia de instrumentos musicales que generaban diferentes tipos de ruidos (rugidos, crepitaciones, zumbidos, susurros, etcétera)— y con la creación de un nuevo sistema de notación musical (basado en una sola nota-línea) con el que quería contribuir a ensanchar el potencial expresivo de los instrumentos tradicionales que empleaba en sus conciertos el músico futurista Francesco Balilla Pratella.

El futurismo también marcó otra vertiente clave de esta historia de la expansión del espacio sonoro: la ligada a la experimentación con los sonidos del cuerpo y la dimensión acústico-fonatoria del lenguaje. A principios de la década de 1910, surgieron en Rusia varios grupos de poetas que se consagraron a la investigación del potencial sonoro y rítmico de las palabras y las letras en cuanto tales. Un tipo de experimentación en el que también incidirán autores ligados al Cabaret Voltaire y el movimiento Dadá, como Hugo Ball, Tristan Tzara, Kurt Schwitters o Raoul Hausmann. La vindicación de una poesía antidiscursiva y volcada en la oralidad que aspiraba a hacer estallar el imperativo lingüístico del significado, como reclamaba Antoni Artaud, será recogida años más tarde por letristas y ultraletristas, para quienes el poema transcrito en la página cumplía, en gran medida, una función similar a la de la partitura.

Tras la Segunda Guerra Mundial, coincidiendo con la aparición y el desarrollo de herramientas tecnológicas más sofisticadas y accesibles, se abrió una nueva era en la experimentación artística con materiales acústicos. Una figura clave en este nuevo periodo fue el compositor e ingeniero francés Pierre Schaeffer, quien, sentando las bases de lo que bautizaría con el nombre de *musique concrète*, amplió de manera exponencial el potencial combinatorio de tonalidades y ritmos generados electrónicamente en composiciones que solo existen como grabación, sin notación ni partitura previas. También Henri Chopin y otros poetas vinculados al letrismo, como Gil J Wolman o François Dufrêne, aprovecharon las nuevas posibilidades de grabación y edición que ofrecía la cinta magnética para inaugurar un nuevo terreno de experimentación poética que aúna oralidad y tecnología del sonido.

A partir de finales de la década de 1950, un hito en esta historia de expansión del campo sonoro recayó en un grupo de artistas de difícil categorización —entre ellos, Jean Dubuffet y Asger Jorn— que se rebelaron contra las jerarquías musicales de las competencias y los conocimientos. Sus impulsivas y aceradas propuestas (que, en cierta medida, podemos ver como un anticipo del punk) incorporaban a menudo el azar y el error como un elemento productivo más. Esta genealogía de artistas entronca con Fluxus y su órbita (George Brecht, Nam June Paik, Dieter Roth o, en nuestro país, el colectivo Zaj), quienes, despojándose de su formación musical clásica y cuestionando la propia noción de autoría y de obra artística entendida como una totalidad cerrada, convirtieron principios como la aleatoriedad, la sencillez o la indeterminación en ejes fundamentales de sus proyectos performativos.

Las propuestas con material acústico de la mayoría de los creadores incluidos en *Disonata. Arte en sonido hasta 1980* no solo tienen un marcado carácter metalingüístico, sino que en ellas se explicitan sus contextos, planteando la necesidad de una reflexión crítica en torno a cómo estos determinan su propia

gestación y realización. Al hacer hincapié en este aspecto, la exposición quiere contribuir a desmontar el enraizado prejuicio de que la música no ha vivido el giro conceptual de las artes plásticas. Un prejuicio que obvia el hecho de que la auto-referencialidad ha estado muy presente en las prácticas artístico-sonoras experimentales de todo el siglo XX, especialmente a partir de la década de 1960, cuando aparecen proyectos como *Box with the Sound of Its Own Making* [Caja con el sonido de su propia fabricación, 1961], de Robert Morris, o *45 revoluciones por minuto* (1977), de Ulises Carrión, en los que se hacen “audibles” sus propios procesos de construcción y funcionamiento.

Trabajos como los que acabamos de citar, marcados aún por las aspiraciones del proyecto utópico de las vanguardias, constituyen ejemplos postreros del proceso expansivo que vive el espacio sonoro desde principios del siglo XX hasta la década de 1980, un momento en el que, coincidiendo con la crisis de la propia idea de modernidad, la experimentación artística con medios acústicos toma un rumbo muy diferente. La presente exposición, por tanto, nos permite, además de (re)descubrir las derivas por las que transitó el ámbito de la creación artística con sonidos durante el pasado siglo, tomar consciencia de cómo la conversión del vasto universo de lo sonoro en material creativo no solo propició una redefinición de la música, las artes plásticas y la poesía, sino que, a través de su radical cuestionamiento de la hegemonía de lo visual, también ha contribuido a transformar nuestra manera de entender la realidad cuya “percepción e interpretación”, como subraya Maike Aden, “dependen en gran medida de lo que oímos”.

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

¡ESCUCHA! ¡EL
MUNDO ES SONIDO!
UN SIGLO DE
EXPERIMENTOS
ARTÍSTICOS CON
MATERIAL ACÚSTICO

10

Maike Aden

OBRAS

60

IMÁGENES SONORAS.
SONIDOS VISUALES
SOBRE LA EVOLUCIÓN
DEL ARTE MULTISENSORIAL

158

Arndt Niebisch

POESÍAS DE LA
ORALIDAD, ENTRE
CUERPO DEL LENGUAJE
Y LENGUAJE DEL
CUERPO: ARTAUD, EL
LETRISMO Y LA POESÍA
SONORA

178

Christina De Simone

ABRIENDO PUERTAS

196

Javier Ariza

UNA VISIÓN DEL ARTE
SONORO Y DE LA
ELECTROACÚSTICA
DESDE AMÉRICA LATINA.
HISTORIAS
NO AUTORIZADAS
DE UNA TIERRA OLVIDADA

214

Ricardo Dal Farra

TEXTOS HISTÓRICOS

232

LISTA DE OBRAS

256

¡ESCUCHA!

¡EL

MUNDO

ES

SONIDO!

Un siglo de
experimentos
artísticos con
material acústico

Maike Aden

—Allí [...], en la música, creo que debemos edificar la residencia de los guardianes.
—Allí, ciertamente, la ilegalidad se introduce de modo fácil, sin que uno lo advierta. —Sí, en parte juguetonamente, y como si no produjera daño. —Y no lo produce, salvo que se deslice poco a poco, instalándose suavemente en las costumbres y en las ocupaciones, de donde crece hasta los contratos que hacen unos hombres con otros, y desde los contratos avanza hacia las leyes y la organización del Estado, Sócrates, con la mayor desfachatez, hasta que termina por trastocar todo, tanto la vida privada como la pública.

Platón, *La República*¹

En 1907 el compositor Ferruccio Busoni escribió su visionario ensayo *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*² [Esbozo de una nueva estética de la música]. Consideraba que había llegado la hora de emprender una renovación radical de los sistemas de sonido, del sistema temperado, de las formas de notación y de las instrumentaciones clásicas para expandir las formas inamovibles de los “dogmas arquitectónicos, acústicos y estéticos”³ de un sistema musical, el europeo, repleto en su opinión de leyes completamente subdesarrolladas. Con estas afirmaciones se abría paso una realidad que echaba por tierra la pretensión de una armonía bien ordenada en este mundo.

La armonía rara vez es tan inocente como parece. A menudo se encuentra imbricada en ideologías y funciones políticas. En cuanto concepto tonal de la música clásica occidental, tiene su origen en la burguesía culta y propietaria del siglo XVIII, que inventó el concepto de

“entendimiento en materia de arte” como clave de acceso a un mundo musical completamente hermético⁴. Al servicio de esta burguesía, la armonía se convirtió en el instrumento de un relato etnocentrista que reafirmaba la unidad de su objeto y lo colocaba en lo alto de la pirámide de todas las formas y estilos musicales⁵. El nuevo campo profesional de historiadores y críticos musicales que se abrió en este ambiente creó constructos como “didáctico”, “verdadero”, “espiritual” o “divino” y se encargó de limpiarlos de todas las contradicciones, violencia y miseria que la clase burguesa dejó tras de sí en su camino por obtener riqueza y poder. En *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*⁶ [Los fundamentos racionales y sociológicos de la música], su estudio musical inacabado y publicado póstumamente, Max Weber fue uno de los primeros en descifrar la promesa de la redención terrenal de los efectos de una apropiación fría y racional de este mundo mediante una música separada de la vida cotidiana. A partir de multitud de ejemplos concretos, analizó sabiamente cómo la cultura musical europea, en su día diversa, suprimió en el transcurso de su transformación en música artística todo cuanto contraviniera su uso con un propósito fijo. De hecho, cabe constatar que la multiplicidad de sistemas de notación, tipos de tonalidad, instrumentaciones y rituales de interpretación posibles ha sufrido una reglamentación cada vez más restrictiva⁷. Según Weber, el juicio de lo que es estéticamente aceptable se habría ido estrechando cada vez más, y esta evolución, influida por máximas ajenas a la música, habría llevado en última instancia al conformismo y al embotamiento del oído melódico. En ningún objeto se manifiesta de forma tan patente como en el símbolo del estatus burgués por excelencia: el piano⁸.

Ferruccio Busoni afirmaba que la “gran tarea y responsabilidad”⁹ era devolver al arte musical su libertad.

Con todo, no deja de advertirse también cierto gusto por el esfuerzo, cuando, con sus contemporáneos, declaraba que se había acabado eso de usar la música como herramienta de disciplina para amansar y llevar a la parálisis.

Disonata.

Arte en sonido hasta 1980

La exposición *Disonata. Arte en sonido hasta 1980* gira en torno a la historia de la experimentación con fenómenos acústicos desde finales del siglo XIX hasta mediados de la década de 1980. El punto de partida lo conforman las transformaciones artísticas de nuevas experiencias auditivas y visuales fruto de las revoluciones tecnológicas, mediáticas e ideológicas que se produjeron en los albores del siglo XX. Ello marca el inicio de una superación del agotado sistema musical clásico-occidental, que ya no tenía nada que ver con la realidad pero que seguía reivindicando su exclusivo dominio en el ámbito del sonido. Poetas, artistas plásticos, e incluso escritores e ingenieros tuvieron una fuerza creativa que les permitió romper con un corsé de reglas que resultaba demasiado estrecho. Sus revolucionarias investigaciones liberaron tonos, sonidos y ruidos para usarlos como material maleable para su propio beneficio. Los fenómenos acústicos pasaron a un primer plano en detrimento de valores semánticos y visuales. Se lanzó una serie de experimentos técnicos y vocales que incluían sonidos de todo tipo, desde el casi-silencio hasta choques ensordecedores. Es como si, a principios del siglo XX, se hubiera desprendido de sus oídos una membrana que hasta entonces impedía la entrada de los ruidos del mundo exterior. Este viraje acústico no solo cambia la manera de entender la música, las artes plásticas y la

poesía, sino también nuestra realidad, cuya percepción e interpretación dependen en gran medida de lo que oímos.

A mediados de la década de 1980, los medios de expresión acústica crecieron en direcciones insospechadas y dejaron a un lado, y de una vez por todas, las ideas de la obra de arte acabada, de la autenticidad de los medios y de la autonomía del arte y la música. La percepción que el artista independiente tiene de sí mismo como una suerte de antítesis viviente de los discursos y rituales sociales también se vio debilitada progresivamente. La idea de una dinámica innovadora asociada a esta figura del artista, en cambio, se sometió a una revisión a partir de los discursos de crisis en torno a la ecología y la economía a comienzos de la década de 1980¹⁰. Esta ruptura definitiva con la ideología de lo permanentemente nuevo y original en el arte es el punto culminante de esta exposición. Las estrategias de interacción con material acústico que se produjeron a partir de entonces se examinarán en la exposición *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020*, en la que el Museo Reina Sofía abordará el siguiente capítulo de la discusión y análisis artísticos de los fenómenos sonoros.

“Disonata”

Quienquiera que se embarque hoy en una expedición a esta historia casi centenaria de la expansión del espacio sonoro, que es también una historia del espacio ampliado del pensamiento, descubrirá un fascinante universo de lenguajes sonoros sumamente complejos y heterogéneos. Sería atrevido pretender ofrecer, en una sola exposición, una relación exhaustiva de todos los desarrollos arriesgados que tuvieron lugar. En los últimos

cuarenta años han visto la luz festivales, exposiciones y libros que han hecho época y han despertado el interés por cada uno de estos aspectos temáticos: la sinestesia, la imagen, el objeto, la acción, la situación, la poesía, la instalación, la arquitectura, el cine, la mecánica, la electroacústica, el concepto, la documentación, la repetición, el collage, la deconstrucción, lo intermedia, lo transmedia y lo multimedia. Ha llegado el momento de tener en cuenta que la música, los sonidos y los ruidos despliegan su variada riqueza en los espacios intermedios inestables o en los límites discontinuos que hay más allá de definiciones restrictivas. Quien los reduzca a cuatro teorías o temas, quien trate de explicarlos con un hilo conductor o les busque un común denominador no les hará justicia. A no ser que esté dispuesto a asumir cierta arbitrariedad que oculte las facetas diferenciadas de las especificidades acústicas. Se corre el grave peligro de degradar los trabajos individuales a un objeto que ilustre una construcción con la que tienen muy poco que ver.

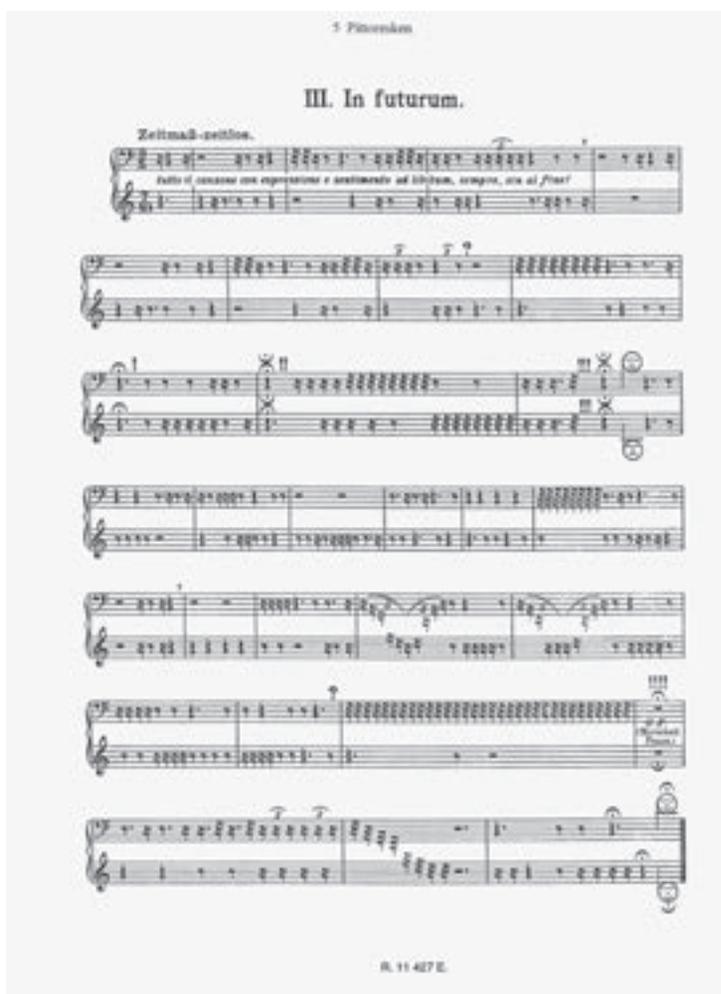
Si tenemos en cuenta la naturaleza en esencia inclasificable de unas posiciones que de por sí presentan ya varias capas, esta exposición panorámica muestra algo más que un compendio de sonidos del siglo XX encajonados en una nomenclatura. Pues, confiando en la fuerza única de las piezas, cuadros, partituras, esculturas, documentos y películas, lo que se resalta es más bien la importancia de los matices de cada una de estas posiciones. En lugar de orientarse a partir de temas etiquetados o de jerarquías organizadas, los trabajos acústicos se ajustan a un recorrido cronológico y se presentan a modo de ensayos. No obstante, las secciones, que siguen la configuración espacial del museo, permiten contextualizaciones temporales que vuelven perceptibles, no solo las similitudes, sino también las particularidades específicas de los

trabajos expuestos. La guía de los visitantes a través del conocimiento acreditado de los comisarios se ha reducido al mínimo. El conocimiento surge a partir de la experiencia del espectador a lo largo de recorridos ramificados que despliegan múltiples perspectivas estéticas y de contenido sobre cada obra sonora y sus vínculos. De este modo, el sonido se convierte en objeto de reflexión al ser el eco de nuestros prejuicios sobre nuestro entorno, es decir, de nuestra posición en el mundo. La exposición se entiende como una “disonata”, una pieza sonora que desestabiliza todas las expectativas de una forma compuesta sistemáticamente que sigue un orden lógico. La disonata se deja oír más bien como espacio de resonancia cuyas vibraciones, en todas sus dimensiones y matices, despliegan su mayor intensidad cuando nos dejamos atrapar por ellas y permitimos que reverberen en nosotros.

En adelante, describiremos algunas posiciones particulares de la exposición de acuerdo con este recorrido cronológico. No es posible reproducir aquí la multiplicidad de las obras presentadas, pero los comentarios y ejemplos siguientes sí habrían de permitir comprender las posibles perspectivas que ofrece la exposición acerca de todo este arte con sonido.

In futurum

La obra expuesta más temprana es el *Album Primo-Avrilesque* (1897) del escritor Alphonse Allais. Se trata de un libro de artista conceptual *avant la lettre* que incluye una serie de obras artísticas monocromáticas y que tiene su pareja acústica en la *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* [Marcha fúnebre compuesta para las exequias de un célebre hombre



Erwin Schulhoff,
In futurum (Fünf
 Pittoresken, III),
 [En el futuro
 (de Cinco
 pintorescos, III)],
 1919
 Berlín, Jatho Verlag

sordo]. Alphonse Allais compuso aquí el silencio dejando vacías las líneas del pentagrama. Aunque es verdad que los compositores clásicos introducían siempre pausas como momentos de silencio con un propósito concreto, la ampliación del lenguaje musical a una pieza que contiene solo silencio era hasta la fecha algo inédito. Desde entonces es un tema que aparece una y otra vez bajo signos siempre nuevos, y no solo después de la célebre pieza 4'33" de John Cage. En 1919, Erwin Schulhoff compuso con *In futurum* una música del silencio y llamó la atención sobre lo literalmente inaudito.

Schulhoff aspiraba a que su música se entendiera como la “música del futuro”¹¹. Un deseo parecido es el que movió a Ferruccio Busoni, que en el texto mencionado más arriba hablaba del “silencio emocionante” que es “en sí mismo música” (*s e l b s t M u s i k*)¹². Para ampliar el orden armónico y las posibilidades de la conducción vocal, esbozó un extravagante universo musical que incluye hasta 113 escalas a fuerza de aumentar y reducir los intervalos normales. Su intuición de las posibilidades experimentales de la música y el sonido mediante el uso de sonidos generados electrónicamente resulta visionaria. Con ello recogía las perspectivas para una renovación del uso de los medios en la música que los fabricantes de instrumentos ya habían considerado en una fecha tan temprana como 1886: la “libre generación del sonido a través de la electricidad”¹³. De hecho, poco después, los nuevos instrumentos mecánicos y electromecánicos facilitarían que los compositores pudieran trasladar a sus obras música microtonal¹⁴.

Otro atrevido renovador de las reglas musicales establecidas fue el compositor Erik Satie. Sin hacer distinción alguna entre música erudita y música ligera, y sin recurrir a ninguna lógica constrictiva, combinó y repitió en secuencias aleatorias elementos del gregoriano, la tradición neogriega y la música de salón hasta dar con una especie de “música situacional”¹⁵ inmóvil, ambigua y sin dirección fija, libre de énfasis métrico, de desarrollo melódico, de tensión entre consonancia y disonancia, y de agógica expresiva. Satie entendía su *musique d'ameublement* (música de mobiliario) como música de fondo, anticipándose así a la música ambiental. En su composición para el espectáculo teatral *Parade* (1916-1917) integró también, por iniciativa de Jean Cocteau, ruidos cotidianos como el tintineo de unas botellas, una máquina de escribir,

una sirena de niebla, un timbre eléctrico, disparos de revólver y dos alarmas. Es más que probable que Cocteau buscara inspiración en los futuristas italianos¹⁶.

El futurismo era un movimiento dentro del cual, curiosamente, la superación del sistema musical no estaba tan solo impulsada por músicos, sino sobre todo por artistas plásticos y poetas, que abrían los ojos y los oídos a los sonidos y ruidos de la realidad cotidiana de las grandes ciudades, de la industria o de las batallas de guerra que tanto ensalzaban.

El arte del ruido

En 1909 Filippo Tommaso Marinetti publicó su legendario manifiesto fundador del movimiento futurista en la portada del periódico parisino *Le Figaro*¹⁷. En él declaraba al ruido como el puntal de la lucha que había que librar hasta aniquilar al gran enemigo, el tradicionalismo. Con ello se refería sobre todo al positivismo de racionalidad estricta de finales del siglo XIX, al que ya se habían opuesto anteriormente el romanticismo, el simbolismo, el impresionismo o el cubismo, entre otros movimientos. La fe de los futuristas en la destrucción del antiguo orden mediante la técnica, la velocidad y el progreso era sin duda sugerente, pese a que el tono de este y de todos los siguientes manifiestos futuristas tenga a veces un cariz totalitarista, sexista, racista y enaltecedor de la guerra que resulta difícil de soportar. Artistas, músicos, arquitectos, literatos y cineastas de toda Europa, y hasta de Latinoamérica y Asia, respondieron con entusiasmo a la llamada y sentaron los principios de la vanguardia. Marinetti contribuyó al movimiento sobre todo como empresario. Lo que atizó la euforia del movimiento no fueron solo

su virtuoso uso del lenguaje, sus impresionantes imágenes poéticas y lo atrevido de su tono, sino también la organización y financiación de exposiciones de arte futurista, los debates y recitales públicos, así como la edición y difusión de publicaciones futuristas.

En el *Manifiesto de los músicos futuristas*, del músico italiano Francesco Balilla Pratella¹⁸, publicado en 1911 y en el que Marinetti participó en un segundo plano, se acusaba a las escuelas de música, conservatorios y academias de ser un páramo. En el *Manifiesto técnico de la música futurista*¹⁹, publicado poco después, Pratella detallaba los medios musicales concretos que debían adoptarse para emprender una renovación. Entre ellos figuran los microintervalos, el empleo de escalas no temperadas, la polifonía y un polirritmo con superposiciones simultáneas. Por el contenido, recuerda a los escritos de Ferruccio Busoni, es decir, no era tan revolucionario como sugiere su ímpetu verbal. Lo que sí era absolutamente revolucionario era la musicalización futurista de los ruidos como práctica interpretativa dos años más tarde.

En las décadas de 1910 y 1920, Luigi Russolo, que en realidad era pintor, concibió junto con Ugo Piatti una serie de instrumentos a los que bautizó con el nombre de *intonarumori* [entonarruidos]. Su intención era expandir el potencial expresivo limitado de los instrumentos tradicionales en los conciertos futuristas de Pratella. En un manifiesto propio, afirmaba que quería superar “la monotonía de las sensaciones y la cretina conmoción religiosa de los receptores, budísticamente ebrios de repetir por milésima vez su éxtasis más o menos esnob y aprendido”. “Nos divertiremos”, escribió, “orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de

las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos”²⁰.

Sus instrumentos producían ruidos tales como rugidos, estallidos, silbidos, ronquidos, resoplidos, susurros, murmullos, zumbidos, crepitaciones, crujidos, chirridos, etcétera. Paralelamente, en distintos lugares del mundo, se inventaban nuevos generadores de ruidos, algunos de los cuales se valían incluso de las posibilidades que brindaba la electroacústica²¹. Pero Russolo conquistó las salas de conciertos de música clásica de toda Europa. Como no podía ser de otra manera, se granjeó la hostilidad de aquellos que consideraban que el ruido en la música clásica era una barbaridad²². Los autodenominados “salvadores de la música”, como por ejemplo el compositor historicista Hans Pfitzner, emprendieron una campaña en contra de estos “elementos subversivos”²³ con el argumento del “peligro futurista”, y arremetieron de paso también contra Ferruccio Busoni, a quien no se le puede acusar de tener vínculo alguno con los futuristas. Hubo otros, en cambio, que recibieron los conciertos con entusiasmo y se dejaron influir en algunos aspectos por ellos, como es el caso de Arthur Honnegger, Maurice Ravel, Igor Stravinski o Tristan Tzara.

Con todo, el análisis que Piet Mondrian hizo de los entonarruidos después de asistir a un concierto en 1921 era tremendamente crítico. Mondrian defendía que esa música se limitaba a aparecer en ropajes nuevos, pero que en el fondo era “vieja”, por cuanto no se consideraba un “arte creativo”, sino que se ceñía a imitar los sonidos de la naturaleza y, como afirmaba el propio Russolo, solo era capaz de reproducir “melodías diatónicas y cromáticas en todos los tonos posibles de la escala y con todos los ritmos”²⁴.

La reutilización creativa de los medios técnicos

Reconociendo la importancia tanto de los esfuerzos futuristas como de la crítica de Mondrian, László Moholy-Nagy planteó en 1923 su propia propuesta de una “reestructuración” del ruido. Reivindicaba una nueva orientación artística de los métodos artesanales y de los medios técnicos modernos para eliminar la subjetividad y el virtuosismo en la música²⁵. En su lugar, las personas deben convertirse “en *verdaderas* grabadoras y formadoras de música”²⁶. Más en concreto, alentaba la producción de “formas acústicas auténticas”, abstractas, que habría que hacer rayando las estrías o surcos de los discos, por entonces de cera. Transformarían “el gramófono de un instrumento reproductivo a uno productivo”²⁷, al mismo tiempo que podrían practicarse de un modo mecánico, sin la codificación simbólica de una notación y sin depender de la presencia de un intérprete²⁸. Merece la pena mencionar que Thomas Edison había concebido ya la idea de usar fonógrafos para la manipulación creativa de material grabado en una fecha tan temprana como la década de 1870. En una serie de demostraciones, mezcló y superpuso grabaciones, alteró la velocidad de reproducción, añadió efectos de sonido y llegó incluso a reproducirlas del revés²⁹.

Las ideas de Moholy-Nagy fueron, sin embargo, pioneras. Así, por ejemplo, se adelantó doce a años a la publicación del célebre ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1935), y anticipó la difusión del arte auditivo al margen del intérprete mediante la reproducción de copias³⁰. A diferencia de posteriores críticos de las técnicas de reproducción industrial como Theodor W. Adorno³¹ o,

más tarde, Jacques Attali³², no lamentó la desaparición de la vivencia in situ, sino que reconoció su potencial emancipador. Más adelante, en la Bauhaus, llevó a cabo una serie de ensayos “experimentales de laboratorio”³³ aplicando agujas y brocas a los discos para desarrollar un “alfabeto de la muesca” y una “escala musical gráfico-mecánica”. Algunos experimentos nos han llegado por tradición oral, pero no existen grabaciones de los mismos. Es un destino que comparte con muchos de quienes integraron el gramófono y los discos como elemento de collage en sus actuaciones. Entre estos se cuentan, por ejemplo, el uso que se hacía de ellos en las obras teatrales de la Bauhaus o en los espectáculos dadaístas del Cabaret Voltaire³⁴. En 1930, los compositores Paul Hindemith y Ernst Toch también emplearon el disco como instrumento en tres *Originalwerke für Schallplatten* [Obras originales para disco]. Interpretaban pasajes en vivo en varios tocadiscos que funcionaban simultáneamente y los manipulaban luego, durante la reproducción, mediante cambios en la velocidad y en la dirección³⁵.

Sampleados y collages como sistemas de notación

A lo largo del siglo XX, cada vez más artistas se interesaron en usar en sus composiciones ruidos aislados como sampleados. En este sentido, cabe calificar de ejemplar la película sonora que presentamos en la exposición, *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (1931), de Dziga Vertov. Vertov consideraba esta película una sinfonía de ruidos y la compuso programáticamente como una sinfonía en cuatro movimientos en la que los temas principales y los estribillos fueran desplegando un relato musical.



Dziga Vertov, *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass*, 1931

Como no le interesaba usar instrumentos imitativos, se sirvió de un aparato de sonido óptico, portátil y especialmente construido para la ocasión, para grabar los ruidos de la vida moderna en la gran ciudad, en la industria, en el puerto o en la estación, entre otros lugares. A continuación manipuló la banda sonora mediante el montaje y variaciones de velocidad. No menos innovador fue el trabajo que hizo Walter Ruttmann en su película sin imágenes, *Fin de semana* (1930). Ruttmann grabó los ruidos de la ciudad moderna a través de la tecnología del sonido óptico, luego los fragmentó y los volvió a montar en una especie de collage acústico seminarrativo. Tanto Vertov como Ruttmann se adelantaron casi dos décadas a la estética de la *musique concrète*. En el caso de Ruttmann, la grabación técnica llegó incluso a reemplazar la composición previamente anotada por escrito.

Dyr-bul-shchyl

En cuanto técnica de otra clase completamente distinta, el cuerpo como instrumento ofrecía una gran diversidad de posibilidades para experimentar con sonidos y ruidos del lenguaje. Una joven generación de poetas de Moscú y San Petersburgo ya había intentado, unos años antes de que se publicara el manifiesto de Marinetti, usar los sonidos del habla más allá de su función de transmisores de sentido³⁶. A partir de la década de 1910, varios grupos como los ego-futuristas, El mezzanine de la poesía, los Centrifuga, la Compañía 41^a o el grupo Hylaea (posteriormente, cubo-futuristas) se identificaron en Rusia con los conceptos del futurismo y radicalizaron sus experimentos. Se consagraron a investigar el potencial del sonido y del ritmo de la palabra y de la letra “en cuanto tales”³⁷. En 1912 publicaron su primer y más conocido manifiesto, *Una bofetada al gusto del público*, en el que figuran frases como esta: “Nos hechizan los temas nuevos: celebramos la superfluidad, la falta de sentido y el secreto de insignificancia poderosa”³⁸. Los poetas eliminaron todos aquellos elementos tradicionalmente centrales para la estructura lógica del lenguaje: adverbios, adjetivos, conjugaciones verbales, signos de puntuación y sintaxis. Escribieron poemas como *Dyr-bul-shchyl* (Alekséi Kruchónij), inventaron lenguajes artificiales con los que experimentar, como el idioma transracional Zaum (Velimir Jlébnikov y Alekséi Kruchónij) y el lenguaje estelar (Velimir Jlébnikov)³⁹, que, “salvajes, ardientes y explosivos”, habían de romper las cadenas del “trillado y desgastado” lenguaje cotidiano. El objetivo era llegar al “mundo que se esconde detrás de la conciencia”⁴⁰. Son significativos los actos que organizaron, en los que declamaban versos, leían manifiestos, dictaban

conferencias, interpretaban conciertos con ruidos e intercambiaban violencia verbal y física con el público. Las fronteras del escenario se amplían a la vida⁴¹. Realizaron también partituras de los poemas, que revelaban un gran interés por el carácter gráfico del lenguaje. Al estar hechas a mano, es decir, con el cuerpo, presentaban una serie de irregularidades conscientes.

En Italia, la patria de su actividad futurista, Filippo Tommaso Marinetti publicó también una obra acústica o partitura para voces. Conforme a su *Parole in libertà* [Palabras en libertad]⁴², en 1914 publicó el libro de artista *Zang Tumb Tumb. Adrianopoli Ottobre 1912*, una visualización de sus impresiones auditivas durante la Primera guerra de los Balcanes. La tipografía y la composición de la página traducían las dimensiones fonéticas y acústicas de la batalla, que incluían el ruido de los disparos y explosiones. Las imágenes de este texto, que recuerda vagamente a la obra de Stéphane Mallarmé, rompían con la lectura lineal en favor de una densa coreografía de palabras y letras que se componen gráficamente y se disponen en el espacio de la página.

Dadaísmo

Este tipo de enfoques recibieron un nuevo y antimilitarista impulso en 1916, cuando Hugo Ball y Emmy Hennings fundaron en Zúrich el Cabaret Voltaire, junto con Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Sophie Taeuber o Tristan Tzara, entre otros. Este espacio se convirtió en la cuna del movimiento Dadá, al que habían precedido movimientos afines en Rusia y en Estados Unidos⁴³, y que tendría varios continuadores en diversas ciudades de la Europa occidental y oriental. Dadá, que fue una revuelta

en contra de las convenciones ridículas de un mundo y un lenguaje, se orientó desde sus inicios hacia la disolución de las fronteras entre formas, géneros y oficios. Según este principio, los artistas integraron literatura, música, recitación, cabaret, danza y artes plásticas en sus puestas en escena, que se basaban en el movimiento, el sonido y el ruido. Uno de los campos de creación más importantes fue el de los poemas sonoros estrictamente fonéticos —también conocidos como poesía silábica o sonora— que Hugo Ball recitaba en muchas ocasiones en el Cabaret Voltaire, con un atril, vestido con una indumentaria de obispo que le impedía hacer el menor movimiento⁴⁴. A partir de estas funciones, Richard Huelsenbeck desarrolló sus poemas ruidosos, confusos, que acompañaba de grandes tambores de bajos; y Tristan Tzara, sus poemas simultáneos.

Profundo conocedor de los futuristas rusos e italianos⁴⁵, el “dadásofo” Raoul Hausmann dio un paso más allá y transformó a partir de 1918 la poesía sonora en una poesía “letrista-optofonética” destructiva, subversiva, con la intención de devolver al lenguaje, que percibía como artificial, el carácter de criatura de la vocalización humana⁴⁶. Los poemas-carteles que creó en paralelo constituyen una especie de partitura. A diferencia de lo que ocurre en Marinetti, la notación de Hausmann resultaba de una tipografía compuesta al azar por el cajista, tipografía que describía como “una gran *écriture automatique* con signos de interrogación, exclamación y hasta con el símbolo de una mano”⁴⁷.

La integración del azar en el proceso creativo, un modelo opuesto al de la composición e interpretación supuestamente bien calculada e intencionada, había despertado ya en 1913 el interés de Marcel Duchamp, que usó este potencial en su pieza para tres voces *Erratum Musical*. Duchamp escribió tres veces veinticinco notas

en tarjetas separadas. Metió cada juego de tarjetas en un sombrero del que luego se sacaban una a una totalmente al azar. Las tarjetas, o más bien notas, se cantaban o interpretaban en el orden en que habían salido.

Que la historia de los experimentos acústicos es también la historia de los medios lo confirman una vez más los esfuerzos de Raoul Hausmann por inventar como ingeniero-artista aparatos técnicos que combinaran sonido e imagen. Arndt Niebisch ahonda en estas tentativas en su ensayo “Imágenes sonoras | Sonidos visuales. Sobre la evolución del arte multisensorial”, y las sitúa en el contexto de los proyectos mediáticos anteriores y posteriores.

Dodecafonistas

Durante un tiempo, Raoul Hausmann estuvo en estrecho contacto con Kurt Schwitters, el artista Merz, y ambos se inspiraron mutuamente. Schwitters interpretó algunos de los poemas-carteles de Hausmann en su *Sonate in Urlauten* [Sonata en sonidos primitivos], en la que trabajó de 1922 a 1923. La similitud estructural de esta pieza con la de una sonata clásica hizo que Hausmann formulara una crítica demoledora⁴⁸, mientras que otros, como Hans Arp, reconocían la naturaleza contemporánea de la *Ursonate*: “Obtuvo sonidos sobrehumanos, seductores, parecidos a los de las sirenas, de los que podría sacarse una teoría parecida a la de los dodecafonistas”⁴⁹. Con un método parecido al que empleaba en sus collages, en este ambicioso experimento verbal Schwitters utilizó fragmentos del mundo de la publicidad, de rimas infantiles o de la música popular y los liberó de la función que cumplían dentro del sistema del lenguaje profano. Los “sonidos primitivos” quedaban suspendidos más allá de

la semántica tradicional como entidades completamente autónomas en un espacio intermedio a caballo del lenguaje y el ruido, entre discurso y canto, entre escritura e imagen. Es algo que queda patente tanto en la partitura⁵⁰ como en los primeros documentos sonoros⁵¹.

Nuevas fusiones intermediales

El resumen que hemos hecho hasta ahora de las primeras décadas del siglo XX muestra la rica inventiva de artistas, poetas y músicos en su intento de adentrarse en nuevos mundos acústicos más allá de los lenguajes musicales, literarios y hablados al uso. Pese a operar con estrategias artísticas muy diversas y diferenciadas, los métodos de que disponían para ponerlas en práctica eran muy limitados. Aunque tomaron, transformaron y ampliaron todas las técnicas a su alcance, los artistas que querían producir fenómenos sonoros hasta entonces inexplorados solo disponían en última instancia de dos técnicas principales: los aparatos, definidos por su tecnología, y la voz, determinada por el cuerpo. Se trata de dos dispositivos distintos que coexisten en paralelo aunque, sumados, pueden dar lugar a una combinación que se acerca mucho a un nuevo conjunto sonoro con entidad independiente. A partir de principios de la década de 1950, gracias a la gran disponibilidad y a la facilidad de manejo de los nuevos medios técnicos de grabación y edición, se dio la posibilidad de establecer relaciones mucho más estrechas entre los medios. Cuerpo y técnica, acústica y escritura, sonido y espacio, invención y resultado, así como muchos otros aspectos de la producción de sonido, adquirieron el mismo rango primordial. De pronto, cuando todo parecía

indicar que no cabía esperar ya ninguna ampliación o crecimiento de unos experimentos sonoros que lindaban ya con el límite, se podían coger ruidos producidos o preexistentes y grabarlos, filtrarlos, fragmentarlos, combinarlos, pegarlos, sobreponerlos, imprimirles ritmo y, así distorsionados, meterlos en el terreno del sonido abstracto. Fue entonces cuando despuntó una nueva era de la experimentación.

Experimentos electroacústicos

Como se aprecia en los ejemplos de Dziga Vertov y Walter Ruttmann, los primeros collages sonoros de grabaciones de ruidos aparecieron antes de la invención de los magnetófonos. El ingeniero Pierre Schaeffer, hombre polímata, experimentó en un principio con discos de cera antes de disponer de cintas magnéticas. En 1936 empezó una amplia serie de experimentos con fragmentos de ruidos cotidianos, sonidos fonéticos y música. Como si fuera un DJ, manipulaba los sampleados de sonido en el tocadiscos sirviéndose de variaciones en la velocidad, reproduciendo pistas en bucle o hacia atrás, fragmentando y superponiendo sonidos. En sus piezas buscaba exclusivamente singularidades estéticas, texturas y ritmos. Al suprimir cualquier asociación o referencia al origen de sus *objets sonores*, sentó las bases de lo que más adelante bautizaría con el nombre de *musique concrète*. Cuando, a principios de la década de 1950, tuvo acceso a un estudio de radio electroacústico con las últimas tecnologías en cintas magnéticas, las tonalidades se tornaron más puras y definidas. En colaboración, entre otros, con el músico Pierre Henry y el Groupe de Recherche de



Estudio del Groupe des Recherches Musicales en París, 1962

Musique Concrète —que luego se llamará Groupe de Recherches Musicales—, amplió hasta el infinito el potencial combinatorio de tonalidades y ritmos generados electrónicamente. La composición, como ya sucedía en Moholy-Nagy y Walter Ruttmann, solo existe como grabación, sin notación ni partitura previas. Schaeffer veía en ello un acto de liberación de los dictados impuestos por la escuela de Arnold Schönberg⁵². Poco después, en todas las ciudades del mundo, surgieron numerosos estudios de grabación. En la mayoría, sin embargo, se seguía la tradición de la música compuesta con sonidos en gran parte generados electroacústicamente, la cual desembocó en la llamada música serial.

La poetización electrónica del espacio

Entre los compositores que experimentaron en la década de 1950 en el estudio de Pierre Schaeffer en París estaba Edgar Varèse, que era conocido tanto de Erik Satie como de Ferruccio Busoni y que, ya a comienzos de su carrera, en la década de 1910, juzgaba “difícil o imposible expresarse con los medios existentes”⁵³. Desde entonces trabajaba para “ampliar el alfabeto musical”⁵⁴. Ya en sus primeros años, los experimentos de Hermann von Helmholtz le habían brindado los argumentos para integrar en su música toda la gama de ruidos. No llamaba música a sus composiciones, sino “sonido organizado”⁵⁵. Al mismo tiempo, incorporó a sus piezas los primeros instrumentos electrónicos, como el theremín, presentado en 1927 en París por el ingeniero ruso Lev Termen, o las *ondes musicales* del músico Maurice Martenot. En 1954 provocó con sus *Déserts*, creados en el estudio de Schaeffer, uno de los mayores escándalos de la historia de la música (en otros países, la obra recibió una gran aclamación)⁵⁶. Después de eso, los estudios de grabación de París se negaron a que Varèse volviera a trabajar en sus instalaciones. Cuando Le Corbusier, el arquitecto, le pidió que compusiera una obra sonora para el pabellón temporal impulsado por la empresa de electrónica Philips para la Exposición Universal de Bruselas —la primera tras la Segunda Guerra Mundial—, la grabó en el estudio de Philips en los Países Bajos. El resultado fue *Le poème électronique*, concebido específicamente para la ocasión. Mediante 425 altavoces conectados por tecnología telefónica, la obra creaba un recorrido sonoro espacial que se ajustaba al diseño del pabellón. Formaba parte de un espectáculo multimedia para los visitantes que tenía

la intención de ilustrar “la historia de toda la humanidad”. Sus imágenes seguían un concepto que yuxtaponía y jugaba con las oposiciones entre lo intuitivo y lo racional, lo emocional y lo lógico, lo primitivo y lo avanzado, etc. La música de Varèse lo reflejaba con contrastes entre los sonidos concretos y cargados de sentido, y los sonidos abstractos fruto del sintetizador⁵⁷. Más complejo que este enfoque bastante restrictivo era la arquitectura de pabellón multicéntrico de Xenakis, así como su composición nubosa *Concret PH*, que sonaba a la entrada y a la salida.

En la década de 1930, Varèse había planeado hacer un proyecto conjunto con Antonin Artaud, que —es curioso— ya había descrito la interacción entre argumento, voces, movimiento e iluminación en términos de una dinamización del espacio a través del sonido⁵⁸.

Jeroglíficos del cuerpo

La obra seminal de Artaud, *El teatro y su doble* (1938), es una crítica del falso y asfixiante “respeto por lo que ha sido escrito, formulado o pintado, y que hoy es forma”⁵⁹. Al funcionamiento limitado de los discursos convencionales de la sociedad y la alta cultura civilizadas oponía Artaud lo que él llamaba “jeroglíficos”⁶⁰. A Artaud se remitían, entre otros precursores, los poetas del letrismo y el ultraletrismo, así como la generación *beat*, la poesía sonora y la poesía de acción. Las nuevas posibilidades de edición que brindaba la cinta magnética facilitaron experimentos de gran complejidad e intensidad basados en el carácter físico del habla⁶¹. En adelante podían trascenderse los límites del cuerpo. El lenguaje quedaba definitivamente superado en beneficio

del sonido y el ruido. Christina De Simone y Arndt Niebisch analizan este proceso en el presente catálogo; la primera lo hace atendiendo el aspecto físico, mientras que el segundo se centra en el contexto técnico.

Diletantes geniales

La apropiación y manipulación artística de la cinta magnética ofrecía también un potencial infinito de cara a hacer saltar por los aires las convenciones musicales. Jean Dubuffet, conocido por su crítica del “tedio organizado” de las “artes culturales” estériles, la utilizó como instrumento para luchar en contra del imperativo de las competencias musicales, en las que no veía más que “un saber teórico innecesario” que “genera cascadas de notas para que podamos oír lo que no sentimos”⁶². En el Sáhara argelino, con la gente del Magreb, hizo música con flautas tradicionales e instrumentos de cuerda punteada. A principios de la década de 1960, con Asger Jorn —luego vendrían otros—, improvisó unas veces con la voz, otras veces con instrumentos caseros, no europeos, populares y clásicos, así como otros curiosos generadores de ruido, una serie de sonidos que sonaban tan “desgarrados” y “sucios”, como él mismo decía, que escapaban por completo a todo intento de entenderlos a partir de la teoría musical. Jorn ya había reflexionado veinte años antes acerca de que la posibilidad de tocar mal era “uno de los mayores *tour de force* musicales” que existían⁶³. A la *Musique phénoménale* (1961) que hicieron juntos y que se publicó en cuatro discos la llamó “caós mica”⁶⁴.

Posteriormente, ambos artistas empezaron a manipular técnicamente sus experimentos improvisados. Ya en el mismo instante de la grabación, integraban a



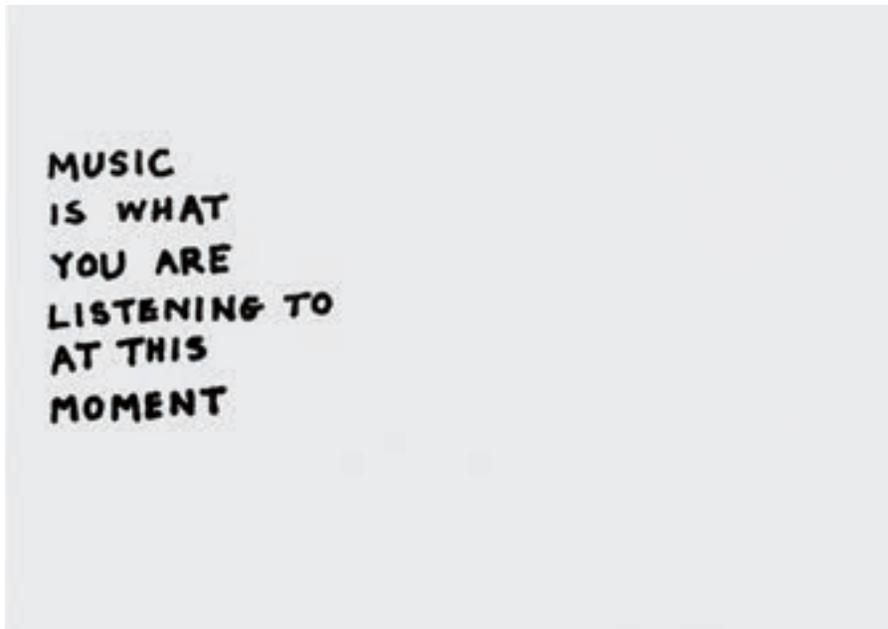
Asger Jorn, Jean Dubuffet, *Musique phénoménale*, Venecia, Edizioni del Cavallino, 1961



Jean Dubuffet, *Musical experiences*, Nueva York, Finnadar Records, 1961

conciencia sobremodulaciones y submodulaciones. Luego editaban el material grabado alterando la velocidad, añadiendo distorsiones, solapando o amontonando sonidos y jugando con el montaje. La escucha se veía permanentemente interrumpida por “cortes abruptos —que en las primeras cintas se hacían con celo—, arranques repentinos o finales truncados”⁶⁵. El mismo material sonoro se había convertido en un elemento productivo de la creación: quedaba al desnudo, como si hubiera que poner de manifiesto su origen rudimentario. Del mismo modo que, en su trabajo plástico, ambos artistas ponían, por así decir, de relieve las formas con colores pastosos y el uso de materiales en sus cuadros, también su música era el resultado de muchas intervenciones en la materia prima de la tecnología de la grabación⁶⁶.

Jean Dubuffet y Asger Jorn pertenecen a una categoría de artistas que no encuentran una denominación propia hasta la década de 1980, con la irrupción de las escenas del punk, el ruido y el tecno, pero que existe desde mucho antes: la de los *Geniale Dilletanten*



George Brecht, *Music Is What You Are Listening To At This Moment*, [Música es lo que escuchas en este preciso instante], 1989

[diletantes geniales]⁶⁷. Además de ellos dos, cabe incluir también a Karel Appel, a algunos artistas del círculo de Fluxus, a Dieter Roth, a Joseph Beuys, a los punks y a los *bruiteur*. Todos ellos se rebelaron de forma magistral contra las jerarquías musicales de las competencias y los conocimientos. No es solo que no se dejaran llevar por ninguna definición, sino que consideraban lo supuestamente erróneo como “más que correcto”⁶⁸.

Karel Appel es conocido por haber maltratado y embadurnado sus lienzos con golpes rítmicos de espátulas, cepillos, pinceles y dedos en lo que sería una muestra de pasión presuntamente primitiva, espontánea. Este mismo ímpetu puede oírse en su *Musique barbare* (1963) al artista golpeando con todas sus fuerzas el timbal de una batería y acompañándolo de los gritos repetidos de “I do not paint, I hit!” [Yo no pinto, ¡golpeo!]. Las fotografías de Ed van der Elsken muestran la pasión y la furia, la

liberación y la desesperación del artista mientras interpreta esta pieza musical. Appel aprovechó el potencial técnico de edición que brindaban las cintas para intensificar la dinámica de su actuación.

“Música es lo que escuchas en este preciso instante”⁶⁹

Menos heroicos se mostraron los artistas del círculo heterogéneo que se movían en torno a Fluxus⁷⁰. Muchos de ellos —Yoko Ono, Nam June Paik, Al Hansen, Ben Patterson o Joe Jones— habían recibido una formación musical clásica. Algunos —George Brecht, La Monte Young, Al Hansen, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Toshi Ichianagi, Yoko Ono, Allan Kaprow o George Maciunas— habían asistido en la New School of Social Research de Nueva York a los cursos de John Cage, quien, junto con Marcel Duchamp, influyó enormemente en sus posturas. En este sentido, el concepto de “diletantes geniales” podría parecer inapropiado. Pero la forma en la que estos artistas socavaron el saber adquirido con un descontento calculado a conciencia para burlar la idea clásica de obra de arte como manifestación individual de una totalidad ya elaborada y, en lugar de ello, convertir principios como la aleatoriedad, la no-intencionalidad, la sencillez, la indeterminación y la indiscriminación en el tema de sus trabajos, solo puede calificarse de genial. En muchas ocasiones parodiaron el vocabulario específico de la música. Las primeras manifestaciones, en 1962, se anunciaron como Internationale Festspiele Neuester Musik [Festival Internacional de Música Novísima]. Allí se llevaron a escena catorce “conciertos” que incluían “sinfonías” o

“sonatas”. Se tocaba un piano de cola sin usar el teclado; se destrozaban instrumentos —como había hecho ya en 1959 el grupo de Viena—, bien siguiendo el plan de una “composición” previa, bien llevando a cabo una acción situacionista. Por entonces, la música no era solo lo que uno oía, sino también lo que sucedía.

De todos ellos, George Brecht fue el que más lejos llevó la reducción al gesto mínimo. Como muchos otros artistas del movimiento, escribió partituras verbales para micro-acciones en las que aislaba acontecimientos cotidianos; las consideraba “una ampliación de la música”⁷¹. Con ello conseguía mostrar la faceta insignificante, inadvertida o absurda de nuestra vida cotidiana. En su caso, los aspectos secundarios o triviales de la vida musical, como los apretones de manos de los intérpretes, la reverencia del pianista o director, o la colocación de un jarrón de flores sobre el piano, se convertían en el asunto principal. En su legendaria obra *Drip Music* [Música de goteo, 1959-1962], elevaba el goteo del agua a la categoría de concierto.

Nam June Paik, por su parte, combinó el pensamiento oriental con la vanguardia occidental. Entre sus fuentes de inspiración se contaban la introducción por parte de John Cage de ruidos cotidianos y operaciones aleatorias, las composiciones de música electrónica de Schaeffer y Karlheinz Stockhausen, la pintura electrónica de K. O. Götz y las técnicas de *dé-coll/age* de Wolf Vostell. *Exposition of Music – Electronic Television* [Exposición de música – Televisión electrónica, 1963], una obra-en-marcha-de-acción-total basada en la interactividad y que se prolongó varios días, alcanzó el estatus de leyenda. Consistía en una serie de configuraciones experimentales que ocupaban todo el edificio de su galerista en Wuppertal: la cabeza de un buey sacrificado sobre la

puerta de entrada, un maniquí en la bañera (ambos elementos, una apropiación de tendencias surrealistas), trece pianos “preparados” o destrozados, restos de sus acciones, objetos sonoros mecánicos, e instalaciones con magnetófonos, discos y aparatos de televisión en algunos de los cuales el público podía añadir música o imágenes distorsionadas⁷². La transformación de medios pasivos y receptivos en instrumentos que podían tocarse siguió siendo después de esta acción un tema importante.

Gracias al trabajo de Nam June Paik, Toshi Ichiyanagi y Yoko Ono, la idea de Fluxus llegó a la musicóloga Mieko Shiomi —que en 1960 había fundado en Tokio el grupo de música experimental Ongaku—, que interpretaba performances y música concreta. Sus *Spatial Poems* [Poemas espaciales], que empezó en 1965 y llevó a cabo durante diez años, constituyen una pieza pionera del arte correo.

Mieko (Chieko) Shiomi, *Spatial Poem No. 1*.
Word Poem [Poema espacial nº 1. Poema de palabras], 1965



El proyecto incluía una serie de nueve acciones en las que Shiomí invitaba a artistas del mundo entero a escribir una palabra sobre un tema determinado y a dejarla en el lugar que ellos quisieran. Para Shiomí, la acción era una manera de convertir el mundo entero “en un escenario” y, a través de la comunicación postal, “realizar la misma acción con personas de muchos países, cada una de las cuales ejecuta la obra a su manera”⁷³.

El músico Joe Jones, que había estudiado con John Cage y Earle Brown, empezó a reunir en 1962 piezas y aparatos viejos con los que construía máquinas de música. Se trataba de esculturas sonoras extraordinarias, o de orquestas de sonido enteras hechas con objetos de fabricación casera e instrumentos con los que a veces construía incluso barcos musicales, toldos con música o vehículos de pedales. Algunos de estos aparatos musicales accionados por un motor se suspendían de modo que parecían bailar por sí solos. En 1969, en el escaparate de su tienda de música, construyó una instalación musical que los transeúntes podían activar desde el exterior presionando unos botones. Las suyas son composiciones poéticas, como tapices sonoros llenos de una ligereza lúdica. Se sitúan entre la improvisación impredecible y el ritmo mecánico, y se ven interrumpidas constantemente por pausas, cambios de ritmo, superposiciones y variaciones sorprendentes.

También el artista, poeta e inventor Robert Filliou colaboró con los artistas de Fluxus. Inspirada, entre otras fuentes, en la filosofía budista, los principios anticapitalistas de John Stuart Mill y la pedagogía experimental de Célestin Freinet, su polifacética obra pone de manifiesto las paradojas de la lógica racional y el conocimiento. Filliou soñaba con la “invención de un instrumento musical” llamado “harmonisatorium”⁷⁴. Su

pieza *Musical Economy No. 5* [Economía musical nº 5, 1980-1983] incluía tres dibujos de una serie de atriles con partituras en la que aparecían, entre otras cosas, nombres de plantas, oficios y conceptos de la teoría clásica de los elementos. Al igual que la instalación homónima (ca. 1971) en la que se fijaban objetos cotidianos a los atriles, representa una armonía sutil, rica y creativa que se opone diametralmente a la economía política con sus principios capitalistas de productividad y rentabilidad.

**“No música,
todavía no música,
ya no música”⁷⁵**

Durante un tiempo, también Dieter Roth mantuvo un contacto más o menos estrecho con algunos de los artistas del movimiento Fluxus. A decir verdad, Roth encarnaba una suerte de contramodelo de estos artistas que elevaban el purismo nada espectacular y el minimalismo lacónico a la categoría de principio. En cuanto artista que eleva a concepto la radical disolución de las fronteras espaciales y temporales y que actúa movido por la divisa de “gran cantidad en lugar de mayor calidad”, convirtió su música en una especie de acumulación despiadada y nada selectiva de acontecimientos. Quizá porque le resultaba muy fácil obtener resultados perfectos y concisos, trató aquí de buscar justamente lo contrario. No descartaba nada. Del exceso demencial al absurdo divertido, el tedio insoportable y la miserable roñería, pasando por la ternura más sensible y lo que quiera que haya en medio, todo era objeto de documentación. En 1973, junto con artistas próximos al accionismo vienés, el autoproclamado “amante de la música clásica y [...]

aspirante a destructor”⁷⁶ fundó el sello musical Selten Gehörte Musik [Música rara vez escuchada]. Dieron una serie de conciertos que grabaron casi completos en disco. Con su colección de instrumentos clásicos, el colectivo de artistas hizo audible una especie de “no música, todavía no música, ya no música”, que se acompaña de charlas sobre el resultado.

Los artistas trataban de disolver sus competencias y su voluntad de comprender con la ayuda del alcohol, para así poder “sacar partido de la tensión entre eso a lo que aspiraban (por ejemplo, el sonido) y el resultado de sus esfuerzos”⁷⁷, como expresó uno de los participantes, Oswald Wiener. Otro de los artistas involucrados, Gerhard Rühm, veía en estos experimentos una manera indagadora de hacer audible el funcionamiento del pensamiento y la capacidad de asociación⁷⁸. Sea como fuere, estos conciertos amorfos y sin límites eran una cura radical frente a toda forma de regulación, pese a que —o probablemente porque— parodiaban denominaciones clásicas con títulos como *Trauermarsch* [Marcha fúnebre], *Elfenreigen* [Danza de las sílfides], *Höllenfahrt* [Descenso a los infiernos], *Romenthalquartett* [Cuarteto Romenthal], *Quadrupelkonzert* [Concierto cuádruple], *Splittersonate* [Sonata dispersa], *Abschöpfungsymphonie* [Sinfonía del agotamiento, en alusión a la de la Creación, *Schöpfung*], *Novembersymphonie* [Sinfonía Noviembre], *Bagatellen* [Bagatelas], *Radio Sonate* [Sonata radiofónica], *Hundelieder* [Canción de perro], etcétera. Sorprende hasta qué punto puede ser fascinante el resultado de tamaña discontinuidad. Ya una década antes de estos experimentos, Dieter Roth había incorporado el tema de la música a su obra visual. *Relief mit zwei Trompeten* [Relieve con dos trompetas, 1962], su cuadro-trampa en varias partes, parece querer recoger los vestigios de una tentativa

de conectar música y pintura. La producción de cuadros con elementos musicales empezó de hecho en la década de 1970. Esta clase de objetos terminó convirtiéndose en una acumulación cada vez más abundante y nutrida de cuadros, pinturas, instrumentos de teclado y cuerda, aparatos de grabación y reproducción, altavoces y gran cantidad de casetes que se cruzan y solapan unos con otros. Se invita a los visitantes a tocar y a jugar con todo ello. El *Keller-Duo* [Dúo del sótano, 1980-1989], que armó espontáneamente con su hijo Björn en el sótano del Kunstmuseum de Lucerna, transmite este desbordante deseo de construir y jugar.

“La democracia hay que cantarla”⁷⁹

Quizá sea una osadía calificar la obra de Joseph Beuys de un diletantismo genial, pero cuesta encontrar una forma más adecuada de describir cuál fue su relación con la música. En 1963 empezó a colaborar con artistas de Fluxus, en quienes se inspiró para crear las primeras acciones en las que integraba música. A finales de la década de 1960 se alejó de Fluxus pero mantuvo una estrecha relación con Nam June Paik y Henning Christiansen, con los que siguió dando conciertos. Este último compuso incluso la música de algunas de sus acciones. Para Beuys la música era, como las palabras y el pensamiento, material escultórico. Y lo mismo puede decirse en sentido inverso: “Uno oye la escultura [...] antes de verla”⁸⁰. Aprendió a tocar el piano de pequeño, pero afirmaba que las notas sonaban mejor cuanto menos se ensayaba. Con todo, tanto los pianos de pared como los de cola son elementos importantes de su arte: lo mismo como objetos que llenaba de materiales,



Joseph Beuys, Performance de *Siberian Symphony* durante el Festum Fluxorum/Fluxus/Musik und Antimusik/Das Instrumentale Theater, Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf, 2 de febrero de 1963

decoraba con otros objetos o cosía con fieltro durante sus acciones, que como instrumentos musicales en los conciertos en los que actuaba con Henning Christiansen o Nam June Paik. Estos conciertos encajan en su concepto de anti-arte, que oponía a la música clásica consumida “como si fuera carne de cerdo”⁸¹. Al mismo tiempo que se tocaba el piano o el violín, en estas acciones se empleaban también cintas magnetofónicas con efectos de acoplamiento y collages de ruidos de la vida cotidiana, voces, cantos de pájaros, aullidos de sirenas y sonidos electrónicos, algunos de los cuales contenían sonidos guturales, alaridos y gritos ininteligibles.

Que “lo acústico y el elemento sonoro”⁸² son aspectos centrales de su arte puede decirse también en sentido figurado, si tenemos en cuenta su respuesta a los

numerosos ataques que recibió por su inquebrantable compromiso político: “La democracia hay que cantarla”⁸³. Que no le importaba saber cantar lo demostró en 1982 con la canción protesta “Sonne statt Reagan” [Sol y no Reagan; donde ese “Reagan” alude además a “Regen”, “lluvia” en alemán], que hizo en contra de la política armamentística de Estados Unidos. También la letanía *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* [Sí Sí Sí Sí Sí, No No No No No, 1968], realizada en colaboración con Henning Christiansen y Johannes Stüttgen, resulta melodiosa y rítmica, pero es cualquier cosa menos “lograda”. La cinta con la grabación se editó en una serie limitada, envuelta en una pila de capas de fieltro. El fieltro, que, junto con la grasa y el cobre, es uno de los materiales centrales en la obra de Beuys, resguardaba y daba calor al documento sonoro dentro de su universo simbólico, almacenaba sus energías creativas y las protegía en el silencio intangible. El silencio es de hecho un elemento recurrente en Beuys, que era un profundo admirador de John Cage. Para la edición de *Das Schweigen* [El silencio, 1973], envolvió cinco copias de la película homónima de Ingmar Bergman (1962), pero no en fieltro sino en zinc. Con ello modificó simultáneamente la película en tres aspectos: encierra por así decir su potencial visual y auditivo (la silencia), preserva sus energías y, al mismo tiempo, metafóricamente, con la capacidad conductiva del zinc, las libera hacia el exterior de una manera nueva y más abstracta. Beuys sugirió asimismo esta posibilidad mediante binomios conceptuales que inscribió en unas plaquitas de metal sobre cada una de las bovinas: “1. Hustenanfall – Gletscher+” [Ataque de tos – Glaciar+], “2. Zwerge – Animalisierung” [Duendes – Animalización], “3. Vergangenheit – Vegetabilisierung”, [Pasado – Vegetalización], “4. Panzer – Mechanisierung” [Blindado – Mecanización], “5. Wir sind frei – Geysir+” [Somos libres – Géiser+]. Estas palabras

parecen reflejar la frialdad y la amenaza de una película dominada por la enfermedad y la falta de comunicación, pero también las posibilidades de liberarse de ello a través de la transformación creativa de sus energías hasta llegar a la erupción, como si de un géiser se tratara.

Sonidos de los propios procesos de construcción y funcionamiento

La idea de que en la música no hubo conceptualismo como en las artes plásticas porque el sonido es algo puramente sensorial es un prejuicio que se repite a menudo⁸⁴. No menos frecuente es la afirmación contraria según la cual la música, en particular la música clásica occidental, es *per se* conceptual porque existe como idea anotada y porque su sistema de reglas⁸⁵, que se basa en cálculos matemáticos, constituye por así decir “una máquina que hace el arte”⁸⁶. Estas confusiones son fruto de la imposibilidad de crear un canon normativo del arte conceptual. Esto ya era así en el caso de las manifestaciones históricas de la década de 1960 posteriores a Henry Flynt⁸⁷, y es válido sobre todo hoy, cuando un “nuevo conceptualismo” que desplaza a la posmodernidad se reivindica como catalizador de un “giro estético en los contenidos”⁸⁸. Arte, música y poesía conceptuales son términos genéricos demasiado vagos para ser utilizados en el marco de esta exposición. Sin embargo, una de las dimensiones atribuidas a estas formas, la de reflejar las condiciones institucionales y sociopolíticas de su surgimiento y definición, además de sus códigos, funciones y consecuencias, merece destacarse como rasgo central que comparten muchas

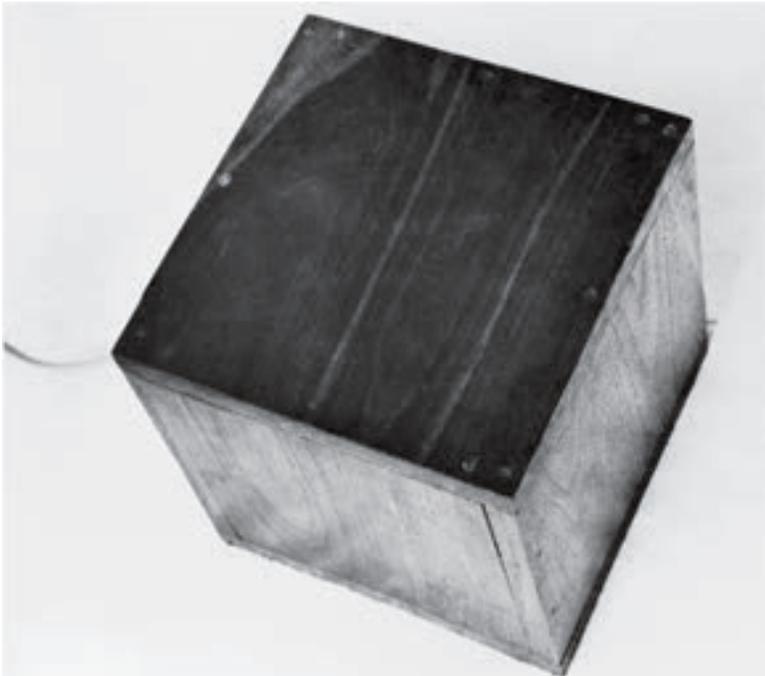
de estas obras. Como debería haber quedado claro en lo expuesto anteriormente, este aspecto es fundamental en casi la totalidad de formas artísticas de abordar el material acústico que puede verse en la presente exposición. A los artistas les movía la idea de actuar a una distancia crítica del entorno institucional y de sus condiciones. La oposición, la subversión y la resistencia no solo se concretaron en sus prácticas, sino que se reflejaron también en sus escritos y discursos. Estos comentarios, programas y debates expandieron los límites del concepto tradicional de obra e incorporaron la descripción, la comunicación y la crítica. Lo que los artistas llamaban la liberación del sonido (véase más arriba) no vino automáticamente acompañada de una inmersión inconsciente en el sonido, como podría hacernos creer un prejuicio repetido con frecuencia. El argumento solemne de que “el sonido perdió el giro conceptual”⁸⁹ es completamente falso. Se basa en un *statu quo* del arte sonoro que no va más allá de la celebración de los ambientes sonoros atmosféricos, y se ve contrarrestado por las numerosas obras en que los propios procesos de construcción, funcionamiento y operación son elementos constitutivos. Quienquiera que las escuche y contemple se planteará las siguientes preguntas: ¿con qué medios y materiales, con qué energías y contra qué resistencia surge su sonido? ¿Y qué importancia tienen estas condiciones en su recepción?

Uno de los mejores ejemplos que ilustran esta reflexión es la obra autorreferencial *Voice From The Loudspeaker* (Tape-art 1) [Voz desde altavoz (Casete-arte 1), 1975], de Vladan Radovanović. Al dejar que el altavoz diga “you can hear me / this voice is in you / this voice is in the loudspeaker / this voice has nothing to do with the loudspeaker / this voice is where the loudspeaker is / this

voice is where you are / this voice is reaching your ears...”
[me oyes / esta voz está en tu interior / esta voz está en el
altavoz / esta voz no tiene nada que ver con el altavoz / esta
voz está donde el altavoz / esta voz está donde estás tú /
esta voz llega a tus oídos...”], revela el lugar de la voz, las
cualidades acústicas de las palabras y la función del altavoz.

También *Box with the Sound of Its Own Making*
Making [Caja con el sonido de su propia fabricación,
1961], de Robert Morris, es una obra fundamentalmente
autorreferencial. De un cubo sobrio hecho con madera de
nogal surgen los ruidos de martillos, serruchos y lijadoras.
Ni el título ni el componente audio de la obra, que dura
tres horas y media, permitían conceder al objeto ninguna
carga aurática, sino que hacían patente el proceso de
fabricación, que requirió mucho tiempo y hasta puede que
fuera pesado.

Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making*
[Caja con el sonido de su propia fabricación], 1961



El tema “45 revoluciones por minuto”, incluido en el casete *The Poet’s Tongue* (1977), de Ulises Carrión, ha sido descrito como “el tema más molón jamás creado dentro del contexto del arte contemporáneo”⁹⁰. Es el reflejo inequívoco de la pasión de Carrión por investigar minuciosamente, comprender y hacer audible la creación de música en un disco. Por su parte, la película de Guy Schraenen ilustra visualmente la simplicidad de la regla a partir de la cual se despliega la pieza de Carrión.

La obra de Hanne Darboven *Wende >80<* [Punto de inflexión >80<, 1980-1981], consta de once discos y 416 páginas con dibujos de partituras, estudios de árboles y combinaciones de texto y foto con extractos de escritos políticos y literarios. La obra refleja dos “puntos de inflexión” que tuvieron lugar en 1980: la caída del gobierno socialdemócrata en la República Federal de Alemania y el

Katalin Ladik, *phonopoetica*, Belgrado,
Galerija Studentskog Kulturnog Centra, 1976



giro que se produce en la creación artística de Darboven, cuando vuelve a la composición musical —tenía estudios de piano⁹¹. Convirtió los números de determinadas cronologías en notas y encargó a un músico profesional que las transcribiera en partituras musicales susceptibles de ser interpretadas. Bastan apenas unas notas de la composición para comprender las ideas fundamentales. De todo ello surge y se concreta la “abstracción total del arte”, que ella entendía como “el propósito final de su trabajo”⁹².

A principios de la década de 1970, Katalin Ladik emprendió una serie de collages con hojas de música, patrones de moda y páginas de revistas femeninas que, como es sabido, solían asociarse con actividades propias de mujeres. Las utilizó de partituras para improvisar sobre las relaciones ambiguas entre los niveles visuales, semánticos y sonoros en sus interpretaciones de poesía sonora. Tenía a su disposición un amplio abanico de sonidos corporales, eso que Henri Chopin llamaba “orquesta verbófona”⁹³. La obra gráfica y performativa de Katalin Ladik no obedece a la idea del sonido por el sonido. Dentro de la comunidad de la poesía sonora se entendía como un reflejo de los dictados de las normas pictóricas y lingüísticas en los sistemas totalitarios de la época, y también como un posible posicionamiento fuera de tales estructuras, allí donde había “una alternativa a las realidades contemporáneas de la política y la religión”⁹⁴.

“Ningún sonido falso”⁹⁵

La exposición termina con una panorámica de la incursión sonada y explosiva —pero no por ello menos lograda y consciente— en el mundo del arte y la música de una

realidad que estaba por lo demás acostumbrada a la regulación y la represión. Esta incursión, como renuncia exagerada del “subconsciente cultural” de los logros de Occidente que en parte aspiraba a “dejar de ser música”⁹⁶, socavó la estabilidad, la tradición y la seguridad, y fue por lo tanto percibida por algunos como una “grieta en el tejido social”⁹⁷. Hay quien llegó incluso a ver en ello un alejamiento de la vanguardia.

A mediados de la década de 1960, Andy Warhol dinamitó los conceptos de música artística y alta cultura con sus espectáculos multimedia *Exploding Plastic Inevitable* (1966-1967). Se trataba de performances —el no va más para la época— en las que se escenificaba una mezcla de proyecciones de películas y diapositivas psicodélicas, entreactos de danza de inspiración sadomasoquista, flashes de estroboscopia, distorsionantes amplificadores de guitarra, ataques de percusión machacante y los ritmos y líneas de bajo típicos de la Velvet Underground. Estaban concebidas para intensificar al máximo el aspecto físico de la sensación de goce. Ninguna interpretación intelectualizante hecha según las categorías académicas acierta a definir estos fenómenos complejos. O bien los denigra como actos consumistas y pasivos, o bien los ensalza como espectáculos de luces que estetizan el rock. Ninguno de ambos enfoques hace justicia a los *Exploding Plastic Inevitable*.

Con la distancia que otorgaban casi veinte años, Dan Graham rompió con estas perspectivas superficiales. Su videodocumental *Rock My Religion* (1982-1984) —título ambiguo que lo mismo puede traducirse como “El rock es mi religión” que como “Sacude mi religión”— es un collage hecho de material filmado, citas y comentarios en los que se confrontan los rituales corporales y afectivos del rock con escenas de danzas indias y de la religión

puritanista. De esta manera, Graham insinuaba la estrecha relación que habría entre la música rock y la religión. El rock se interpreta como una religión secularizada con el potencial de facilitar experiencias trascendentales colectivas. Patti Smith, figura central del documental, inspiró a Dan Graham la tesis de que el rock es una forma propia de política revolucionaria que ha venido a reemplazar las aspiraciones del arte de vanguardia por trascender y superar las convenciones establecidas⁹⁸. Según esta visión, sería la cultura de masas la que representa lo otro reprimido de la modernidad artística. Alta cultura y cultura popular no podrían por tanto separarse de un modo categórico.

El universo de Raymond Pettibon actualizó justamente esta cuestión y le dio una respuesta completamente distinta. Como artista de la costa oeste estadounidense marcado tanto por la cultura popular de la industria de Hollywood como por las contraculturas y subculturas que se le oponían, hizo referencia a temas de la cultura de masas y, en sus combinaciones de texto e imagen, subrayó su lado oculto, sus represiones, los fracasos, la violencia, la soledad, etcétera. Es curioso que su trabajo se relacione una y otra vez con las escenas del pospunk y el hardcore, aunque él recalca siempre que, pese a haber ilustrado cubiertas de álbumes, octavillas y carteles (Panic, Black Flag, Sonic Youth, Foo Fighters, Minutemen o Saccharine Trust), eso no había influido en absoluto en su arte⁹⁹. Desde que cuajó la idea de que el rock era la nueva vanguardia, no parece que nadie creyera que existían otras vías para trascender el trash y el punk —o simplemente el aspecto inadvertido de la cultura— con lápiz y papel. Que Pettibon lo creyó posible se aprecia en Vavoom, su alter ego recurrente, quien, en la cima de una imponente montaña, desplazaba los elementos como

si fuera un artista-creador. Como se afirma en el texto que acompaña la imagen, allí no habría ningún “false tone” (sonido falso).

De hecho, desde que, hace más de un siglo, el sonido se liberó del estrecho corsé de la música, los criterios sobre la distinción categórica entre notas falsas y correctas en el arte empezaron a tambalearse. Desde que el vasto universo de lo audible se convirtió en material creativo, los artistas han experimentado con todas sus dimensiones, a cuál más sugerente: desde el susurro apenas perceptible hasta el estallido de fragores que van más allá de los canales habituales. De este modo, a nuestro oído se le ha abierto un mundo acústico de una riqueza incomparable que, cuestionando la hegemonía de lo visual, ha rehabilitado la experiencia auditiva de nuestro entorno. Porque se ha demostrado que el silencio, la música, el sonido y el ruido están estrechamente ligados a nuestro mundo interior de ideas. Martin Heidegger hablaba de un “oído de nuestro pensamiento” que actúa como elemento constitutivo esencial. No se articula conforme “a la razón, tan glorificada durante siglos”¹⁰⁰, sino que cobra más bien la forma del reconocimiento, la idea, el recogimiento, la devoción o la imaginación de lo que se muestra. La realidad ambigua no se ve definida esquemáticamente a un significado reductivo, sino que se manifiesta como un movimiento tentativo que “permanece en el camino”¹⁰¹.

Ninguno de los numerosos y fascinantes experimentos que el arte ha venido haciendo con el sonido y el “disonido” desde principios del siglo XX han perdido hoy un ápice de actualidad. Nos siguen emocionando e incitando a percibir cuanto puede darnos que pensar: las múltiples vibraciones de los espacios de resonancia entre nosotros y el mundo. Un mundo que es sonido.

1

Platón, *La República*, trad. de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1988, pp. 208-209 (424d-e).

2

Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, Schmidl, 1907, p. 4 [Trad. cast. de Miguel Ángel Albi Aparicio, *Esbozo de una nueva estética de la música*, Sevilla, Doble J, 2008].

3

Ibíd., pp. 4 y 22.

4

El modelo de burguesía asociado al desarrollo de la economía de mercado capitalista en el siglo XVIII lo representa la reducida clase de quienes trabajan en la administración pública o son propietarios (jueces, abogados, profesores, sacerdotes, maestros, periodistas, así como comerciantes, industriales, banqueros, directores o médicos), cuya “fe en el trabajo como impulso para determinar la trayectoria vital individual, y la alta estima por la formación en sus múltiples facetas” son ya un hecho asentado. Véase Gunilla-Friederike Budde, “Musik in Bürgerhäusern”, en Hans Erich Bödeker *et al.* (eds.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, París, Éditions de la Maison des Sciences de l’homme, 2002, p. 428.

5

Véase Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*, Fráncfort, Campus, 2006, p. 307.

6

Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1921), en Max Weber, *Gesamtausgabe*, vol. I/14, Tubinga, Mohr, 1972 [Trad. cast. de Miguel Salmerón y Francisco Javier Noya, *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Madrid, Tecnos, 2015].

7

Véase Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler, 2000.

8

Ibíd., pp. 90 y ss. El piano debe su apogeo a un sistema de ordenación seguro que elimina cualquier impureza de las notas y permite resultados aceptables en relativamente poco tiempo. Tocar lo era, además, algo que casaba a la perfección con el “estereotipo de los buenos modales”. Así, era el instrumento ideal para la práctica musical reservada a las mujeres. El “bello sexo”, a veces llamado también “segundo sexo”, podía tocarlo con gracia y decoro sin perder la elegante inmovilidad mientras contribuía al recreo emocional y sensorial de los miembros masculinos de la familia. La inmovilidad del propio instrumento garantizaba además que su campo de actividad fuese el hogar (véase Louise Otto-Peters, citada en Nach Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Fráncfort, Ullstein, 1981, p. 89). Ya a principios del siglo XIX eran muchas las críticas y

burlas de que era objeto este mueble. El crítico musical Eduard Hanslick hablaba en 1884 de una “epidemia de pianos” (Eduard Hanslick, “Ein Brief über die ‘Clavierseuche’”, en *Gartenlaube*, ed. al cuidado de Ernst Ziel, n° 35, 1884, pp. 572-575). Y Heinrich Heine escribió en 1843 a propósito del “horrendo placer estético” que uno se veía obligado a soportar en todas partes por culpa de la música de piano (Heinrich Heine, *Zeitungsberichte über Musik und Malerei*, ed. al cuidado de Michael Mann, Fráncfort, Insel, 1964, p. 142).

9

Ferruccio Busoni, óp. cit., p. 35.

10

Véase Andreas Reckwitz, “Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse: Der Beitrag des Kunstfeldes zur Genese des Kreativsubjekts”, en Johannes M. Hedinger y Torsten Meyer (eds.), *What’s Next? Kunst nach der Krise*, Berlín, Kulturverlag Kadmos, 2013, p. 465.

11

Erwin Schulhoff, *Schriften*, ed. al cuidado de Tobias Widmaier, Hamburgo, Von Bockel, 1995, p. 7.

12

Ferruccio Busoni, óp. cit., p. 32.

13

En *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 1 de noviembre de 1887, p. 46; citado en René Block *et al.* (eds.), *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte, Installationen, Performances*, Berlín,

Akademie der Künste, 1980, p. 47 [cat. exp.].

14

Véase René Block, “Die Summe aller Klänge ist grau”, en René Block *et al.* (eds.), óp. cit., pp. 103-146.

15

Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Reinbek, Rowohlt, 1998, p. 46 y ss.

16

Ibíd., p. 93.

17

Filippo Tommaso Marinetti, “Le Manifeste du futurisme”, en *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909.

18

Francesco Balilla Pratella, “Manifesto dei musicisti futuristi”, en Filippo Tommaso Marinetti (ed.), *I Manifesti del futurismo*, Florencia, Edizioni di Lacerba, 1914, pp. 38-45 [Trad. cast. de Germán Gómez de la Mata, *Manifestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978].

19

Ibíd., pp. 80-85.

20

Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori* (1913), Milán, Edizioni Futuriste di Poesia, 1916 [Trad. cast. de Olga y Leopoldo Alas, *El arte de los ruidos*, Cuenca, CDCE, 1998].

21

Véase Andrey Smirnov, *Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th-century Russia*, Londres, Koenig, 2013.

22

Véase Daniele Lombardi, “Luigi Russolo und die

Musikalisierung des Geräuschs”, en Irene Chytraeus-Auerbach y Georg Maag (eds.), *Futurismus: Kunst, Technik, Geschwindigkeit und Innovation zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Münster, LIT-Verlag, p. 77 y ss.

23

Véase Hans Pfitzner, “Futuristengefahr”, en *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Augsburg, Fliser, 1926, pp. 185-223.

24

Luigi Russolo, citado en Piet Mondrian, “Die neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen Brütisten”, en *De Stijl*, vol. 6, nº 1, marzo de 1921, pp. 1-9; 19-25. La reimpresión de 1925 está disponible en <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mondrian1925/0007> [Última consulta: 10-10-2019].

25

László Moholy-Nagy, “Musico-Mechanico. Mechanico-Optico. Gradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik”, en “Musik und Maschine”, número especial de la revista *Musikblätter des Anbruch*, nº 8, 1926, p. 364.

26

Ibíd.

27

László Moholy-Nagy, “Neue Gestaltung in der Musik: Möglichkeiten des Grammophons”, en *Der Sturm*, vol. 14, nº 7, 1923, p. 104.

28

László Moholy-Nagy, “Musico-Mechanico. Mechanico-Optico. Gradlinigkeit des Geistes

– Umwege der Technik”, óp. cit., p. 364.

29

Véase Matthew Rubery, “Thomas Edison’s Poetry Machine”, en *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, nº 18. Disponible en <https://19.bbk.ac.uk/article/id/1447/> [Última consulta: 20-1-20].

30

Véase László Moholy-Nagy, “Neue Gestaltung in der Musik: Möglichkeiten des Grammophons”, óp. cit., p. 104.

31

Theodor W. Adorno, “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens” (1938), en Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, ed. al cuidado de Rolf Tiedemann, vol. 14, Fráncfort, Suhrkamp, 1973, p. 40 y ss. [Trad. cast. de Gabriel Menéndez Torrellas, “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, en *Obra Completa*, vol. 14: *Disonancias*, Madrid, Akal, 2009, pp. 15-50.]

32

Véase Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, París, Presses universitaires de France, 1977 [Trad. cast. de Ana María Palos, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1995].

33

László Moholy-Nagy, “Produktion-Reproduktion”, en *De Stijl*, nº 5-7, 1922, p. 99.

34

Véase Anke J. Hübel, *Vom Salon ins Leben: Jazz,*

Populärkultur und die Neuerfindung des Künstlers, Bielefeld, Transcript, 2015, p. 124 y ss.

35

Véase Mark Katz, “Hindemith, Toch, and Grammophonmusik”, en *Journal of Musicological Research*, vol. 20, nº 2, 2001. Disponible en <https://doi.org/10.1080/01411890108574786> [Última consulta: 21-10-2019].

36

Véase Anna Lawton (ed.), *Russian Futurists through its Manifests. 1912-1928*, Ithaca, Londres y Nueva York, Cornell University Press, 1988, p. 49.

37

Véase Alekséi Kruchónij y Velimir Jlébnikov, “La palabra como tal”, “La letra como tal”, “La declaración de la palabra como tal”, Moscú, 1913. Reproducidos en parte en Anna Lawton (ed.), óp. cit., p. 57 y ss., pp. 63 y ss., pp. 67 y ss.

38

David Burliuk, Elena Guru, Nikolái Burliuk, Vladimir Maïakovski, Ekaterina Nizen, Velimir Jlébnikov, Benedikt Levsic y Alekséi Kruchónij, “Sin título”, reproducido en *ibíd.*, p. 53.

39

Así lo nombran por primera vez Alekséi Kruchónij y Velimir Jlébnikov en “La declaración de la palabra como tal”, Moscú, 1913. Reproducido en parte en Anna Lawton (ed.), *Russian Futurists*, óp. cit., p. 57 y ss.

40

Alekséi Kruchónij, citado por Gerry Souter, *Malewitsch*, Nueva York, Parkstone, 2008, S. 85.

41

Anna Lawton (ed.), óp. cit., p. 15.

42

Véase Filippo Tommaso Marinetti, “Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà”, 11 de mayo de 1913, en Filippo Tommaso Marinetti (ed.), *I Manifesti del futurismo*, óp. cit., p. 133 y ss.

43

Posiblemente sin ser consciente, el dadaísmo tuvo una especie de precursor en Rusia con los Nitschewoken, entre 1912 y 1913, y otro en Nueva York, en torno a 1915, en el círculo de Francis Picabia y Marcel Duchamp.

44

No está claro si Hugo Ball se inspiró en sus predecesores del futurismo ruso. Que conocía el futurismo italiano se aprecia en la entrada de su diario con fecha de 9 de julio de 1915: “Marinetti me envía “Parole in libertà” [...]. Son simples carteles con letras; se puede desplegar un poema como si fuera un mapa. La sintaxis se ha sacado de quicio. Las letras están dispersas y apenas se pueden reunir de nuevo. Ya no existe lenguaje [...]”. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Lucerna, Stocker, 1946, p. 98 [Trad. cast. de Roberto Bravo de la Varga, *La huida del tiempo*, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 64]. Ball publicó “Dune”, procedente de Parole in libertà de Marinetti, junto con otras contribuciones de Guillaume Apollinaire, Hans Arp, Hugo Ball, Francesco Cangiullo, Blaise Cendrars, Emmy Hennings, Jacob van Hoddis, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Vasili Kandinski, Amadeo Modigliani, Max Oppenheimer, Pablo

Picasso, Otto van Rees, Marcel Slodki y Tristan Tzara en el único número que se editó de la revista que dirigía, *Cabaret Voltaire*, Zúrich, 1916, pp. 22 y ss.

45

Raoul Hausmann, “Zur Geschichte des Lautgedichtes”, en Karl Riha y Günter Kämpf (eds.), en *Am Anfang war Dada*, Giessen, Anabas, 1980, p. 44.

46

Ibíd., p. 33.

47

Ibíd., p. 189.

48

Véase Reinhard Döhl, “Fümms bö wö tää zää Uu...” *Zu Kurt Schwitters: Sonate in Urlauten*, ensayo radiofónico emitido en WDR III el 13 de abril de 1993.

49

Hans Arp, citado por Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, Nueva York, H. N. Abrams, 1970, p. 216.

50

Schwitters publicó la partitura retocada en una edición compuesta por el tipógrafo Jan Tschichold en *Merz*, nº 24, 1932.

51

No sabemos cuándo, dónde y con quién se grabó el primer documento sonoro. Aún hoy no ha podido verificarse la afirmación, a menudo citada, de que Kurt Schwitters se hizo grabar en la radio de Stuttgart el 5 de mayo de 1931. Son muchos los indicios que apuntan a que las primeras grabaciones serían de una actuación de su hijo, Ernst Schwitters.

52

Pierre Schaeffer en una entrevista con Tim Hodgkinson en *Recommended Records Quarterly*, vol. 2, nº 1, 1987.

53

Edgar Varèse, citado en Wolfgang Schreiber, “Vaterfigur der radikalen Nachkriegsavantgarde”, emisión en Deutschlandfunk, 6 de noviembre de 2015. Disponible en https://www.deutschlandfunk.de/komponist-edgard-varese-vaterfigur-der-radikalen.871.de.html?dram:article_id=335993 [Última consulta: 1-11-2019].

54

“Hay que ampliar nuestro alfabeto musical.” La fuente no verificable de esta cita del *New York Telegraph* se basa en las declaraciones que el propio Edgar Varèse hizo en su contribución a Jean Petit (ed.), *Le poème électronique*, París, Éditions de Minuit, 1958, p. 191.

55

Mencionado por primera vez en Edgar Varèse, “Le son organisé pour le film sonore” (1940), en *Écrits*, París, Christian Bourgois, 1983, p. 109.

56

A este respecto, decía Varèse: “Podemos decir que, hasta nuestros días, Francia ha tenido grandes músicos. Pero nunca ha tenido un público musical.” De una entrevista radiofónica de Georges Charbonnier con Edgar Varèse en 1955, reeditada en CD: Edgar Varèse, *Création de “Déserts”. Entretiens avec Georges Charbonnier*, Bry-sur-Marne, Institut national de l’audiovisuel, 2007.

57

Véase Gascia Ouzounian, “Visualizing Acoustic Space”, en *Musique in situ*, vol. 17, nº 3, 2007, pp. 50-53.

58

Antonin Artaud, “Il n’y a plus de firmament”, en *Œuvres complètes*, ed. al cuidado de Paule Thevenin, vol. 2, París, Gallimard, 1976, p. 91 [Trad. cast. de Carlos Manzano, *Tres piezas cortas: Samurái, La piedra filosofal, Ya no hay firmamento*, Madrid, Fundamentos, 1972].

59

Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 2001, p. 85.

60

Ibid., p. 62.

61

Véase Michael Lentz, “Musik? Poesie? Eigentlich...: Laut Poesie Musik nach 1945”, en *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 157, nº 2, 1996, p. 55.

62

Jean Dubuffet (1945), citado en Fondation Jean Dubuffet, “Dubuffet musicien”. Disponible en: <https://www.dubuffetfondation.com/focus.php?menu=37&lang=fr> [Última consulta: 24-10-2019].

63

Asger Jorn, *Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft* (1941), ed. al cuidado de Roberto Orth, Hamburgo, Nautilus, 1993, p. 14.

64

Asger Jorn, texto que acompaña la grabación de *Musique phénoménale*, Venecia, Edizioni del Cavallino, 1961, s. p.

65

Andreas Wagner, “Jean Dubuffets *Musique phénoménale* und *Expériences musicales*”, primera parte de “Ein Künstler auf der Suche nach einer anderen Musik”, en *Dissonance*, nº 85, marzo de 2004, p. 8.

66

Ibid., p. 9.

67

La expresión se basa en el título mal escrito —con una falta de ortografía que convierte “diletías” o “tías diletantes”— del festival de música *Geniale Dilletanten*, organizado en 1981 en el Tempodrom de Berlín, en el que participaron grupos de punk, postpunk, ruido y tecno, rock experimental y colectivos de artistas de Berlín occidental. En 1996, Wolfgang Müller, miembro de Die Tödliche Doris, lo adoptó como título de su libro sobre la escena de la subcultura de la década de 1980.

68

Blixa Bargeld, líder de Einstürzende Neubauten y otros grupos, en Wolfgang Müller, *Geniale Dilletanten*, Berlín, Merve, 1996, p. 7.

69

George Brecht, *MUSIC IS WHAT YOU ARE LISTENING TO AT THIS MOMENT*, 1986, postal de artista.

70

Ken Friedman, “Fluxus. A Laboratory of Ideas”, en Jacquelynn Baas (ed.), *Fluxus and the Essential Qualities of Life*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 35.

- 71**
George Brecht en una entrevista con Irmeline Lebeer, citado en Liz Kotz, "Post-Cagean aesthetics and the "Event" Score", en *October*, vol. 95, 2001, p. 72
- 72**
"Nam June Paik: Exposition of Music – Electronic Television", en *Medien Kunst Netz*, 2005. Disponible en <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/video/1/> [Última consulta: 30-10-2019].
- 73**
Véase Dieter Daniels, "Vier Fragen an Mieko Shiomi", en *Kunstforum International*, vol. 115, 1991, p. 212 y ss.
- 74**
Robert Filliou, en "Entretien entre Georg Jappe et Robert Filliou à la Kunstakademie de Hambourg", 1984. Disponible en http://www.donguy-expo.com/Filliou_b.html [Última consulta: 22-1-2020].
- 75**
Friedhelm Döhl con motivo de un concierto de Dieter Roth en la Musik-Akademie de Basilea en 1977; citado por Michael Kunkel, "'Und hoch das Amarteurenvolk!'" Die Dieter Roth-Akten der Musikakademie Basel", en *Dissonance*, nº 38, 2013, p. 12.
- 76**
Dieter Roth, *Gesammelte Interviews*, ed. al cuidado de Barbara Wien, Londres, Hansjörg Mayer, 2002, p. 95
- 77**
Oswald Wiener, folleto de programa para concierto en Berlín, copia mecanografiada, 1974, s. p.
- 78**
Gerhard Rühm en conversación con Matthias Haldemann, Michel Roth y Flurina y Gianni Paravicini, Colonia, 11 de septiembre de 2013. Disponible en <https://vimeo.com/104283393> [Última consulta: 1-12-2019].
- 79**
Gerhard Theewen, "Joseph Beuys und der Humor", en *Kunstforum International*, nº 120, 1992, p. 115.
- 80**
Joseph Beuys en conversación con Hagen Lieberknecht, en *Joseph Beuys: Zeichnungen 1947–59*, Colonia, Schirmer, 1972, p. 13.
- 81**
Joseph Beuys entrevistado por Georg Jappe, citado en Jürgen Geisenberger, *Joseph Beuys und die Musik*, Marburgo, Tectum, 1999, p. 134.
- 82**
Ibíd., texto de solapa.
- 83**
Joseph Beuys, citado en Gerhard Theewen, "Joseph Beuys und der Humor", óp. cit., p. 114.
- 84**
Véase, por ejemplo, Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Londres y Nueva York, Bloomsbury, 2009.
- 85**
Véase Diedrich Diederichsen, "Konzeptuelle Musik, konzeptuelle Popmusik", en *Pop. Kultur und Kritik*, nº 5, 2014, p. 130.
- 86**
Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", en *Artforum*, vol. 5, nº 10, junio de 1967, p. 80.
- 87**
Véase Henry Flynt, "Conceptual Art", en *An Anthology*, ed. al cuidado de La Monte Young y Jackson Mac Low, Nueva York, 1963, s. p.
- 88**
Véase Harry Lehmann, *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2016; y Harry Lehmann, "Conceptual Music and the Gehalt-Aesthetic Turn", conferencia pronunciada en la 47 edición de los Internationales Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, 5 de agosto de 2014. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=OXsc8_KOViU [Última consulta: 1-12-2019].
- 89**
Véase Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear*, Londres y Nueva York, Bloomsbury, 2014.
- 90**
Boomkat, reseña de *The Poet's Tongue*, 2012 (LP), de Ulises Carrión. Disponible en <https://boomkat.com/products/the-poet-s-tongue> [Última consulta: 1-12-2019].
- 91**
Kirsten Darboven, madre de Hanne Darboven, en una entrevista citada en Florentine Gallwas, "Hanne Darboven", Hamburgo Hanne Darboven Stiftung, s. f. Disponible en <https://www.poolhaus-blankenese.de/projekte/darboven-hanne-loersch-phillip/> [Última consulta: 1-12-2019].
- 92**
Ibíd.
- 93**
Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, París, Jean-Michel Place, 1979, p. 254.

94

Véase Emese Kürti, *Screaming Hole: Poetry Sound and Action as Intermedia Practice in the Work of Katalin Ladik*, Budapest, acb ResearchLab, 2017, p. 101. Kürti cita aquí a Bob Cobbing.

95

Raymond Pettibon, citado en Michael Stoeber, "Raymond Pettibon", en *Kunstforum International*, nº 185, 2007, p. 332.

96

Masami Akita y Russell Haswell, *Satanstornade*, Warp Records, 2002, s. p.

97

Jacques Attali, *Bruits*, óp. cit., p. 203.

98

Véase el texto homónimo de Dan Graham "Rock My Religion" (1981), en el que

se basa el documental, en *Rock My Religion: Writings and Projects, 1965-1990*, ed. al cuidado de Brian Wallis, Cambridge (MA), MIT Press, 1994, p. 94 [Trad. cast. de Eva Quintana, *Rock, mi religión. Textos y proyectos artísticos 1965-1990*, Ciudad de México, Alias editorial, 2008].

99

Raymond Pettibon, en conversación con Ulrich Loock, "Das musikalische Element in meiner Arbeit hat nichts mit Rock-Musik zu tun", en *Kunstforum International*, nº 134, 1996, p. 207.

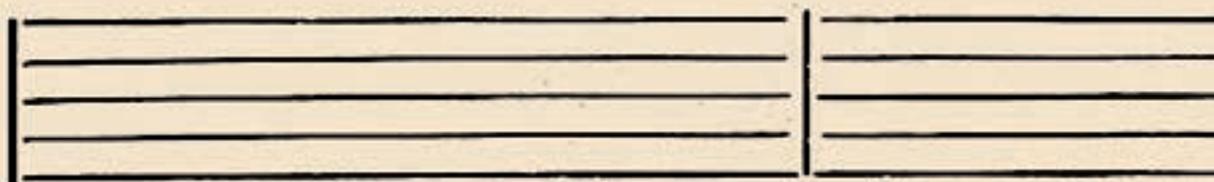
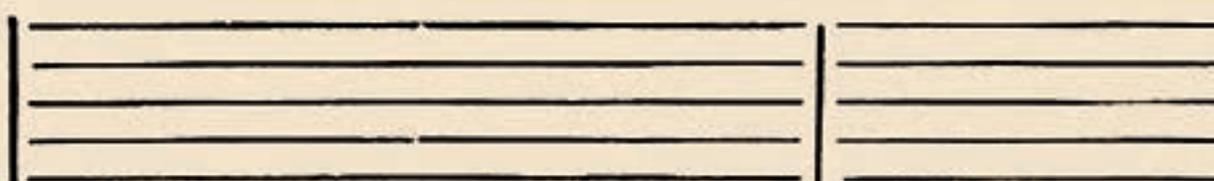
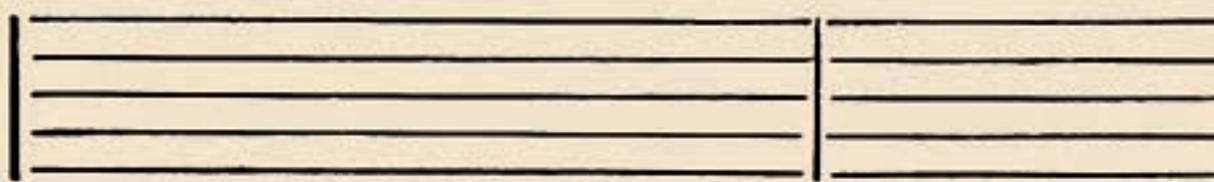
100

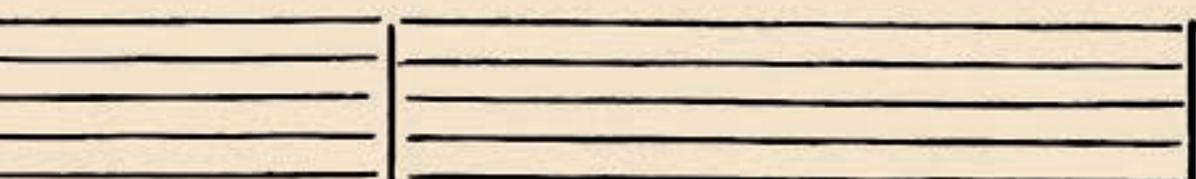
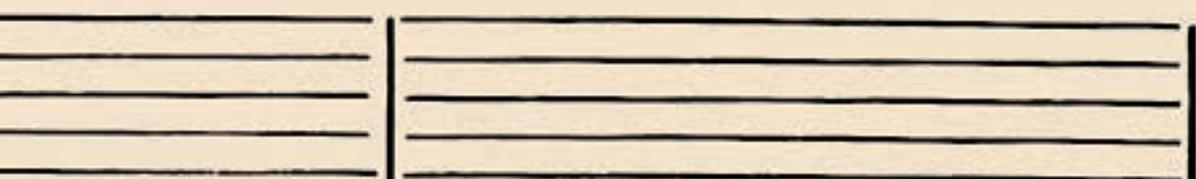
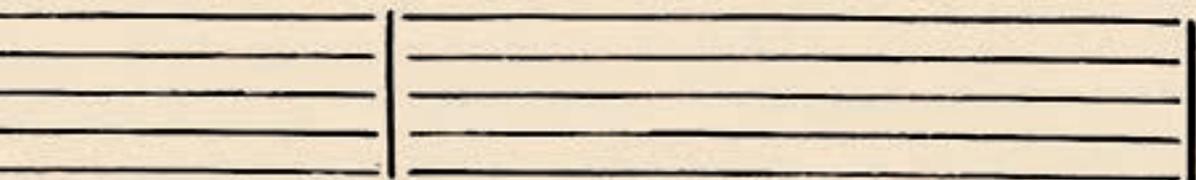
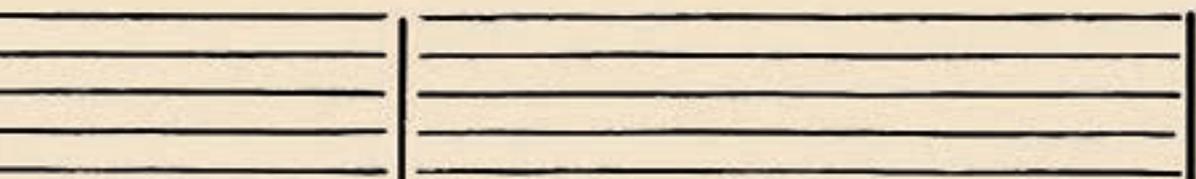
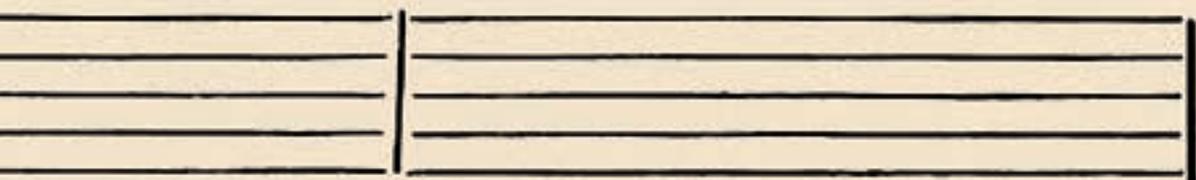
Martin Heidegger, *Holzwege* (1950), en *Gesamtausgabe*, vol. 5: *Holzwege (1935-1946)*, ed. al cuidado de Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Fráncfort,

Klostermann, 2002, p. 267 [Trad. cast. de Helena Cortés y Arturo Leyte, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2010, p. 198].

101

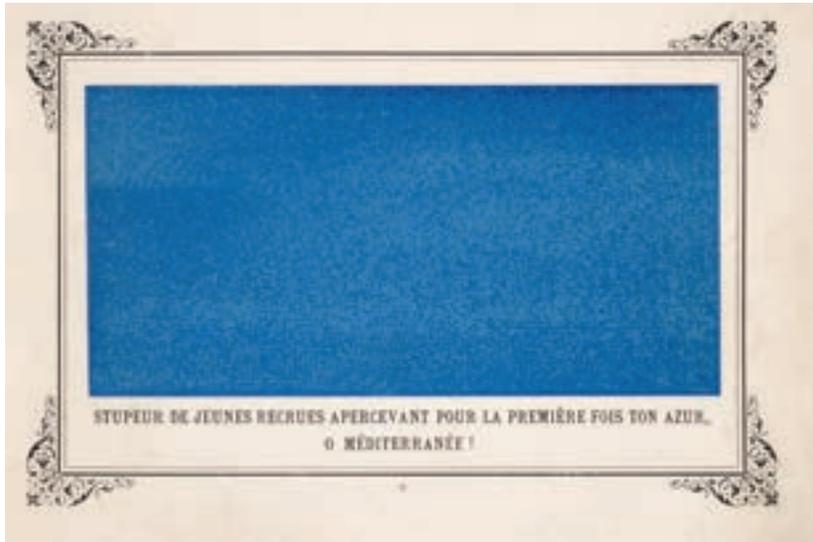
Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, en *Gesamtausgabe*, vol. 8: *Was heißt Denken? (1951-1952)*, ed. al cuidado de Paola-Ludovika Coriando, Fráncfort, Klostermann, 2002, pp. 15 y 50 [Trad. cast. de Raúl Gabás, *¿Qué significa pensar?*, Madrid, Trotta, 2005].

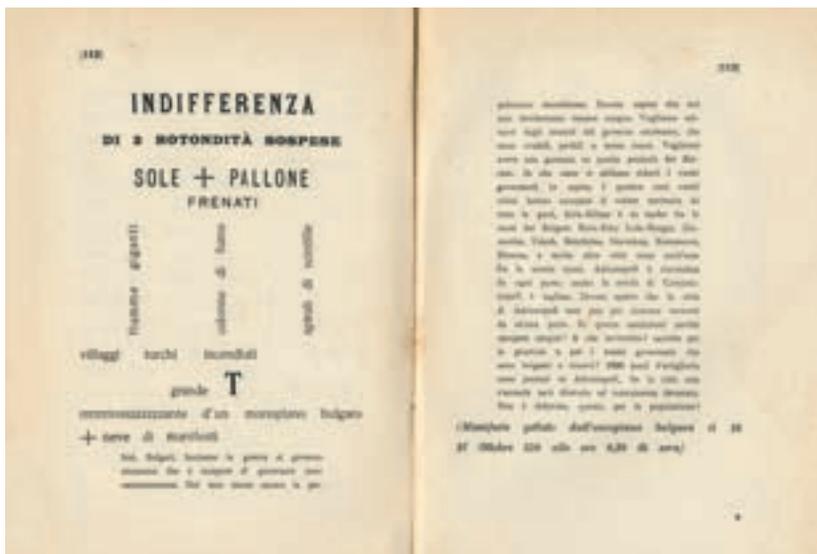






Alphonse Allais
Album Primo-Avrilesque,
Paris, Paul Ollendorff, 1897





Filippo Tommaso Marinetti
Zang Tumb Tumb. Adrianopoli
Ottobre 1912. Parole in libertà, Milán,
 Edizioni Futuriste di "Poesia", 1914

136

Invenzione di T. E. F. Belgel
 approssimativa
 aerostazione verticalizzata turca
 Sudaire Pencil - Constantinopoli

137

Importante ordine Ruscak parte debite
 direttore Belgel

per
 integrale
 senza III

impresario ordine di Sudaire Pencil sup-
 plicazioni di 2.000 affari ~~conoscenza~~

senza III

prezzi
 aumentati
 del 200 %

incasso 20 h. al Kg.
 da 2 h. 40 + +
 prima 20 h. di volume
 da 10 h. al Kg.

avviso come Setaigine macchine avvia

138

139

mutate i suoi spazi intermediosi spe-
 rate la verde delle nostre macchine
 dare una direzione obliqua alla
 nostra utilizzazione generale alla ricerca alla
 ricerca arriva i 2 miliardi delle nostre
 sfere per riflettere sulla stessa d'incendi
 polveri spigolati in questi voluti 2000
 grandi di abbia perché la velocità di
 una velocità d'aria nel 100 m. al se-
 condo. **Un quella palla di fuoco** ri-
 glieremo macchine. Impresario
 abbiamo risolvere Pencil ordine sud-
 pendono di ogni maniera rimanda impo-
 stati dei grandi Setaigine e Setaigine
 obbedienza e Setaigine macchine
 e variati + non + non + non mon-
 menti di firme di una cilindrata e ogni
 in forma di

M
 U
 T O
 H
 D
 R A
 L

CARTA SINCRONA

dei suoni rumori colori immagini odori
speranze voleri energie nostalgie
tracciata dall'aviatore Y. M.

MINISTRA sintesi estetica verde gialla
bianco di rumori baroque da
colore in lungo senso baroque
= ADRIANOPOLI + giorini + 17 fari DESTRA

/ / / / /
 / / / / /
 / / / / /
 / / / / /
 / / / / /

sove di silenzio dentro
 = **pellone** franto e
 fuma barata vestita di
 stelle leggere in cima al
 mare nero e riposa dal
 volo

 giallo
Fraccasso globulare
 + villaggio

 pasticcini di rumori
 gialli = 3 stupore stup
 pini in villaggio

 5 stelle argentate di
 rumori = 5 stupore

30 suoni rossi dinco-
 ccheli chiebellite rosone
 in abbi di pelle

 risacca arboracea
 di suoni illiquid =
 valle 300 m. pro-
 fondita

 cascata di suoni
 verdeggianti in
 valle 300 m.
 profondita

 parabola stanca
 di suoni azzurri
 = obice da 150

disassente di baroni
 = ronzante in baroni

 silenzio rumo
 peluso di ru-
 morei ronzanti
 = vento **nord**
 vent

 peltone verde illiquid
 di rumori = peltone + baronica

 nodo di suoni ro-
 coccesi e
 di rumori
 = qua-
 drivio

lenza succurrenza di rumori
 morbidi = nostalgia di
 Pualto Quattro Latta

 semplice di
 suoni dolci
 = villaggio

 rumore in forma
 di para
 = accompagnamento

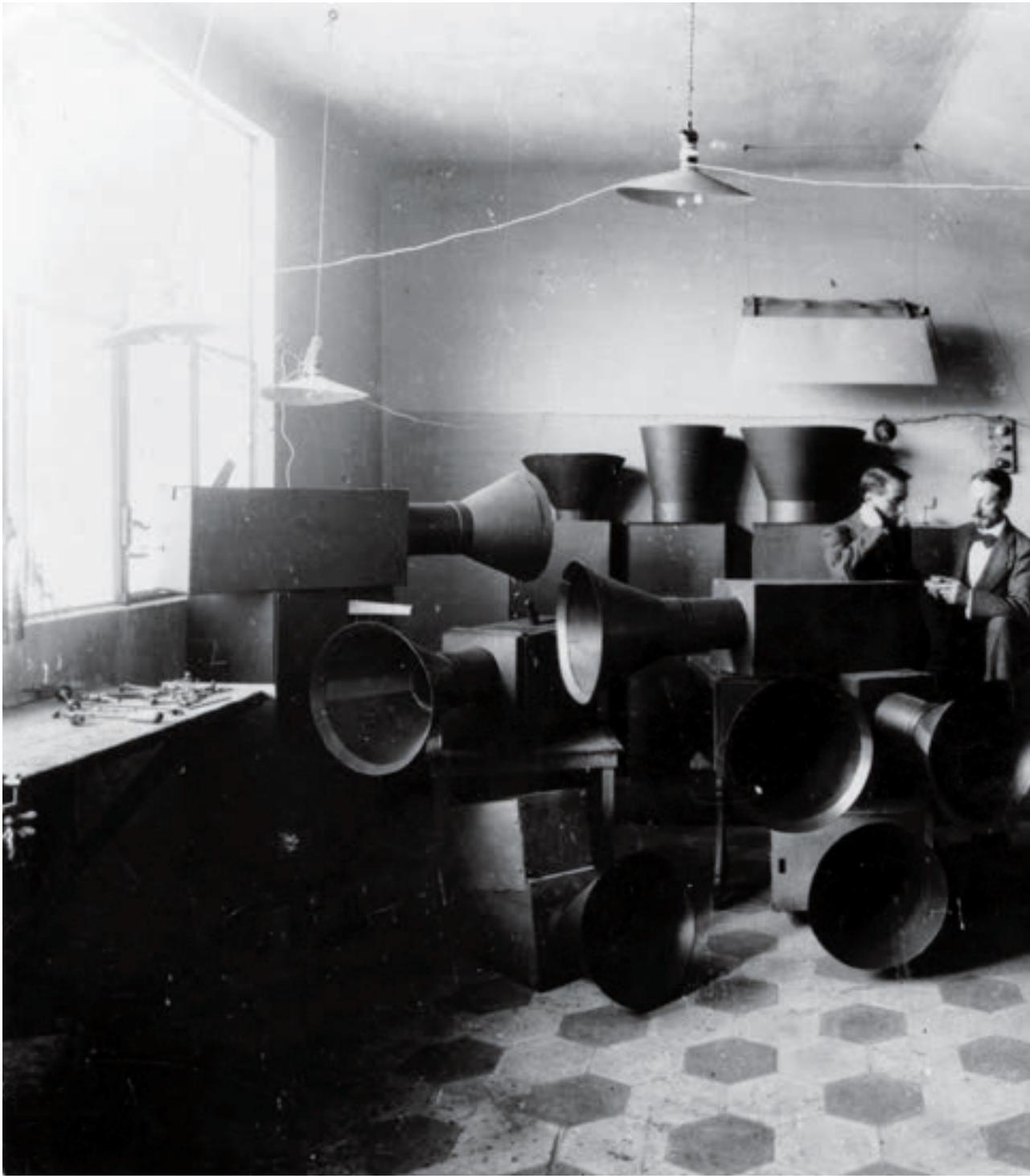
 puzze di
 rumori sporchi
 = quadrivio

 altaiena ro-
 sosa di suoni
 languidi =
 strada ondu-
 lata + vento
 del nord

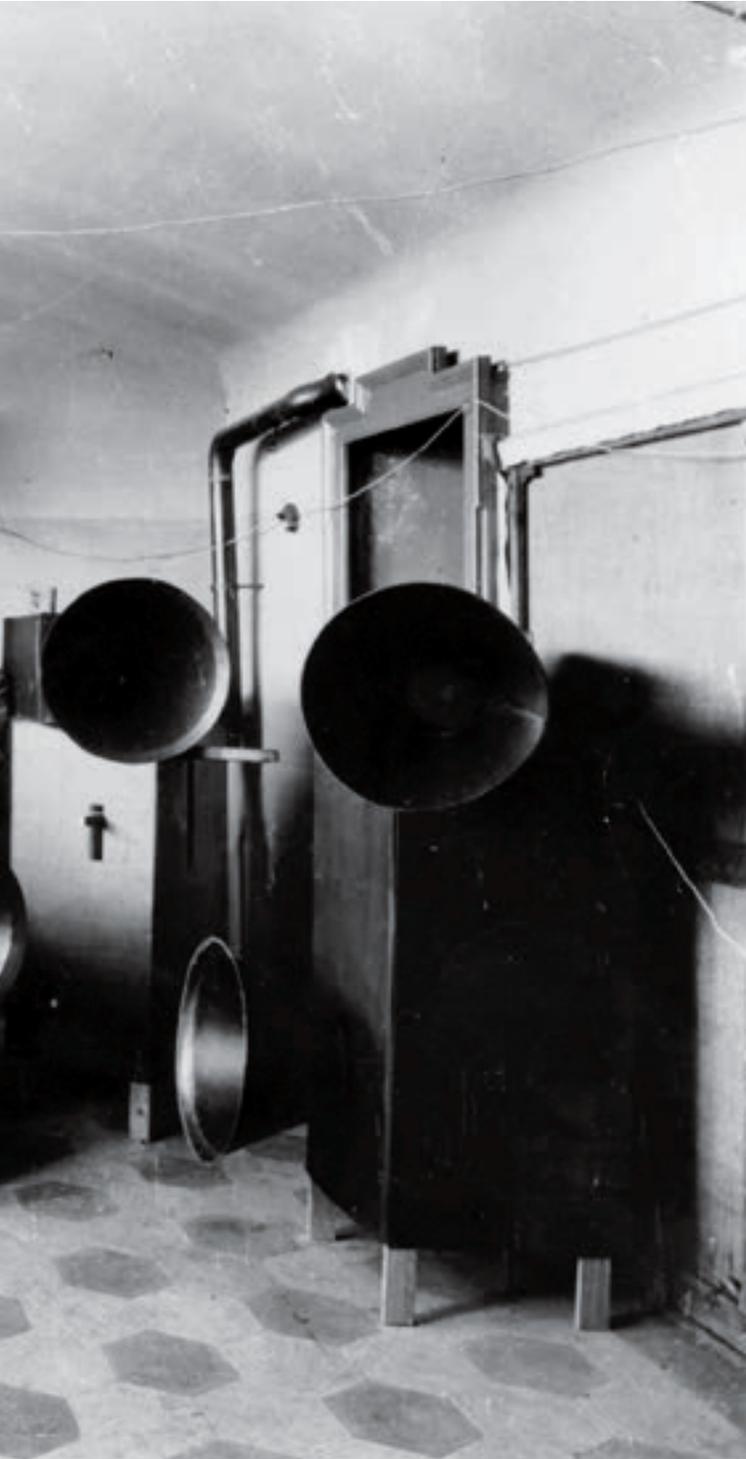
 caldaia neraente di
 rumori + andirivieni
 di un suscitano
 trombe stantuffo =
MUSTAFA PASCIA

sintesi di suoni arboracei rumori verdi di Anne Barone

300 rumori da si distribuiscono nelle sei vertigini di rumori baroni di MONTI BODOLFO



Luigi Russolo y Ugo Piatti
en el Laboratorio de los
entonarruidos en Milán, 1913





Ferruccio A. Demanins
Marinetti en la radio, 1932



Luigi Russolo
Partitura para
entonarruidos *Risveglio
di una città*, en *Lacerba*,
1 de marzo de 1914

RUSSOLO. **Dalla rete di rumori:**

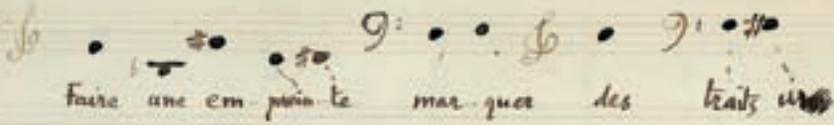
The image shows a handwritten musical score for Luigi Russolo's 'Risveglio di una città'. The score is titled 'Dalla rete di rumori:' and is written in 3/4 time. It consists of eight staves, each representing a different type of noise: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, Gorgogliatori, and Sibilatori. Each staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The notation is minimalist, using various note values, rests, and dynamic markings to represent the sounds. The paper is aged and yellowed.

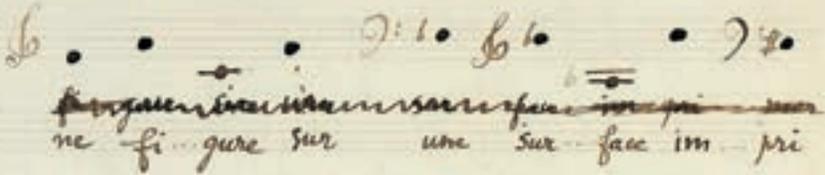
VEGLIO DI UNA CITTÀ.

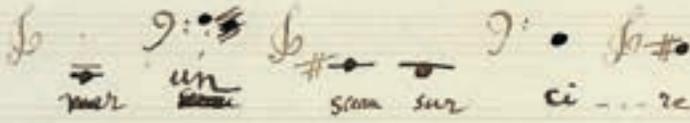
A musical score for the piece "VEGLIO DI UNA CITTÀ." The score consists of eight staves. The first staff is a grand staff with a treble and bass clef. The second staff has dynamic markings *F*, *FF*, and *P.*. The third staff has dynamic markings *FF* and *P.*. The fourth staff has dynamic markings *FF* and *P.*. The fifth staff has dynamic markings *FF* and *P.*. The sixth staff has dynamic markings *FF* and *P.*. The seventh staff has dynamic markings *FF* and *P.*. The eighth staff has dynamic markings *FF* and *P.*. The score is written in a style typical of early 20th-century musical notation.

Grand

Yvonne


 Musical staff with notes and lyrics: faire une empreinte marquée des traits usés


 Musical staff with notes and lyrics: ne figure sur une surface imprimée


 Musical staff with notes and lyrics: par un sillon sur ci...



Ung... ..

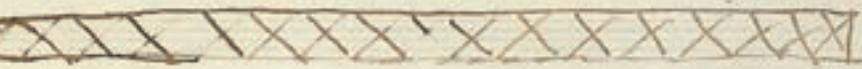
Erratum Musical

Marcel Duchamp
Erratum Musical,
1912-1915

Faire une em-proi-te mar-...-quer des traits

u-ne fi-gure sur une sur-face im-pri-mer

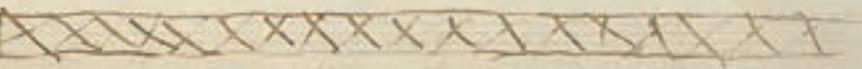
un seau sur ci...re.

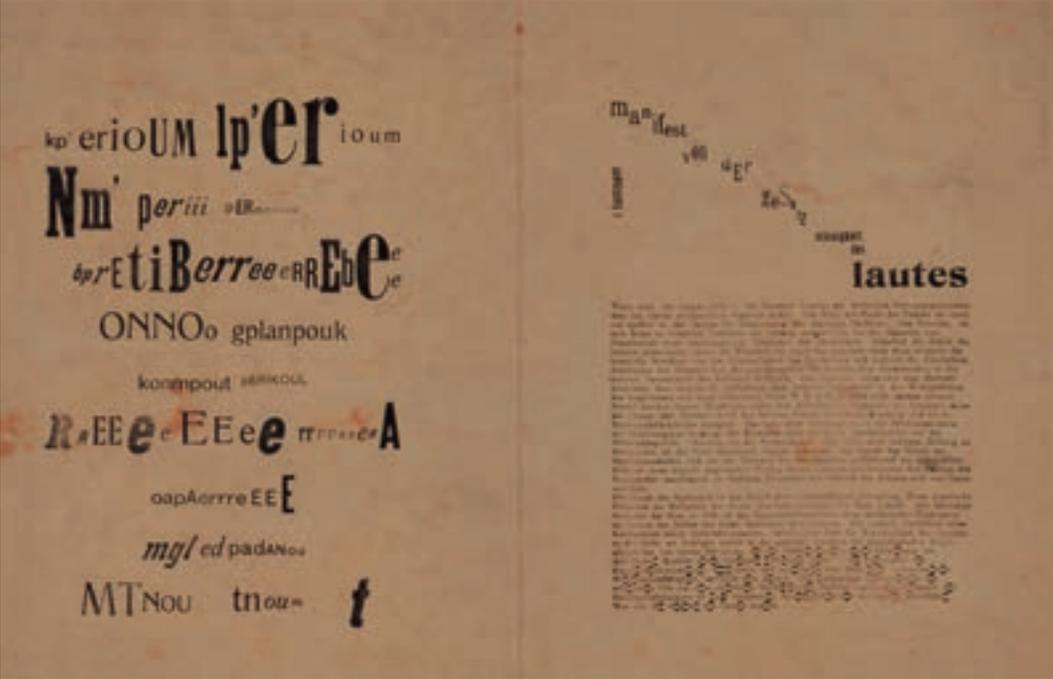


Faire une em-proi-te mar-...-quer des traits un

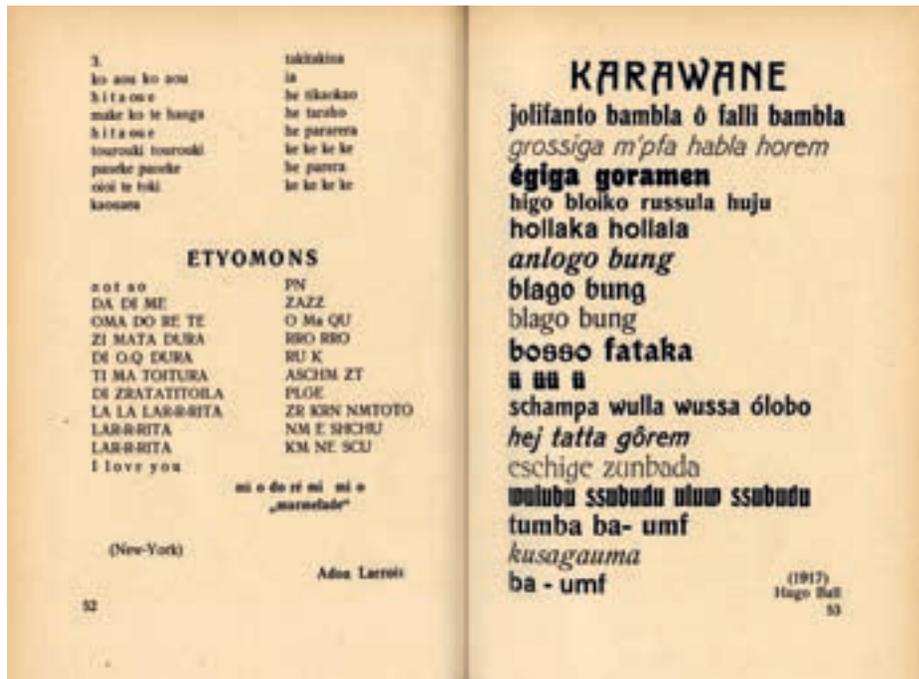
-ne fi-gure sur une sur-face im-pri-mer un

seau sur ci...re



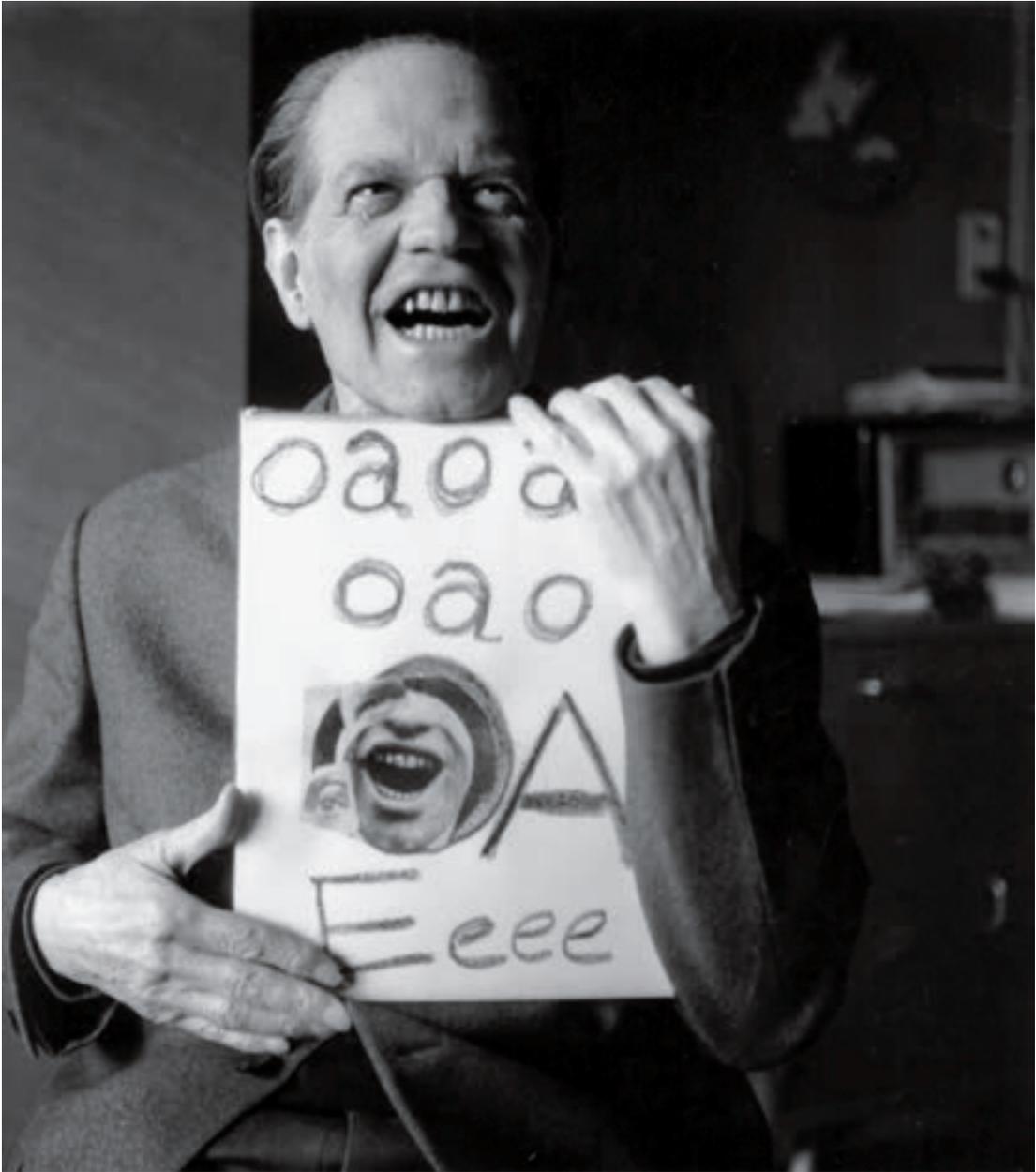


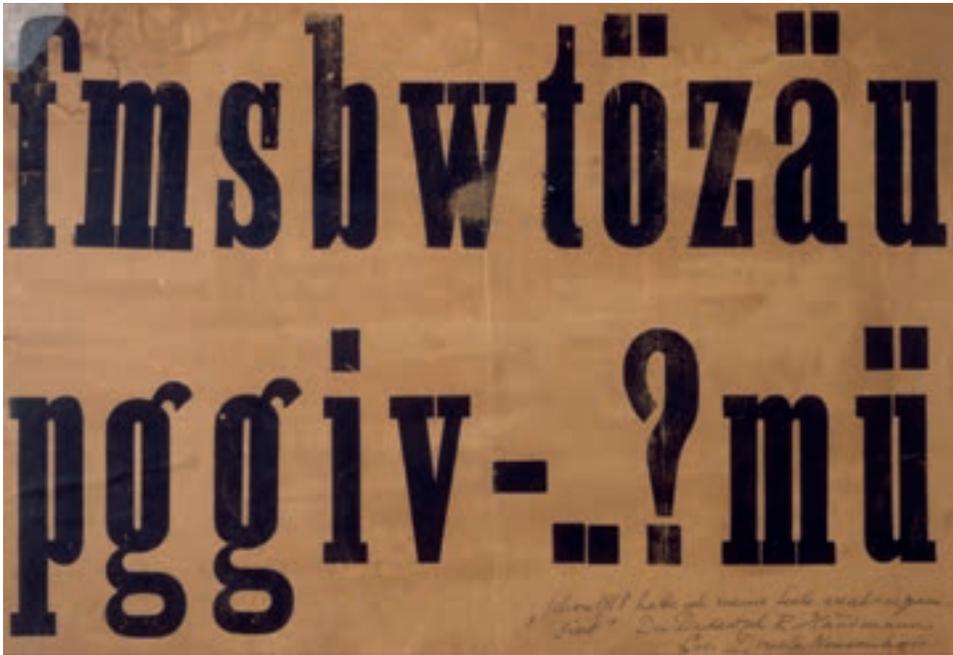
Raoul Hausmann
Kp'erioum
Poema fonético con el
texto "Manifest von der
Gesetzmässigkeit des
Lautes", 1919



Hugo Ball
 "Karawane" (1917), en
Dada Almanach, Berlín,
 Eich Reiss, 1920

Marthe Prévot
Raoul Hausmann
declamando su poema
"Oaoa", 1965-1966





Raoul Hausmann
fmsbwtözü, 1918

Kurt Schwitters
"Ursonate", en *Merz*, n° 24, 1932



Genja Jonas
Kurt Schwitters recitando
"Ursonate", 1926



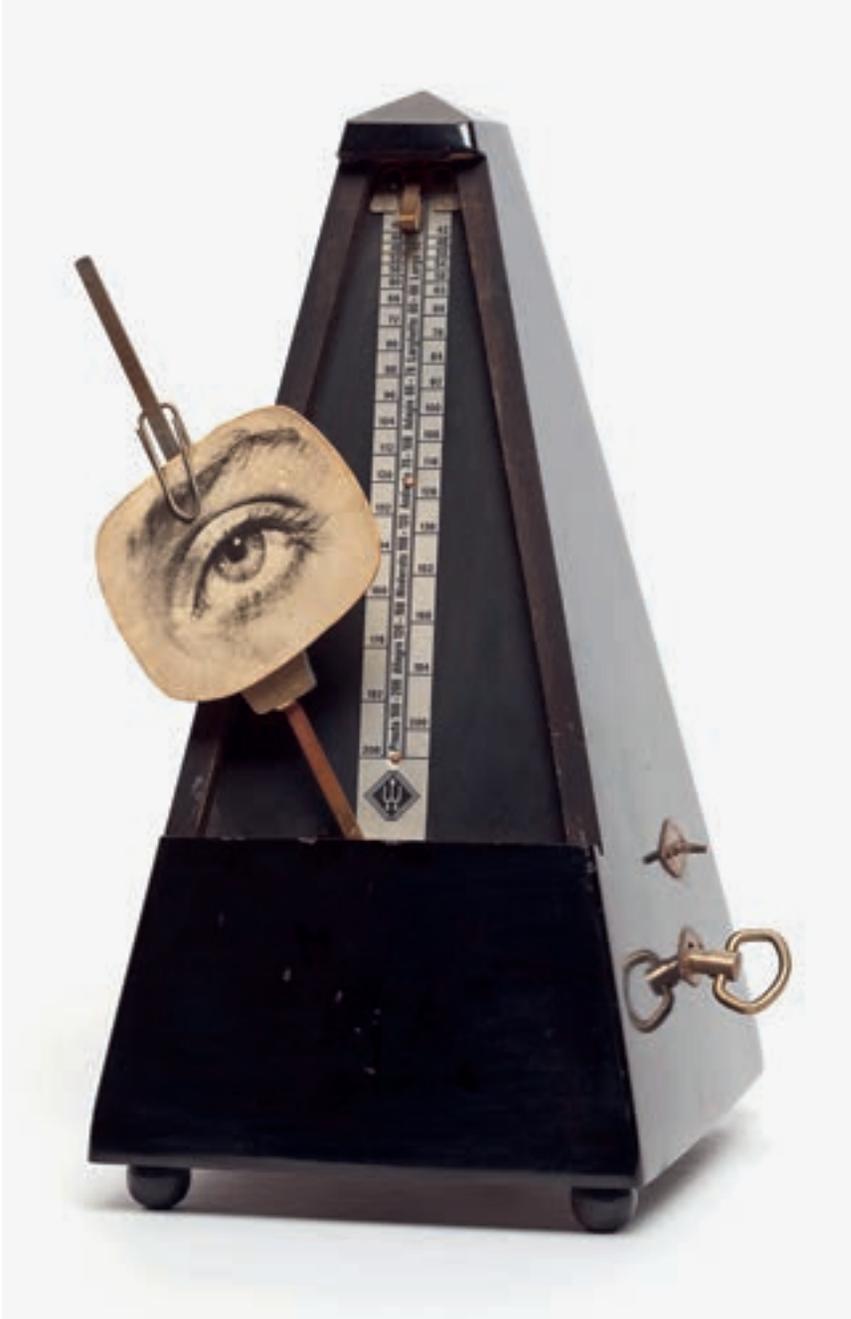


Hugo Ball actuando en traje cubista en el Cabaret Voltaire, 1916



Tristan Tzara
Dada, n° 7 ("Dadaphone"),
marzo de 1920

Man Ray
Indestructible Object
[Objeto indestructible], 1923/1965

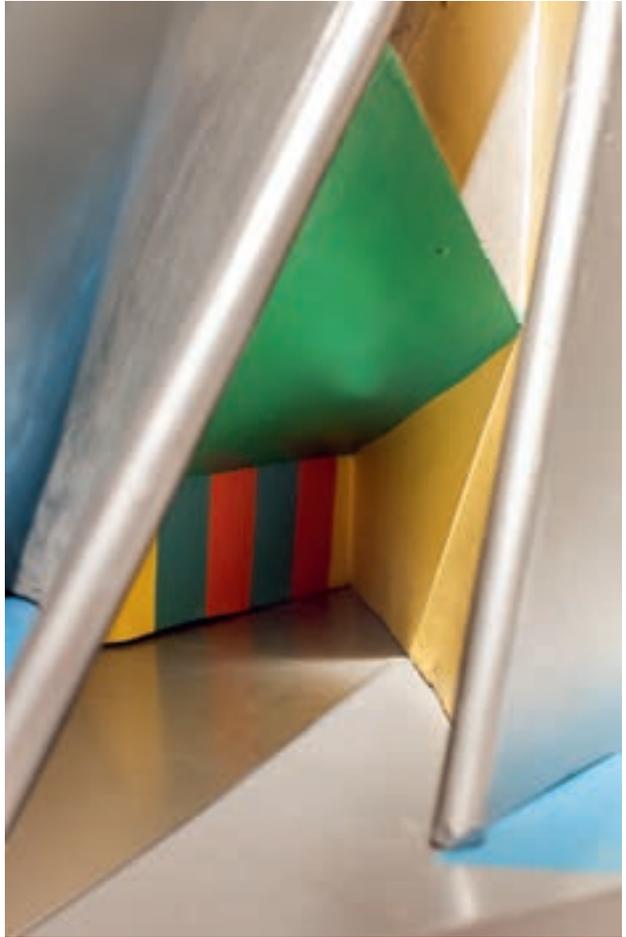




Man Ray
Emak Bakia [Déjame en paz],
1926/1970



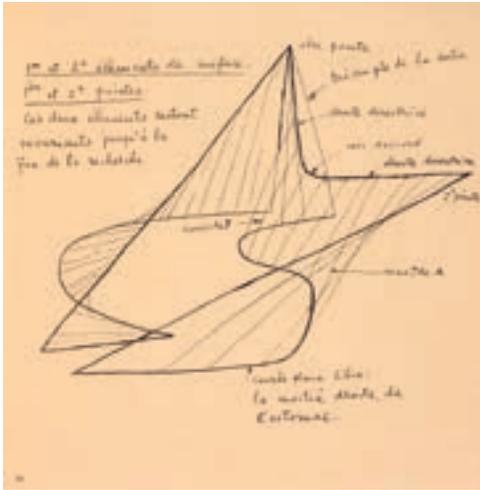
Le Corbusier y Iannis Xenakis
Maqueta del Pabellón Philips
en la Expo 58 de Bruselas,
ca. 1957-1958



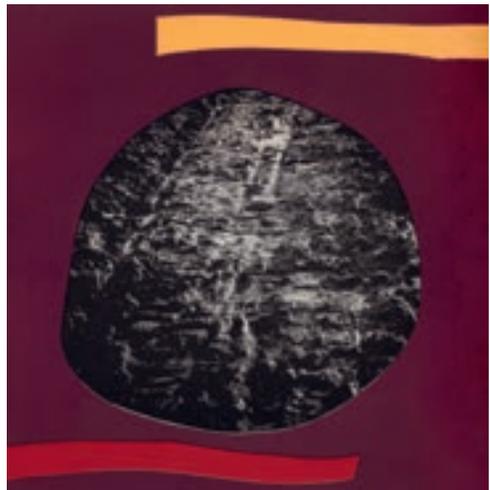
Le Corbusier
Le poème électronique,
Paris, Les Éditions de
Minuit, 1958

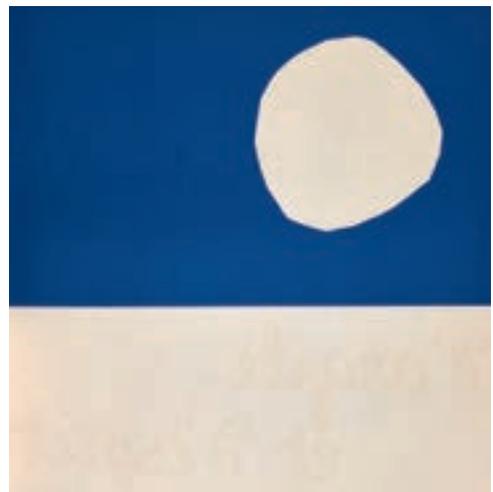






QUE LE MONDE S'ÉVEILLE. L'HUMANITÉ EN MARCHÉ. RIEN NE PEUT L'ARRÊTER. UNE HUMANITÉ CONSCIENTE, QU'ON NE PEUT NI EXPLOITER, NI PRENDRE EN PITIÉ. EN AVANT! ALLONS! ILS MARCHENT! LE PIÉTINEMENT DE MILLIONS DE PAS QUI RÉSONNE, SOURDEMENT, INLASSABLEMENT. LE RYTHME CHANGE. VITE, LENT, STACCATO, TRAINANT.





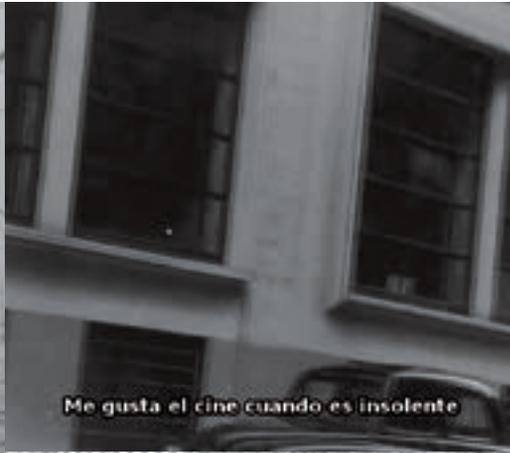


Isidore Isou
La plastique parlante
[La plástica parlante],
1960/1987

Isidore Isou

*La femme attend l'homme qui vient
à cheval* [La mujer espera al hombre
que viene a caballo], 1963





Me gusta el cine cuando es insolente

¡Pero no me gusta



Anuncio la destrucción del cine,

Para conquistar, hay que romper.

¡Como en las
o en las conquistas



como un comentario espontáneo
engendrado por la imagen.

Hay que volver indiferente
el desfile de imágenes

respecto a la t
sonora que s

Isidore Isou
Traité de Bave et d'Éternité
[Tratado de baba y eternidad],
1950-1951



an los imitadores!



Quiero, por la salvación de mi alma,
correr mis propios riesgos.



Quiero un paraíso o un infierno
solo para mí.



migraciones
as imperialistas!



Si, hay que desgarrar las dos alas
del cine: el sonido y la imagen.



Hay que romper esa asociación natural



terrible historia
e proyectará,



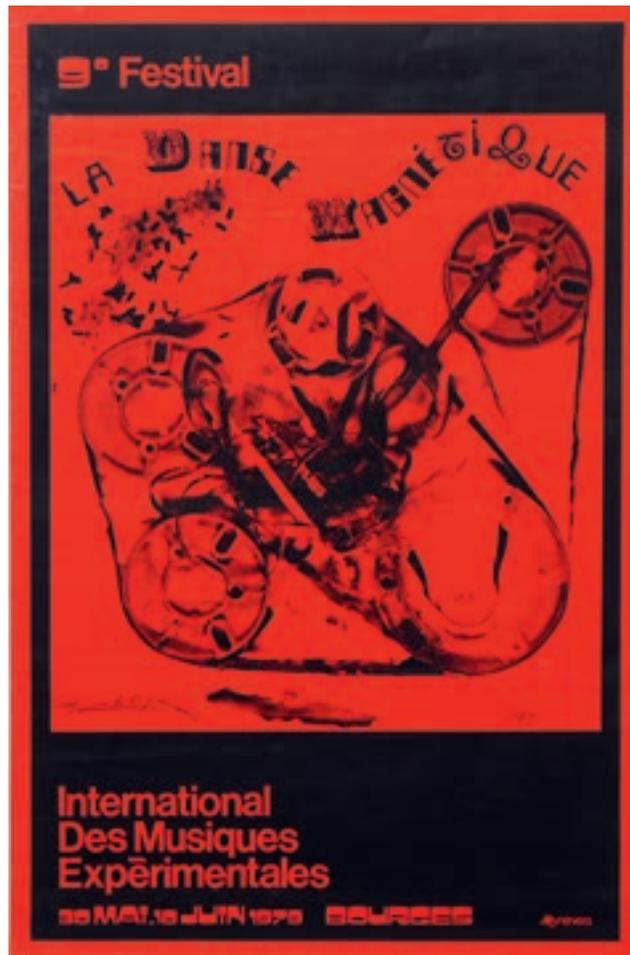
que se lanzará
en la oscuridad de la sala.



Hay que romper la continuidad
de la sucesión de imágenes.



François Dufrêne
Oeuvre désintégrale
(1958-1976), Ambers,
Guy Schraenen éditeur, 1976



Henri Chopin
La danse magnétique
[La danza magnética], cartel
para el 9º Festival des Musiques
Expérimentales de Bourges, 1979

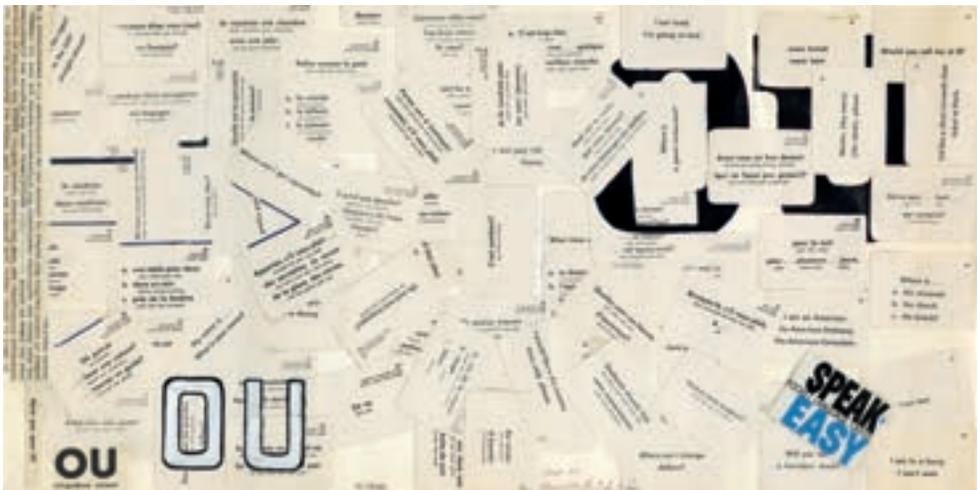
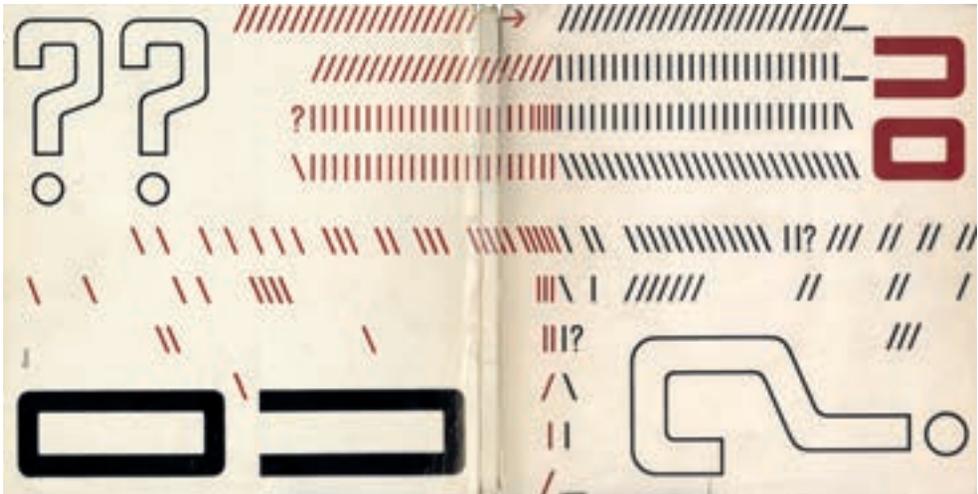


Henri Chopin (ed.)

Ou, n° 20/21, 1964

Ou, n° 22, 1964

Ou, n° 23/24, 1965



Henri Chopin (ed.)

Ou, n° 26/27, 1965

Ou, n° 28/29, 1966



Henri Chopin (ed.)

Ou, n° 30/31, 1967

Ou, n° 32, 1967



Henri Chopin (ed.)
Ou, n° 36/37, 1969

I	AM	THAT	I	AM	
I	AM	I	THAT	AM	
I	AM	AM	I		THAT
I	AM	THAT	AM	I	
I	AM	I	AM	THAT	
I	AM	AM	THAT		I

AM	THAT	I	AM	I	I
AM	THAT		AM	I	I
AM	THAT	I	I	AM	
AM	THAT	I		I	AM
AM	THAT		AM	I	I
AM	THAT		I	AM	I

THAT	I	AM	I	AM
THAT	I	I	AM	AM
THAT	I	AM	I	AM
THAT	I	AM	AM	I
THAT	I	I	AM	AM
THAT	I	AM	AM	I

I	AM	I	AM	THAT
I	AM	AM	I	THAT
I	AM	THAT	AM	I
I	AM	THAT	I	AM
I	AM	AM	THAT	I
I	AM	I	AM	THAT

AM	I	I	THAT	AM
AM	I	THAT	AM	I
AM	I	AM	I	THAT
AM	I	I	AM	THAT
AM	I	THAT	I	AM
AM	I	AM	THAT	I

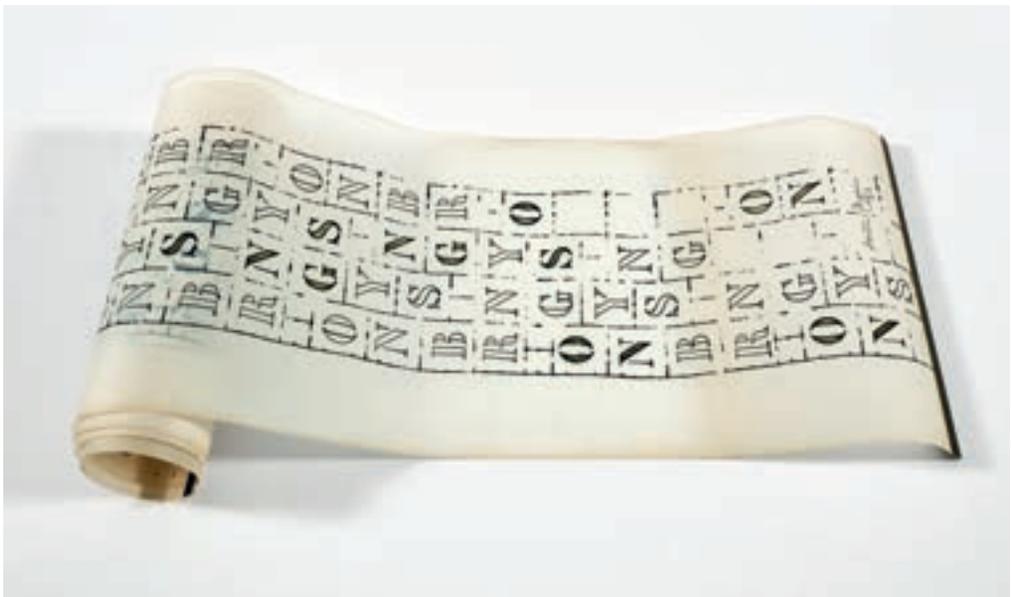
THAT	AM	I	AM	I
THAT	AM	AM	I	I
THAT	AM	I	I	AM
THAT	AM	I	I	AM
THAT	AM	AM	I	I
THAT	AM	I	AM	I

AM	AM	I	THAT	I
AM	AM	THAT	I	I
AM	AM	I	I	THAT
AM	AM	I	I	THAT
AM	AM	THAT	I	I
AM	AM	I	THAT	I

I	I	AM	THAT	AM
I	I	THAT	AM	AM
I	I	AM	THAT	AM
I	I	AM	THAT	AM
I	I	THAT	AM	AM
I	I	AM	AM	THAT

Brion Gysin
I Am That I Am
 [Yo Soy el que Soy], 1960

Brion Gysin
Roller Poem
[Poema de rollo], 1977
Amberes, Guy Schraenen éditeur





Karel Appel
Musique barbare, Baarn,
The World's Window, 1963
Fotografías de Ed van der Elsken



MUSIQUE BARBARE VAN KAREL APPEL



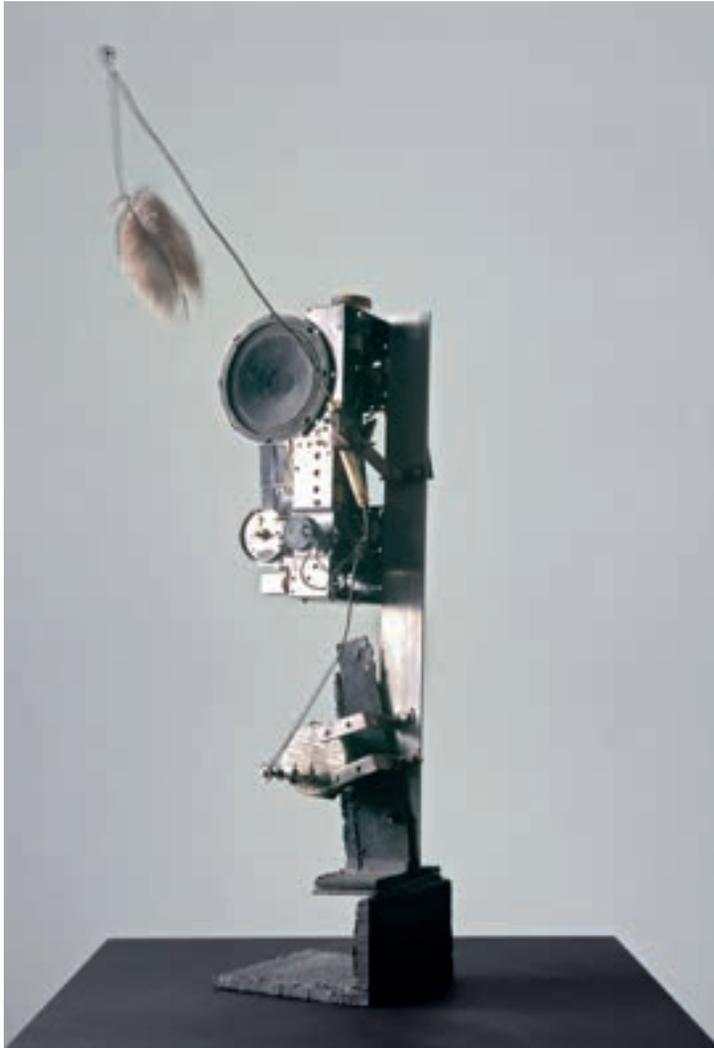
...van Appel, die in 1948 met zijn eerste muziekstuk 'De Vuurvogel' begon. Hij was toen 25 jaar oud en woonde in Amsterdam. Het stuk was een symfonie voor orkest en werd uitgevoerd door het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Mengelberg. Het was een succesvolle debuut, maar Appel bleef vooral bekend voor zijn experimentele muziek. Hij maakte gebruik van allerlei voorwerpen en technieken om geluiden te produceren die niet mogelijk waren met traditionele instrumenten. Zijn muziek werd vaak beschouwd als 'barbaars' vanwege de rauwe en onconventionele klanken. In de jaren vijftig en zestig maakte hij nog meer werken, waaronder 'De Vuurvogel' (1948), 'De Vuurvogel' (1950), 'De Vuurvogel' (1952), 'De Vuurvogel' (1954), 'De Vuurvogel' (1956), 'De Vuurvogel' (1958), 'De Vuurvogel' (1960), 'De Vuurvogel' (1962), 'De Vuurvogel' (1964), 'De Vuurvogel' (1966), 'De Vuurvogel' (1968), 'De Vuurvogel' (1970), 'De Vuurvogel' (1972), 'De Vuurvogel' (1974), 'De Vuurvogel' (1976), 'De Vuurvogel' (1978), 'De Vuurvogel' (1980), 'De Vuurvogel' (1982), 'De Vuurvogel' (1984), 'De Vuurvogel' (1986), 'De Vuurvogel' (1988), 'De Vuurvogel' (1990), 'De Vuurvogel' (1992), 'De Vuurvogel' (1994), 'De Vuurvogel' (1996), 'De Vuurvogel' (1998), 'De Vuurvogel' (2000), 'De Vuurvogel' (2002), 'De Vuurvogel' (2004), 'De Vuurvogel' (2006), 'De Vuurvogel' (2008), 'De Vuurvogel' (2010), 'De Vuurvogel' (2012), 'De Vuurvogel' (2014), 'De Vuurvogel' (2016), 'De Vuurvogel' (2018), 'De Vuurvogel' (2020).

...van Appel, die in 1948 met zijn eerste muziekstuk 'De Vuurvogel' begon. Hij was toen 25 jaar oud en woonde in Amsterdam. Het stuk was een symfonie voor orkest en werd uitgevoerd door het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Mengelberg. Het was een succesvolle debuut, maar Appel bleef vooral bekend voor zijn experimentele muziek. Hij maakte gebruik van allerlei voorwerpen en technieken om geluiden te produceren die niet mogelijk waren met traditionele instrumenten. Zijn muziek werd vaak beschouwd als 'barbaars' vanwege de rauwe en onconventionele klanken. In de jaren vijftig en zestig maakte hij nog meer werken, waaronder 'De Vuurvogel' (1948), 'De Vuurvogel' (1950), 'De Vuurvogel' (1952), 'De Vuurvogel' (1954), 'De Vuurvogel' (1956), 'De Vuurvogel' (1958), 'De Vuurvogel' (1960), 'De Vuurvogel' (1962), 'De Vuurvogel' (1964), 'De Vuurvogel' (1966), 'De Vuurvogel' (1968), 'De Vuurvogel' (1970), 'De Vuurvogel' (1972), 'De Vuurvogel' (1974), 'De Vuurvogel' (1976), 'De Vuurvogel' (1978), 'De Vuurvogel' (1980), 'De Vuurvogel' (1982), 'De Vuurvogel' (1984), 'De Vuurvogel' (1986), 'De Vuurvogel' (1988), 'De Vuurvogel' (1990), 'De Vuurvogel' (1992), 'De Vuurvogel' (1994), 'De Vuurvogel' (1996), 'De Vuurvogel' (1998), 'De Vuurvogel' (2000), 'De Vuurvogel' (2002), 'De Vuurvogel' (2004), 'De Vuurvogel' (2006), 'De Vuurvogel' (2008), 'De Vuurvogel' (2010), 'De Vuurvogel' (2012), 'De Vuurvogel' (2014), 'De Vuurvogel' (2016), 'De Vuurvogel' (2018), 'De Vuurvogel' (2020).



François y Bernard y Baschet
Cristal, 1952/1980





Jean Tinguely
Radio-Skulptur
[Radioescultura], 1962

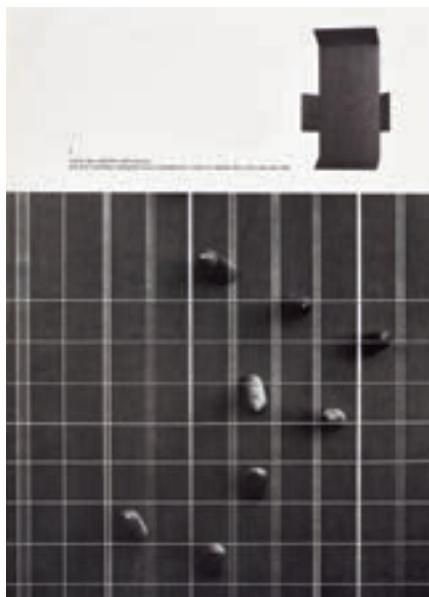
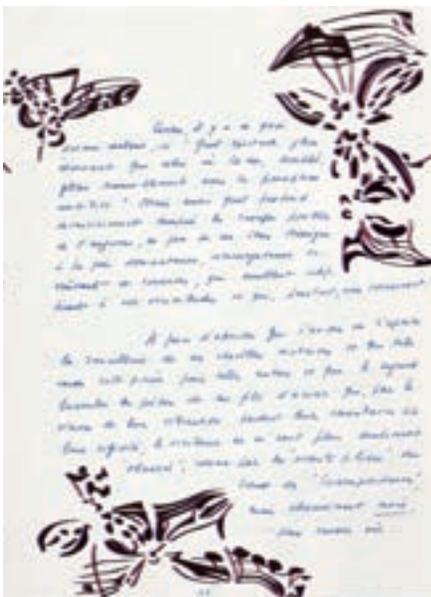
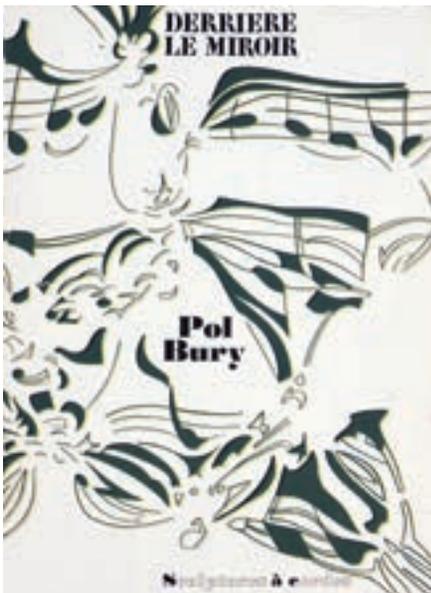


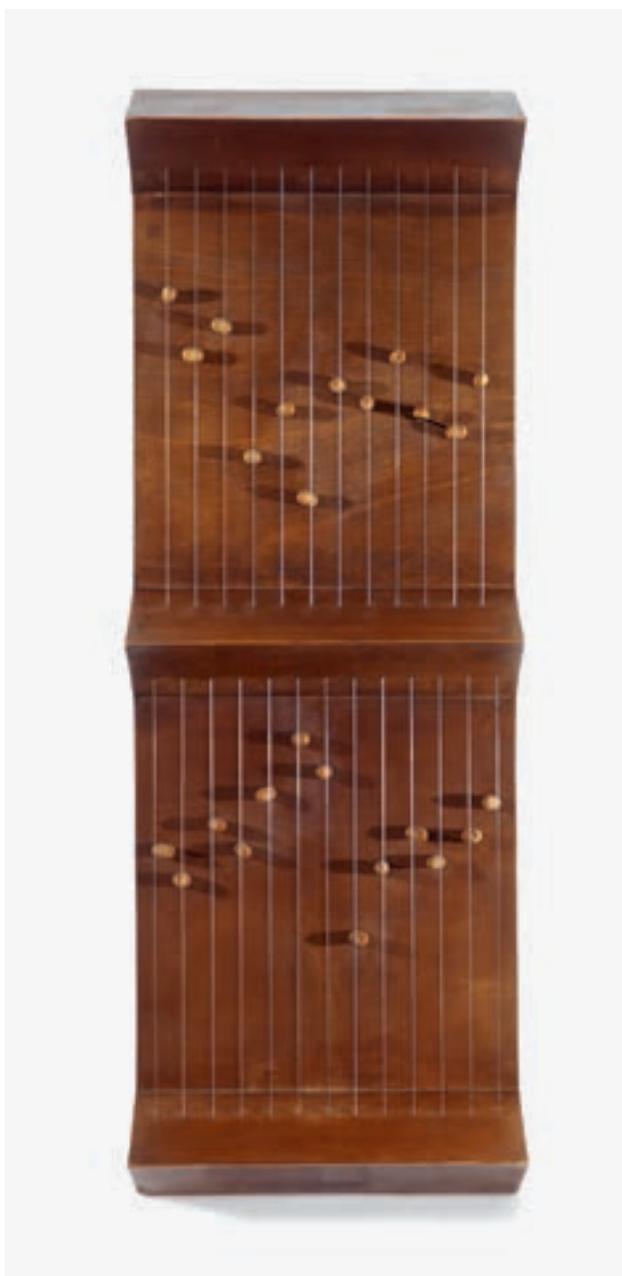
Arrigo Lora Totino
Idromegafono
[Hidromegáfono], 1968



Alexander Calder
Red Disc and Gong
[Disco rojo y gong], 1940

Pol Bury
Derrière le miroir,
 Paris, Maeght,
 n° 209, avril de 1974

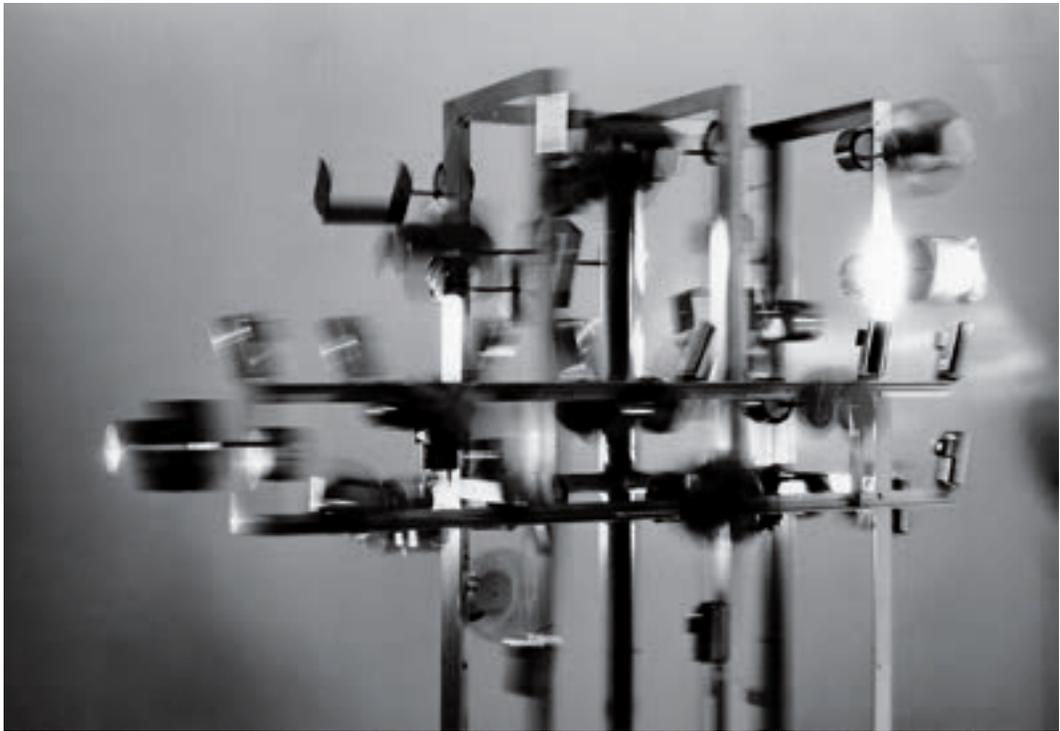




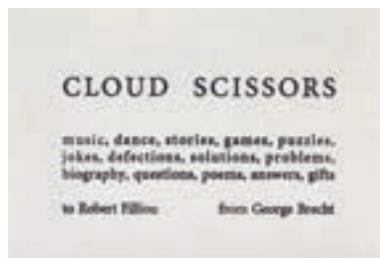
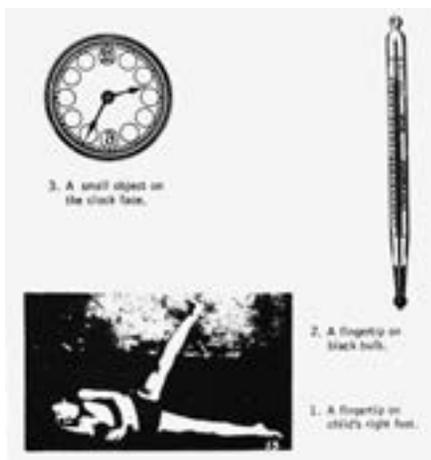
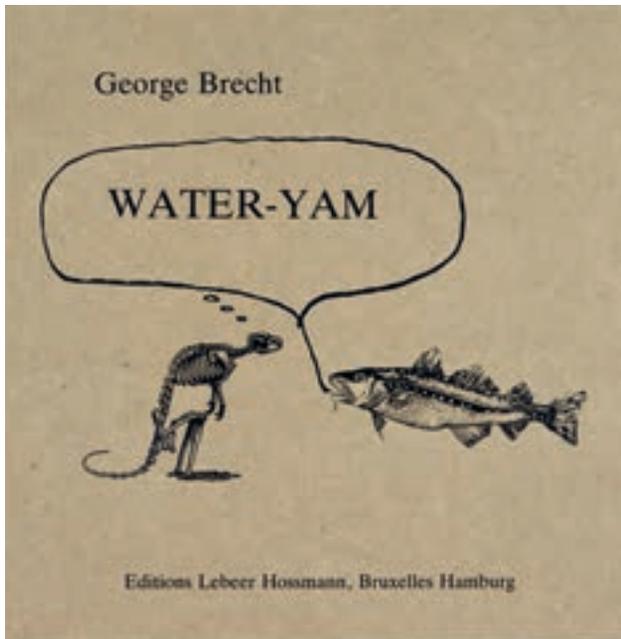
Pol Bury
*12 et 13 cordes verticales et
leurs cylindres* [12 y 13 cuerdas
verticales y sus cilindros], 1973

Takis
Musical, 1972

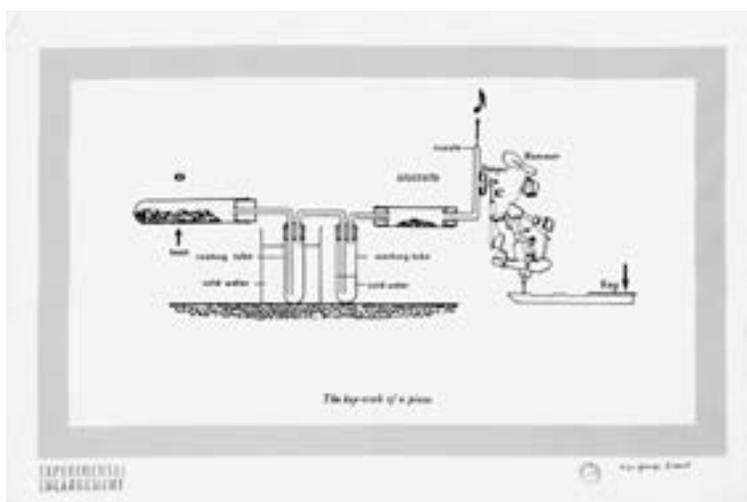
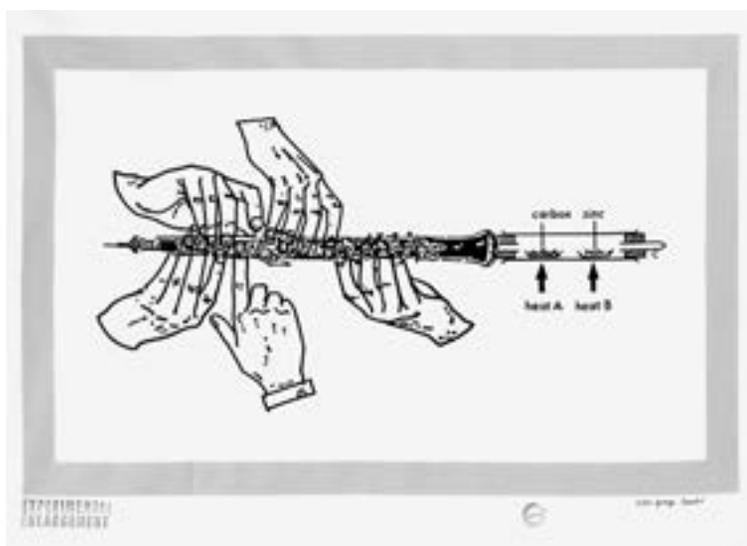




Nicolas Schöffer
Chronos 11 [Cronos 11], 1971



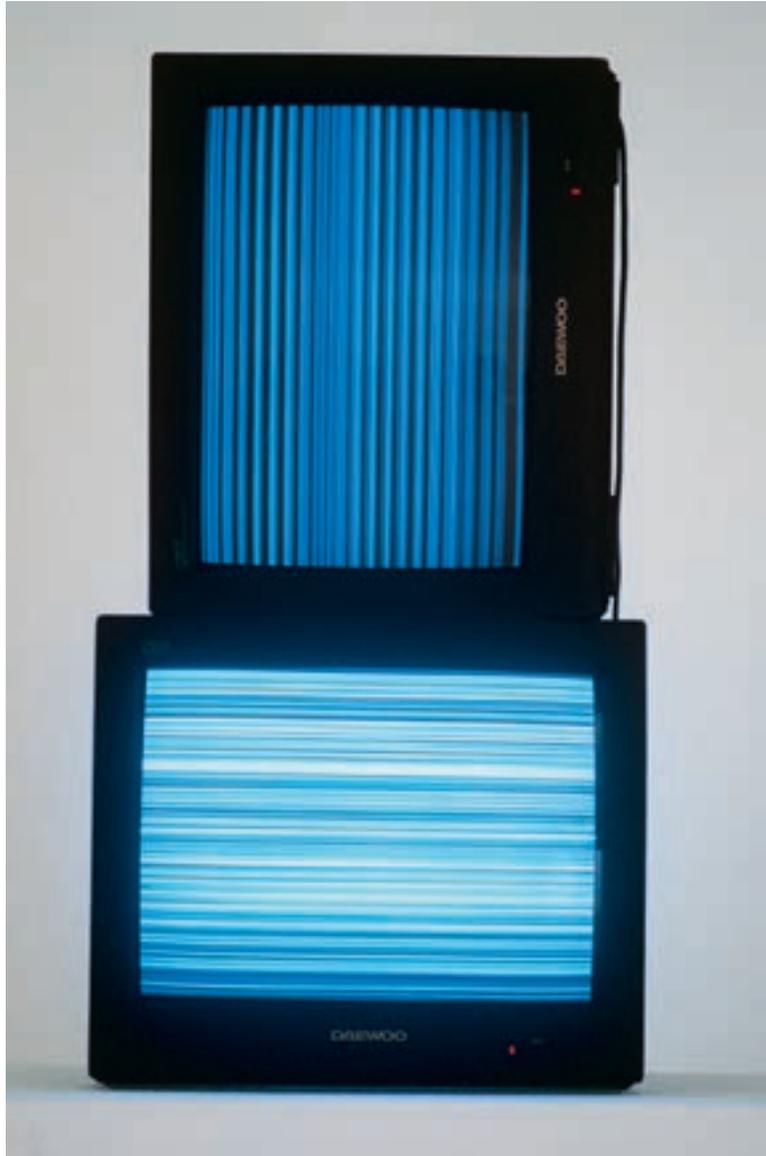
George Brecht
Water-Yam [Ñame de agua],
 1963/1986



George Brecht
Chemistry of Music
 [Química de la música], 1969

Milan Knížák
Destroyed Music
[Música destruida],
1983-1985

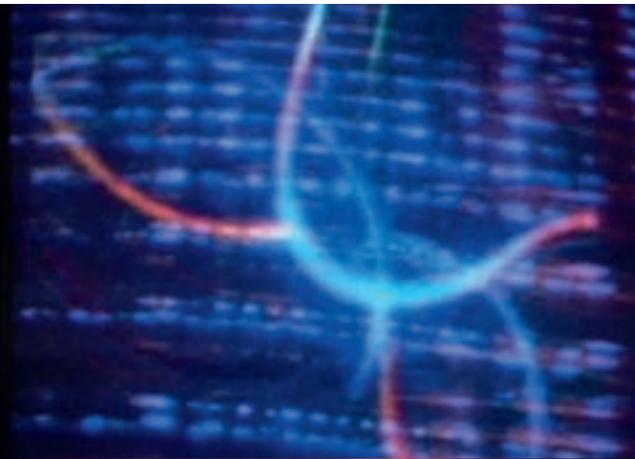


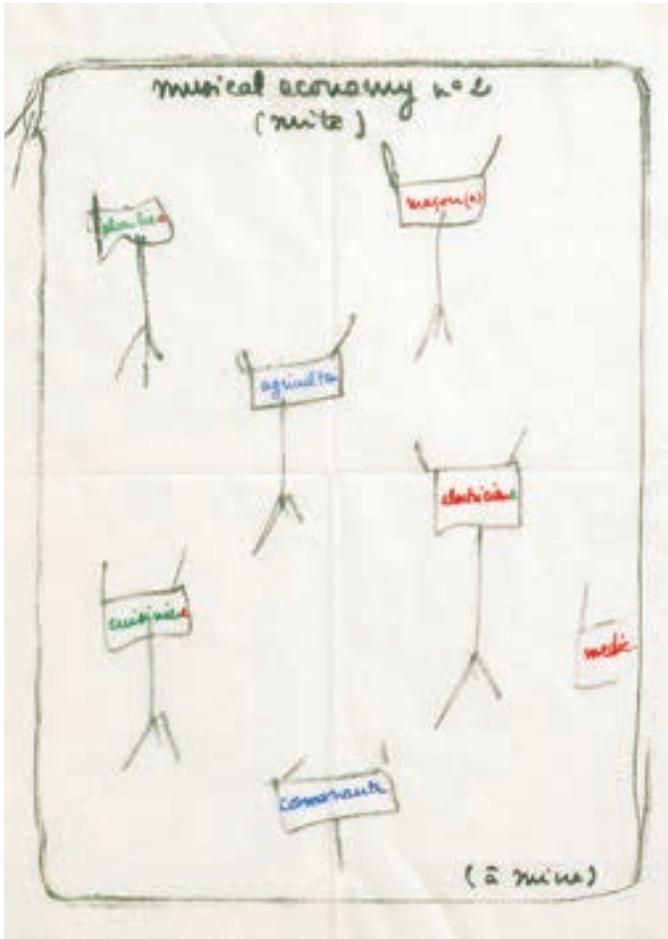


Nam June Paik
Sound Wave Input on Two TV Sets
(*Vertical / Horizontal*)
[Entrada de onda sonora en dos
televisores (vertical / horizontal)],
1963/1995



Nam June Paik y Jud Yalkut
Video Synthesizer and TV Cello Collectibles
[Sintetizador de vídeo y televisor-chelo
coleccionables], 1965-1971

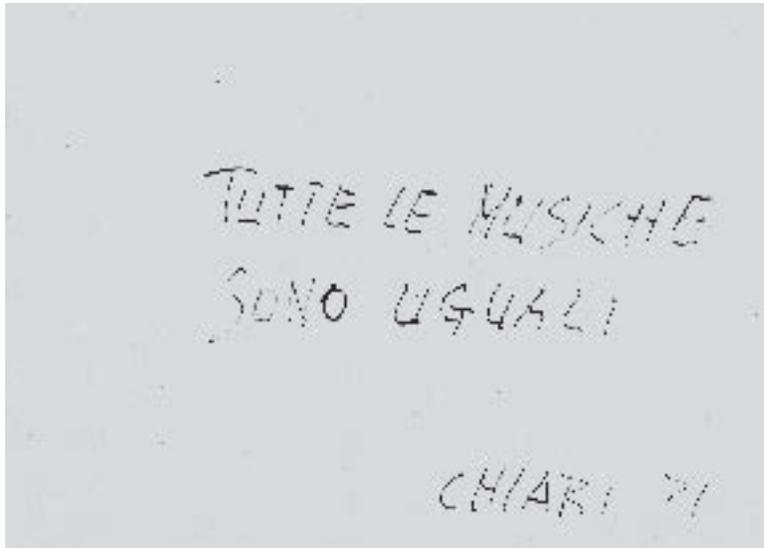




Robert Filliou
Musical Economy No. 2
[Economía musical n° 2], 1980



Robert Filliou
Musical Economy No. 5
[Economía musical nº 5], ca. 1971



Giuseppe Chiari
Tutte le musiche sono uguali
[Todas las músicas son iguales], 1971

Gillo Dorfles
*Il Metodo per suonare di
Giuseppe Chiari*, Turin,
Martano Editore, 1976



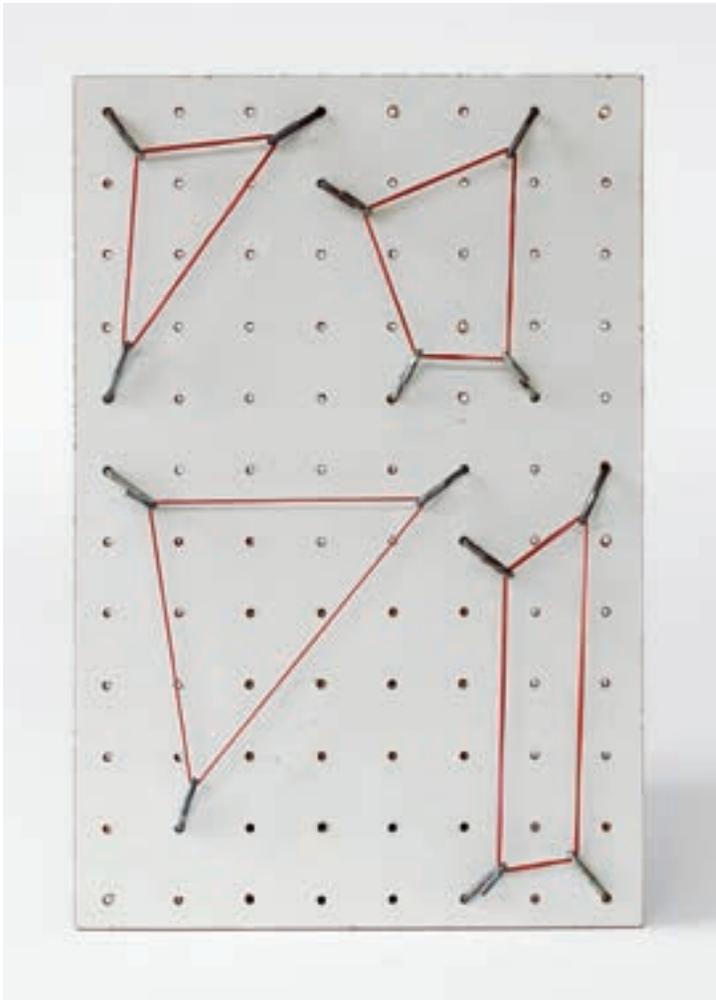


Joe Jones
*History of the Music Bike
and Other Stories*, Verona,
Francesco Conz, 1977





Eduard Bal
Le dernier livre de Schmol
[El último libro de Schmol],
Amberes, Guy Schraenen
éditeur, 1977



Mauricio Kagel
Saitensprung
[Escarceo de cuerdas], 1968

Joe Jones
Sin título, 1991





Joe Jones
Music Machine
[Máquina de música], 1974

Takako Saito
Music Bottle
[Tarro de música], 1983



Mauricio Kagel Détour vers une plus haute sous-fidélité

Le compositeur argentin Mauricio Kagel, né en 1927 à Buenos Aires, est un des plus importants compositeurs de la musique contemporaine. Il a écrit de nombreuses œuvres pour orchestre, chambre et soliste, ainsi que des opéras et des ballets. Son style est caractérisé par une grande liberté d'écriture, une utilisation fréquente de la technique du collage et une exploration des limites de la notation musicale.



Le compositeur argentin Mauricio Kagel, né en 1927 à Buenos Aires, est un des plus importants compositeurs de la musique contemporaine. Il a écrit de nombreuses œuvres pour orchestre, chambre et soliste, ainsi que des opéras et des ballets. Son style est caractérisé par une grande liberté d'écriture, une utilisation fréquente de la technique du collage et une exploration des limites de la notation musicale.



Le compositeur argentin Mauricio Kagel, né en 1927 à Buenos Aires, est un des plus importants compositeurs de la musique contemporaine. Il a écrit de nombreuses œuvres pour orchestre, chambre et soliste, ainsi que des opéras et des ballets. Son style est caractérisé par une grande liberté d'écriture, une utilisation fréquente de la technique du collage et une exploration des limites de la notation musicale.



Le compositeur argentin Mauricio Kagel, né en 1927 à Buenos Aires, est un des plus importants compositeurs de la musique contemporaine. Il a écrit de nombreuses œuvres pour orchestre, chambre et soliste, ainsi que des opéras et des ballets. Son style est caractérisé par une grande liberté d'écriture, une utilisation fréquente de la technique du collage et une exploration des limites de la notation musicale.



Le compositeur argentin Mauricio Kagel, né en 1927 à Buenos Aires, est un des plus importants compositeurs de la musique contemporaine. Il a écrit de nombreuses œuvres pour orchestre, chambre et soliste, ainsi que des opéras et des ballets. Son style est caractérisé par une grande liberté d'écriture, une utilisation fréquente de la technique du collage et une exploration des limites de la notation musicale.

Le compositeur argentin Mauricio Kagel, né en 1927 à Buenos Aires, est un des plus importants compositeurs de la musique contemporaine. Il a écrit de nombreuses œuvres pour orchestre, chambre et soliste, ainsi que des opéras et des ballets. Son style est caractérisé par une grande liberté d'écriture, une utilisation fréquente de la technique du collage et une exploration des limites de la notation musicale.



Le compositeur argentin Mauricio Kagel, né en 1927 à Buenos Aires, est un des plus importants compositeurs de la musique contemporaine. Il a écrit de nombreuses œuvres pour orchestre, chambre et soliste, ainsi que des opéras et des ballets. Son style est caractérisé par une grande liberté d'écriture, une utilisation fréquente de la technique du collage et une exploration des limites de la notation musicale.



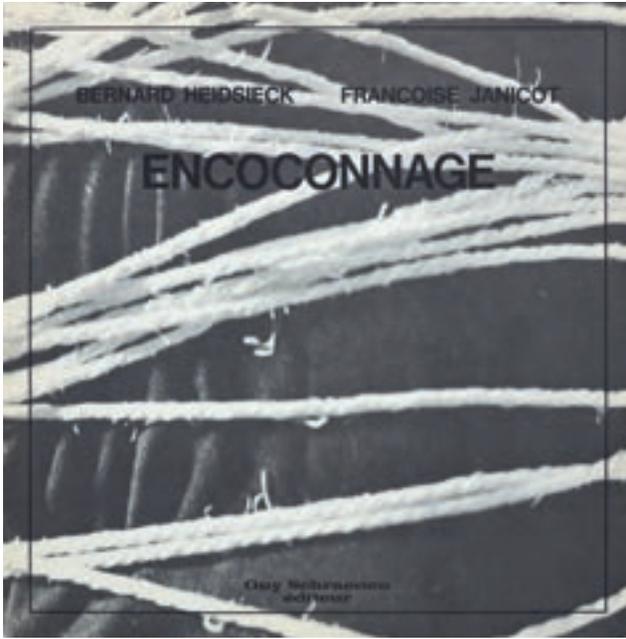
Le compositeur argentin Mauricio Kagel, né en 1927 à Buenos Aires, est un des plus importants compositeurs de la musique contemporaine. Il a écrit de nombreuses œuvres pour orchestre, chambre et soliste, ainsi que des opéras et des ballets. Son style est caractérisé par une grande liberté d'écriture, une utilisation fréquente de la technique du collage et une exploration des limites de la notation musicale.



Le compositeur argentin Mauricio Kagel, né en 1927 à Buenos Aires, est un des plus importants compositeurs de la musique contemporaine. Il a écrit de nombreuses œuvres pour orchestre, chambre et soliste, ainsi que des opéras et des ballets. Son style est caractérisé par une grande liberté d'écriture, une utilisation fréquente de la technique du collage et une exploration des limites de la notation musicale.







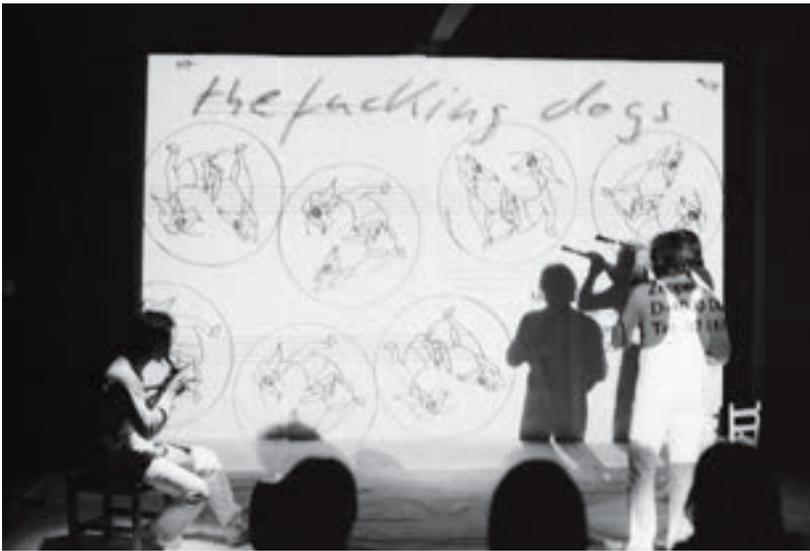
Bernard Heidsieck y
 Françoise Janicot
Encoconnage, Amberes,
 Guy Schraenen éditeur, 1974
 Diseño y fotografías de
 Guy Schraenen



Encoconnage (pola-pola)

[1] - Les Pieds (8°) "Pieds en l'air..."
 [2] - Les Chevilles (12°) "Pieds en l'air..."
 [3] - Les Mains (12°) "Pieds en l'air..."
 [4] - Les Épaules (12°) "Pieds en l'air..."
 [5] - Les Coudes (12°) "Pieds en l'air..."
 [6] - Le Sein (12°) "Pieds en l'air..."
 [7] - Le Poignet (12°) "Pieds en l'air..."
 [8] - Le Vain (12°) "Pieds en l'air..."

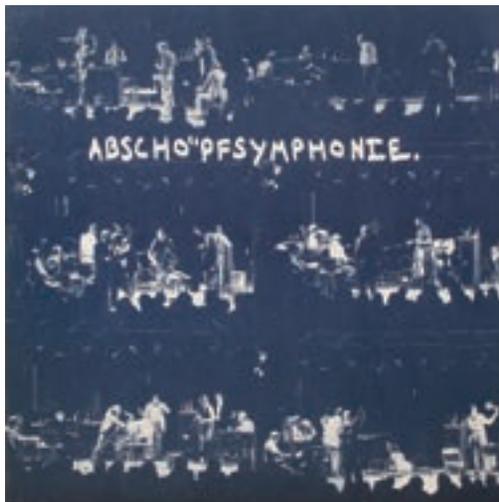
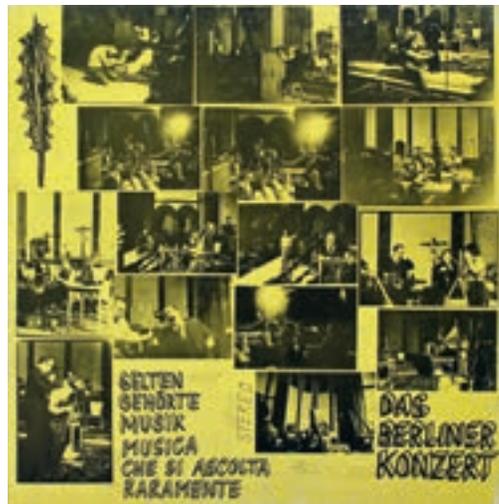




Guy Schraenen
Aeropus, 1982
Performance-concierto



Guy Schraenen,
 en colaboración
 con varios artistas
Aeropus, 1982



Dieter Roth, en colaboración con varios artistas.
Vinilos del sello Selten Gehörte Musik, 1973-1979



Dieter Roth
Relief mit zwei Trompeten
[Relieve con dos trompetas],
1962/1988



Joseph Beuys
Das Schweigen
[El silencio], 1973



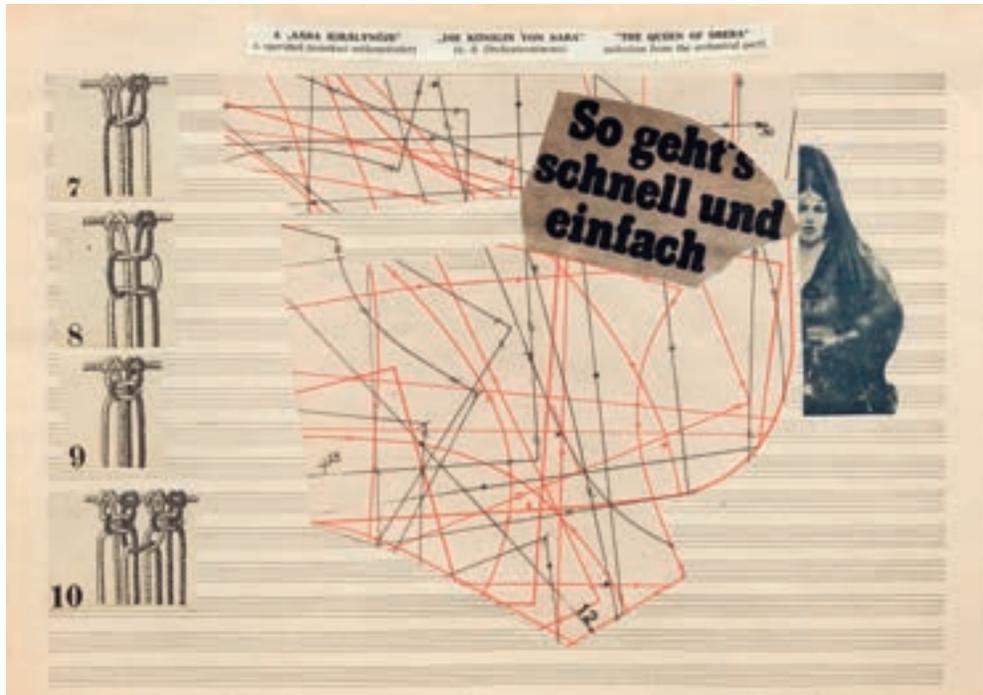
Hanne Darboven
 Wende >80<
 [Punto de inflexión >80<],
 1980-1981

: WENDE >80<

Index Datum: 5. 10. 1980	
1.) Opus 1, 1. → 19.	DER SPIEGEL, Essay
2.) Baumstudien	"Die Religionen des
3.) "38 Fragen an	Hertzka"
Kanzler u. Kandidat	den Neuzugang Birtbaum
DER SPIEGEL, Nr. 40	Nr. 4. 15. Jahrgang.
4.) Baumstudien	2. Februar, 1981
5.) Opus 2, 1. → 19.	und keine Worte mehr
6.) Opus 3, 1. → 51.	und eine Zeit mehr
7.) Opus 4, 1. → 51.	konst.
8.) In Gedanken an	Erste Auflage 1980/81
Alfred Döblin "—";	© Hanne Darboven
9.) Opus 5a, 1. → 60.	im Selbstverlag.
10.) Opus 5b, 1. → 60.	George de Chirico
11.) Opus 6a, 1. → 60.	4. u. Burgberg 26
12.) Opus 6b, 1. → 60.	2100 Hamburg 90
13.) Harburg: 32	Alle Rechte vorbehalten
Ausichtskarten,	Drucke Sost & Co
Januar: 1981-	Cuxhavener Str. 42
	2104 Hamburg 92

— j





Katalin Ladik
The Queen of Sheba
[La reina de Saba], 1973



Chris Burden
The Atomic Alphabet
 [El alfabeto atómico], 1980



Ronald Nameth
*Andy Warhol's Exploding Plastic
Inevitable with The Velvet Underground
and Nico [Exploding Plastic Inevitable,
de Andy Warhol, con The Velvet
Underground y Nico], 1966*



Dan Graham
Rock My Religion
 [Rock, mi religión], 1982-1984



THE PURITANS



ACHIEVED THROUGH THE
EVOLUTION OF
TECHNOLOGY



WHICH SOME THOUGHT ROCK
WAS DEAD BECAUSE IT
HAD BECOME MERELY



FEMALE. WAS CHRIST'S
SECOND COMING.
ANN BEGAN TO PREACH
A NEW MESSAGE DERIVED



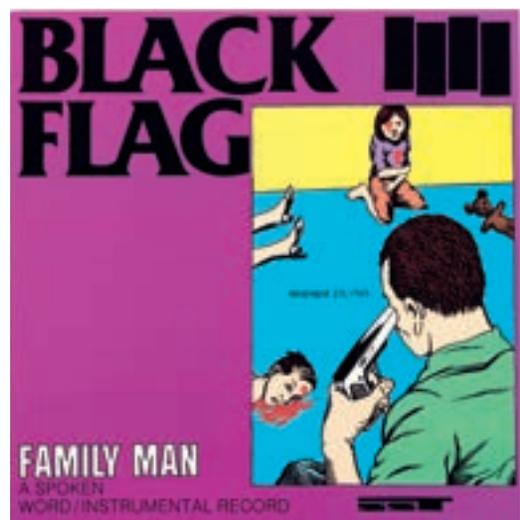
Raymond Pettibon
Sir Drone. Raymond Pettibon.
Featuring Mike Kelley
[Señor Zángano. Raymond
Pettibon. Con la actuación
de Mike Kelley], 1989

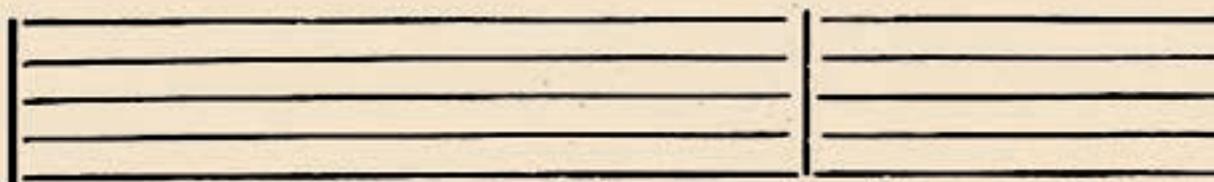
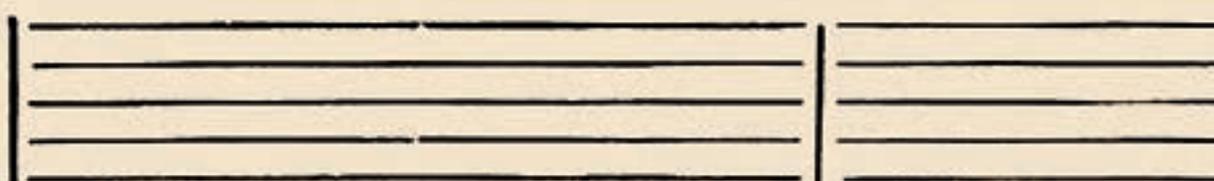
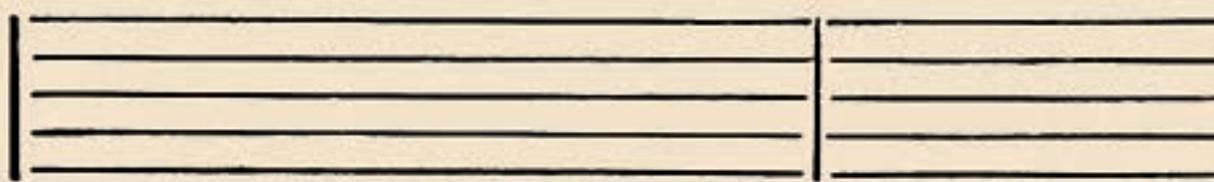
Raymond Pettibon

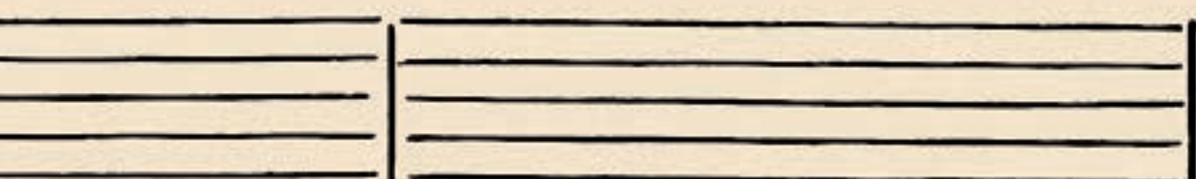
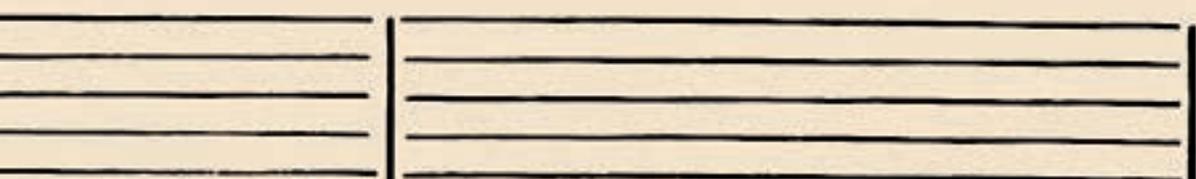
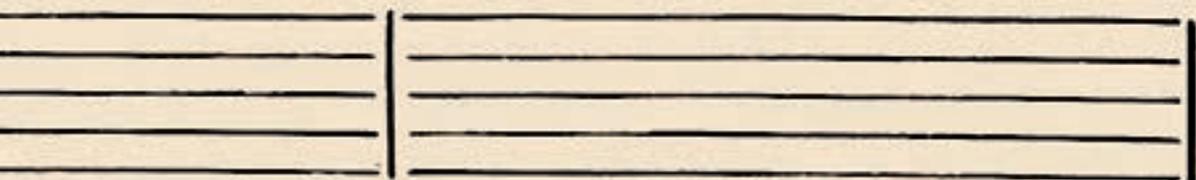
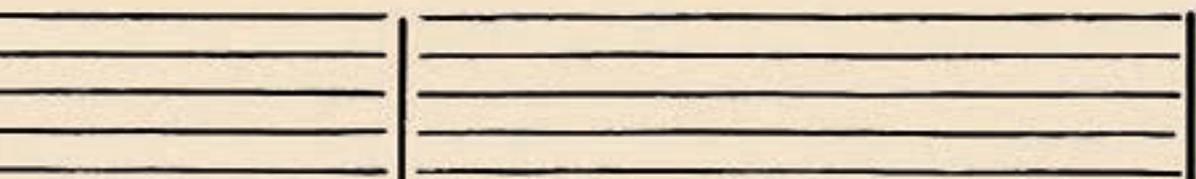
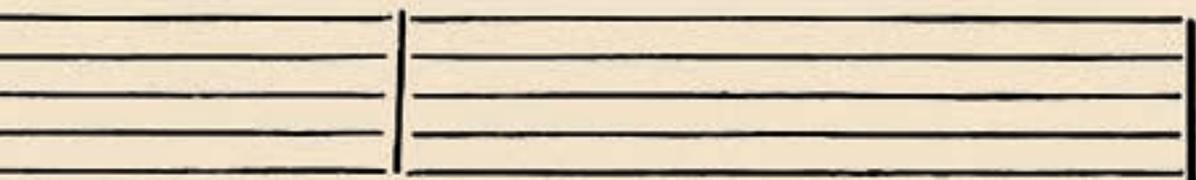
Black Flag. *Everything Went Black*, 1982

Black Flag. *The First Four Years*, 1983

Black Flag. *Family Man*, 1983







IMÁGENES

SONIDOS

SONORAS

VISUALES

Sobre la evolución
del arte multisensorial

Arndt Niebisch

En su célebre ensayo *Laocoonte*, el filósofo y dramaturgo alemán Gotthold Ephraim Lessing hacía una distinción fundamental entre arte el visual y el arte basado en el tiempo. En el libro brindaba un análisis de la antigua escultura de Laocoonte que muestra al sacerdote troyano luchando contra el mítico monstruo marino. Este análisis se centra en la cuestión de cómo el movimiento —en otras palabras, los procesos temporales— pueden representarse en una imagen estática cuando se da con el momento realmente “fructífero”. Lessing subraya que el arte basado en el tiempo, como es el caso de la poesía, dispone su material en una secuencia temporal, mientras que la escultura o la pintura sitúan sus materiales uno al lado del otro y solo muestran el tiempo como un momento singular¹.

Históricamente, esta idea creó una tensión entre el arte visual y el temporal, y el propio arte trató de superar dicha separación mediante la creación de una interacción de representaciones visuales y temporales. Fueron las tecnologías emergentes, como el cine y sus precursores, las que desafiaron esta separación estética. En el presente ensayo analizaré cómo los artistas progresistas de vanguardia del siglo XX crearon obras y tecnologías que exploraban la interacción entre sonido y representación visual partiendo de un análisis científico y tecnológico del ser humano.

A principios del siglo XX, los artistas de vanguardia ampliaron el lenguaje musical al uso. Como muestra de estos experimentos musicales, analizaré el trabajo del artista futurista Luigi Russolo, quien inventó un “arte del ruido”. Russolo desarrolló una nueva notación musical cuyo origen puede situarse en aquellas de sus pinturas en las que abordó las ondas de luz y sonido. Otro movimiento de vanguardia, el

dadaísmo, se desarrolló a partir de los experimentos de Russolo. Dentro del dadaísmo cabe destacar sobre todo a Raoul Hausmann, que creó un arte “optofonético” que exploraba el espacio entre la percepción visual y acústica con la ayuda de la nueva tecnología de la fotocélula. Los experimentos con la técnica y el medio hechos por artistas como Julián Carrillo, Alois Hába, Harry Partch, Arthur Lourié, Alexander Mosolov, Ivan Vishnegradski o George Antheil abrieron un fructífero campo de investigación a lo largo del siglo XX. Muchos de ellos intentaron ampliar la fuerza expresiva de los medios cambiando la forma en que se procesaba la información. Entre estos intentos figuran los de los poetas sonoros del grupo letrista, como Isidore Isou o Maurice Lemaître, que reflexionaron sobre las cualidades semióticas y materiales del lenguaje².

Concluiré este ensayo con un análisis de la técnica del recorte desarrollada por Brion Gysin, artista muy próximo al movimiento *beat* que dio continuidad a la técnica dadaísta del fotomontaje y el collage: cortar y empalmar material heterogéneo. Esta técnica de volver a montar fragmentos de textos e imágenes ya hechos es un eco de la forma en que en la película se organizan las secuencias temporales mediante el montaje, y fue un esfuerzo experimental habitual entre los grupos vanguardistas como el letrismo y la poesía sonora. Mostraré cómo el poeta *beat* William S. Burroughs transfirió el recorte a la tecnología acústica de la grabadora salvando así la separación entre los medios acústicos y los visuales.

Todos estos experimentos técnicos y prácticas estéticas con sonido y visualización condujeron a la frontera cada vez más difusa entre lo acústico y lo visual, que se ha visto más desdibujada si cabe a través de

las tecnologías digitales contemporáneas, capaces de la transformación del sonido en luz con la que tan intensamente soñó la vanguardia. Sin embargo, si estos artistas pudieron explorar este espacio entre la música, la cognición y la visualidad fue gracias a las innovaciones científicas nacidas en los laboratorios de investigación fisiológica del siglo XIX.

Longitudes de onda y los orígenes del cine

El análisis científico de la música y el sonido cuenta con una dilatada historia. Podemos nombrar, por ejemplo, a Ernst Chladni, quien en el siglo XVIII analizó el sonido con la ayuda de placas vibratorias. Para mi análisis, me centraré en el científico Hermann von Helmholtz, que desarrolló una comprensión de la música basada en la capacidad de medir científicamente sensaciones psicológicas como el placer que sentimos al escuchar música. En su célebre libro *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* [Doctrina sobre las sensaciones del sonido como base fisiológica para la teoría de la música, 1863] formulaba una teoría estética que ya no se basaba en la intuición, sino que proporcionaba una explicación fisiológica de por qué percibimos determinadas actividades acústicas como hermosas y otras como irritantes o molestas. En pocas palabras, Helmholtz advirtió que los fenómenos acústicos con una estructura de onda regular se consideran sonido, mientras que las ondas de sonido irregulares se perciben como ruido³.

La condición previa para esta investigación era la capacidad de tener una comprensión visual de

la música y del sonido en forma de onda. De hecho, Helmholtz desempeñó un papel fundamental a la hora de desarrollar nuevas formas de analizar la música. Las ondas sonoras se describen como movimientos periódicos que tienen una frecuencia determinada⁴. Este análisis tecnológico no solo estuvo en la base de la investigación de Helmholtz, sino que fue un descubrimiento científico central del siglo XIX que permitió pensar en la música a través de la metáfora visual de una onda.

Otra revolución científica del siglo XIX fue la capacidad de registrar y analizar el movimiento, es decir, de mostrar procesos en el tiempo a través de representaciones visuales. Las ciencias del siglo XIX crearon dos formas de hacer tal cosa: (1) segmentar el movimiento continuo a través de la fotografía creando una serie de imágenes estáticas; y (2) reconstruir el movimiento mediante unos dispositivos especiales en diagramas de curvas/ondas continuas. El enfoque fotográfico estaba relacionado con fisiólogos como Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey; el enfoque gráfico, por su parte, llegó a adoptarse en la ciencia del trabajo, sobre todo por parte de Angelo Mosso⁵.

Étienne-Jules Marey era un fisiólogo que estudiaba el movimiento de animales y seres humanos, para lo cual se servía de la fotografía. Tomaba numerosas imágenes de un movimiento continuo, diseccionaba un movimiento en fases individuales y creaba así un análisis visual de dicho movimiento. Esta “cronofotografía” desvelaba una nueva perspectiva acerca del movimiento que permitió a médicos y artistas estudiar con más precisión el movimiento de humanos y animales. De hecho, esta técnica era una especie de cine invertido. Mientras que el medio cinematográfico, unas décadas más tarde, tomaba imágenes individuales y las



Étienne-Jules Marey, *Análisis del vuelo de una paloma según el método cronofotográfico*, 1883-1887

transformaba en movimiento continuo, la cronofotografía creaba las condiciones previas del cine al diseccionar el movimiento continuo en elementos aislados.

Otro enfoque del análisis del movimiento fue el que adoptó el fisiólogo italiano Angelo Mosso, que estudió el proceso del cansancio y empleaba diagramas de ondas para analizar el esfuerzo de un músculo. Este método transfería un proceso que tiene lugar en el tiempo a una imagen estática consistente en una curva, hecho que lo emparentaba con el proceso de la visualización de la música de Helmholtz. Aunque el cine se convertiría en la nueva forma artística del siglo XX, el enfoque de Mosso de visualizar procesos temporales en una matriz de dos dimensiones —por ejemplo, como una onda— fue algo que las vanguardias de principios de siglo exploraron a fondo⁶.

Futurismo: dibujar el ruido

Los descubrimientos científicos de Helmholtz y Mosso facilitaron una visión del mundo como un cosmos en movimiento continuo, y fue el futurismo el que proclamó que no debía haber reposo o estasis, sino únicamente la velocidad omnipresente de las tecnologías modernas. En sus manifiestos, el futurismo exigía un mundo nuevo y hacía gala de una orientación radical hacia lo nuevo y lo moderno, hacia los coches de carreras, las máquinas y la guerra moderna, mientras detestaba los museos,

Anton Giulio Bragaglia,
El fumador – La cerilla – El cigarrillo
(*Estudio de movimiento*), 1911



la quietud y la reflexión pensativa. Los futuristas expresaban un mundo en constante movimiento. Entre los ejemplos más conocidos destacan la escultura *Forme uniche della continuità nello spazio* [Formas únicas de la continuidad en el espacio, 1913], de Umberto Boccioni, o el fotodinamismo de los hermanos Anton Giulio y Arturo Bragaglia.

El fotodinamismo entronca de un modo interesante con los experimentos cinemáticos del siglo XIX. Los hermanos Bragaglia usaban la exposición prolongada de la imagen fotográfica para “registrar” un movimiento a lo largo del tiempo. Gracias a este enfoque mostraban un movimiento en una sola imagen pero, a diferencia de la cronofotografía, el movimiento quedaba representado en un gesto continuo como una especie de estructura de ondas. No debe sorprender que privilegiaran el tema de músicos tocando sus instrumentos, toda vez que así —a través de la tecnología y el tema— abordaban de una vez la cuestión de cómo combinar el arte visual y el temporal⁷. Con todo, el artista futurista que más destacó en la relación de música y visualidad fue Luigi Russolo. Antes de dedicarse a experimentar con la música, Russolo había hecho carrera artística como pintor. Sus cuadros dan fe de un interés particular por la percepción de los sentidos y muestran, por ejemplo, cómo el sonido y el olor pueden determinar una escena.

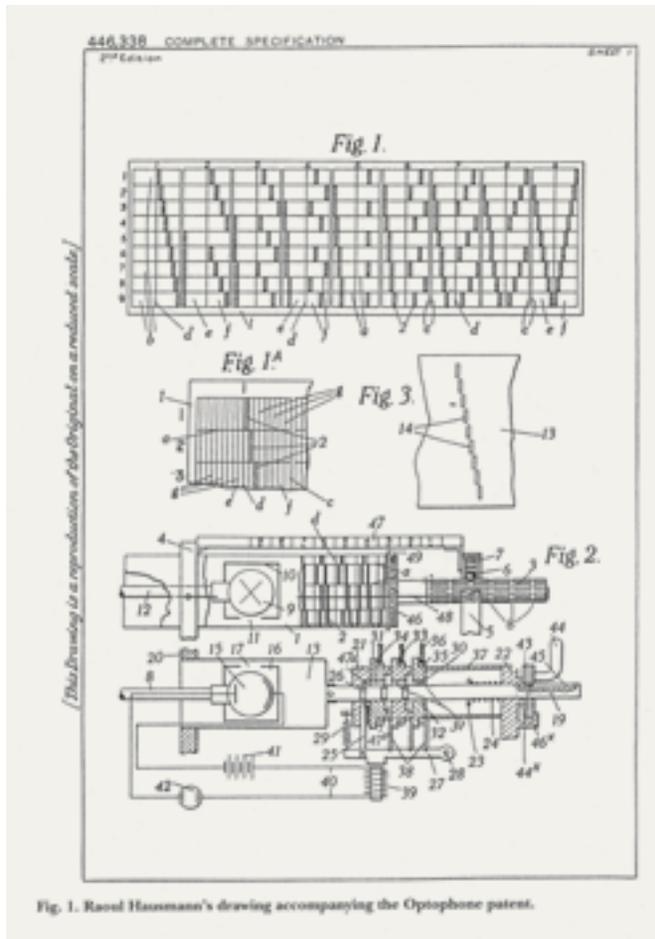
Russolo no adquirió gran notoriedad como pintor pero sí se convirtió, en cambio, en la figura más significativa en el terreno de la música futurista. Su estética musical partía de la visión de Helmholtz según la cual el sonido consiste en el movimiento regular en el aire, y el ruido, en el mismo movimiento irregular. Russolo quería ampliar el terreno de la música con el

ruido, para lo cual ideó unos sistemas mecánicos —los *intonarumori* [entonarruidos]— capaces de crear toda clase de ruidos⁸.

Para componer su música de ruidos, Russolo inventó también un nuevo sistema de notación basado en una sola nota-línea. La idea era dejar de segmentar el lenguaje musical en notas sueltas y representar en su lugar el sonido como una línea continua⁹.

Este método de notación surgió de la estructura tecnológica de los *intonarumori*. Estos aparatos incluían distintos mecanismos capaces de suscitar un “sonido-ruido”, aunque la mayoría tenía una estructura común. Russolo empleaba un disco giratorio que el músico activaba mediante una palanca. Este disco estimulaba una cuerda que podía haberse preparado, por ejemplo, con objetos de metal, y que a su vez estaba conectada con una membrana. Por último, para amplificar el sonido-ruido procedente de la membrana se utilizaba una trompa similar a las empleadas en los gramófonos. La construcción simple de los *intonarumori* se basaba, así, más en la creación de un ruido continuado que de un patrón rítmico, por lo que la línea continua resultaba ideal para representar el sonido que emitía el aparato¹⁰.

La nota-línea de Russolo no es más que una muestra del interés de las vanguardias por ensanchar la música a través de nuevas formas de representación visual. Su análisis y su representación del sonido apuntan de nuevo a cómo plasmó las sensaciones multisensoriales en sus cuadros y a cómo entendía el sonido como un efecto invasivo que es parte esencial de nuestro mundo. El dadaísta Raoul Hausmann retomaría los experimentos de Russolo con el ruido y lo ampliaría a una nueva forma de arte, trasladando el sonido y el ruido a una experiencia sinestésica u “optofonética”.



Raoul Hausmann
 y Daniel Broïdo
 Patente del optófono, 1936

Optofonética dadaísta

El dadaísmo fue un movimiento artístico tremendamente influyente de principios del siglo XX dedicado a crear poemas absurdos y collages de una sátira mordaz. Sin embargo, algunas corrientes del movimiento dadaísta tenían también intereses científicos más profundos y participaron en un intento más general de las vanguardias por educar y adaptar el *sensorium* humano a las exigencias de un mundo moderno fruto de los nuevos medios, el tráfico masivo y la guerra moderna.

Una de las figuras más representativas de este nuevo movimiento artístico fue Raoul Hausmann. Es ampliamente conocida su labor como cabeza pensante del dadá de Berlín, y por sus collages y escritos programáticos. Es dentro de este proyecto donde cabe situar el desarrollo de la optofonética.

En textos como “PREsentismo”, Hausmann reivindicaba una nueva forma de arte que preparara a los seres humanos de cara a los nuevos entornos mediáticos a los que debían enfrentarse, tanto los nuevos medios de transporte (coche, trenes eléctricos, avión) como de comunicación (teléfono y radio)¹¹. La visión hausmanniana del arte como herramienta educativa tiene también su eco en el programa de otros movimientos artísticos, pero en su caso se funda en una antropología muy particular.

Hausmann no entendía la tecnología como una herramienta exterior al ser humano, ni la consideraba tampoco una extensión de este; antes bien, creía que las tecnologías que la gente inventaba señalaban un potencial oculto de la fisiología humana. Más en concreto, creía que el ser humano terminaría siendo capaz de comunicarse a través de ondas de radio sin que mediara ningún aparato técnico, con el mero empleo del cerebro. Estaba convencido de que en el centro de nuestra percepción había un optófono, es decir, un sistema capaz de modular, producir y recibir ondas acústicas y electromagnéticas¹².

Para Hausmann, sin embargo, la optofonética no era un mero postulado teórico o una idea filosófica. Él mismo experimentó con la tecnología de la fotocélula y trató de crear varios aparatos optofonéticos. La célula fotosensible fue una tecnología muy usada en el siglo XX. Encontró su aplicación en las alarmas de humo, y hasta

llegó a desarrollarse una forma de telefonía lumínica. El uso más conocido fue el que se le dio en las primeras películas sonoras. A principios del siglo XX se inventó un sistema que, gracias a la fotocélula, almacenaba la representación del sonido en una película óptica. Para reproducirlo, se proyectaba la película acústica en una célula fotosensible que reconvertía los datos visuales en sonido. Hausmann conocía muy bien este sistema, y su optófono era un conversor sinestésico de luz y sonido. Entre sus deseos estaba el de proyectar un arte sinestésico¹³.

Hausmann amplió el proyecto de Russolo y entroncó por tanto con una tradición que replanteaba el sonido y la luz como una formación de ondas, tradición cuyo origen hemos situado en Helmholtz¹⁴. Hausmann estaba fascinado por la estructura continua de ambos fenómenos y pensó en la interconexión antes que nada en términos de un sistema físico; su arte, no obstante, se convirtió en el terreno de experimentación de estas investigaciones científicas.

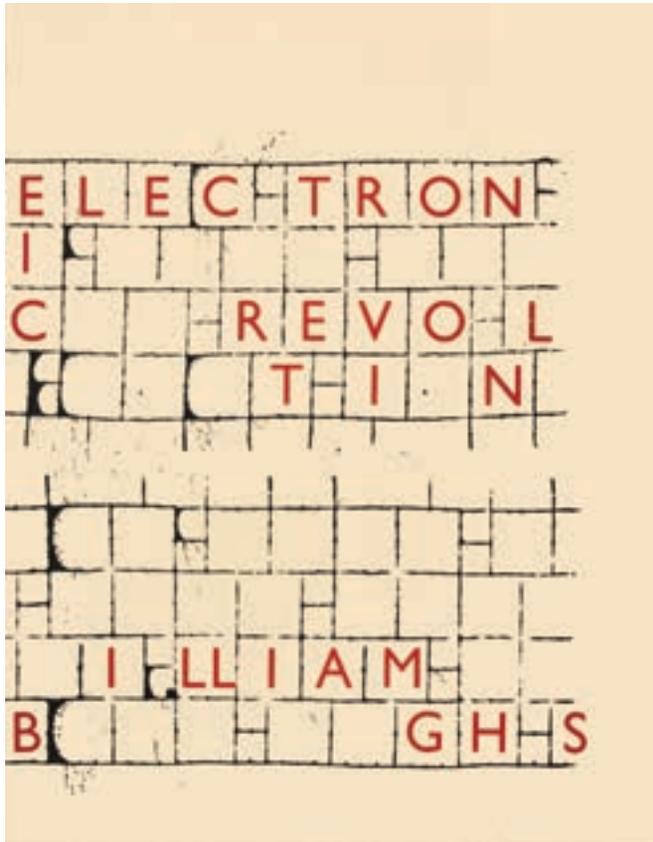
El dadaísmo, huelga decirlo, tenía también otra faceta que no daba prioridad a la exploración científica de las condiciones previas de la estética. Hacía añicos el *continuum* de la realidad y volvía a montarlo en forma de collages. El collage dadaísta tenía un carácter marcadamente satírico-irónico. Los collages y fotomontajes de Hannah Höch y John Heartfield, por ejemplo, ensamblaban fotografías y las reconvertían en mensajes políticos inequívocos¹⁵. Un método que ampliaba esta clase de montaje a una segmentación de la realidad era el *cut-up* o técnica del recorte.

El recorte

El escritor estadounidense William S. Burroughs se hizo célebre por adoptar en sus novelas el conocido como método del *cut-up* o técnica del recorte. Tomaba un texto terminado, lo recortaba y volvía a armarlo en un orden aleatorio. En el ensayo “The Cut-Up Method of Brion Gysin” [El método del recorte de Brion Gysin] habla de los orígenes de este método¹⁶.

Aunque reconoce que el inventor del recorte fue su amigo Brion Gysin, Burroughs se remonta al dadaísta Tristan Tzara. Tzara publicó un texto titulado “Pour faire un poème dadaïste” [Para hacer un poema dadaísta] en el que ofrecía la receta fundamental del método del recorte. Tzara describía básicamente cómo se montaba un poema a partir de la selección aleatoria de fragmentos de un artículo periodístico. Burroughs, sin embargo, reconoce que esta técnica tiene su origen en la pintura. De hecho, admite que el recorte es la estructura principal de la realidad, como efecto sinestésico que no se limita a la escritura o a la pintura: “Bajo la tijera las imágenes cambian de sentido, aromas e imágenes se vuelven sonido, miradas se vuelven sonido, sonidos se convierten en acciones”¹⁷.

En este contexto, cabe mencionar que el montaje fue en verdad una técnica capital del medio cinematográfico. Los primeros cineastas como Fernand Léger, René Clair, Walter Ruttmann, Dziga Vertov y Serguéi Eisenstein (el más influyente de todos) jugaron con la posibilidad de recortar la película grabada y reordenarla en una secuencia nueva. Las diferencias entre el montaje a la manera de un director célebre como Eisenstein —que usó una forma sofisticada de montaje antagonista en películas como *La huelga* o



William Burroughs,
The Electronic Revolution,
Berlín occidental,
Expanded Media Editions,
1970

*El acorazado Potemkin*¹⁸— y la técnica del recorte son sin embargo importantes. Eisenstein usaba el montaje para incrementar la capacidad narrativa de la película. Burroughs, en cambio, usaba el recorte para plasmar la estructura inconexa de la realidad. Merece la pena señalar que Burroughs y Gysin concebían su técnica como una fragmentación de la realidad. No era una técnica en la que el artista reconstruyera una nueva totalidad a partir de esos fragmentos. Era una estética de la inconexión.

La falta de conexión estaba en el centro de la estética y del programa cognitivo de los recortes de Burroughs; en *The Electronic Revolution* (1970), un ensayo más extenso, desarrolla una especie de guerra

de guerrillas que transforma la técnica del recorte de la pintura y la poesía en un nuevo arte del montaje con grabadoras. *The Electronic Revolution* (1970) es un texto muy raro que combina la teoría estética con la virología, la biología, las fantasías de la extinción nuclear, la Cienciología y muchas más cosas, pero donde también se explica en detalle las implicaciones media-tecnológicas del recorte y que la tecnología que mejor se adapta al propósito de Burroughs es la grabadora.

Burroughs elabora una extraña pero fascinante historia de los medios que empieza con el origen viral del lenguaje y termina con una nueva forma de guerrilla mediática. Afirma que, antes de los albores de la humanidad, un virus infectó a un grupo de primates. Los primates que sobrevivieron a la enfermedad vieron cómo sus laringes habían cambiado y eran capaces de proferir unos sonidos que terminaron convirtiéndose en el lenguaje humano. Burroughs imagina que el lenguaje humano conserva este virus en estado latente, y que determinadas técnicas estéticas serían capaces de liberar la fuerza destructiva de este “virus verbal”. De este modo, Burroughs propone una guerrilla de medios en la que las cintas construidas mediante recortes se reproducen en público. Imagina la construcción de estas cintas de la siguiente manera:

En la grabadora 1 grabaremos discursos y conversaciones cuidadosamente intercalados con tartamudeos, palabras mal pronunciadas, frases inútiles... El peor número 1 se puede ensamblar. Ahora en la grabadora 2 haremos una cinta de amor colocándole clandestinamente micrófonos en el dormitorio. Podemos potenciar esta grabación

empalmándola con un objeto sexual que sea inasimilable o inaccesible o ambas cosas, como la hija adolescente del senador. En la grabadora 3 pondremos voces de odio, de desaprobación, y empalmaremos las tres grabaciones separadas por intervalos muy breves y las reproduciremos ante el senador y sus electores. Este sistema de montaje y reproducción puede ser muy complejo hasta llegar a incluir aparatos de interferencia radiofónica y pilas de grabadores pero LO BÁSICO Y PRINCIPAL ES SIMPLEMENTE EMPALMAR GRABACIONES SEXUALES CON GRABACIONES DE DESAPROBACIÓN¹⁹.

Burroughs da por sentado que estas grabaciones tendrían la capacidad de lavar el cerebro de los receptores con una serie de sugerencias inconscientes que solo se aprecian gracias a la yuxtaposición del material. Para él, si el recorte es una herramienta tan potente es porque es inconexo y porque debe ser reconstruido por los oyentes. Su fuerza, según Burroughs, estriba en el hecho de que logra que el receptor crea que se trata de una idea que se le acaba de ocurrir a él²⁰.

Los recortes de Burroughs hunden sus raíces en una psicología de la manipulación; sin embargo, también son una reflexión sobre la tecnología de los medios y sobre una forma de arte basada en medios que pueden usarse para un recorte. De hecho, el desarrollo de los recortes muestra la historia de un arte multimedia que parte de técnicas visuales como el collage y el cine y que, según Burroughs, encuentra su culminación en la tecnología acústica de la grabadora.

Conclusión

La exploración del sonido y la visualidad puede rastrearse en dos formas de práctica artística. En primer lugar tenemos la representación visual del sonido en una línea continua; y en segundo lugar, la segmentación de un proceso temporal en una secuencia de imágenes estáticas. Ambos enfoques fueron usados por la vanguardia y tienen su origen tecnológico en los laboratorios de investigación del siglo XIX.

Si los dispositivos tecnológicos de Hausmann podían considerarse un intento de construir un nuevo *continuum* entre sonido y visualidad o tecnología y humanidad, el propósito de Gysin y Burroughs era trabajar en aras de la ruptura de ese *continuum*. Abusaron de la capacidad tecnológica para empalmar la realidad grabada en fragmentos que carecían ya de todo sentido. La función del arte era entonces cuestionar y reprogramar el intelecto humano con estos recortes molestos. Este arte va más allá del movimiento vanguardista, donde el modernista deja de ser un ingeniero y se convierte en saboteador.

Ambos enfoques cuestionaban la creencia de Lessing de que el arte tenía que ser visual o temporal. Hausmann imaginó una interfaz fisiológica y tecnológica que dejara sin sentido dicha distinción. Burroughs y Gysin usaron la técnica del montaje/recorte como método universal para cortar en pedazos el discurrir de la narración, el espacio coherente de la creación visual y el flujo del sonido grabado. Estos recortes tenían la finalidad última de mostrar que toda percepción reconstruye siempre una totalidad a partir de una cantidad infinita de impresiones yuxtapuestas.

Tanto Hausmann como Burroughs relacionaron sus experimentos artísticos con los medios electrónicos, pero cada cual aludía a una forma de electrónica distinta. Hausmann daba por sentado que los tubos de vacío darían pie a un arte futuro que integraría el arte visual y la música a un nivel incluso mayor que la optofonética²¹. Burroughs, por su parte, hablaba de unos distorsionadores electrónicos capaces de cifrar y descifrar mensajes de manera increíblemente rápida²². Es casi una ironía de la tecnología que la electrónica actual combine estas dos dimensiones, porque todo el procesamiento electrónico de datos es digital y se basa, en el fondo, en un recorte de la realidad en pequeñas unidades imperceptibles. El progreso de la tecnología acerca más si cabe el espectro de Hausmann y el distorsionador de Burroughs. La velocidad de la tecnología digital nos permite percibir los datos digitales —que no son más que un recorte de información en ceros y unos— como un *continuum*.

1

Para un análisis detallado de la diferencia entre pintura y poesía, véase sobre todo el capítulo 16 de Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Londres, Routledge, 1900, pp. 131-138 [Trad. cast. de Eustaquio Barjau, *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1990]. Lessing dice aquí que el objeto de la pintura son los elementos yuxtapuestos y, el de la poesía, la descripción de secuencias temporales, es decir, de acciones.

2

El movimiento de vanguardia francés conocido como letrismo, fundado a mediados de la década de 1940, así como el movimiento alemán *Konkrete Poesie*, activo desde 1950, experimentaron con usos del lenguaje que no se centraban en el significado que transmitían las palabras sino, por ejemplo, en la representación sonora o en el aspecto estético de las letras.

3

Helmholtz empieza su libro analizando la diferencia entre sonido y ruido, y afirma: “Un tono musical estimula el oído como un sonido uniforme, perfectamente intacto, que permanece inalterable mientras existe y no presenta alteración alguna de ninguno de los varios elementos que lo constituyen. A ello le corresponde una clase de sensación sencilla y regular, mientras que en un ruido se mezclan de forma irregular muchas sensaciones diversas de tonos musicales como si degeneraran en una confusión.” Hermann von Helmholtz, *On the Sensation of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, J. Ellis, Nueva York, Dover, 1954, pp. 7-8.

4

Helmholtz señala explícitamente que las vibraciones del sonido pueden percibirse asimismo a través de medios visuales e incluso táctiles: “Las vibraciones musicales de cuerpos sólidos suelen ser visibles. Aunque pueden ser demasiado rápidas para que el ojo las siga individualmente, es fácil reconocer que una cuerda, un diapasón o un tubo de lengüeta que suenan vibran rápidamente entre dos límites fijos, y la imagen regular que vemos, aparentemente inamovible a pesar del movimiento real del cuerpo, nos lleva a concluir que los movimientos son regulares. En otros casos sentimos el movimiento ondulante de cuerpos sólidos que suenan. De esta manera, el intérprete nota las vibraciones en la lengüeta del clarinete, el oboe o el fagot, o de sus propios labios en la boquilla de la trompeta o el trombón.” *Ibíd.*, p. 8.

5

Véase Angelo Mosso, *Fatigue* (1891), Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1904.

6

Para un estudio histórico en detalle del uso y la grabación de ondas en la investigación científica, véase Stefan Rieger, *Schall und Rauch. Eine Mediengeschichte der Kurve*, Fráncfort, Suhrkamp, 2007.

7

Para un estudio exhaustivo del fotodinamismo futurista, véase Giovanni Lista, *Futurism and Photography*, Londres, Merrell Publishers, 2001 [cat. exp.].

8

En realidad, Russolo desmontó la distinción de Helmholtz entre sonido y ruido haciendo hincapié en el timbre de un tono. Helmholtz definía el timbre en estos términos: “No es necesario explicar a qué nos referimos con la fuerza y la altura de un tono. Por cualidad de un tono entendemos el rasgo que distingue la tonalidad musical de un violín de la de una flauta, un clarinete o de la voz humana, pues todos estos instrumentos producen la misma nota a la misma altura de tono” (Hermann von Helmholtz, *óp. cit.*, p. 10). Russolo defendía que el hecho de que el sonido esté siempre contaminado con el sedimento material de su fuente, el timbre, significa que la música es irreductible a la idea abstracta de ondas sonoras puras. Estos sonidos contienen siempre ruido, y lo que hacía su arte del ruido era precisamente subrayar esta cualidad material de la música. Para un análisis más detallado del ruido sonoro de Russolo, véase Arndt Niebisch, *Media Parasites in the Early Avant-Garde: On the Abuse of Technology and Communication*, Nueva York, Palgrave, 2012, pp. 112-118.

9

Para un análisis en profundidad de la nota-línea, véase el capítulo “Grafía enarmonica”, en Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori*, Milán, Edizioni Futuriste di Poesia, 1916, pp. 67-75 [Trad. cast. de Olga y Leopoldo Alas, *El arte de los ruidos*, Cuenca, CDCE, 1998].

10

Luciano Chessa es un musicólogo que ha llevado a cabo investigaciones interesantes sobre el tema de los *intonarumori* y que también ha reconstruido estos aparatos. Véase su monografía *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*, Berkeley, University of California Press, 2012. Véase también el análisis sobre Russolo en Arndt Niebisch, *Media Parasites in the Early Avant-Garde*, óp. cit, pp. 112-126.

11

Raoul Hausmann, "PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der teutschen Seele" (1921), en Michael Erlhoff (ed.), *Texte bis 1933*, vol. 2: *Sieg, Triumph, Tabak mit Bohnen*, Múnich, Edition Text + Kritik, 1982, pp. 24-30. [Algunos fragmentos en castellano pueden consultarse en Raoul Hausmann, *Correo Dadá: Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro*, trad. de Marisa Pérez Colina, Boadilla del Monte y Madrid, Acuarela & A. Machado, 2011].

12

Para un análisis detallado de la producción científica de Hausmann, véase Raoul Hausmann, *Dada-Wissenschaft. Technische und Wissenschaftliche Schriften*, ed. al cuidado de Arndt Niebisch, Hamburgo, Fundus, 2013.

13

Para una breve visión de conjunto de su trabajo con fotocélulas, véase Arndt Niebisch, "Dada Engineering", en *Modernism/modernity*, vol. 21, nº 1, 2014, pp. 169-277. La documentación de sus patentes y su trabajo técnico puede consultarse en Raoul Hausmann, *Dada-Wissenschaft*, óp. cit.

14

En un texto de 1931 titulado "Die überzüchteten Künste" [Las artes hipertrofiadas], Hausmann aborda explícitamente los experimentos de Russolo con el ruido. Raoul Hausmann, "Die überzüchteten Künste", en *Texte bis 1933*, vol. 2, óp. cit, pp. 133-144.

15

Para un análisis del collage dadaísta, véase, entre otros, Hanne Bergius, *Dada Triumphs! Dada Berlin, 1917-1923: Artistry of Polarities: Montages. Metamechanics, Manifestations* (1996), New Haven, G. K. Hall, 2003; o el capítulo "Parasitic Media" en Arndt Niebisch, *Media Parasites in the Early Avant-Garde*, óp. cit, pp. 81-107.

16

Véase William S. Burroughs, "The Cut Up Method", en LeRoi Jones (ed.), *The Moderns: An Anthology of New Writing in America*, Nueva York, Corinth Books, 1963, pp. 345-348 [Trad. cast. de Miguel Grinberg, "El método del recorte", en *Beat days. Días beat: visiones para jóvenes incorregibles*, Buenos Aires, Galerna, 2003].

17

Ibíd., p. 347.

18

Para una visión general de los escritos de Eisenstein sobre el cine, véase, por ejemplo, Richard Taylor (ed.), *The Eisenstein Reader*, Londres, British Film Institute, 1998.

19

William S. Burroughs, *The Electronic Revolution*, Berlín occidental, Expanded Media Editions, 1970; Ubu Classics, 2005, p. 8. Disponible en http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf [Última consulta: 06-01-2020]. [Trad. cast. de Mariano Dupont, *La revolución electrónica*, Buenos Aires, Caja Negra, 2009.]

20

Ibíd., p. 16.

21

Raoul Hausmann, "Die überzüchteten Künste", óp. cit., p. 142.

22

William S. Burroughs, *The Electronic Revolution*, óp. cit., pp. 15-16.

POESÍAS

DE LA

ORALIDAD,

ENTRE

CUERPO DEL

LENGUAJE

Y

LENGUAJE

DEL CUERPO:

Artaud, el letrismo
y la poesía sonora

Christina De Simone

Antonin Artaud y la oralidad al servicio de una revolución del cuerpo

Si damos crédito a la leyenda, a principios de la década de 1950, el letrista Serge Berna rescata de un cubo de la basura del distrito VI de París un manuscrito inacabado de Antonin Artaud titulado “Le Mexique et la civilisation”, que se publica en 1953 en la editorial Arcanes con el título de *Vie et Mort de Satan le Feu*, seguido de *Textes Mexicains pour un Nouveau Mythe* [Vida y muerte de Satán el loco, Textos mexicanos para un nuevo mito], con un prólogo del propio Berna. En este texto póstumo, escribe Artaud:

Una civilización para la que el cuerpo está de un lado y el espíritu del otro corre el riesgo, a corto plazo, de ver cómo se sueltan los lazos que unen estas dos realidades disímiles¹.

Podríamos considerar esta afirmación un epígrafe de las experiencias poéticas y experimentales de la oralidad que se desarrollan en París al término de la Segunda Guerra Mundial, del letrismo a la poesía de acción y sonora. Por medio de la crítica del lenguaje como separado del cuerpo, y de una poesía como separada de la oralidad, lo que estos experimentos se proponen derrocar y transformar es en realidad toda una relación con el mundo, con uno mismo, con el otro —determinada por el contexto capitalista y el crecimiento económico de las “Trente Glorieuses”, pero también por la posguerra, la guerra y la descolonización; se trata de experimentos que, cada uno a su manera, parten de una situación de vulnerabilidad (social, psíquica, política) para intentar trascenderla, exorcizarla gracias a un regreso al cuerpo y del cuerpo.

Aunque cabe situar estos experimentos en la tradición de los impulsados por las “vanguardias” de la primera mitad del siglo XX, la presencia de Antonin Artaud, que vuelve a París en 1946 tras nueve años de internamiento psiquiátrico, fue crucial para su elaboración. Pues Artaud marcó directamente el periodo inmediato de posguerra a través de una práctica renovada de su teatro de la crueldad: una búsqueda centrada en adelante en torno a la oralidad, en la que se rechaza cualquier distinción entre poeta y actor, y donde, para Artaud, se trata de reconstituirse, de liberarse de distintas formas de control mediante la respiración, la voz y la invención lingüística, e incluso de rehacer a la vez el lenguaje y el cuerpo humano. Artaud vive todo esto como una empresa revolucionaria. Esta búsqueda, que inicia en los últimos años de internamiento, no parará de llevarla adelante, de transmitirla y difundirla cuando sale del asilo de Rodez y hasta su muerte, acaecida en marzo de 1948. La famosa pieza radiofónica *Pour en finir avec le jugement de dieu* [Para terminar con el juicio de dios, 1947] es un documento capital de este periodo y constituye también su culminación².

En París, la búsqueda de Artaud alimentará de inmediato el rebrote del interés por la poesía fonética y declamada. Prueba de ello, y también su impulso, son la aparición, en 1945 y 1946, de la *Histoire du surréalisme* [Historia del surrealismo] de Maurice Nadeau, las publicaciones del movimiento letrista, o incluso la edición de las antologías *La Poésie naturelle* [La poesía natural] y *Poésie de mots inconnus* [Poesía de palabras ignotas], publicadas en 1949 por Camille Bryen e Iliazd, respectivamente, y donde los poemas de Artaud aparecen junto con los de Pierre Albert-Birot, Hugo Ball, Camille Bryen, Raoul Hausmann, Iliazd, Velimir Jlébnikov, Alekséi Kruchónij, Kurt Schwitters, Michel Seuphor o Tristan Tzara,



Antonin Artaud, “L'attaque des camions de la solde”, con litografía de Georges Braque, en Iliazd (ed.), *Poesie de mots inconnus*, 1949

entre otros. Pero Artaud, figura singular que no formaba parte de ningún movimiento artístico ni político, es también una referencia para todos aquellos que no se reconocen —o han dejado de reconocerse— en las escisiones posteriores a la Resistencia y que tratan de convertir la poesía en un instrumento de revuelta y de cambio.

Son sobre todo los jóvenes poetas letristas los que, a partir de la posguerra, se muestran especialmente receptivos a la búsqueda de Artaud: no solo siguen sus publicaciones y declaraciones, sino que también, como se lee en la biografía de Artaud que escribió Jean-Louis Brau³, lo siguen a él, tratan de verlo y de hablar con él personalmente; Artaud repara en ellos, como lo demuestra la mención que hace —poco halagüeña, vale decir— en un texto titulado “Chiotte à l’esprit” [A la mierda el espíritu]⁴.

Los letristas, aedas modernos dispuestos a alzarse

El movimiento letrista fue fundado en París inmediatamente después de la guerra por un joven rumano de origen judío, Isidore Isou, que, a través de la letra, exploraba sobre todo el terreno de la oralidad. La primera publicación del movimiento, la revista *La Dictature lettriste*, de la que solo aparecerá un único número en 1946, alterna una serie de textos teórico-programáticos y poemas. En el primer texto, “Les principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste” [Los principios poéticos y musicales del movimiento letrista], se presenta a los letristas como “aedas modernos” que componen con la letra y la voz, más concretamente con la voz hablada. Con todo, pese a que el letrismo escoge no incluir la práctica del canto, puesto que la letra se define como “un sonido que no se eleva”⁵, sí explora los distintos volúmenes de la voz, incluido el grito, así como todos los sonidos del cuerpo fonatorio: ruidos de la boca, chasquidos de la lengua, juegos con soplidos y demás.

Unos meses después de que aparezca esta primera revista, se publica en Gallimard el libro fundador del letrismo, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* [Introducción a una poesía y una música nuevas]. En la introducción, Isou destaca la temática de lo indecible y de un lenguaje que habría perdido su capacidad de comunicar, un tema recurrente en esos años de la posguerra. Más en concreto, Isou presenta el lenguaje como la principal herramienta de censura de una sociedad que impide a la nueva generación expresarse y la expulsa hacia un pasado que no es el suyo:

LA PALABRA / es fruto de la necesidad de determinar. / Ayuda a los viejos a recordar al obligar a los jóvenes a olvidar⁶.

Isou se propone entonces romper el lenguaje para llegar a la letra. Mediante la letra, definida como la unidad sonora del lenguaje, Isou trataba de alejarse del sentido y centrarse en el sonido, de mantenerse en un “entendimiento auditivo”. Liberada del sometimiento a la palabra, que borra las “infrarrealidades”, la letra dará a luz “una poesía y una música nuevas”, capaces, a través de “arquitecturas rítmicas”, de “hacer comprensible y palpable lo incomprensible y lo vago; concretar el silencio; escribir las nadas”⁷.

Desde un punto de vista lingüístico, la definición que Isou hace de la “letra” es errónea, ya que la unidad sonora más pequeña del lenguaje es el fonema. Sin embargo, la elección de la palabra es reveladora de una concepción de la oralidad inspirada en particular en la tradición de la Cábala, en la que la lectura en voz alta es el instrumento empleado para “anatomizar” el texto sagrado cambiando el orden de las letras a la espera de oír otras combinaciones que podrían ser reveladoras: de hecho, se trata de encontrar el verdadero orden de las letras, perdido a consecuencia del pecado de Adán, de buscar la Torá sagrada que hay debajo de la Torá escrita. En la Cábala, el método de la lectura en voz alta es por lo tanto la técnica de interpretación por excelencia. Es más, la permutación de las letras sería el mismo procedimiento con el que Dios habría creado el mundo. En el núcleo de la Cábala, pues, hay una concepción performativa del lenguaje en la que declamar es crear, así como una concepción de la búsqueda mística como indisociable del cuerpo, como se aprecia sobre todo en la técnica de

lectura de la permutación, desarrollada por la rama de la Cábala extática, en donde el deletreo de los nombres se hace gracias a un trabajo específico de la respiración⁸. Para volver al letrismo, esta nueva expresión que busca parece ser entonces a un tiempo un antilenguaje y un lenguaje inédito, impregnado de la utopía de una lengua original; una búsqueda en la que el conocimiento es antes que nada un conocimiento físico que depende del cuerpo.

El enfoque letrista adquiere pleno sentido a la luz del contexto en el que cobra forma y opera. El movimiento de Isou atrajo a jóvenes de origen mayoritariamente judío, algunos de los cuales habían pertenecido a la Resistencia: el movimiento, por lo tanto, está cargado a la vez de una memoria trágica y de una fuerte decepción con respecto a la falta de continuación política de los ideales revolucionarios de la Resistencia. Pero los letristas tienen también la sensación de moverse en un territorio política y culturalmente saturado: por un lado, las vanguardias de antes de la guerra acceden a los museos, muchos de sus protagonistas siguen vivos y están todavía muy presentes, como Tristan Tzara, Iliazd, Pierre Albert-Birot, Francis Picabia, Hans Arp, Camille Bryen, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann⁹ y, sobre todo, André Breton, referencia ineludible para el letrismo; por el otro, el campo está “bajo el control” de los *Temps modernes* de Jean-Paul Sartre y del Comité national des écrivains (CNE, Comité Nacional de Escritores) del Partido Comunista Francés, presidido por Elsa Triolet y Louis Aragon, círculo frecuentado por los letristas.

Pese, o gracias a, semejante contexto, y enfrentándose a un sentimiento de exclusión, los letristas aspiran a ocupar un lugar preeminente en esta escena, para lo cual se presentan como la nueva vanguardia de la posguerra. Esta circunstancia no dejará de suscitar

encendidas protestas por parte de los “viejos”, que de hecho editan o reeditan sus trabajos para demostrar que sus investigaciones eran anteriores¹⁰.

Los letristas consideran que dicha exclusión es una condición que comparten con toda su generación, y es por ello por lo que en 1950 fundan un movimiento político, el Front de la Jeunesse [Frente de la juventud], que retoma y sintetiza las reflexiones recogidas por Isou en su libro *Traité d'économie nucléaire* [Tratado de economía nuclear], cuyo significativo subtítulo reza *Soulèvement de la jeunesse* [Sublevación de la juventud]. Los letristas definen la juventud como una nueva clase social que no se distingue necesariamente por la edad, sino por la condición de marginalidad o, según la terminología letrista, de “externalidad” con respecto al campo de quienes están en activo, los “internos”. Frente a un sistema que pretende mantener “asentados” a quienes tienen ya su puesto y a dejar fuera a la masa de explotados que constituyen los jóvenes, y que empieza además por hacerlos callar, de lo que se trata, pues, es de hacerse oír. Literalmente.

Al criticar el lenguaje existente, los letristas hacen de la oralidad un instrumento de conquista del presente y de una presencia, una herramienta para descifrar la realidad, deconstruirla y recrearla. Esta búsqueda de un lenguaje performativo expresa el deseo de liberarse de la influencia y el control de un mundo que los letristas no reconocen, en el que les cuesta encontrar su lugar y al que les cuesta dar sentido. Al separar el significado del significante y al concentrarse exclusivamente en este último, los poetas letristas buscan entonces el sentido al revés, alejándose de la razón y la costumbre y escuchando lo que el sonido dice por sí solo: el cuerpo del poeta —que convierte su voz, su respiración, los sonidos que hacen sus manos y su boca en una materia poética— a la vez que el

cuerpo del lenguaje. En un texto publicado en el boletín del Front de la Jeunesse, Jean-Louis Brau define a los letristas como el *cuerpo* de la juventud; una metáfora que, a la luz de su actividad poética, hace surgir una articulación fundamental en el seno del letrismo: la que existe entre la práctica de la performance —que retoma el cuerpo del poeta desde el aliento al grito— y el deseo de acción, incluso de sublevación.

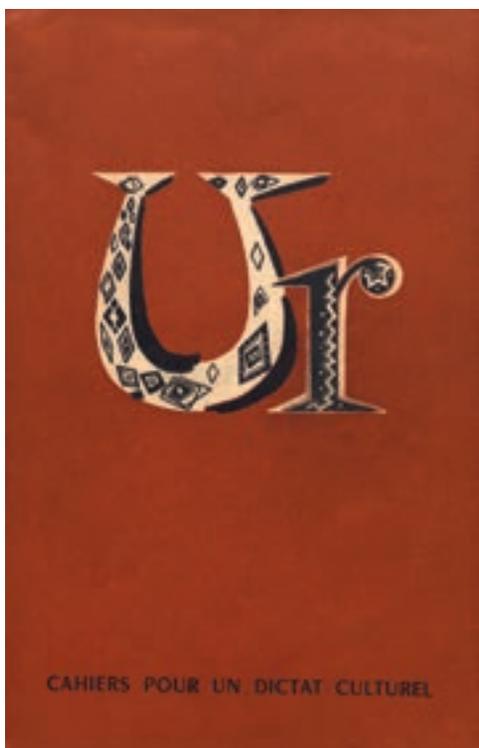
En vista de este deseo de sublevación, también la oralidad se convierte para los letristas en un arma para irrumpir en el espacio público, hacerse un hueco en él y transformarlo. Los modos de intervención de los letristas son múltiples: organizan recitales en los celeberrimos locales de Saint-Germain-des-Prés que frecuentan los *zazous* —los jóvenes aficionados al jazz (en el Tabou, en el Relais-Odéon, en La Rose Rouge)—, pero pueden asimismo improvisar en estos mismos lugares dejándose contaminar a voluntad por el jazz, que en París fue popularizado por orquestas francesas, sobre todo la de Boris Vian, y por la llegada de grandes músicos estadounidenses. Como señalan el propio Isou y sus compañeros, lo que más les impresiona es el *scat singing*, habida cuenta de su proximidad con la poesía fonética. Gracias a la improvisación, al trabajo sobre el ritmo y a la introducción de sonoridades que no hacen ya la distinción entre sonido musical y ruido, entre voz y grito, esta música les muestra una vía para la liberación del cuerpo.

Los letristas pueden improvisar también cuando pasean por la calle sin rumbo fijo, como es el caso de François Dufrêne, que transforma los anuncios publicitarios en poemas letristas. Con todo, los letristas se dan a conocer sobre todo irrumpiendo en ambientes que interrumpen con toda la intención: a este respecto, puede recordarse a Gabriel Pomerand, que paró de repente

la obra de Tzara *La Fuite* [La fuga] al grito de “¡Dadá ha muerto! El letrismo ocupa su lugar”, para proferir luego una declamación letrista; o a Jean-Louis Brau, que interpretó un poema letrista sobre las luchas obreras en plena reunión del CNE; o a Gil J Wolman, que, para estupor de todos los presentes, profirió una mezcla de gritos, sonidos bucales y ruidos de respiración en mitad de una reunión del círculo literario Paul Valéry. Esta clase de irrupciones e interpretaciones —que reactivan las acciones dadaístas y surrealistas en los lugares públicos— contribuyen a señalar de inmediato una cesura dentro del movimiento letrista: pues es probablemente en el transcurso de estas performances intempestivas cuando cobra forma el deseo, por parte de Wolman y Dufrêne, de ir a la vez más allá de la letra y de cualquier soporte escrito.

**“Deprisa:
¡fuera de la página!”¹:
los meganeumas de Wolman,
los gritorritmos de Dufrêne
y los audiopoemas de Chopin**

De hecho, según la concepción de Isou, la letra es también un medio de notación, y el poema transcrito en la página es parte inherente de la performance, con una función comparable a la de la partitura. Se trata, en concreto, de un soporte que *tensiona* la performance. Mientras que el poema letrista nace en voz alta para ser transcrito de inmediato, su lectura sigue el camino inverso y se convierte en una operación de descifrado. Gracias a las disposiciones inéditas y a los nuevos signos, en una partitura letrista el proceso de reconocimiento se ve ralentizado para que cada letra adquiriera un valor sonoro



Gil J Wolman,
“Introduction à Wolman”, en
*Ur. Cahiers pour un dictat
culturel*, n° 1, París, 1950

propio. La lectura en voz alta desempeña así un papel fundamental dentro de la poética letrista: por un lado, permite ceñirse al momento de la ejecución, “interpretando” las letras a medida que se las descubre (a diferencia de lo que sucede cuando algo se aprende de memoria, que conduce a una interpretación rígida); por el otro, como se trata de una composición sonora, el poema solo tiene valor si es enunciado, ergo proyectado en el espacio. El lector se convierte así en un *recitador* que debe prestar toda la atención a la materialidad sonora y rítmica de la composición y saber jugar con las modulaciones de su voz y de su cuerpo.

En contra de estas operaciones de transcripción y descifrado, en 1950, a partir del primer año de su ingreso en las filas del movimiento letrista, Wolman propone “asaltar la letra”, como anuncia su manifiesto “Introduction

Introduction à Wolman

Il n'y a rien de nouveau dans ce livre. Cependant, il y a une nouveauté : la structure même du mot et l'ordre des syllabes dans un ordre variable. Combinaisons adhésives qui peuvent varier sans affecter l'orthographe. Il n'y a rien de nouveau dans ce livre. — La destination de ce livre pour le Français — l'enseignement du Français — la lettre — pour le créateur de l'écriture.

C'est la seule chose possible avec la lettre, sans passer à la lettre abstraite.

WOLMAN DÉMONTRE LA CONSONNE, démontre la consonne de la voyelle. Wolman rend à la voyelle sa puissance phonétique abstraite.

Désignation de la consonne

WOLMAN DÉMONTRE LA CONSONNE, démontre la consonne de la voyelle. Wolman rend à la voyelle sa puissance phonétique abstraite.

Wolman les lettres de SCOFFLE et les structures.

1) NEUTRES «k, k

Wolman structure les SCOFFLE.

② Expiré k v A deux mesures (4 Temps)
 ③ Inspiré k ^ A leur durée ici 2 temps
 ④ Longue neutre k ..
 ⑤ Longue inspirée k ^
 ⑥ Longue expirée k ^
 ⑦ Suivie de silence k ^
 ⑧ Plus forte b) k ^
 ⑨ Plus forte g) k ^
 ⑩ Plus forte h) k ^

A leur durée
 Ici 3 temps par rapport à la lettre neutre A ou par une différence de caractère

CHACUNE DE CES LETTRES amplifiée pouvant être
 1) neutre
 2) expirée
 3) inspirée
 4) longue neutre
 5) longue inspirée
 6) longue expirée
 7) suivie de silence

N.B. : W ou

INTRODUCTION A WOLMAN

11

Avec les voyelles Wolman possible commencer : le sonde d'une structure, un sonde vis à vis de la voyelle.

V | A
 V | E
 V | I
 ^ | O

le premier structurel vis à vis de l'argument de la « mort » structure de la lettre « profane » par son.

L'unité de mesure de Wolman est le temps-sonde dans le cas où il y a un sonde. Wolman structure 4 syllabes dans le sonde.



Temps : 4 syllabes
 Sonde : 2 temps
 Longueur : 6 syllabes
 Intervalle neutre : 1 syllabe
 Intervalle Mort : 2 syllabes
 La lettre neutre : 1 syllabe

0
 1
 2
 3
 4

12

DE J. WOLMAN

De chaque lettre seule une mesure de vibration est possible. Pour parler aux lettres de l'air, Wolman introduit la structure même (introduction des lignes et de la couleur). Devant l'impossibilité d'obtenir une mesure de la voyelle, Wolman s'ajoute le sonde. Ainsi, comme il l'a fait indiqué qu'il est en train de parler avec « a » et « e ».

Δ

La mesure qui seule l'air se s'ajoute pas dans la mesure : elle est l'unité. Le déplacement de cet (sonde) pour l'air de vibration.

DE J. WOLMAN



Gil J Wolman
L'Anticoncept
[El anticoncepto],
1951

à Wolman”, que se publica en el primer número de la revista letrista *Ur. Cahiers pour un dictat culturel*¹². Para hacerlo, crea composiciones basadas exclusivamente en “permutaciones de sonidos bucales” y de respiración, sonidos que convierten en paradójica cualquier tentativa de notación¹³. Más en concreto, Wolman intenta trabajar con distintos tipos de sonidos respiratorios, como si se situara en el interior mismo de su cuerpo, lo más cerca posible de los pulmones¹⁴. De esta manera llega a una poesía que califica de “alingüística” y de “orgánica”, una poesía que no apela a la inteligencia del oyente sino que pretende llegar directa a su sistema nervioso y operar físicamente, como un golpe. Dicho de otra manera: si, por un lado, Wolman se propone trabajar única y exclusivamente con la fuente misma del proferimiento, el aliento, por el otro aspira a *tocar* al auditorio al nivel del sistema primordial que transmite cualquier señal y que está por tanto en la base de la percepción. La meganeumia pretende así, a través del aliento del poeta, crispar los nervios del oyente, según una interpretación revisitada

del teatro de la crueldad de Artaud. Al final de la película experimental de Wolman, que lleva el significativo título de *L'Anticoncept* [El anticoncepto, 1951], puede oírse un primer ejemplo de meganeuma; un ejemplo especialmente importante en la medida en que Wolman efectúa además manipulaciones sobre la cinta magnética y combina así proferimiento y experimentación electroacústica¹⁵.

En la estela de Wolman, Dufrêne reivindica por su parte la exigencia de una superación de la letra, al punto de anunciar, en 1957, el nacimiento del ultraletrismo, considerado por el poeta como “una prolongación y una ruptura del letrismo de 1946 de Isidore Isou”¹⁶. Dufrêne precisa en varios manifiestos, el primero de los cuales es “Fausse Route. Demi-tour gauche pour un cri automatique” [Mal camino. Media vuelta a la izquierda para un grito automático, 1953], la articulación de dos nuevas exigencias: por un lado, la de salir de cualquier sistema de notación, que resulta inapropiado para dar cuenta de todos los sonidos que emite el poeta; por el otro, la de volverse hacia el magnetófono en cuanto herramienta de fijación y composición, en la medida en que permite ceñirse lo máximo posible a la performance. Es así como Dufrêne elabora lo que él llama los “gritorritmos”, composiciones enteramente improvisadas que no pasan por la escritura ni antes ni después, y cuya materia son los sonidos infralingüísticos, “fonemas puros” antes de formar no solo palabras, sino también sílabas. Dicho de otra manera, el gritorritmo no es una poesía fonética, sino una poesía “fonatoria”, “que procura hacer audibles los sustratos orgánicos y pulsionales de la voz y la palabra (aliento, suspiros, estertores, alteraciones, modulaciones, risas, gritos)”¹⁷.

En el texto “D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme” [De un preletrismo a un ultraletrismo, 1958], Dufrêne

convierte a Artaud en una figura tutelar de esta superación de la letra y del letrismo. Pero también subraya la continuidad de una búsqueda que él prosigue bajo el signo de Mômô desde que entrara en el movimiento de Isou en 1946, como lo demuestra el título de uno de sus primeros poemas letristas, compuesto a los dieciséis años de edad, “J’interroge et j’invective, poème à hurler à la mémoire d’Antonin Artaud” [Pregunto y echo pestes, poema para decir a alaridos en memoria de Antonin Artaud]. Es en este sentido en el que cabe entender el título “D’un pré-lettrisme à l’ultra-lettrisme”: Artaud, cuyas investigaciones son anteriores al letrismo, acompaña a Dufrêne hasta el ultraletrismo, momento de emancipación en el que Dufrêne se libera a la vez del letrismo y de la escritura, y enlaza con la aspiración artaudiana de salir de la página.

En esta salida de la notación escrita y en esta inmersión en los sonidos del cuerpo fonador, tanto Wolman como Dufrêne continúan con la búsqueda utópica de un lenguaje performativo en la que los había iniciado el letrismo de Isou. Pero en la trascendencia del sonido fonético que operan, el deseo de abandonar toda separación entre el espíritu y el cuerpo, entre el sonido y el sentido, se ve radicalizado en favor de una inmersión total en la materia pura del proferir. En esta búsqueda, el magnetófono cumple una función fundamental, pero no solo porque, al reemplazar la escritura, haría posible, según estos poetas, una relación directa entre composición y proferimiento. Dufrêne pone asimismo de relieve un aspecto tanto o más importante: el magnetófono permite que el poeta oiga su voz con toda su riqueza sonora. Dicho de otro modo, la fidelidad del magnetófono es una “fidelidad excesiva”¹⁸, como escribe Dufrêne: la reproducción, habida cuenta de que es mecánica y no depende del proceso de selección que caracteriza a toda

subjetividad auditiva, deja oír eso que es inaudible a simple oído y permite por tanto seguir con la experimentación al nivel del mero proferimiento, gracias también a las posibilidades de manipulación que ofrece la cinta magnética. Y hacer audibles los sonidos infralingüísticos y trabajarlos significa para Dufrêne ampliar el “campo de lo comunicable”¹⁹ fuera de los límites del lenguaje conocido.

Wolman con los meganeumas y Dufrêne con los gritorritmos inauguran de hecho un nuevo terreno de experimentación poética que aúna oralidad y tecnología del sonido; un terreno poético que, unos años más tarde, Henri Chopin denominará “poesía sonora”. Chopin retomará esta exploración del cuerpo fonador en sus “audiopoemas”, pero lo hará de una manera que no trata tanto de comunicar el impacto de un cuerpo que grita, que se subleva, regurgita o se asfixia —como en el caso de Wolman y Dufrêne—, como una auscultación atenta, a semejanza de un largo *travelling* sonoro que se sumerge en las profundidades del aliento. Dicha auscultación se lleva a cabo con un micrófono, que penetra en el aparato fonador a la manera de una sonda y descubre un mundo sonoro insospechado, y con una serie de manipulaciones electroacústicas. Al alcanzar una dimensión sonora por debajo de toda articulación lingüística y al “ampliar”²⁰ la voz hasta los límites de lo reconocible, Chopin crea una manera de proferir que existe únicamente gracias a la tecnología del sonido, concebida como una prolongación sensorial. Entre el deseo de encontrar los orígenes ocultos de la expresión humana y el de lograr una percepción ampliada, Chopin hace frente a su experiencia traumática de la Segunda Guerra Mundial, ligada al encierro y a la muerte²¹. Con su poesía sonora desea celebrar la vida en y con el cuerpo: un cuerpo que solo es un cuerpo, vulnerable pero vibrante, que bulle y desea, que no para de

moverse, de metamorfosearse, de desplegarse en toda su multiplicidad y plurivocidad.

Desde un punto de vista técnico, esta búsqueda se llevó a cabo a través del contacto con experimentaciones electroacústicas y gracias a la asistencia a estudios de radio equipados, empezando por el de la empresa sueca de producción y difusión Fylkingen, que a partir de 1968 organizó un festival internacional de poesía y música experimentales, Text-Sound Compositions. La iniciativa de la primera edición del festival partió del compositor Bengt Emil Johnson: durante una estancia en París, Johnson tuvo ocasión de conocer el trabajo de Dufrêne, Chopin y Bernard Heidsieck (la otra figura capital de la poesía-performance en Francia), y a raíz de ello concibió el proyecto del festival e invitó a estos artistas a Estocolmo. Este festival constituye un momento crucial en la historia de la poesía-performance: por un lado, hizo posible que una serie de poetas y compositores de distintos países se conocieran entre ellos; pero, sobre todo, Fylkingen puso a disposición de los poetas un estudio radiofónico y técnicos de sonido e hizo que se beneficiaran del apoyo del Moderna Museet de Estocolmo para la grabación de discos. Sin embargo, tanto Chopin como Dufrêne y Heidsieck quisieron siempre diferenciar la poesía sonora de la música experimental, definiendo su práctica como una forma de poesía en el espacio en la que poeta e intérprete coinciden, en la que el poeta trabaja a partir de su propia materia vocal, o mejor: de su propio “cuerpo parlante”.

1

Antonin Artaud, "Le Mexique et la civilisation" (1935-1936), ed. al cuidado de Évelyne Grossman, *Œuvres*, París, Gallimard, col. "Quarto", 2004, p. 678 [Trad. cast. de Luis Mario Schneider, *México y Viaje al país de los tarahumaras*, Ciudad de México, FCE, p. 231].

2

Cristina De Simone, "Le théâtre d'un souffleur de verre. La recherche du dernier Artaud (1945-1948)", en *Proférations! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon, Les presses du réel, col. "L'Écart absolu", 2018, pp. 19-123.

3

Jean-Louis Brau, *Antonin Artaud*, París, La Table Ronde, 1971 [Trad. cast. de Joaquín Jordá, *Biografía de Antonin Artaud*, Barcelona, Anagrama, 1973].

4

Antonin Artaud, "Chiotte à l'esprit", en *Tel Quel*, nº 3, otoño de 1960.

5

Isidore Isou, "Les principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste", en *La Dictature lettriste*, nº 1, 1946, p. 18.

6

Isidore Isou, "Le manifeste de la poésie lettriste", en *Introduction à une nouvelle poésie sonore et à une nouvelle poésie*, París, Gallimard, 1947, s. p.

7

Ibid.

8

Véase Umberto Eco, "Kabbalisme et lullisme dans la culture moderne" y "La pansémotique

kabbalistique", en *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, París, Seuil, 1994 [Trad. cast. de María Pons, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica, 1994].

9

Kurt Schwitters —que muere, como Artaud, en 1948— y Raoul Hausmann no viven en París, pero tienen muchos vínculos con la capital, sobre todo Hausmann, quien, desde Limoges, sigue de cerca la actualidad poética e intelectual parisina de un modo muchas veces polémico.

10

Es el caso de Iliazd, Bryen, Hausmann y Schwitters.

11

François Dufrêne, "Pragmatique du crirythme" (1953), en Didier Semin y Marie-Anne Sichère (eds.), *Archi-Made*, París, ENSBA, 2005, pp. 115-116.

12

Gil J Wolman, "Introduction à Wolman", en *Défense de mourir*, París, Allia, 2001, p. 13.

13

Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, París, Jean-Michel Place, 1979, p. 56.

14

Véase Kaira M. Cabañas, *Off-Screen Cinema, Isidore Isou and the Lettrist Avant-garde*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2014, p. 90.

15

Este meganeuma es una buena prueba del gran sentido del humor de Wolman; que juzguen los

oyentes. https://ubusound.memoryoftheworld.org/Gil_J_Wolman/Wolman_Gil_L_Anticoncept/Wolman_Gil_L_Anticoncept_08_Post_scriptum_1999.mp3 [Última consulta: 16-12-2019]. Meganeuma extraído de *L'Anticoncept*, película experimental realizada por Gil J Wolman en 1951.

16

Entrevista con Pierre Restany, "L'avant-garde", en *En français dans le texte*, presentado por Louis Pauwels, Chaîne 1, ORTF, 25 de abril de 1961.

17

Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, París, Le Clou dans le Fer, 2009, p. 43.

18

François Dufrêne, "Pragmatique du crirythme", óp. cit., p. 259.

19

François Dufrêne, "Le crirythme et le reste", en Didier Semin y Marie-Anne Sichère (eds.), óp. cit., p. 287.

20

Véase Henri Chopin, *La poésie sonore et le cri. Licence: musiques, arts, littérature*, nº 0, París, Association Licences, 2000, p. 9.

21

Véase Cristina De Simone, "Henri Chopin et l'invention de la voix", en Jean Marc Larrue, Giusy Pisano y Jean-Paul Quéinnec (eds.), *Dispositifs sonores. Corps, scènes, atmosphères*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019, pp. 83-101.

ABRIENDO

PUERTAS

Una lectura, de las muchas posibles que se puede hacer del siglo XX, es aquella que indaga en la poética del sonido como materia y fenómeno plástico en las prácticas artísticas. Pero la estructura del relato, producto de múltiples interferencias, no es lineal sino rizomática. Esta singularidad aporta a cada cual el libre trazado de su propia deriva por cuanto las referencias, estímulos, motivaciones e influencias surgen de un modo multifocal y se retroalimentan al margen de disciplinas, corrientes artísticas o pretendidas genealogías.

En el albor del siglo XX se produjo un destello con la reivindicación estética de la máquina y el valor musical del ruido a través de su primera vanguardia histórica, el futurismo¹. Emancipada la palabra del metafórico soporte de la tradición, el eco de su espíritu liberador se extendió por las artes dando lugar a sorprendentes intersecciones entre disciplinas tan diferenciadas en aquel momento como la música y las artes plásticas. Un ejemplo lo encarna el pintor Luigi Russolo, no solo por su atrevimiento al publicar su vehemente manifiesto teórico *El arte de los ruidos* (1913), sino también por su obstinación a llevarlo a la práctica en colaboración con otro artista plástico, el pintor Ugo Piatti. La culminación de su audacia se produjo en el contexto propio de la música convencional: sobre el escenario de un teatro, frente a un público, e interpretando sus propias partituras con aquellos enigmáticos instrumentos que había construido y a los que bautizó con el nombre genérico de “entonarruidos”. La determinación, actitud y rigor con que lo hizo igualaba su condición de artista plástico a la de cualquier músico al uso².

Su manifiesto apuntaba algunas de las vías por las cuales el sonido habría de propagarse interdisciplinariamente a lo largo del siglo XX:

proclamaba la dimensión plástica de este al servicio de las artes visuales³; defendía una metodología de investigación en torno a la construcción creativa de mecanismos que permitiesen al intérprete la entonación del sonido-ruido como valor musical a través de la vibración de la materia utilizada; diluía las fronteras que tradicionalmente separaban las artes plásticas y la música; abría dos vertientes en relación con la sonoridad de la materia, una más pragmática, en cuanto elaboración de un nuevo instrumento musical, y otra más poética, en cuanto objeto escultórico con atribuciones sonoras; y, por último, sugería una obra creativa inspirada por los sonidos del entorno con el estímulo de explorar nuevos medios, espacios y formatos expositivos.

La construcción de un pretendido instrumento musical en este contexto entronca con la tradicional imagen del artesano lutier que reconstruye formas y sonoridades en base a un referente dado. Sin embargo, a diferencia del tradicional lutier, el reto que presentan estas construcciones desde la perspectiva de las artes visuales es el de obtener formas nuevas y, a través de ellas, nuevos sonidos, bien por la exploración creativa de las propiedades sonoras de la materia, bien por una nueva actitud interpretativa experimental —no virtuosa— del objeto construido. Este cambio de orientación respecto a la forma, función e interpretación del instrumento se ramifica a lo largo siglo XX en múltiples direcciones. En un diálogo con las artes, Harry Partch, pionero en la construcción e interpretación de nuevos instrumentos musicales, defendía la música como un territorio de investigación creativa individual. En su influyente libro *Genesis of a Music* [Génesis de una música, 1949] advertía que el músico se encontraba en un momento histórico sin precedentes para poder

realizar, desde un ámbito personal, aportaciones creativas comparables a las que tenían lugar en las artes visuales⁴. En un diálogo con la música, a Jean Weinfeld, polifacético arquitecto formado en la Bauhaus, le atraía la forma de los instrumentos musicales tradicionales por considerarlos objetos cargados de una memoria de sonidos silenciosos acumulados a lo largo de su historia⁵. Con este estímulo construyó sus originales instrumentos de cuerda —*fonics*— en la década de 1980 otorgándoles un doble valor como escultura⁶. En su opinión, era la presencia de cuerdas tensadas en los objetos la que generaba automáticamente con el público un vínculo conceptual en cuanto instrumento musical⁷. La pluralidad de posicionamientos frente a una obra no solo compete al espectador, sino también al creador. Los hermanos Baschet, François y Bernard, consideraban su obra como una investigación transversal que integraba competencias propias de músicos, escultores, poetas, artesanos y directores de escena. Sus esculturas y estructuras sonoras ofrecen frecuentemente soluciones formales no siempre reconocibles en primera instancia como instrumentos musicales. Estos se construyen principalmente con varillas y finas placas de metal, curvadas y plegadas en clara alusión a los origamis japoneses, algunas de las cuales llegan a incluir un delicado cristal⁸. De este modo, consideran que sus propuestas se pueden pensar desde un ámbito teórico a partir de dos posiciones: en cuanto instrumentos musicales con los cuales dar conciertos, o bien como objetos-esculturas para ser exhibidos⁹. Con todo, las esculturas sonoras de los hermanos Baschet aportan un mensaje didáctico y cumplen una función social retroalimentada desde la década de 1950 con la investigación de nuevas formas y la búsqueda de

distintas resonancias. Sus obras fomentan la interacción con un público creativo de forma manual, renunciando a cualquier tipo de recurso eléctrico o electrónico. De este modo, se incrementa paulatinamente en la escena artística un ámbito de escultura participativa cuya sonoridad precisa del tacto, la percusión o la exploración manual de sus componentes físicos, como en las enigmáticas piezas en metal de Reinhold Pieper Marxhausen, los verticales sonambientes de Harry Bertoia, o las esculturas en piedra de Elmar Daucher quien, inspirado en una práctica ancestral, explora la capacidad resonante de la piedra labrada con precisos cortes paralelos.

A lo largo del siglo XX numerosos creadores aluden al carácter referencial del instrumento musical como alegoría visual. Así lo expresan desde una estética silente obras como *Le Violon d'Ingres* [El violín de Ingres, 1924], de Man Ray, u *Homogeneous Infiltration for Piano* [Infiltración homogénea para piano de cola, 1966] y *Homogeneous Infiltration for Cello* [Infiltración homogénea para violonchelo, 1967] de Joseph Beuys. De forma complementaria observamos el recurso directo del instrumento combinado con otros objetos o mecanismos integrados como vehículos para conseguir nuevas sonoridades. El artista Joe Jones, vinculado al grupo Fluxus, los utiliza de forma reiterada llegando a conformar un conjunto heterogéneo de máquinas sonoras en su tienda de música (1969-1970). Su sonoridad se desprende por el movimiento que provocan pequeños motores alimentados por baterías, electricidad o células solares. John Cage transmutó conceptualmente la sonoridad del piano a partir de 1938 insertando distintos objetos en su interior, dando lugar al conocido término de “piano preparado”. En contraste con esta intervención

no lesiva del instrumento, un buen número de artistas —y de forma destacada, los vinculados al movimiento Fluxus— modificaron la sonoridad de los instrumentos a través de una traumática alteración o intervención en su materia. Estos artistas desacralizaron el valor fetiche del instrumento musical con una nueva actitud interpretativa —en ocasiones irreversible para la integridad física del instrumento— que remite a la instrucción enunciada en 1919 por Tristan Tzara en su manifiesto dadaísta: “Músicos, rompan sus instrumentos ciegos en el escenario”¹⁰. El mensaje se refleja en partituras de Robert Bozzi (*Choice 3, Choice 8, Choice 12 variation, o Choice 16* [Opción 3, 8, 12 variación, 16], todas de 1966), George Maciunas (*Solo for violin* [Solo para violín], 1962), Nam June Paik (*One for violin* [Uno para violín], 1962), o Philip Corner (*Piano activities* [Actividades en el piano], 1962), entre otros¹¹. La destrucción o el aparente maltrato del instrumento musical por parte de los artistas Fluxus no debería interpretarse como un acto de irreverencia hacia el mismo sino, más bien, como un símbolo de transgresión de las convenciones culturales en perfecta concordancia con sus predecesores dadaístas¹². Así lo representa, en un distinto contexto, la obra *Piano Burning* [Piano ardiendo, 1968], de Annea Lockwood, cuyo inequívoco título remite a la sonoridad provocada por acción y efecto del fuego sobre un piano hasta que se reduce a cenizas. Esta obra nos revela una estética de la evanescencia de la materia, tan frágil y efímera, como es la del sonido. Algunos artistas como Laurie Anderson, con sus violines modificados, o Nam June Paik con una obra como *TV Cello* (1971), reinterpretan el instrumento desde una vertiente electrónica que subvierte y transforma tanto su aspecto formal y conceptual como su relación con el intérprete.



Annea Lockwood
Piano Burning [Piano ardiendo], 1968

Los vínculos entre materia y sonido se amplifican con las aportaciones de un artista tan influyente para el arte del siglo XX como Marcel Duchamp. En una de sus notas —tan breve como sugerente— cita los términos “escultura musical” y “escultura sonora”:

“Escultura musical. Sonidos que duren y que partan de distintos puntos y que formen una escultura sonora duradera”¹³. Una idea que reformula en otra nota en la que sugiere la realización de “una Venus de Milo hecha de sonidos alrededor del oyente”¹⁴. Ambas ofrecen la posibilidad de llevar a cabo una obra plástica conformada exclusivamente por la disposición tridimensional y envolvente del sonido. Del mismo modo, las dos nos remiten al proceso de desmaterialización de la obra de arte y anuncian una obra permeable de centro indefinido y desplazado hacia el propio espectador. La práctica de una directriz tan abierta supone un reto creativo ya que ofrece infinitas conjugaciones de aspectos como la duración del sonido, el volumen, las características del espacio, el número, la tipología y el grado de visibilidad de las fuentes sonoras, o la presencia y la compatibilidad con otros elementos objetuales. En consecuencia, Duchamp percibió en las delicadas esculturas móviles de Calder puntos comunes con una filosofía artística que ya había reflejado en obras anteriores como *Roue de bicyclette* [Rueda de bicicleta, 1913] o *Rotative plaques verre (optique de précision)* [Placas de vidrio rotativas (Óptica de precisión), 1920]. Ambos compartían el interés por el azar y la indeterminación, la exploración del arte como juego, y la cinemática como transmutación de la materia. Duchamp enfatizaba la dimensión plurisensorial de aquellos móviles al señalar: “La sinfonía es completa cuando entran en juego color y sonido apelando a todos nuestros sentidos para que sigan la

partitura no escrita”¹⁵. El sonido incidental era un rasgo connatural de las esculturas cinéticas de Alexander Calder, cuya percepción por parte del espectador nos aproxima al concepto *infra leve* de Duchamp en cuanto acontecimiento de carácter sutil y desapercibido. La percepción sensorial de acontecimientos leves o inapreciables encuentra paralelismo con el enunciado expresado por Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata en el manifiesto *La radia* (1933), que aventuraba:

Recepción, amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por la materia. Como hoy escuchamos el canto del bosque y del mar mañana seremos seducidos por las vibraciones de un diamante o de una flor¹⁶.

Esta hipótesis fue corroborada a lo largo del siglo XX por abundantes creaciones de carácter híbrido que enfatizaban de igual modo el aspecto visual respecto a lo escuchado. Son ejemplos de ello, entre otros, Leif Brush, con su proyecto para un bosque *Inside the Hidden Landscape* [En el paisaje escondido, 1978]; Richard Lerman, con obras artísticas versadas en la amplificación sonora de la materia mediante micrófonos de contacto; Terry Fox, a través del proyecto *Instruments to be Played by the Movement of the Earth* [Instrumentos para ser tocados por el movimiento de la Tierra, 1987] o la singular obra de un artista como Takis, interesado en otorgar cuerpo físico y sonoro a las fuerzas invisibles que se relacionan con la materia a través, por ejemplo, del electromagnetismo. Desde un contexto puramente conceptual, Robert Morris expresó acústicamente la invisibilidad del proceso creativo con *Box with the Sound of Its Own Making* [Caja con el sonido de su propia fabricación, 1961].



Terry Fox, *Instruments to be Played by the Movement of the Earth*
[Instrumentos para ser tocados por el movimiento de la Tierra], 1987

El movimiento introducido en la escultura a lo largo del siglo XX, bien por medios naturales, mecánicos o electromecánicos, aportó el sonido incidental y el ruido como un rasgo inherente a la obra. En una relación simbiótica, un gran número de creaciones se conformaron intencionadamente para explorar este nuevo atributo. Su articulación acústica ofrece diferentes niveles de énfasis. Las obras cinéticas de Jean Tinguely se caracterizan por su crítica a la sociedad industrial y exponen visualmente sus componentes motrices —engranajes, estructuras, motores, conexiones y dispositivos electrónicos— para potenciar la expresión primitiva, casi orgánica, de la tecnología caótica y sonora que las conforman. En este sentido, la escultura-performance *Homage to New York* [Homenaje a Nueva York, 1960] es una de sus creaciones que mejor expresan la condición visceral del ruido expelido por un ente mecánico ininteligible que se

autodestruye. En un sentido estético opuesto podemos señalar algunas esculturas cinéticas de Pol Bury, las cuales ocultan visualmente los elementos motrices electromecánicos que traducen el movimiento al exterior. Los elementos formales, en gran medida de expresión orgánica e indeterminada, se desplazan muy lentamente en una danza sutil que genera una etérea emanación de pequeños ruidos que requieren una escucha atenta y detenida. Cabría destacar, por otra parte, aquellas obras en las cuales la expresión sonora de la escultura no resulta de un movimiento cinético en ella, sino que depende del movimiento e interacción del público con la pieza dentro de un ámbito electrónico, como por ejemplo *Grifos sonoros* (1972), de LUGAN.

En un contexto transversal como el que nos ocupa, observamos cómo la línea que separa la escultura cinética de la denominada escultura sonora resulta muy difusa. En el catálogo de la exposición *Sound Sculpture* (1975) se define dicho término como una nueva forma de arte¹⁷. La sugerente proclama evidencia, no obstante, la complejidad que entraña el tratar de englobar bajo una misma denominación tal variedad de enfoques y manifestaciones, en gran medida de carácter individual, que incluyen obras de vocación instrumental, escultóricas, gráficas, performativas, ambientales o derivadas de los nuevos medios. La observación de la escultura en un contexto expandido nos hace recuperar las palabras que escribe Rosalind Krauss en 1979: “[...] ahora la categoría ha sido forzada a cubrir semejante heterogeneidad que ella misma corre peligro de colapso”¹⁸. En este sentido, advertimos significativa la progresiva presencia que experimentará el término *Sound Art* a partir de 1983 en cuanto expresión integradora de manifestaciones múltiples procedentes de diferentes ámbitos —incluidas

la escultura e instalación sonora— que enriquecerán con distintos puntos de vista la percepción del sonido como objetivo común¹⁹. En este sentido, la formulación duchampiana del sonido como escultura musical supone para el arte del siglo XX, por un lado, un alegato del sentido del oído frente al dominante sentido de la vista; y, por otro, la declaración del acto creativo como un territorio común liberado de barreras disciplinarias. En *À bruit secret* [Con ruido secreto, 1916] Duchamp propone un juego intelectual al situar la potencial fuente sonora de una escultura en una dimensión inaccesible que revela la incapacidad de la vista y el oído para dar respuesta cierta al irresoluble enigma que encierra. Dicha obra también referencia el azar y la indeterminación así como la riqueza latente de un aparente silencio colmado de infinitas posibilidades sonoras. Duchamp ejerció una importante influencia sobre John Cage, quien compartió su misma opinión al afirmar que la percepción de los sonidos del entorno definían un espacio y que estos se convertían en escultura²⁰. Las obras que ejemplifican este concepto desde diferentes perspectivas son innumerables. El propio Cage lo llevó a cabo en distintos espacios, escalas y formatos: desde una formalización mínima como en *4'33"* (1952), a un planteamiento multidisciplinar como los *Musicircus* realizados desde 1967. Alvin Lucier reflejó la cualidad resonante de habitaciones específicas en *I Am Sitting in a Room* [Estoy sentado en una habitación, 1969]. Paul Panhuysen lo hizo desde la década de 1980 a través de sus conocidas instalaciones con cuerdas tanto en el interior como en el exterior de edificios. Nicolas Collins, en instalaciones como *Under The Sun* [Bajo el sol, 1976], donde investiga las propiedades acústicas de la arquitectura mediante la sonoridad que genera una cuerda vibrante. Isidoro Valcárcel Medina, con una

dirección. Leitner evita utilizar el término “música” en referencia a sus propias obras ya que las vincula explícitamente al territorio de las artes plásticas. Las define, en cambio, como esculturas o espacios sonoros puesto que utiliza el sonido como un medio escultórico que se combina con distintos materiales como la madera, el cristal o el plástico²². Estas arquitecturas sonoras envolventes, que realiza desde la década de 1960, se caracterizan por la utilización de múltiples altavoces que focalizan un sonido multicanal²³. Laurie Anderson, por su parte, considera el cuerpo como arquitectura en la magnífica obra *The Handphone Table* [Mesa mano-auricular, 1978], que permite, a través del contacto físico con una mesa, percibir acústicamente en los oídos las ondas sonoras transmitidas a través de la materia.

Otras obras como *Rozart Mix* (1965) o *33 1/3* (1969), de Cage, y *The World's Greatest Music* [La mejor música del mundo, 1977], de William Anastasi, muestran el interés de numerosos creadores por la construcción de espacios sonoros mediante el uso de un número plural de fuentes de reproducción técnica, con especial énfasis en los magnetofones y los tocadiscos. Los equipos técnicos de reproducción sonora no habrán de ser observados meramente como instrumentos de reproducción sino también de creación²⁴. Estos recursos tecnológicos —aparatos de registro, de reproducción, amplificadores, cables, altavoces, micrófonos, auriculares, conectores, atriles, televisores, aparatos de radio, etcétera— comienzan a ser presentados como elementos consustanciales y protagonistas de una obra artística que transfigura su esencia a un soporte técnico y relatan, al mismo tiempo, la dimensión plástica de los medios en una nueva era electrónica. La obra tiende a desplegarse visualmente en el espacio sin menospreciar

la cruda exposición de los elementos técnicos ya que son estos los que, en gran medida, la conforman. Un ejemplo paradigmático de la yuxtaposición de los lenguajes y la subversión creativa de la tecnología es la emblemática exposición de Nam June Paik titulada *Exposition of Electronic Music – Electronic Television*, que tuvo lugar en la Galerie Parnass de Wuppertal, en 1963²⁵. Desde una vertiente tecnológica, los componentes electrónicos que conforman la escultura articulan el sentido de su propia razón de ser en cuanto aluden a una esencia incorpórea evolucionada en una nueva materia. Así lo transmiten esculturas sonoras de artistas como Peter Vogel o Walter Giers. Frente a esta perspectiva líquida del sonido, encontramos otras de carácter más sólido que no dudan en presentarlo como un elemento vinculado a la propia vida cotidiana recurriendo a objetos de uso doméstico. Ejemplos de la creación de espacios acústicos de naturaleza híbrida los ofrece, entre otros, Dick Higgins con su obra *Mechanical Music No. 1* [Música mecánica nº 1, 1959] y Wolf Vostell con *Fluxus-Sinfonie für 40 Staubsauger* [Fluxus-sinfonía para 40 aspiradores, 1976].

Los soportes sonoros como los discos de vinilo o las cintas de audio no solo son percibidos como objetos de consumo, sino también como objetos alegóricos que traducen la naturaleza intangible y efímera del sonido en una materia palpable y portátil. Su dimensión poética y autorreferencial ha sido un estímulo creativo para ser tratados como materia maleable y elemento escultórico, como es el caso de *Destroyed Music* [Música destruida], de Milan Knížák, realizada a partir de 1965 con discos de vinilo físicamente intervenidos. Este tipo de obras pretenden establecer un vínculo sinestésico con el sonido a través de la

exposición visual del soporte en el que se encuentra registrado y que servirán de referencia a artistas como Sarkis, quien utiliza la cinta magnética de audio —liberada de su carcasa y en completo caos visual— como una materia informe presente en parte de sus esculturas e instalaciones realizadas en la década de 1980. Otros creadores como Rolf Julius, en *Sound Cooking* [Cocinar con sonido, 1984], o Takehisa Kosugi con *Interspection for 54 Sounds* [Interspección para 54 sonidos, 1980], remiten a la sinestesia desde una consideración háptica del sonido. En sus instalaciones consiguen transmitir por medio de formas visuales las ondas sonoras sobre la materia que se encuentra encima de los conos de los altavoces estableciendo una relación multisensorial que dota al sonido de un cuerpo, una energía que lo relata²⁶.

El siglo XX representa la transformación y traducción de las energías en nuevas formas expresivas tan sugerentes como constituye, en relación con el sonido, el hacer tangible lo inmaterial y el hacer visible lo invisible. El propósito de los artistas de vanguardia, tal y como escribieron con un carácter metafórico los hermanos Baschet, es “abrir puertas”²⁷. La apertura de estas puertas ha permitido a lo largo del pasado siglo un tránsito y confluencia de una magnitud e intensidad sin precedentes en la historia del arte. A través de ellas, la esencia de un arte de los ruidos derivó por múltiples direcciones enriqueciendo la práctica artística con una concepción multisensorial e interdisciplinar. Como el eco de un sonido procedente del ámbito de la música experimental, pero perfectamente aplicable a las artes visuales, nos envuelve una reflexión de John Cage escrita en 1955 que muchos creadores todavía consideran vigente: “la música (separación imaginaria entre el oído y los demás sentidos) no existe”²⁸.

- 1**
El manifiesto fundacional del futurismo fue publicado en el periódico *Le Figaro*, París, el 20 de febrero de 1909.
- 2**
El manifiesto *L'Arte dei rumori* fue publicado en Milán el 11 de marzo de 1913. En 1916 Russolo publicó su libro *L'Arte dei rumori*, Milán, Edizioni Futuriste di "Poesia" [Trad. cast. de Olga y Leopoldo Alas, *El arte de los ruidos*, Cuenca, Centro de Creación Experimental, 1998].
- 3**
"Tenemos por fin la materia sonido-ruido, capaz de asumir todas las formas, sin excepción alguna, que desee y sepa darle el artista futurista". *Ibid.*, p. 59.
- 4**
Harry Partch, *Genesis of a Music: An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments* (1949), Nueva York, Da Capo Press, 1974, p. xviii.
- 5**
Sound Art. Sound as a Medium Art, exposición en KM|Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe.
- 6**
El álbum *Dings* (1985) contiene composiciones de Myster Shadow-Sky interpretadas con los instrumentos originales de Jean Weinfeld.
- 7**
Jean Weinfeld, "Witness of a century", en René van Peer, *Interviews with Sound Artists*, Eindhoven, Het Apollohuis, 1987, pp. 39-40.
- 8**
Écouter par les yeux. Objets et environnements sonores, París, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980, p. 48 [cat. exp.].
- 9**
Bernard Baschet, "Structures sonores", en *Leonardo*, The MIT Press, vol. 1, nº 4, octubre de 1968, pp. 393-403.
- 10**
Tristan Tzara, "Proclamation sans prétention", Colonia, *Die Schammade*, febrero de 1920 [Trad. cast. de Huberto Haltter, "Proclamación sin pretensión", en *Siete manifiestos DADA*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 27].
- 11**
Partituras recogidas en Ken Friedman (ed.), *The Fluxus Performance Workbook. (El Djarida Magazine. Special Issue)*, Trondheim, Guttorm Nordö, 1990.
- 12**
La transformación de la materia como un cambio perceptible en el espacio y el tiempo la intuyó, por motivos muy distintos, Man Ray en su obra, síntesis visual y sonora, *Object to Be Destroyed* [Objeto para ser destruido, 1923-1932]. Este trabajo se acompaña de unas instrucciones que indican que debe ser destruida de un solo golpe de martillo, en *This Quarter*, vol. 5, nº 1, septiembre de 1932, p. 55.
- 13**
Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*, trad. de Josep Elías y Carlotta Hesse, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 41. *La caja verde* fue publicada en 1934. Recoge documentos, escritos y notas realizadas entre 1912 y 1915.
- 14**
Marcel Duchamp, nota nº 183, en *Notas*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 159.
- 15**
Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*, óp. cit., p. 168.
- 16**
Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata, *La Radia*, Turín, *La Gazzeta del Popolo*, 22 de septiembre de 1933 [Trad. cast. de José Antonio Sarmiento (ed.), *Marinetti. La Radio Futurista*, Cuenca, Radio Fontana Mix, 1993].
- 17**
John Grayson, *Sound Sculpture: A Collection of Essays by Artists Surveying the Techniques, Applications and Future Directions of Sound Sculpture*, Vancouver, ARC, 1975 [cat. exp.]. El enunciado aparece en la contracubierta.
- 18**
Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", en *October*, nº 8, primavera de 1979 [Trad. cast. de Adolfo Gómez Cedillo, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 2015, p. 63].
- 19**
Hacemos referencia temporal al término en relación con la exposición *Sound Art* celebrada en Nueva York en 1983 y comisariada por William Hellerman, fundador en 1982 de The Sound Art Foundation.
- 20**
José Luis García del Busto, "John Cage: Hay que hacer que los sonidos sean libres", en *El País*, Madrid, 4 de mayo de 1984.

Disponible en https://elpais.com/diario/1984/05/04/cultura/452469608_850215.html [Última consulta: 19-09-2019]

21

Don Goddard, “Sound Art: Living presences”, en *Sound Art*, Nueva York, The Sculpture Center, 1983, s. p. [cat. exp.].

22

Entrevista con Bernhard Leitner en Art 43 Basel, 2012. Disponible en <https://vernissage.tv/2012/06/19/bernhard-leitner-sound-suit-georg-kargl-fine-arts-art-43-basel/> [Última consulta: 10-10-2019]

23

Este rasgo permite llevar a cabo desplazamientos acústicos entre ellos, induciendo al espectador

a explorar el espacio. Su obra conjuga los espacios sonoros transitables —*Sound Tube* (1971) y *Sound Lines Sculpture* (1972)— con aquellas otras que permiten la percepción tridimensional del sonido no solo auditivamente, sino también como una vibración conducida a través de la materia y el propio cuerpo —*Sound Chair* (1975), *Sound Suit* (1975) o *Portable Space* (1975).

24

Véase László Moholy-Nagy, “Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons”, en *Der Sturm*, vol. 14, n.º 7, 1 de julio de 1923, pp. 102-106.

25

Adquiere una gran significación el uso de la imagen electrónica en

formato vídeo a través de un dispositivo como el televisor, entendido desde su doble vertiente de continente (objeto) y contenido (medio) para hacer una obra indisoluble.

26

La expresión del sonido como cuerpo e identidad anónima se encuentra inquietamente expresada por Gary Hill en su vídeo *Mediations* (1979-1986).

27

Écouter par les yeux. Objets et environnements sonores, óp. cit., p. 48 [cat. exp.].

28

John Cage, “Música experimental: Doctrina (1955)”, en *John Cage. Silencio*, trad. de Marina Pedraza, Madrid, Ardora, 2007, p. 14.

UNA VISIÓN

DEL

ARTE

SONORO

Y DE LA

ELECTRO-

ACÚSTICA

DESDE

Historias
no autorizadas
de una tierra
olvidada

Ricardo Dal Farra

AMÉRICA

LATINA

La custodia del conocimiento, de la creatividad, de la (versión de la) historia tal como aconteció, del modo en que se debe pensar y entender el mundo del arte, y desde allí, todo el resto, ¿a quién le pertenece?

¿Lo que no conocemos no existe? ¿Lo que no comprendemos está automáticamente errado? Pareciera muchas veces que algunas fuentes son siempre confiables mientras que otras requieren de reiteradas comprobaciones antes de ser aceptadas como válidas. Tenemos el temor de compartir para que no se ocupe nuestro territorio, mantener cierta hegemonía ganada, el control, el monopolio. Como faros que nos guían para no chocar contra las rocas no percibidas, ciertas ciudades, culturas, sociedades, instituciones o individuos, nos indican el camino correcto, el que hay que saber recorrer para entender. Y si no fuese así, ¿qué sendero deberíamos caminar, o abrir? Si la maleza no nos deja ver el lago, tal vez no sea culpa de la maleza, puede que seamos nosotros que no supimos buscar, mirar, y ver. A cada instante aprendemos, y la vida nos muestra que hay mundos inesperados por descubrir, de todas las dimensiones. Y ese miedo a la oscuridad se transforma en ciencia para apaciguar nuestra ansiedad (parafraseando a Jorge Wagensberg), mientras vamos intentando develar tantos misterios. Así, la ciencia viene entonces al rescate buscando explicar y decirnos que cada cosa tiene su razón de ser. A veces el arte se ocupa de eso mismo, y en otras de aquello que no logramos delimitar y describir con total claridad y eficiencia pero que, sin embargo, existe.

Y entre arte, y ciencia, y esas tecnologías que nos asombran (o que a veces pensamos que siempre han estado casi a la mano) la historia va sucediendo, no solo en un sitio sino en muchos, y dentro de modelos

y estructuras que no siempre podemos entender. La combinación y coordinación de ciertos sonidos hace que para los seres humanos (aunque quizás no solamente para ellos) la comunicación hablada sea algo que nos viene casi dada, regalada, como si no hubiese sido un larguísimo proceso el que nos trajo hasta aquí para que sucediese del modo en que la vivimos hoy. Y un toque de atención, el sonido nos dice mucho, nos indica, nos señala, nos previene, nos guía, nos advierte, nos divierte. Esos sonidos, cuando se organizan en lo que llamamos música, alcanzan un grado de abstracción notable, llegando a una profundidad impensable que toca nuestros sentimientos y nuestro modo de actuar, tanto a nivel individual como colectivo.

Entre todo esto, el arte sonoro y lo que representa, lo que significa para distintas personas, grupos, comunidades de especialistas, advenedizos, creadores y curiosos, de público y participantes, de conocedores y de hacedores. No es este el espacio para dar una definición irrefutable del arte sonoro. Sin embargo, sí podemos aclarar que en este escrito se ofrece la oportunidad de abordar al arte sonoro desde una perspectiva amplia que a veces se confunde con cierta música, otras con varios campos del arte, y que en todo caso, de a poco ha ido ganando su lugar en muy variados ámbitos donde el sonido y el arte se encuentran (aunque de un modo que se suele diferenciar de lo que tradicionalmente llamamos música).

Algunos autores ubican la música en la sala de conciertos y el arte sonoro más allá de la misma. Otros, lo demarcan ampliamente indicando que engloba todo lo que (en torno a una propuesta artística que utilice sonido) no puede incluirse bajo el concepto de música. Sin duda muchos son los pensadores, músicos y artistas

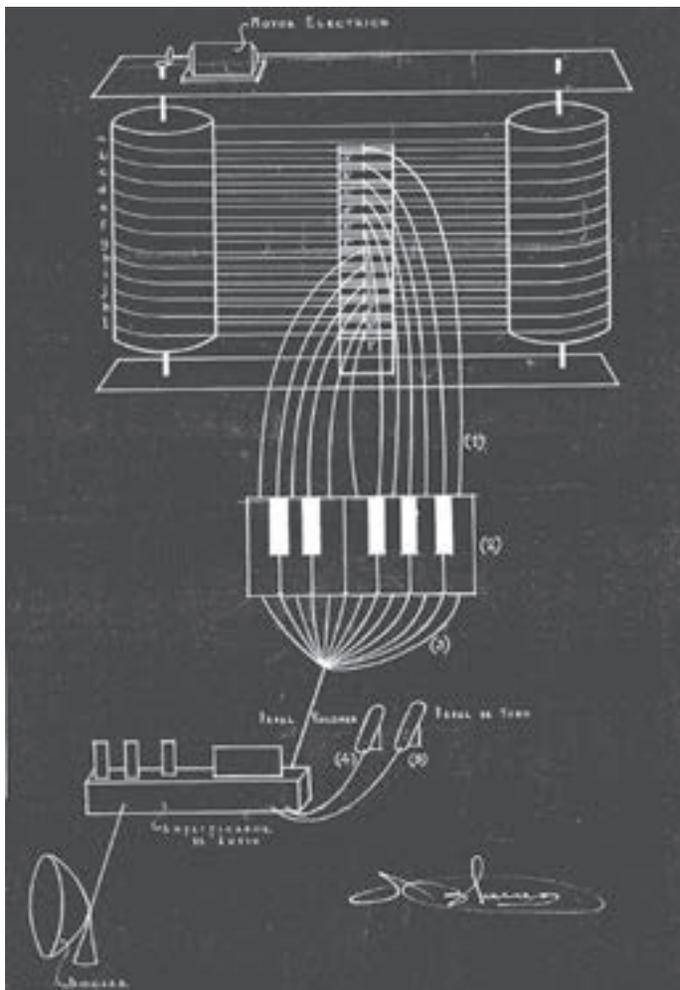
que han ido abriendo camino, e inevitablemente John Cage debe nombrarse como alguien que nos dejó marcas indelebles en tal sentido. Pero así también aparecen movimientos como Fluxus y Dadá, y creadores como R. Murray Schafer, Pauline Oliveros, Iannis Xenakis, Pierre Schaeffer, y tantos más que sembraron las semillas de lo que estamos viviendo hoy.

Sin embargo, siempre parece quedar un eslabón perdido, en ocasiones varios, y no sabemos mucho de porqué o cómo se perdió (aunque a veces, tampoco queremos en realidad saberlo). El esfuerzo que requiere conocer la historia, o siquiera algunos pasos dados en ciertas regiones de nuestro planeta, es aún hoy notable para ciertos temas. Más allá que algunos crean firmemente que lo que no está hoy (por lo menos citado) en Internet es porque no existe, las investigaciones así como lo vivido por algunos de quienes lean estas líneas, parecen indicar que no es así. Por lo menos en el campo del arte sonoro, apenas si conocemos algunas iniciativas y desarrollos, experimentaciones y creaciones en su mayoría recientes, de lo que ha sucedido durante las últimas décadas en América Latina (de habla hispana y portuguesa).

Lejos de pretender ser exhaustivo, este texto es solamente un ejemplo del vasto campo que se abre cuando decidimos comenzar a buscar (y escuchar) algo de lo mucho creado, ya sea desde una perspectiva netamente artística, como desde el desarrollo de herramientas tecnológicas de aplicación directa sobre la creación, transformación y almacenamiento (de representaciones) del sonido.

Regrabando el pasado

Han pasado cien años desde el nacimiento de Juan Blanco, abogado y compositor cubano reconocido internacionalmente por su vasta producción musical con medios electrónicos. Sin embargo, no es tan conocido que Blanco diseñó un instrumento musical al que llamó “multiórgano”, el cual permitiría grabar diferentes sonidos en una serie de doce alambres ferromagnéticos dispuestos en bucles (loops). La grabación cromática de voces cantadas, o las notas de cualquier tipo de



Juan Blanco, diseño de multiórgano, 1942

instrumento musical tónico, permitiría controlar una octava completa desde un teclado que formaba parte de la estructura del instrumento. La afinación general se ajustaría a partir del control de la velocidad del motor del multiórgano, mientras que dos pedales facilitarían los cambios de “volumen” y “tono”. En 1942, Blanco presentó su instrumento en el Registro de Marcas y Patentes de Cuba, años antes de que el norteamericano Harry Chamberlin construyera el instrumento de teclado que lleva su nombre, basado en el mismo principio que el multiórgano. Cabe destacar que el instrumento de Chamberlin fue más tarde desarrollado en Inglaterra, y comercializado a partir de la década de 1960 bajo el nombre de Mellotron, considerado actualmente como un antecedente directo del *sampler* (el primero basado en tecnología analógica, y el segundo en tecnología digital). Desde la década de 1980, el *sampler* cambió la forma de hacer música en casi todo el mundo y transformó la industria musical¹.

El multiórgano, pensado claramente como un instrumento musical, queda asociado aquí a la creación del *sampler*. Este instrumento digital, y los principios sobre los que el mismo se sustenta, se utilizan hoy en todo tipo de creaciones artísticas que incluyan sonido. Es un elemento clave en la transformación que ha llevado a nuevos modos de producción sonora. Este, como otros ejemplos citados en este escrito, deben entenderse dentro de un contexto amplio donde el arte sonoro comprende un mundo en el que la experimentación y la innovación son pilares del arte que se construye muchas veces a partir de la música, otras desde las artes visuales, y cada vez más, desde múltiples orígenes o conceptos híbridos.

La relación entre el arte sonoro y las artes visuales se ha explorado durante mucho tiempo y de

muy diversas maneras. Las herramientas electrónicas no han estado fuera de esa búsqueda, y así han surgido interesantes experiencias y resultados con instrumentos pioneros desarrollados en Rusia, Canadá, Francia, y los Estados Unidos, pero también en países latinoamericanos, como es el caso de Argentina. El Convertidor Gráfico Analógico fue desarrollado por Fernando von Reichenbach en la década de 1960 para ser utilizado en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires. Este instrumento, también conocido como “Catalina”, permitía convertir gráficos dibujados en un rollo de papel a señales eléctricas, que a su vez se utilizaban como control de módulos analógicos de generación y modificación sonora. Una vez dibujada la partitura, el rollo de papel se desplazaba por medios mecánicos, y las figuras se capturaban mediante una cámara. Las señales eléctricas obtenidas a partir de ese proceso se utilizaban con, por ejemplo, un oscilador controlado por voltaje (VCO), permitiendo de ese modo manejar las variaciones de frecuencia producidas por el mismo, de acuerdo al gráfico preconcebido. El Convertidor se utilizó en varias obras, pero quizás la más reconocida por su relación entre el módulo visual creado como partitura y los resultados sonoros es *Analogías Paraboloideas* (1970), una pieza para cinta magnética del compositor Pedro Caryevschi. El instrumento permitía dibujar hasta dos contornos separados, leídos independientemente por la cámara, que se acababan convirtiendo en dos señales de control diferentes. En palabras de Von Reichenbach: “Al no haber computadoras era necesario que de alguna manera se pudiesen dibujar las alturas o las intensidades o ambas cosas al mismo tiempo; teníamos dos canales de dibujo”².

Cuando se realizó *Analogías Paraboloides*, el Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM solo contaba con un oscilador (además, prestado) que podía ser controlado por variaciones de tensión eléctrica. Sin embargo, observando la partitura de la pieza de Caryevschi se notan 48 líneas que conforman la gráfica de control de frecuencias que el Convertidor debe leer. Para la producción de la pieza se debieron dibujar cada una de esas líneas por separado, y grabar los resultados sonoros de forma independiente, consiguiendo así la construcción sonora final a partir de la superposición de las 48 grabaciones monofónicas. Es importante recordar aquí las limitadas posibilidades de los registros magnéticos analógicos en esos años.

El arte de la organización (sonora)

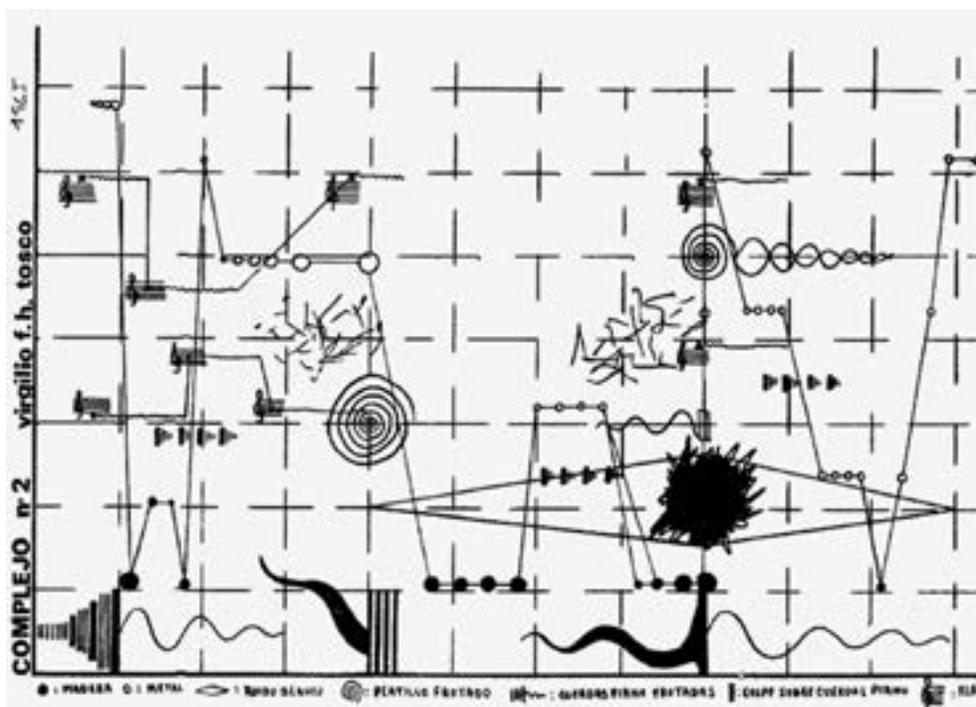
Los sonidos son organizados por los artistas, los compositores, los creadores. También por quienes están atentos a esas obras, el público, los que participan del círculo creativo prestando su atención, sumando a la intención original de quien los haya ordenado la propia motivación, creyendo, oyendo, y escuchando.

En los países de habla hispana y portuguesa de América aparecen en el siglo XX acciones pioneras con las que se experimenta la organización de los sonidos a partir de los vientos que soplaban en otras tierras, así como también en conjunción con elementos propios de la mestiza cultura local. Los sonidos repensados, los sonidos reacomodados, los sonidos transformados por las tecnologías innovadoras, fueron apareciendo en

América Latina al poco tiempo de haberse escuchado en reducidos círculos de Europa o Norteamérica. A veces la renovación se circunscribe al ámbito de lo sonoro, otras veces sucede entre los sonidos vinculados con la imagen, o las imágenes vinculadas con el sonido y, en ocasiones, es el resultado del entrecruzamiento de múltiples mundos.

Entre 1950 y 1953, luego de producir en Buenos Aires ocho estudios empleando discos —tecnología anterior al registro sobre cintas magnéticas—, Mauricio Kagel trabajó con sonidos grabados para la Feria de América en 1954, una exposición industrial en la provincia de Mendoza, Argentina, en su obra *Música para la Torre*. Esta sonorización fue creada para *La Torre de América*, proyectada por el arquitecto y diseñador César Janello. Los sonidos de Kagel estaban espacializados y sincronizados con el sistema de iluminación, y componían con la torre una monumental escultura multimedia de 50 metros de altura. El material sonoro, que incluía música instrumental y concreta (ruidos de máquinas, por ejemplo) estaba grabado en diez cintas monofónicas y la duración total de la obra rondaba las dos horas³.

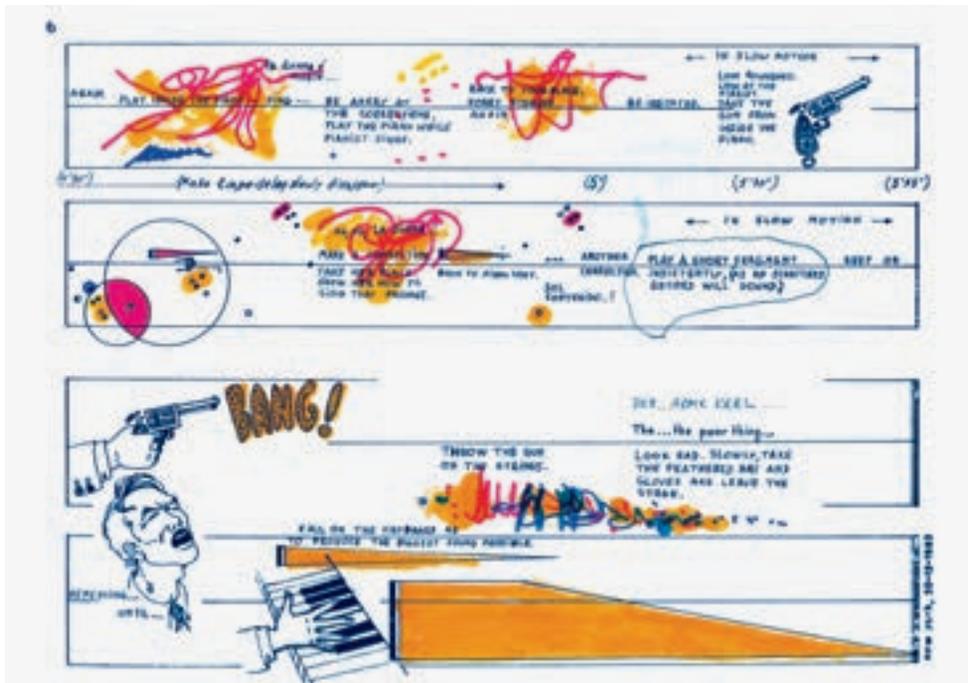
Pero antes de llegar al uso de las tecnologías electroacústicas para relacionar imágenes y sonidos, algunos artistas ya habían establecido vínculos sutiles que, en algunos casos, no escapaban de sus propias mentes. El artista argentino Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari, más conocido como Xul Solar, es bien conocido como pintor, escultor, escritor e incluso inventor de lenguajes imaginarios, pero sus estudios musicales (y de arquitectura) ejercieron una influencia importante en su producción. Así fue como inventó un instrumento musical parecido —de algún modo— al piano, pero con tres filas de teclas (algunas con colores,



Virgilio Tosco, *Complejo nº 2*, 1965

otras con relieves, y de diversas formas), y una escala musical de seis notas, es decir, diferente a la de ocho notas que tradicionalmente empleamos en Occidente. También intervino una celesta y un armonio, y creó un sistema de notación musical. En varias de sus pinturas hace referencia directa a la música⁴, aunque los sonidos quedaron en la inspiración del artista, y en la imaginación de los que aprecian su obra.

Así como el mundo sonoro puede llevar al campo de las artes visuales, también sucede lo inverso. No solamente surgen sonidos organizados por lo que un artista plasma a través de la tradicional notación musical en un pentagrama, sino que se utilizan diversos tipos de gráficas que, además de guiar la creación sonoro-musical, podrían exponerse como obra de arte visual, trascendiendo así su función original de partitura.



alcides lanza, *ekphonesis II* [1968-III], 1968

Entre otros muchos ejemplos está la pieza que Virgilio Tosco compuso en 1965, *Complejo n° 2*, para flautas dulces, piano, percusión, láminas de aluminio, discos de bronce, objetos de madera, y ruido blanco generado electrónicamente.

Una aproximación diferente es la que toma el artista argentino alcides lanza con su pieza *ekphonesis II* [1968-III] compuesta originalmente en 1968 a pedido de una soprano mexicana, quien decidió no interpretarla al conocer la partitura. Se trata de una obra abierta, en la que soprano y pianista tienen amplia libertad, y donde los recursos electrónicos pueden ir variando de una a otra presentación. En *ekphonesis II* [1968-III] la relación imagen-sonido se produce, por una parte, con los llamativos dibujos de la partitura misma. Pero también porque en la propuesta evolutiva de lanza se incluyen

decenas de diapositivas que se proyectan durante su interpretación: alrededor de 50 cuando se compuso en 1968, y unas 200 a partir de 1971, cuando comienza a utilizar dos proyectores que apuntan a la misma pantalla, en algunos casos superponiendo las imágenes de ambos. Las diapositivas incluyen desde una imagen de Richard Wagner hasta esqueletos y fotos de animales, monstruos, obras de arte, gente hambrienta y naves espaciales.

El artista brasileño Guilherme Vaz, precursor del arte sonoro y conceptual en su país, presentó *Música para Folha de Papel* [Música para hoja de papel] en la VIII Bienal de París, en 1973. Durante su performance, Vaz subrayó que su obra era una composición musical, y enseguida comenzó a desgarrar lentamente una hoja de papel, frente al micrófono. Al terminar de romper la hoja, dijo: “end of the musical composition” [“fin de la composición musical”]. Interesado también en la notación musical y en la relación entre imagen y sonido, su obra *Silêncio*, fotografía de la década de 1980, lo muestra sosteniendo una hoja pentagramada de gran tamaño —como las que se usan para escribir partituras orquestales— donde aparece escrito con letras de gran tamaño la palabra “SILENCIO”. Vaz fue un artista polifacético, compositor, director y artista sonoro, interesado en el jazz y en la música experimental. Entre sus obras hay también instalaciones, objetos sonoros, instrucciones, fotografías, videos, pinturas, y dibujos. Compuso la música para más de 60 películas y fue pionero en el trabajo con música concreta en el cine brasileño, comenzando con *Fome de amor* [Hambre de amor], realizada en 1967 bajo la dirección de Nelson Pereira dos Santos. Sobre todo en sus últimos años, su trabajo cercano con varias culturas indígenas de Brasil marcaron fuertemente buena parte de su producción.

El mexicano Ulises Carrión fue escritor, publicó libros y revistas, trabajó el arte correo y el videoarte. Habiendo ya emigrado a Holanda, sus reflexiones sobre el lenguaje lo llevan a producir obras que hoy podemos ubicar dentro del espectro del arte sonoro. En la casete titulada *The Poet's Tongue* recopiló en 1977 algunas de esas producciones: "Hamlet for Two Voices", "Aritmética", y "Three Spanish Pieces". También mexicano es Antonio Russek, reconocido compositor y artista sonoro con una prolífica producción. Compuso su primera obra con sonidos concretos en 1977, y en la década de 1980 creó el Centro Independiente de Investigación Musical y Multimedia (CIIMM) en Ciudad de México. Su amplio catálogo incluye obras electroacústicas y mixtas así como esculturas sonoras e instalaciones, entre otras modalidades de expresión. Son muchas y muy variadas las creaciones de Russek, a veces realizadas en colaboración con otros artistas mexicanos, como Vicente Rojo Cama. En 1982 hicieron juntos el espectáculo con obras interdisciplinarias *Multimedia y Tecnología en el Arte*, en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México; al año siguiente participaron de una experiencia sociológica y artística liderada por Hervé Fischer, realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Otro destacado artista sonoro mexicano, Manuel Rocha Iturbide, dice de Russek: "Yo aseguraría que su música se encuentra claramente entre lo visual y lo sonoro", y destaca también el trabajo escultórico ligado a la producción sonora de su colega. La creación del mismo Rocha se expande desde la composición musical a una rica y variada propuesta de instalaciones donde objetos y espacio, en conjunto con sonidos (a veces presentes, otras en espera, en ocasiones simplemente dejados a la imaginación del público) ha ido creciendo sin cesar

en su catálogo de obras desde 1987. Dicho catálogo, además de su obra musical, contiene videoinstalación, arte sonoro, piezas para video, escultura, instalaciones, gráficos, escultura sonora, e instalaciones sonoras.

La obra creativa del autor de estos párrafos, Ricardo Dal Farra, se ha conformado desde mediados de la década de 1970 a partir de la música electroacústica y el arte sonoro, alcanzando la música-visual, los formatos audiovisuales inmersivos y las artes electrónicas, con piezas de arte digital interactivo que incluyen imágenes y sonidos generados en tiempo real —como *Interacciones* (1990)—, experiencias donde lo visual y lo sonoro surgen de idénticos algoritmos, o se nutren uno del otro aplicando diversos modos de análisis y representación, tales como visualización de datos y sonificación.

Entre ruidos

Valgan estas líneas de muestra de inspiración a una más amplia y profunda búsqueda, de activación de la curiosidad por ese mundo creativo que podríamos perder la oportunidad de conocer. Aparecen aquí solamente algunos nombres asociados con la vasta producción de arte sonoro, música experimental, y la relación entre artes visuales y sonoras de artistas e investigadores latinoamericanos que vienen aportando al elaborado y complejo mundo cultural de los humanos desde hace décadas.

Cabe señalar también, que así como hay producciones que se enmarcan dentro de disciplinas artísticas bien reconocidas, cada vez más nos encontramos con nuevos modos de producción y artistas que no se reconocen bajo una etiqueta tan específica

como la de pintor, compositor, o director. Jorge Barco, Carlos Gómez, Ana María Romano y Ricardo Arias, en Colombia; Enrique Zamudio, Claudia González Godoy y Constanza Piña, en Chile; Luz María Sánchez, Israel Martínez y Fernando Ortega, en México; son solo algunos de los muchos artistas que pueblan diferentes espacios híbridos entre la instalación, la escultura, el arte sonoro, el video, la fotografía, la música, los textiles interactivos y, en suma, lo que a veces denominamos arte electrónico. Mucho hay aún por explorar y descubrir, desde León Ferrari y sus *Artefactos para dibujar sonidos* de 1980, o los objetos inaudibles y desconectados de *Silencios elocuentes* de Mauricio Bejarano, a las nuevas generaciones que perciben y/o adoptan otros modos de relación entre la creación visual y la sonora, incluso muchas veces despreocupados por sus diferencias.

Hasta aquí fueron apenas nombres y algunas fechas. Unos pocos —aunque significativos— ejemplos que forman parte de la enorme producción de arte sonoro, música experimental, y trabajos que entrelazan y polinizan las artes visuales y las sonoras, considerando el marco latinoamericano como base de partida para su exploración. Cada vez es mayor la producción de obra y los espacios para la reflexión, la educación, y también los procesos colaborativos en la región. Redes de intercambio, simposios, grados universitarios y laboratorios abiertos, son nervios que vinculan y promueven acciones creativas y el pensamiento que lo sostiene.

Se van multiplicando las iniciativas que sirven de apoyo a la búsqueda de antecedentes en la América Latina sobre trabajos como los planteados en este escrito. En tal sentido, la Colección de Música Electroacústica Latinoamericana que aloja La foundation

Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie en Montreal, ha venido cumpliendo parte de esa misión⁵. Aunque esta Colección, creada por el autor del presente escrito, tiene su foco puesto sobre la música electroacústica, reúne un importante número de obras que son consideradas patrimonio del arte sonoro latinoamericano.

Los esfuerzos de instituciones e individuos, ya sean académicos o creadores e investigadores independientes, llevan a desempolvar y hacer visible y audible el trabajo de artistas pioneros en el campo de la creación sonora. El camino es largo, pero lo vamos andando (o haciendo), y así vamos redescubriendo lo que a veces no percibimos adecuadamente en su momento, y menos supimos aún dar a conocer —los logros, las experiencias, las dudas, el arte— a quienes estuvieran dispuestos a poner su atención.

1

Es interesante señalar que en la inmensa mayoría de las reseñas históricas sobre el hoy tan reconocido *sampler*, se suele mencionar al instrumento musical inglés y al emprendedor norteamericano como precursores, pero no aparece mencionada la creación pionera del cubano (seguramente, muchas veces por desconocimiento, aunque también ha sucedido intencionalmente).

2

Ricardo Dal Farra, entrevista inédita a Fernando von Reichenbach, 2003.

3

Hugh Davies, *Répertoire international des musiques électroacoustiques/ International Electronic Music Catalog*, París / Nueva York, Groupe de Recherches Musicales, O.R.T.F. / The Independent Electronic Music Center, 1968. Disponible en https://archive.org/stream/InternationalElectronicMusicCatalog/EMR2_3_djvu.txt [Última consulta: 11-10-2019].

4

En ritmiko (1922), *San Danza* (1925), *Barreras melódicas* y *Contrapunto de puntas* (ambas de 1948), *Cinco*

melodías e Impromptu de Chopin (ambas de 1949), *Coral Bach* (1950), y *Hiercoeco zielei según natura* (s/f), son algunas de ellas.

5

Ricardo Dal Farra, *Latin American Electroacoustic Music Collection*, 2006. Disponible en <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556> [Último acceso: 21-10-2019].

Referencias

Ricardo Arias y Mauricio Bejarano, "Habitar el sonido. Cinco planteamientos sobre arte sonoro", 2010. Disponible en https://www.academia.edu/24790547/Arias_Ricardo_y_Mauricio_Bejarano_Habitar_el_sonido-Cinco_planteamientos_sobre_arte_sonoro._Conversacio_n_con_Mauricio_Bejarano_y_Ricardo_Arias. [Último acceso: 21-10-2019].

Cintia Cristiá, "Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible

tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino", en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, nº 16, Barcelona, SIBE-Sociedad de Etnomusicología, 2012. Disponible en https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_05.pdf [Último acceso: 21-10-2019].

Ana María Estrada y Felipe Lagos, *Sonidos visibles: antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile*, Santiago de Chile, Mosquito Comunicaciones, 2010.

Kenneth Goldsmith, *UbuWeb: Sound*, 2011. Disponible en <http://www.ubu.com/sound/> [Último acceso: 21-10-2019].

Monoskop, *Sound art*, 2019. Disponible en https://monoskop.org/Sound_art [Último acceso: 21-10-2019].

Manuel Rocha, *Sound Art – Arte Sonoro*. Disponible en <https://www.artesonoro.net/soundartglobal.html> [Último acceso: 21-10-2019].

Textos históricos

1916

**LUIGI
RUSSOLO**

El arte de los ruidos. Nueva
voluptuosidad acústica

1970

**PAULINE
OLIVEROS**

Y no las llaméis “damas”
compositoras

1923

**LÁSZLÓ
MOHOLY-NAGY**

La nueva forma en música.
Potencialidades del fonógrafo

1977

**HENRI
CHOPIN**

De nuevo, por enésima vez,
poesía sonora...

1966

**PIERRE
SCHAEFFER**

La acusmática

LUIGI RUSSOLO

El arte de los ruidos.
Nueva voluptuosidad acústica

La evolución de la música, que (como ya hice notar en mi *Manifiesto del Arte de los Ruidos*) va hacia complicaciones cada vez mayores en el ritmo, en los acordes cada vez más complejos y disonantes, y en los coloridos orquestales cada vez más extraños, es una prueba convincente de la absoluta necesidad que tiene nuestra sensibilidad de modificar las sensaciones que debemos ofrecer a nuestro oído.

Este continuo y necesario esfuerzo de modificación ha sido siempre constante en el camino hacia lo *más complejo*. Y a cada nuevo salto hacia adelante dado por los músicos innovadores, estallaban las inevitables protestas del público y las asimismo inevitables desaprobaciones de los sapientísimos críticos.

Ninguna hostilidad, sin embargo, sirvió nunca para detener la evolución fatal de la música, y las manifestaciones nuevas más contestadas terminaron, en poco tiempo, siendo aceptadas y aplaudidas. Ciertas formas que al principio suscitaban estupor e indignación no tardaron luego en ser escuchadas con indiferencia, como lógicas y naturales. ¿Quién

se sorprende a estas alturas con el famoso acorde disonante de la *Novena Sinfonía* de Beethoven? ¿Quién sigue juzgando insoportable la intensidad de los *fortísimos* de Berlioz? ¿Quién sigue pensando y diciendo que la música de Wagner *arruina el oído*? Y las disonancias más recientes de Debussy y de Strauss, ¿acaso no han sido ya aceptadas también por la mayoría y no se han vuelto, también ellas, lógicas y normales para nuestro oído?

La razón de estos casos de rápida adaptación hay que buscarla en el hecho de que nuestra sensibilidad acústica recibe continuamente los golpes de acordes muy de otro modo disonantes, que están en los ruidos de la vida y de la naturaleza. Y en la música, tal vez más que en cualquier otro arte, es decisiva la importancia que tienen para el sentido (considerado en su esencia fisiológica) la capacidad y la costumbre de soportar ciertas sensaciones dadas.

El alma no puede experimentar gozo cuando la sensación que debía determinarlo ha provocado un auténtico sufrimiento al sentido transmisor.

De esta manera, no hubiera sido posible que la música evolucionara tan decisivamente

hacia la disonancia si nuestro oído no se hubiera amoldado a las complejidades ruidísticas de la efervescente, rápida e intensa vida moderna.

Pero nuestros sentidos, que sufren al recibir una emoción violenta a la que no estamos acostumbrados, apenas advierten, por otra parte, lo que están de sobra habituados a escuchar. Y esto explica que, en la música moderna, la búsqueda de timbres y de coloridos orquestales conseguidos mediante las más extrañas y artificiosas disonancias, se ha convenido ya en una preocupación dominante y constante.

Todo está sacrificado, en la música moderna, a esta búsqueda, mientras las preocupaciones de antaño —estilo, línea y forma— se han dejado completamente aparte. No obstante, ninguno de los efectos nuevos que pueden obtenerse con las orquestas comunes resulta ser como para admirar realmente a nuestro oído, que se ha vuelto indiferente a las disonancias. Ahora es absolutamente imposible, para un músico, conmover el alma sin antes conmover el oído. (No me refiero, se entiende, al alma de una modistilla o de un peluquero, sino a la de un artista o, al menos,

de un hombre evolucionado y verdaderamente moderno.) Y en esta fatalidad, de la que solo los innovadores se dan cuenta, radica la condena inexorable de todos aquellos que creen hacer música repitiendo las típicas milongas sentimentales, las típicas frasecitas melódicas, las consabidas situaciones melodramáticas a fuerza de violines y de trompetas.

¡Haced primero vibrar los sentidos y haréis vibrar también el cerebro! ¡Haced vibrar los sentidos mediante lo inesperado, lo misterioso, lo incógnito y tendréis la conmoción verdadera, intensa y profunda del alma!

He aquí pues la necesidad fatal, absoluta, de extraer directamente los timbres de los sonidos de los ruidos de la vida. He aquí —única salvación en tanta miseria de timbres orquestales— la ilimitada riqueza de los timbres de los ruidos.

Pero es necesario que estos timbres de ruidos se transformen en *materia abstracta*, para que se pueda forjar con ellos la obra de arte. De hecho el ruido, *así como nos llega de la vida*, nos remite inmediatamente a la vida misma, haciéndonos pensar en las cosas que producen el ruido que oímos. Esta llamada a la vida tiene pues un

carácter de episodio fragmentario impresionista de la vida misma. Y el *Arte de los Ruidos*, inventado por mí, no quiere, no quiere ciertamente limitarse a una reproducción fragmentaria e impresionista de los ruidos de la vida.

El oído no se orienta entre los ruidos confusos y fragmentarios de la vida. Hace falta pues que el oído los perciba domesticados, sometidos, sojuzgados completamente, vencidos e impelidos a transformarse en elementos de arte. (Esta es la lucha continua del artista con la materia.)

El ruido debe convertirse en elemento prioritario de plasmación para la obra de arte. Debe perder, o sea, su carácter de accidentalidad para transformarse en un elemento suficientemente abstracto con el fin de que pueda alcanzar la transfiguración necesaria de todo elemento primario natural en elemento abstracto de arte.

Pues bien: aun cuando la semejanza de timbre con el ruido natural imitado haya sido lograda con mis entonarruidos hasta el punto de confundirse, apenas percibimos, sin embargo, que el ruido varía de tono, nos damos cuenta de que este pierde su carácter episódico únicamente imitativo. Es decir, pierde todo

su carácter de resultado y de efecto ligado a las causas que lo producen (energía motriz, percusión, fricciones por velocidad, impactos, etc.), debidas e inherentes a la finalidad misma de la máquina o del objeto que produce el ruido.

Y puesto que, liberado así el ruido de las necesidades que lo producen, nosotros lo dominamos, modificando a nuestro gusto el tono, la intensidad y el ritmo, lo escuchamos de inmediato transformarse en materia autónoma, maleable, dispuesta a ser plasmada por la voluntad del artista, que la convierte en elemento de emoción, en obra de arte.

Esta coordinación lírica y artística del caos ruidístico de la vida constituye la nueva voluptuosidad acústica, la única capaz de estimular verdaderamente nuestros nervios, de conmover profundamente nuestra alma y de centuplicar el ritmo de nuestra vida.

“L’Arte dei rumori. Nuova voluttà acustica”, en *L’Arte dei rumori* (1913), Milán, Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1916 [Trad. cast. de Olga y Leopoldo Alas, *El arte de los ruidos*, Cuenca, CDCE, 1998, pp. 79-81].

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

La nueva forma en música.
Potencialidades del fonógrafo

Entre los experimentos musicales de hoy en día, las investigaciones con amplificadores desempeñan un papel importante, que abre nuevos caminos en la producción de fenómenos acústicos. El objetivo de los bruitistas italianos de construir nuevos instrumentos que admitan formaciones inéditas de sonidos ha sido sustancialmente alcanzado por los experimentos con el tubo amplificador como instrumento específico que permite la producción de toda clase de fenómenos acústicos. Sin embargo, esto no agota las potencialidades de transformación musical. Me refiero al excelente ensayo de Piet Mondrian “Nueva forma en música y los bruitistas italianos” (*De Stijl*), donde se analizan los principios básicos de la innovación en la creación con sonido.

Mondrian dice, entre otras cosas: “La música no puede desarrollarse por medio del enriquecimiento o refinamiento sonoro, sino a través de la abolición de la dualidad de lo individual y lo universal, lo natural y lo espiritual; en otras palabras, la adquisición de un equilibrio humano es el objetivo de toda creación”. Y prosigue: “Los sonidos en la naturaleza son el resultado de una simultánea

e incesante fusión. Al destruir parcialmente esta fusión y este *continuum*, la música del pasado ha derivado en determinados sonidos del ruido y los ha dispuesto en cierta armonía. Para establecer un modo de creación más universal, la nueva música tendrá que buscar un nuevo orden de sonidos y no-sonidos (ciertos ruidos). La tarea principal consiste en liberarnos creativamente de lo ‘natural’, de lo ‘animal’, cuyas características son la fusión y la repetición. Si se debe evitar la fusión y la preponderancia de lo individual, los instrumentos tendrán que producir un tipo de sonidos en los que la longitud de onda y la frecuencia permanezcan lo más equilibrados posible. Por consiguiente, hay que construir los instrumentos de tal forma que cada postoscilación pueda ser inmediatamente interrumpida. Este tipo de creación es inconcebible sin una técnica distinta y diferentes instrumentos”.

Si estos postulados deben ser realizados *externamente*, por medio de invenciones técnicas, lo harán a través del uso del tubo amplificador.

Mis ambiciones en el mismo campo de transformación experimental musical son de otro tipo, si bien están estrechamente

1. La escala actual tiene aproximadamente mil años, y no es absolutamente necesario que sus insuficiencias nos sigan limitando hoy.

conectadas con las ideas de Mondrian. En lo que sigue eludiré el análisis de las motivaciones que llevan a la innovación sonora y me limitaré a presentar un posible medio para su realización con la ayuda de un nuevo medio de expresión.

Ya he sugerido la posibilidad de transformar el fonógrafo para que deje de ser un medio de reproducción y se convierta en un instrumento de producción; de este modo, el propio fenómeno sonoro se crearía sobre el disco, que carecería de un mensaje acústico previo, mediante la incisión de las líneas de surco-escritura que fueran necesarias.

En la descripción de este proceso que efectué en otro lugar como ejemplo ilustrativo de una idea diferente, expuse muy brevemente sus potencialidades y no presenté argumentos detallados acerca de la transformación de nuestras concepciones musicales que permitiría. En términos especulativos, queda claro lo siguiente:

1. El establecimiento de un alfabeto de escritura del surco creará un instrumento general capaz de sustituir a todos los instrumentos empleados hasta ahora.

2. Los símbolos gráficos permitirán establecer una nueva escala gráfica y mecánica¹, es decir, crear una nueva armonía mecánica, a través de la cual se examinarán los símbolos gráficos individuales y se formularán sus relaciones según una regla. (Podemos aludir aquí a una idea que suena bastante utópica todavía: la transposición en música de los diseños gráficos sobre la base de estrictas regularidades relacionales.)

3. El compositor podría crear una composición para su inmediata reproducción en el propio disco, de este modo no dependerá del conocimiento absoluto del artista intérprete. Hasta ahora, en la mayoría de los casos este último estaba en condiciones de introducir subrepticamente su propia experiencia espiritual en la composición escrita en notación musical. Las nuevas potencialidades que ofrece el fonógrafo permitirán reestablecer la educación musical *amateur* de nuestros días sobre una base más sana. En lugar de los numerosos “talentos reproductivos”, que en realidad no tienen nada que ver con la *auténtica* creación sonora (en sentido pasivo o activo), la gente será educada en la

auténtica recepción o creación de música.

4. La introducción de este sistema en las representaciones musicales facilitará también un significativo nivel de independencia respecto a las grandes orquestas y la distribución a gran escala de creaciones originales por medio de un simple instrumento.

(La eficiencia del fonógrafo ha sido sustancialmente mejorada últimamente gracias a ciertas innovaciones tecnológicas. Hay dos invenciones particularmente importantes en este campo. La primera es la alimentación eléctrica, la segunda, un diafragma recién inventado que asegura una casi completa ausencia de fricción en la reproducción de composiciones grabadas. Si las consideramos como una condición necesaria, tendremos aparatos técnicamente perfectos en breve.)

Creo que deberían iniciarse los siguientes experimentos prácticos con el fonógrafo en el ámbito de la composición musical:

1. En primer lugar, como los surcos de los discos producidos mecánicamente son microscópicos, deberíamos idear un medio tecnológico para reducir al tamaño normal

de una grabación actual del tipo de surco-escritura a gran escala que puede ser elaborado a mano. Sería deseable hacer una fotografía de un disco actual (reproductivo) y realizar una foto cliché o un foto-grabado de la fotografía a través de un proceso zincográfico o galvanoplástico. Si este tipo de grabación demostrara ser reproducible, se establecerían las bases de un trabajo posterior que desarrollara esas líneas.

2. El estudio de los símbolos gráficos de los más diversos fenómenos acústicos (simultáneos y aislados). Uso de proyectores. Películas. (Trabajadores especializados en física ya incluyen detalladas descripciones de todo ello.)

3. Examen de sonidos mecánicos, metálicos y minerales. A partir de ahí, tratar de crear —por el momento, gráficamente— un lenguaje especial. Debe ponerse particular atención a los símbolos creados por diferentes tonalidades.

4. Producción gráfica de las mayores relaciones de contraste. (Antes de comenzar los experimentos en el plato de cera, sería recomendable trazar con una aguja las líneas de onda gráficas de la música en un disco fonógrafo

[reproductor]; esas líneas llegarán a ser bien conocidas por el experimentador, que adquirirá una gran pericia en la representación gráfica.)

5. Finalmente, hay que tener en cuenta las improvisaciones sobre el plato de cera, resultados fonéticos imprevisibles teóricamente, pero de los que cabe esperar consecuencias

significativas, dado lo desconocido que es el instrumento para nosotros.

“Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons”, en *Der Sturm*, Berlín, julio de 1923, nº 14
[Trad. cast. de Esther Ramón, en *Minerva*, nº 15, octubre de 2010].

PIERRE SCHAEFFER

La acusmática

Actualidad de una experiencia antigua

Acusmático, nos dice el diccionario Larousse, es el “nombre que se daba a los discípulos de Pitágoras, los cuales, durante cinco años, atendían sus lecciones sin verlo, escondidos detrás de una cortina, mientras observaban un silencio estricto”. Oculto a sus ojos, del maestro solo llegaba la voz a los discípulos.

Es a esta experiencia iniciática a la que vinculamos la noción de “acusmática”, dado el uso que de ella queremos hacer aquí. El diccionario Larousse continúa: “*Acusmático*, adj.: se dice de un ruido que se oye sin que se vea la causa que lo produce.” Esta palabra [...] subraya la realidad perceptiva del sonido como tal y lo distingue de los modos en que se produce y transmite. El nuevo fenómeno de las telecomunicaciones y la difusión masiva de mensajes existe solo *en relación con* y *en función de* un hecho arraigado desde siempre en la experiencia humana: la comunicación natural sonora. Por eso podemos, sin caer en el anacronismo, remontarnos a una tradición antigua que, ni más ni menos como hacen hoy la radio o las grabaciones

contemporáneas, devuelve al oído y solo a él toda la responsabilidad de una percepción que en general se funda en otros testimonios sensibles. Antiguamente, el aparato era una cortina; en nuestros días, son la radio y los métodos de reproducción, junto con toda la serie de transformaciones electroacústicas, los que nos colocan, a los oyentes modernos de una voz invisible, en las condiciones de una experiencia similar.

Acústica y acusmática

Estaríamos utilizando mal esta experiencia si la sometiéramos a una descomposición cartesiana y distinguiéramos lo “objetivo” —lo que está detrás de la cortina— de lo “subjetivo” —la reacción de quien oye esos estímulos. Visto desde esta perspectiva, son los elementos llamados “objetivos” los que contienen las referencias de la elucidación que hay poner en marcha: frecuencias, duraciones, amplitudes...; la curiosidad que está en juego es la de la acústica. En relación con este enfoque, la acusmática corresponde a una inversión del procedimiento habitual. Su interrogación es simétrica: ya no se trata de saber

cómo una escucha subjetiva interpreta o deforma la “realidad”, ni de estudiar las reacciones a los estímulos. Es la propia escucha la que se convierte en el origen del fenómeno que debe estudiarse. La ocultación de las causas no es fruto de un defecto técnico ni tampoco un proceso esporádico de variación: se convierte en un requisito previo, en una puesta en condiciones deliberada del sujeto. Porque es *hacia él* que se vuelve la cuestión: “¿Qué es eso que oigo? ... ¿Qué es exactamente eso que oyes?”, en el sentido de que uno pide al sujeto que no describa las referencias externas del sonido que percibe, sino la percepción en sí.

Con todo, la acústica y la acusmática no se oponen en los mismos términos que lo objetivo y lo subjetivo. Si el primer enfoque, empezando por la física, debe abarcar las “reacciones del sujeto” e integrar por lo tanto, en última instancia, los elementos psicológicos, el segundo enfoque debe de hecho hacer caso omiso de las medidas y experiencias solo aplicables al objeto físico, la “señal” de los expertos en acústica. Pero, a pesar de ello, sus investigaciones, orientadas al sujeto, no pueden abandonar su reivindicación de *una objetividad que le es propia*: si su objeto

de estudio se redujera a las impresiones variables de cada oyente, cualquier comunicación se tornaría imposible; los discípulos de Pitágoras habrían tenido que renunciar a nombrar, describir y comprender *en común* eso que oían; un oyente individual debería incluso renunciar a comprenderse a sí mismo en cualquier momento. La cuestión, en ese caso, sería cómo redescubrir, mediante la confrontación de subjetividades, algo en lo que varios experimentadores o investigadores pudieran estar de acuerdo.

El campo acusmático

En el terreno de la acústica, empezamos con la señal física y estudiamos sus transformaciones mediante procesos electroacústicos, en una referencia tácita a las normas de una escucha supuestamente conocida (una escucha que aprehende frecuencias, duraciones, etc.). En cambio, la situación acusmática, de forma general, excluye simbólicamente cualquier relación con lo visible, palpable o mensurable. Asimismo, entre la experiencia de Pitágoras y las que nosotros tenemos

con la radio y las grabaciones, las diferencias que separan la escucha directa (a través de una cortina) de la indirecta (a través de un altavoz) son en última instancia desdeñables. En estas condiciones, ¿cuáles son los rasgos de la actual situación acústica?

a) La pura escucha.

Para el músico tradicional y para el experto en acústica, un aspecto clave del reconocimiento de los sonidos es la identificación de las fuentes sonoras. Cuando esta tiene lugar sin la ayuda de la vista, el condicionamiento musical se vuelve inestable. A menudo cogidos por sorpresa, en ocasiones inseguros, descubrimos que mucho de lo que creemos haber oído en realidad solo lo hemos visto —y explicado— por el contexto. Esa es la razón por la que pueden confundirse determinados sonidos producidos por instrumentos tan distintos como los de cuerda o de viento.

b) La escucha de los efectos.

A fuerza de escuchar objetos sonoros cuya causa instrumental se nos oculta, tenemos tendencia a olvidar esta última y a interesarnos por los objetos en sí. La disociación de vista y

oído favorece aquí otro tipo de escucha: escuchamos formas sonoras sin ningún otro propósito que el de oírlas mejor para ser capaces de describirlas mediante un análisis del contenido de nuestras percepciones.

A decir verdad, la cortina de Pitágoras no basta para disuadir nuestra curiosidad por las causas, curiosidad hacia la que nos vemos arrastrados por instinto, de modo casi inevitable. Pero la repetición de la señal física que hace posible la grabación nos ayuda aquí de dos maneras: al agotar esta curiosidad, va llevando gradualmente al objeto sonoro a un primer plano en cuanto percepción que merece observarse por sí misma; por otra parte, aprovechando unas escuchas cada vez más atentas y más refinadas, nos va revelando progresivamente la riqueza de dicha percepción.

c) Las variaciones en la escucha.

Asimismo, como estas repeticiones se producen en condiciones físicamente idénticas, cobramos conciencia de las variaciones en nuestra escucha y comprendemos mejor eso que suele calificarse de “subjetividad”. Esto no hace en absoluto referencia, como quizá podría

pensarse, a una imperfección o a una especie de falta de nitidez que empañe la claridad de la señal física, sino más bien a clarificaciones concretas o direcciones precisas que revelan en cada caso un nuevo aspecto del objeto hacia el que se dirige, consciente o inconscientemente, nuestra atención.

d) Variaciones en la señal.

Por último, cabe mencionar las posibilidades especiales que tenemos de intervenir en el sonido, cuya puesta en práctica acentúa los rasgos anteriormente descritos de la situación acusmática. Nosotros nos hemos centrado en la señal física fijada en un disco o en una cinta magnetofónica; podemos actuar en ella, diseccionarla. Podemos también hacer distintas grabaciones de un solo acontecimiento sonoro, abordando el sonido en el momento de su grabación desde varios ángulos, del mismo modo que se filma una escena usando distintos planos. Suponiendo que nos limitamos a una única grabación, incluso así podemos leerla más o menos deprisa, a mayor o menor volumen, o hasta cortarla en trozos y ofrecer así al oyente varias versiones de lo que en su origen fue un único

acontecimiento. Desde el punto de vista de la experiencia acusmática, ¿qué representa este despliegue de efectos sonoros divergentes fruto todos ellos de una misma causa material? ¿Podemos seguir hablando de un mismo objeto sonoro? ¿Qué correlación podemos esperar entre las modificaciones impuestas a lo que está grabado en la cinta y las variaciones que nosotros oímos?

**Sobre el
objeto sonoro:
lo que no es**

Hemos mencionado en varias ocasiones el objeto sonoro, utilizando así una noción que, aunque ya presentada, no hemos aclarado. Lo cierto, a la luz del presente capítulo, es que si hemos podido proponer esta noción antes de tiempo es solo porque nos referíamos implícitamente a la situación acusmática que acabamos de describir. Si hay objeto sonoro es solo en la medida en que se da una escucha a ciegas de ciertos efectos y contenidos sonoros: el objeto sonoro nunca se revela con tanta claridad como en la experiencia acusmática.

Dada esta característica, nos resulta fácil evitar las respuestas erróneas a las preguntas que nos

planteábamos en el último párrafo de la sección anterior.

a) El objeto sonoro no es el instrumento que se ha tocado.

Es evidente que, cuando decimos “es un violín” o “es una puerta que chirría”, hacemos alusión al *sonido* que emite el violín o al *chirrido* que hace la puerta. Pero la distinción que queremos introducir entre el instrumento y el objeto sonoro es incluso más radical: si alguien nos pone una cinta en la que está grabado un sonido cuyo origen somos incapaces de identificar, ¿qué oímos? Pues justamente eso que llamamos un objeto sonoro, independiente de toda referencia causal, que suele recibir el nombre de *cuerpo sonoro*, *fuentes sonora* o *instrumento*.

b) El objeto sonoro no es la cinta magnetofónica.

Aunque se ve materializado por la cinta magnetofónica, el objeto, tal como lo definimos, no está tampoco en la cinta. Lo que figura en la cinta no es más que la huella magnética de una señal: un *soprote sonoro* o una *señal acústica*. Si la escucha un perro, un niño, un marciano o un ciudadano de otra civilización musical, esta señal cobra otro sentido. El objeto es *solo* objeto

de nuestra escucha, lo es con respecto a esta. Podemos actuar físicamente en la cinta, practicar cortes, modificar la velocidad de bobinado. Solo la escucha por parte de un oyente determinado nos proporcionará una descripción del resultado perceptible de estas manipulaciones. Pese a que procede de un mundo en el que podemos intervenir, el objeto sonoro no deja de estar íntegramente *contenido en nuestra conciencia perceptiva*.

c) Unos pocos centímetros de cinta magnetofónica pueden contener varios objetos sonoros distintos.

Esta observación se sigue de la anterior. Las manipulaciones que acabamos de enumerar no han modificado *un* objeto sonoro que tuviera una existencia intrínseca, sino que han *creado otros*. Existe, por supuesto, una *correlación* entre las manipulaciones a que se ha sometido a una cinta o las distintas condiciones de su lectura, las condiciones de nuestra escucha y el objeto percibido.

¿Correlación simple? En absoluto, hay que esperararlo. Supongamos, por ejemplo, que hemos escuchado un sonido grabado a velocidad normal, luego ralentizado, y más tarde de nuevo a la velocidad normal.

El ralentizado, como actúa con relación a la estructura temporal del sonido a la manera de una lente de aumento, nos habrá permitido discernir ciertos detalles —de grano, por ejemplo— que nuestra escucha, aguzada e informada de este modo, redescubrirá en la segunda reproducción a velocidad normal. Debemos en este punto dejarnos llevar por la evidencia, y la misma manera en que nos hemos visto obligados a formular nuestra suposición nos dicta la respuesta: se trata, aquí, del *mismo* objeto sonoro sometido a distintos modos de observación, objeto que comparamos consigo mismo, original y transpuesto. Pero lo que hace que sea un mismo objeto es precisamente nuestra voluntad de comparación (y también el hecho de que la operación a que lo hemos sometido, en esa misma intención de compararlo consigo mismo, lo ha modificado sin por ello volverlo irreconocible).

Dejemos escuchar ahora este sonido ralentizado a un oyente no prevenido. Pueden ocurrir dos cosas. O bien el oyente reconoce el origen instrumental y, al mismo tiempo, la manipulación (para él existirá *una fuente sonora original que de hecho no oye*, pero a la que, sin embargo, se refiere su

escucha: lo que en verdad oye es *una versión transpuesta*). O bien no identificará el origen real, no sospechará la transposición y oirá entonces *un objeto sonoro original* que lo será de *pleno derecho*. (No puede tratarse de una ilusión o de falta de información, puesto que en la actitud acusmática nuestras percepciones no pueden apoyarse en nada exterior.) A la inversa, para nosotros, que acabamos de someter al objeto sonoro a una o varias transposiciones, es posible que exista un objeto único y sus distintas versiones transpuestas. Sin embargo, también puede ocurrir que, al abandonar cualquier tentativa de comparación, nos ciñamos exclusivamente a una u otra de estas versiones para utilizarlas, por ejemplo, en una composición; en ese caso, también para nosotros se convertirán en otros tantos objetos sonoros originales, por completo independientes de su origen común.

Podríamos consagrarnos a análisis similares a propósito de las otras clases de manipulación (o de variaciones de la grabación) que, en función de nuestra intención, de nuestros conocimientos y nuestra práctica previos, darán lugar bien a variantes de un mismo objeto

sonoro, bien a la creación de diversos objetos sonoros. Con la reproducción ralentizada, hemos escogido a conciencia una modificación que se presta a equívoco. Otras manipulaciones pueden transformar un objeto de tal manera que sea imposible captar, entre las dos versiones, relaciones perceptibles. En ese caso, no hablaremos de permanencia de un mismo objeto sonoro si la identificación no se basa más que en el recuerdo de las distintas operaciones a que hemos sometido a “algo que estaba en la cinta magnética”. Si a una escucha, incluso guiada por recuerdos y una voluntad de comparación, le resulta imposible advertir un parentesco entre los distintos resultados sonoros, diremos que las manipulaciones a partir de una misma señal han dado lugar, con independencia de cuál fuera nuestra intención, a diversos objetos sonoros.

d) Pero el objeto sonoro no es un estado de ánimo.

Para evitar que se lo confunda con su causa física o con un “estímulo”, parece que hemos fundado el objeto sonoro en nuestra subjetividad. Pero —como indican ya nuestros últimos comentarios— el objeto

sonoro no se ve alterado ni con las variaciones de la escucha de un individuo a otro, ni con las variaciones constantes de nuestra atención y sensibilidad. Lejos de ser subjetivos, en el sentido de incomunicables y prácticamente inaprensibles, los objetos sonoros, como veremos, pueden describirse y analizarse muy bien. Podemos tomar conocimiento de ellos. Y podemos, esperamos, transmitir dicho conocimiento.

Nuestro rápido examen de las características del objeto sonoro revela esta ambigüedad: objetividad ligada a una subjetividad, solo nos sorprenderá si nos empeñamos en oponer como antinómicas las “psicologías” y las “realidades exteriores”. Las teorías del conocimiento no tuvieron que esperar para percibir la contradicción que señalamos aquí y que no se debe a la situación acusmática en cuanto tal. [...]

La originalidad del enfoque acusmático

Nuestro enfoque, pues, se diferencia de la práctica instrumental espontánea, donde [...] todo se da a la vez: el instrumento, elemento y medio

de una civilización musical, y el correspondiente virtuosismo, ergo una estructuración determinada de la música que obtenemos con él. Tampoco nosotros aspiramos ya al “instrumento más general posible”; de hecho, lo que buscamos, y eso se sigue de las observaciones anteriores, es la situación musical más general posible. Ahora podemos describirla de forma explícita. Disponemos de la generalidad de los sonidos —al menos en principio— sin tener que producirlos; nos basta con apretar el botón del magnetófono. Al olvidar deliberadamente cualquier referencia a causas instrumentales o a significados musicales preexistentes, tratamos entonces de consagrarnos en cuerpo y alma a la *escucha*, a descubrir así los recorridos instintivos que llevan de lo puramente “sonoro” a lo puramente “musical”. He aquí la propuesta de la acusmática: negar el instrumento y el condicionamiento cultural, *poner ante nosotros lo sonoro y su “posibilidad” musical*.

Un último comentario antes de terminar este primer libro [...]. A lo largo de este capítulo, empezamos a *oír* ya con otro oído. Quizá habría parecido más lógico empezar el libro siguiente

con justamente este capítulo. Da igual. El interés de este comentario no es una cuestión meramente formal: se trata de constatar que la técnica operativa ha creado ella misma las condiciones de una nueva escucha. Demos a las técnicas audiovisuales lo que les debemos: esperamos de ellas sonidos inauditos, timbres nuevos, juegos ensordecedores; en una palabra, el progreso instrumental. Porque ellas nos ofrecen todo eso, pero nosotros no sabemos qué hacer con ello; estos nuevos instrumentos no son fáciles de sumar a los antiguos, y las cuestiones que plantean alteran considerablemente las nociones heredadas. El magnetófono tiene antes que nada la virtud de la cortina de Pitágoras: aunque crea nuevos fenómenos que observar, lo que crea es sobre todo nuevas condiciones de observación. [...]

“Acousmatique”, en *Traité des objets musicaux*, París, Seuil, 1966.

PAULINE OLIVEROS

Y no las llaméis
“damas” compositoras

¿Por qué no ha habido grandes “damas” compositoras? Es una pregunta que surge a menudo. La respuesta no es ningún misterio. En el pasado, el talento, la educación, las aptitudes, los intereses y la motivación no importaban porque ser mujer era el único requisito exigido para el trabajo doméstico, la obediencia continua y la dependencia de los hombres.

No es menos cierto hoy. Las mujeres han sido educadas para repudiar cualquier actividad que se salga del ámbito doméstico, consideradas poco femeninas, del mismo modo que a los hombres les han enseñado a menospreciar las tareas domésticas. Para los hombres, la independencia, la movilidad y la acción creativa son imprescindibles. La sociedad ha perpetuado una atmósfera perversa que alimenta deformaciones como la del uso de la palabra “niña” como insulto por parte de niños de nueve o diez años. Desde la más tierna infancia, a los niños se los envuelve en mantas azules y se los orienta todo el tiempo en contra de lo que se considera actividades femeninas.

¿Qué clase de imagen de sí mismas pueden tener las niñas cuando la mitad de sus iguales las desprecian porque se las ha

disuadido de hacer actividades supuestamente masculinas y se las envuelve en mantas de color rosa?

La deformación continúa cuando llega la pubertad y los chicos convierten a las chicas en objetos sexuales pero no saben cómo relacionarse con ellas en otros planos importantes. ¡Fíjense en el porcentaje de divorcios! Da igual qué haya conseguido una mujer: cuando llega el momento, se espera de ella que pase por el aro, que preste atención a sus obligaciones de mujer y, obediente, siga a su marido dondequiera que lo lleven sus esfuerzos o su inclinación, con independencia de cuánto redunde eso en su perjuicio.

Un conocido compositor contemporáneo está casado con una mujer que es también una compositora capaz. Viajan juntos a muchas partes y a menudo regresan a los mismos sitios para que se interprete la obra de él. A ella nunca, o muy rara vez, le piden cosas, y nadie parece ver nada malo en el hecho de que se ignore constantemente su producción mientras todo el mundo solicita la obra de su marido.

Muchos críticos y profesores son incapaces de citar a mujeres compositoras sin emplear un lenguaje de listillo o

condescendiente. Es una “dama compositora”. Con razón, esta expresión es anatema para muchas mujeres compositoras respetables. De hecho, aleja los esfuerzos de las mujeres de lo que es convencional. Según el *Dictionary of American Slang*, “dama”, usado en este contexto, es casi siempre un insulto o una palabra sarcástica. ¿Qué crítico actual habla de un “caballero compositor”?

Sigue siendo verdad que, a menos que destaque sobremanera, la mujer en la música estará siempre sometida, mientras que a los hombres de igual o menor talento no les costará hacerse un hueco. No basta con que una mujer decida ser compositora, o directora, o tocar instrumentos hasta entonces interpretados solo por hombres; no se librá de ser machacada en sus esfuerzos: cuando no sea de manera directa, será a través de la exclusión sutil e insidiosa por parte de sus homólogos masculinos.

Y, pese a todo, algunas mujeres se abren paso. La edición actual del Schwann Catalog incluye más de mil compositores. Clara Schumann, del periodo romántico, y Elizabeth J. de la Guerre, del barroco, son las únicas representantes femeninas

del pasado. Sin embargo, si lo miramos por el lado positivo, tenemos que más de tres cuartas partes de los nombres incluidos son de compositores actuales, de los cuales veinticuatro son mujeres. Esta estadística de andar por casa indica dos tendencias felices: 1) que se ha dejado de ignorar a los compositores contemporáneos; y 2) que las mujeres podrían estar saliendo de la sumisión musical. (Es significativo que, en una biografía de Schumann que leí, se hable siempre de Clara como pianista, no como compositora; y que se cite una frase suya que dice “He dado mi vida por Robert”.)

La primera de estas dos tendencias se desarrolla aun a pesar de que la gran mayoría de los intérpretes no incluya música contemporánea en sus repertorios, y de que los profesores particulares muy rara vez animen a sus alumnos a probar música nueva o a conocer siquiera a los compositores de su entorno. Instituciones como las fundaciones Rockefeller y Ford han contribuido a crear centros de música nueva en universidades de todo el país, y organizaciones independientes como el Once Group of Ann Arbor y el San Francisco Tape Music Center han fomentado una serie

de animados programas a lo largo de los años sesenta. Poco a poco, los esfuerzos individuales aislados han ido creando una red activa de nueva música a lo largo y ancho del país.

Por último, las organizaciones sinfónicas y operísticas podrían tomar conciencia de que, para atraer a un público menor de treinta años, se necesita música de nuestro tiempo. Los medios de comunicación, la radio, la televisión y la prensa podrían tener mayor influencia a la hora de fomentar la música estadounidense si pusieran fin a la competición entre música del pasado y música del presente.

Muchos compositores actuales se desentienden de los criterios que los críticos aplican a su obra; le corresponde al crítico discernir nuevos criterios acercándose al compositor. Con más interpretaciones de obras nuevas en las que están presentes los compositores, y con la mayor movilidad de nuestra sociedad, los críticos tienen una oportunidad única —es su obligación— de conversar personalmente con el compositor. En ese caso (puesto que los intérpretes suelen desatender las obras nuevas por falta de respeto o por carencia de modelos establecidos), las

obras con las que los críticos se han familiarizado se librarían de algunos juicios cáusticos fruto de interpretaciones deficientes. El crítico ideal no solo podría interpretar técnicamente y favorecer una atmósfera propicia al fenómeno de la nueva música, sino presentar también al compositor, ante el público, como una persona real y sensata. Desde luego, ningún “gran” compositor, y menos todavía si es mujer, tiene muchos números de surgir en una sociedad que cree que toda la “gran” música la compusieron aquellos que llevan muchos años muertos.

La segunda tendencia, por supuesto, viene condicionada por la primera a causa de las privaciones culturales que las mujeres han sufrido en el pasado. Con sus ganas de descubrir la “grandeza”, los críticos hacen muchísimo daño. No importa que no todos los compositores sean grandes compositores; lo que importa es que esta actividad se fomente entre toda la población, que nos comuniquemos entre nosotros sin resultar destructivos. Las compositoras ven demasiado a menudo cómo críticos que nunca han analizado sus partituras ni esperado desarrollos ulteriores las rechazan como

talentos menores o livianos basándose en una sola obra.

Los hombres no tienen que suicidarse como sexo para impulsar a las mujeres en la música. Como llevan tanto tiempo en la cima, podrían ir en busca de mujeres y alentarlas en todos los campos profesionales. Habría que crear bibliotecas de música hecha por mujeres. Las mujeres necesitan saber de qué son capaces. Los críticos pueden dejar de hacerse los listillos y empezar a estudiar partituras.

Muy a principios de este siglo, Nikola Tesla, ingeniero e inventor de la energía eléctrica a partir de

la corriente alterna, auguró que algún día las mujeres superarían a los hombres en todos los campos porque habían pasado mucho tiempo inactivas y en estado de latencia. Lo que está claro es que el mayor problema de la sociedad nunca se resolverá hasta que no exista un ambiente igualitario que utilice todas las energías creativas entre hombres y mujeres.

“And Don't Call Them 'Lady' Composers”, en *The New York Times*, Nueva York, 13 de septiembre de 1970.

HENRI CHOPIN

De nuevo, por enésima vez,
poesía sonora...

De nuevo, por enésima vez,
poesía sonora; es lo que dicen
desde hace veintidós años,
sin pensar que llevamos otros
quinientos saturados de poesía
anotada, escrita, tipográfica y
confidencial que dialoga entre el
poeta y el lector, que en la mayor
parte de los casos solo existen
dentro de un contexto histórico
dudoso, en la resistencia, en
secreto, etc. Es esta clase de
poesía la que hace sombra a
los hombres consagrados a la
política, a la ideología, al culto de
la personalidad, a los campos
de exterminio y concentración,
a las cámaras de gas, a los
gases lacrimógenos, en suma: a
todas esas cosas y a las armas
empleadas en las altas esferas por
la política.

Frente a ella, de hecho, solo se
yergue la poética, pero esta, desde
el momento en que apareció la
burguesía, desde que llegaron las
dictaduras del proletariado, esta,
la poética, se vio poco a poco
reducida antes de ser prohibida
por esos mismos burgueses o
esas mismas troikas que —con
un total desconocimiento de la
causa— querían dirigirlo todo.
Con el resultado de que la poesía,
en Occidente, se ha cerrado y
replegado enormemente sobre
sí misma, y de que en la Unión

Soviética ha dejado de existir.
Y, sin embargo, ¡yo no tengo por
qué aceptar lo que me digan unos
Stalins cualesquiera!

Esta es la situación de la poesía
escrita. Porque el papel puede
controlarse, dirigirse, el papel
puede suprimirse, analizarse.
Incluso Aragon, que no deja de ser
un ortodoxo, se ha pasado la vida
siendo mondado y examinado con
detalle, cual vegetal diseccionado,
antes de verse parcial o
totalmente prohibido. Ha pagado
cara su fidelidad. Y no es más que
un ejemplo.

Por el contrario —sí, por el
contrario—, hace veintidós años
que existe una poesía que no es
ya cáscara o mondadura. Es una
poesía que ya no existe sobre el
papel. Es la poesía de los sonidos:
fugaces, inaprensibles, que no
pueden frenar ni un muro ni un
telón de acero, ni detener un
alambre electrificado dispuesto en
dos hileras, mientras en el centro
hay un pasaje de arena fina en la
que se aprecian las huellas de un
pájaro; donde los radares detectan
incluso eso, con más razón todavía
detectarán un poema sobre papel,
que deja su mancha impresa.

Esta poesía de las ondas
pasa olímpicamente tanto de las
barreras reales como, a menudo,
de las barreras lingüísticas. Si

quieren ustedes, señores poetas que nos combaten por escrito —nosotros no lo hacemos—, si quieren ustedes defender la libertad de expresión que ninguna alambrada va a frenar, dejen de llamarnos “destructores” de los lenguajes, a nosotros, que los amplificamos, los multiplicamos y los hacemos viajar.

No es en vano que cruzamos el planeta, a través de las ondas, sin ofrecer una obra eterna sino voces que aumentan de tamaño. Los que siembran la muerte no tienen tan buen aspecto comparados con nosotros, que enriquecemos toda expresión viva.

No es en vano que la electricidad hizo que la voz llegara de todas partes, voz ante la cual los dictadores resultan ridículos.

En cualquier caso, concedo la mayor importancia a estos poetas de los sonidos que ya no se besan ante un poema bello.

“Encore, toujours poésie sonore...”, en Michael Gibbs (ed.), *Kontextsound*, Ámsterdam, Stedelijk Museum, 1977 [cat. exp.].

Lista de obras

Autor desconocido
Hugo Ball actuando en traje
cubista en el Cabaret Voltaire,
1916
Fotografía en blanco y negro
(copia de exposición)
71,5 x 40 cm
p. 88

Autor desconocido
Luigi Russolo y Ugo Piatti
en el Laboratorio de los
entonarruidos en Milán, 1913/
ca. 1960
Fotografía en blanco y negro
(copia de exposición)
12,7 x 17,7 cm
Museo di Arte Moderna e
Contemporanea di Trento e
Rovereto
pp. 68-69

Autor desconocido
Compilación de proyecciones
del Pabellón Philips en Expo
58 de Bruselas, s.f. (posterior
a 1958)
Proyecciones, blanco y negro,
8'56"
Archivos de Philips Company

Autor desconocido
Le Cri (performance aphoniste
dirigée par Maurice Lemaître)
[El grito (performance
afonista dirigida por Maurice
Lemaître)], 1964
Fotografía en blanco y negro
(copia de exposición)
50 x 75 cm
Cortesía del Endowment Fund
Bismuth Lemaître Guymer

Autor desconocido, con
gráfica de Henri Chopin
La danse magnétique [La
danza magnética], cartel para
el 9º Festival de Músicas
Experimentales de Bourges,
1979
Impresión sobre papel
120 x 80 cm
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
p. 105

Autor desconocido
Público asistente a una
performance Fluxus, s.f.
Fotografía en blanco y negro
(copia de exposición)
116 x 141 cm
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst

Alphonse Allais
*Marche funèbre composée
pour les funérailles d'un grand
homme sourd*, en el *Album
Primo-Avrilesque* [Marcha
fúnebre compuesta para
las exequias de un célebre
hombre sordo, en el *Álbum
primo-abrilesco*], 1897
Impresión sobre papel (copia
de exposición)
13 x 19 cm
París, Paul Ollendorff
Fuente gallica.bnf.fr/
Bibliothèque nationale de
France
pp. 60-63, 156-157

Karel Appel
Musique barbare [Música
bárbara], 1963
Disco de vinilo
31,5 x 32 cm
Baarn, The World's Window
Colección particular, París
Licenciado por SGAE
pp. 112-113

Elena Asins
Sin título, 1968
Hilo de nylon y lienzo
80,8 x 27 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD06260

Elena Asins
Strukturen KV 38 [Estructuras
KV 38], 1975
Copia heliográfica sobre
papel
16,4 x 21,3 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD05165

Elena Asins
Strukturen KV 41 [Estructuras
KV 41], 1975
Copia heliográfica sobre
papel
15,2 x 24,8 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD05163

Elena Asins
Strukturen KV 46 [Estructuras
KV 46], 1975
Rotulador sobre papel,
montado sobre cartulina
negra
12,8 x 19 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD05172

Elena Asins
Strukturen KV 48 [Estructuras
KV 48], 1975
Rotulador sobre papel
12,6 x 19 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD05160

Elena Asins
Strukturen KV 49 [Estructuras
KV 49], 1975
Tinta negra a rotulador sobre
papel
12,6 x 19 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD05161

Elena Asins
Strukturen KV 60 [Estructuras
KV 60], 1975
Copia heliográfica sobre
papel
16,4 x 21,3 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD05164

Elena Asins
Cuarteto prusiano KW 589,
1978
Lápiz y tinta china a
estilógrafo sobre cartulina
24,4 x 131 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD05189

Elena Asins
Cuarteto prusiano KW 589,
1978
Lápiz y tinta china a
estilógrafo sobre papel
21,8 x 113,8 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD05185

Eduard Bal
Le dernier livre de Schmolli [El último libro de Schmolli], 1977
Disco de vinilo intervenido con técnica mixta
40 x 40 cm
Amberes, Guy Schraenen éditeur
Zentrum für Künstlerpublikationen, Sound Collection Guy Schraenen, Weserburg Museum für moderne Kunst
p. 133

Hugo Ball
"Karawane" [Caravana], en *Dada Almanach*, 1917/
publicado en 1920
Impresión sobre papel
18,3 x 13,3 cm
Berlín, Erich Reiss, Richard Huelsenbeck (ed.)
Archivo Lafuente
p. 81

François y Bernard Baschet
Cristal, 1952/1980
 Vidrio, metal, acero inoxidable, fibra de vidrio
140 x 173 x 67 cm
Musée de la musique, Philharmonie de Paris
p. 114

Harry Bertoia
Sonambient [Sonido-ambiente], 1970 y 1978
Conjunto de discos de vinilo
30 x 30 cm
Zentrum für Künstlerpublikationen, Sound Collection Guy Schraenen, Weserburg Museum of Modern Art

Joseph Beuys
Das Schweigen [El silencio], 1973
Bobinas de película galvanizadas
25 x 38 x 38 cm
Berlín, Edition Block
pp. 146-147

La Monte Young (ed.), George Maciunas (diseño)
An Anthology [Una antología], 1963/2ª ed. de 1970
Impresión sobre papel
20,7 x 23 cm
Nueva York, La Monte Young y Jackson Mac Low
Zentrum für Künstlerpublikationen, Sound Collection Guy Schraenen, Weserburg Museum für moderne Kunst

George Brecht
Water Yam [Nombre de agua], 1963/ed. de 1986
Impresiones sobre cartulina
Varias medidas, en caja de 15,5 x 16,5 x 4,5 cm
Bruselas, Lebeer Hossmann
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 122

George Brecht
Chemistry of Music [Química de la música], 1969
Serigrafías sobre tela
Varias medidas
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth, 2016
DO01446
p. 123

George Brecht
Music Is What You Are Listening To At This Moment [Música es lo que escuchas en este preciso instante] (invitación a exposición), 1989
Impresión sobre cartulina
15 x 21 cm
Zentrum für Künstlerpublikationen, Sound Collection Guy Schraenen, Weserburg Museum für moderne Kunst
p. 36

Günter Brus
Cartel de *Selten Gehörte Musik* [Música rara vez escuchada], Prinzendorf, 1974
Impresión sobre papel
84,1 x 59,4 cm
Colección particular, París

Chris Burden
The Atomic Alphabet [El alfabeto atómico], 1979-1980
Grabación sonora, 37"
© Chris Burden / Licencia de The Chris Burden Estate

Chris Burden
The Atomic Alphabet [El alfabeto atómico], 1980
Fotograbado (copia de exposición)
146 x 99 cm
© Chris Burden / Licencia de The Chris Burden Estate
p. 150

Pol Bury
Entité érectile [Entidad eréctil], 1962
Ensamblaje
72 x 40 x 7 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AD06570

Pol Bury
12 et 13 cordes verticales et leurs cylindres [12 y 13 cuerdas verticales y sus cilindros], 1973
Madera encerada, motores eléctricos y cuerdas de piano
142 x 50 x 20 cm
Colección Sylvie Baltazart-Eon
p. 119

Pol Bury
Sculptures à cordes [Esculturas de cuerda], en *Derrière le miroir*, nº 209, abril de 1974
Litografías e impresión sobre papel
28 x 38 cm
París, Maeght
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 118

John Cage
Fontana Mix [Mezcla de Fontana], en *Aspen*, nº 5+6, 1958/publicado en 1967
Impresión sobre papel couché y papel cebolla
Nueva York, Aspen Magazine, Brian O'Doherty (ed.)
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

John Cage
Music Walk: For one or more Pianists [Paseo musical. Para uno o más pianistas], 1960
Impresión sobre papel y acetato
20 x 42 cm
Nueva York, Henmar Press, cop. 1960, Henmar Press (ed.)
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Alexander Calder
Red Disc and Gong [Disco rojo y gong], 1940
Madera, óleo, metal laminado, barras de metal, tela, cordel, pintura
157,5 x 171 x 7 cm
Calder Foundation, New York
p. 117

- Ulises Carrión
45 revoluciones por minuto, 1977
Video, color, sonido, 4'34"
Colección particular, París
- José Luis Castillejo
The Book of J's [El libro de la J], 1999
Libro y disco de vinilo
21 x 15 cm y 30 x 30 cm
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum of
Modern Art
Obra sonora cortesía de
Isabel y Federico Fernández
de Castillejo
- Giuseppe Chiari
Tutte le musiche sono uguali
[Todas las músicas son
iguales], 1971
Tinta sobre cartón
50 x 70 cm
Colección Luigi Bonotto
p. 130
- Giuseppe Chiari
La musica è facile [La música
es fácil], 1976
Tinta sobre papel
75 x 100 cm
Colección Luigi Bonotto
- Giuseppe Chiari
Sin título, 1984
Grabado sobre papel
64,5 x 47 cm
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
- Henri Chopin
Pêche de nuit [Pesca
nocturna], 1957
Película de 16 mm transferida
a vídeo, sonido, 11'50"
Centre Pompidou, París.
Musée national d'art
moderne. Centre de création
industrielle. Compra de 1997,
AM 1997-F1363
- Henri Chopin (ed.)
Revista *Ou*, n° 20/21, 22,
23/24, 26/27, 28/29, 30/31,
32, 33, 1964-1968
Impresión sobre papel, discos
de vinilo y materiales diversos
Varias medidas (27 x 27 cm
generalmente)
París, Niort
Archivo Lafuente
pp. 106-108
- Henri Chopin (ed.)
Revista *Ou*, n° 34/35, 36/37,
38/39, 40/41, 42/43/44 y 45,
ca. 1969-1974 y 1979
Impresión sobre papel, discos
de vinilo y materiales diversos
Varias medidas (27 x 27 cm
generalmente)
Ingagestone, Inglaterra, Henri
Chopin
Archivo Lafuente
p. 109
- René Clair
Entr'acte [Entreacto], 1924
Película en 35 mm
digitalizada, blanco y negro,
sonido, 17'
Fondation Jérôme Seydoux
- Pathé
- Le Corbusier [Charles-
Édouard Jeanneret] y Iannis
Xenakis
Maqueta del Pabellón Philips
para la Expo 58 de Bruselas,
ca. 1957-1958
Metal, madera y poliéster
110 x 175 x 85 cm
Rijksmuseum, depósito de
Philips International BV
pp. 92-93
- Le Corbusier [Charles-
Édouard Jeanneret]
Le poème électronique [El
poema electrónico], 1958
Impresión sobre papel
21,2 x 20,7 cm
París, Les Éditions de Minuit
Colección particular, París
pp. 94-97
- Jean-Paul Curtay
La musique lettriste [La
música letrista], en *La revue
musicale*, n° 282/283, 1971
Impresión sobre papel
26,5 x 20 cm
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
- Hanne Darboven
Wende >80< [Punto de
inflexión >80<], 1980-1981
Impresión sobre papel y
discos de vinilo
30 x 30 cm y 41 x 57 cm c/u
Colección particular, París
p. 148
- Ferruccio A. Demanins
Marinetti en la radio, 1932
Fotografía en blanco y negro
(copia de exposición)
20 x 15,8 cm
Imagen cortesía del programa
Getty Open Content
p. 75
- Gillo Dorfles
*Il Metodo per suonare di
Giuseppe Chiari* [El método de
Giuseppe Chiari para tocar],
1976
Impresión sobre papel
20,5 x 20,5 cm
Turín, Martano Editore
Colección Luigi Bonotto
p. 131
- Jean Dubuffet y Asger Jorn
Musique phénoménale
[Música fenoménica], 1961
Discos de vinilo
26 x 26 cm c/u
Venecia, Edizioni del Cavallino
Colección particular, París
p. 35 (izq.)
- Jean Dubuffet
Musical Experiences
[Experiencias musicales],
1961/ed. de 1973
Disco de vinilo
31,3 x 31,3 cm
Publicado por Finnadar
Records, Nueva York
Zentrum für
Künstlerpublikationen,
colección Sound Collection
Guy Schraenen, Weserburg
Museum für moderne Kunst
Obra sonora cortesía de la
Fundación Dubuffet, París
p. 35 (dcha.)
- Marcel Duchamp
Partitura de *Erratum Musical*
[Errata musical], 1912-1915
Impresión sobre papel (copia
facsimilar)
31,5 x 48 cm
Centre Pompidou, París.
Musée national d'art
moderne. Centre de création
industrielle. Adquisición,
DOCCAG 1997-96 (60)
pp. 78-79

Marcel Duchamp
Erratum Musical para voces,
1913/grabación póstuma de
1976
Grabación sonora, 4'32"
Licenciado por SGAE

François Dufrêne
Œuvre désintégrale [Obras
incompletas], 1958-1976/
publicado en 1976
Casetes
23,5 x 11,5 cm
Amberes, Guy Schraenen
éditeur
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum of
Modern Art
Obra sonora cortesía del
artista
p. 104

Ed van der Elsken
Fotografías de Karel Appel
en el disco *Musique barbare*
[Música bárbara], 1963
Fotografías en color (copias
de exposición)
31 x 32,5 cm
Nederlands Fotomuseum/
© Ed van der Elsken

Erró, con banda sonora de
François Dufrêne
Grimaces [Muecas],
1962-1967
Película de 16 mm
digitalizada, blanco y negro,
sonido, 41'49"
Centre Pompidou, París.
Musée national d'art
moderne. Centre de création
industrielle. Compra de 1975,
AM 1975-F0141
© Erró, VEGAP, Madrid, 2020

Esther Ferrer
Concierto Zaj para 60 voces,
1983
Serigrafía sobre tela
100 x 118 cm
Colección Luigi Bonotto

Robert Filliou
Musical Economy No. 5
[Economía musical nº 5], ca.
1971
Instalación, técnica mixta
Dimensiones variables
Musée d'Art Moderne et
Contemporain de Saint-
Etienne Métropole
p. 129

Robert Filliou
Musical Economy No. 1
[Economía musical nº 1], 1980
Serigrafía en negro sobre
cartón
54,5 x 40,5 cm
Colección Luigi Bonotto
p. 128 (arr.)

Robert Filliou
Musical Economy No. 2
[Economía musical nº 2], 1980
Serigrafía en color sobre
cartón
54 x 40,5 cm
Colección Luigi Bonotto

Robert Filliou
Musical Economy No. 3
[Economía musical nº 3], 1983
Serigrafía en color sobre
cartón
31 x 44 cm
Colección Luigi Bonotto

Henry Flynt
Duochord At a Perfect 5th
[Duocordio a una quinta
justa], 2012
Tornillos, cuerdas de guitarra,
puentes de violín y rotulador
sobre plexiglás
122 x 104,5 x 5 cm
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD07203

Filip Francis
Solo For Tumbling Woodblocks
[Solo para piezas de madera
que caen], 1975
Video digitalizado, blanco y
negro, sonido, 7'45"
ARGOS, centre for audiovisual
arts, Brussels

Ilse Garnier
Tem Tem, 1962
Grabación sonora, 3'12"
Publicado en 3ViTre nº 4,
1984
Obra sonora cortesía de
Violette Garnier

Ramón Gómez de la Serna
"El circo de las ondas", en
Ondas, 1929
Impresión sobre papel
30 x 24 cm
Madrid, Unión Radio
Biblioteca Nacional de España

Ramón Gómez de la Serna
"Greguerías onduladas", en
Ondas, 1932
Impresión sobre papel
30 x 24 cm
Madrid, Unión Radio
Biblioteca Nacional de España

Ludwig Gosewitz
Paneuropaflöte [Flauta
Paneuropa], 1971
Técnica mixta
9 x 29 x 5 cm
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst

Dan Graham
Rock My Religion [Rock, mi
religion], 1982-1984
Video digitalizado, color,
sonido, 55'
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD04017
pp. 152-153

Brion Gysin
"I Am That I Am" [Yo Soy el
que Soy], versión publicada
en *An Anthology of Concrete
Poetry*, 1958/publicado en
1967
Impresión sobre papel (copia
de exposición)
23,5 x 15,5 cm
Nueva York, Something Else
Press, Emmett Williams (ed.)
© Estate of Brion Gysin, 1960.
All rights reserved
p. 110

Brion Gysin
I Am [Yo Soy], 1961 /
publicado en 1964
Grabación sonora, 3'02"
Publicado en revista *Ou*, nº
20/21
© Estate of Brion Gysin, 1965.
All rights reserved

Brion Gysin
Roller Poem [Poema de rollo],
1977
Impresión sobre papel vegetal
122 x 22, 5 cm
Amberes, Guy Schraenen
éditeur
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
p. 111

- Raoul Hausmann
fmsbwtözäü, 1918
Tipografía sobre papel marrón
32,5 x 48,4 cm
Centre Pompidou, París.
Musée national d'art
moderne. Centre de création
industrielle. Dación, 2000, AM
2000-204
p. 84
- Raoul Hausmann
Plakatgedicht [Poema-carte],
1918
Impresión sobre papel (copia
de exposición)
32,5 x 47,5 cm
Foto © Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand
Palais - © Adam Rzepka
- Raoul Hausmann
Kp'erioum, 1919
Impresión sobre papel japon
48,5 x 62,5 cm
Musée d'art contemporain de
la Haute-Vienne, Château de
Rochechouart
p. 80
- Raoul Hausmann
"bbbb" y "fmsbw", en *Poèmes
phonétiques 1918 tous
justifiés* [Poemas fonéticos de
1918 justificados], en *Ou*,
nº 26/27, 1965
Grabación sonora, 1'09"
© Adagp, París, 2020
- Bernard Heidsieck y Françoise
Janicot
Encoconnage [Muestras], 1975
Película en súper 8
digitalizada, blanco y negro,
sonido, 19'21"
Colección particular, París
pp. 140-141
- Juan Hidalgo
Viaje a Argel, 1967
Impresión sobre papel
22 x 30 cm
Madrid, Zaj
Centro de Documentación,
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
- Isidore Isou
*Les journaux des dieux,
chapitre I* [Los diarios de los
dioses, capítulo I], 1950
Impresión sobre papel
32 x 24 cm
París, Aux Escaliers de
Lausanne
Archivo Lafuente
- Isidore Isou
Les nombres XXVIII [Los
números XXVIII], 1950
Óleo sobre lienzo
65 x 54 cm
The Elke and Arno Morenz
Collection, Berlín
- Isidore Isou
*Marbre pour Dante : Enfer,
Purgatoire, Paradis* [Mármol
para Dante: infierno,
purgatorio, paraíso], 1950
Grabación sonora, 4'06"
Licenciado por SGAE
- Isidore Isou
La plastique parlante [La
plástica parlante], 1960/1987
19 x 40 x 34 cm, 60 x 50 cm
Magnetófono intervenido y
manifiesto impreso
Colección Fabre
p. 98
- Isidore Isou
*La femme attend l'homme
qui vient à cheval* [La mujer
espera al hombre que viene a
caballo], 1963
Óleo sobre tablero
70 x 49,5 cm
The Elke and Arno Morenz
Collection, Berlín
p. 101
- Joe Jones
Music Machine [Máquina de
música], 1974
Aro de metal, motor,
panderetas, canicas
60 x 60 cm
Fondation du doute, Blois,
Colección C. Gualco
p. 136
- Joe Jones
*History of the Music Bike and
Other Stories* [Historia de la
Bicicleta de Música y otros
cuentos], 1977
Fotografías e impresión sobre
papel
32 x 42,5 cm c/u
Verona, Francesco Conz
Colección Luigi Bonotto
p. 132
- Joe Jones
Sin título, 1991
Técnica mixta
9 x 29 x 5 cm
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
p. 135
- Françoise Janicot
Poesie en action [Poesía en
acción], 1984
Impresión sobre papel
27 x 20 cm
Issy-les-Moulineaux (Francia),
Loques/Nèpe
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
- Genja Jonas
Kurt Schwitters recitando
"Ursonate", 1926
Tres fotografías en blanco y
negro (copias de exposición)
15 x 11 cm c/u aprox.
© bpk | Sprengel Museum
Hannover | Genja Jonas
pp. 86-87
- Mauricio Kagel
Saitensprung [Escarceo de
cuerdas], 1968
Técnica mixta
30 x 19,7 x 1 cm
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
p. 134
- Mauricio Kagel
Ludwig Van, 1969
Película digitalizada, sonido,
color, 90'41"
Winter & Winter GmbH
- Mauricio Kagel
"Détour vers une plus haute
sous-fidélité" [Desvío hacia
una más alta baja-fidelidad],
en *VH 101*, nº 4, 1970
Impresión sobre papel
27 x 19 cm
París, Editions Essellier
Centro de Documentación,
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
pp. 138-139
- Milan Knížák
"Composition no. 2"
[Composición nº 2], del disco
Broken Music [Música rota],
1979
Grabación sonora, 3'30"
Obra sonora cortesía del
artista

Milan Knížák
Destroyed Music [Música destruida], 1983-1985
Discos de vinilo intervenidos
30 x 30 cm
Zentrum für
Künstlerpublikationen,
colección Sound Collection
Guy Schraenen, Weserburg
Museum für moderne Kunst
p. 124

Eustachy Kossakowski
The Sea Concert [El concierto del mar], del happening de Tadeusz Kantor *The Panoramic Sea Happening* [Happening del Mar Panorámico], 1967
Fotografía en blanco y negro, copia de exposición
80 x 120 cm
Cortesía de la familia del artista

Katalin Ladik
Pastorale [Pastoral], 1971
Collage sobre papel
28,5 x 21 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Katalin Ladik
Eine kleine Nachtmusik [Pequeña serenata nocturna], 1972
Collage sobre papel
28,5 x 20 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Katalin Ladik
The 1. Position [La primera posición], 1972
Collage sobre papel
28,5 x 20 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Katalin Ladik
The Queen of Sheba [La reina de Saba], 1973
Collage sobre papel
23 x 32,5 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA
p. 149

Katalin Ladik
phonopoetica [Fonopoética], 1976
Grabación sonora, dos pistas, 14'28"
Belgrado, Galerija
Studentskog Kulturnog
Centra
Obra sonora cortesía de la artista
p. 49

Katalin Ladik
Allegretto, 1977
Collage sobre papel
34 x 24 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Katalin Ladik
Larghetto espressivo, 1977
Collage sobre papel
34 x 24 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Katalin Ladik
Sonate für die Frau DDR Leipzig [Sonata para la Sra. RDA Leipzig], 1978
Collage sobre papel
26 x 32,5 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Katalin Ladik
The B Flat Major Scale [La escala en si bemol mayor], 1978
Collage sobre papel
26,5 x 20 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Katalin Ladik
The 2. Position [La segunda posición], 1978
Collage sobre papel
23 x 32,5 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Katalin Ladik
The Yellow Bolero [El bolero amarillo], 1978
Collage sobre papel
24 x 34 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Maurice Lemaître
"Poèmes et musique lettristes" [Poemas y música letristas], en *Lettrisme*, nº 24, 1971
Discos de vinilo e impresión sobre papel
26,8 x 20,8 cm
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Arrigo Lora Totino
Idromegafono [Hidromegáfono], 1968
Ensamblaje de tubos de hojalata
18 x 84,5 x 32,5 cm
Colección Luigi Bonotto
p. 116

LUGAN [Luis García Núñez]
Cuatro grifos sonoros, 1972
Contrachapado de madera, metal cromado y célula fotoeléctrica
170 x 240 x 45 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AS07264

Man Ray [Emmanuel Radnitzky]
Indestructible Object [Objeto indestructible], 1923/1965
Técnica mixta
21,6 x 11,4 x 11,4 cm
Colección particular, con la colaboración de Fondazione Marconi, Milán
p. 90

Man Ray [Emmanuel Radnitzky]
Emak Bakia [Déjame en paz], 1926/1970
Técnica mixta
46,5 x 14 x 5 cm
Colección particular, con la colaboración de Fondazione Marconi, Milán
p. 91

Walter Marchetti
Grelot No. 7 [Cascabel nº 7], 1967
Técnica mixta
27 x 21 cm
Colección Luigi Bonotto

- Walter Marchetti
Arpocrate seduto sul loto
[Harpócrates sentado en el loto], 1971
Impresión sobre papel
21 x 30 cm
Madrid, Artes Gráficas Luis Pérez
Centro de Documentación,
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
- Walter Marchetti
In Terram Utopicam [En tierra
utópica], 1977
Disco de vinilo
30 x 30 cm
Milán, Cramps Records
Centro de Documentación,
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
- Walter Marchetti
La caccia [La caza], 1974
Disco de vinilo
30 x 30 cm
Milán, Cramps Records
Centro de Documentación,
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
- Filippo Tommaso Marinetti
Zang Tumb Tumb. Adrianopoli
Ottobre 1912. Parole in
Libertà [Zang Tumb Tumb.
Adrianópolis octubre 1912.
Palabras en libertad], 1914
Impresión sobre papel
20,1 x 14 cm
Milán, Edizioni Futuriste di
"Poesia"
Archivo Lafuente
pp. 64-66
- Filippo Tommaso Marinetti
Parole in Libertà. Consonanti,
Vocali, Numeri [Palabras
en libertad. Consonantes,
vocales, números], 1915
Impresión sobre papel
29 x 23 cm
Milán, Direzione del
Movimiento Futurista
Archivo Lafuente
- Filippo Tommaso Marinetti
Les mots en liberté futuristes
[Las palabras en libertad
futuristas], 1919
Impresión sobre papel
27 x 20 cm
Milán, Edizioni Futuriste di
"Poesia"
Biblioteca Nacional de España
pp. 70-73
- Filippo Tommaso Marinetti y
Pino Masnata
"La Radia. Manifiesto futurista
dell'ottobre 1933" [La
radiación. Manifiesto futurista
de octubre de 1933], en *Autori*
e scrittori, 1941
Impresión sobre papel (copia
de exposición)
31,5 x 21,5 cm
Publicado en Roma
Museo di Arte Moderna e
Contemporanea di Trento e
Rovereto
- Robert Morris
Box with the Sound of Its Own
Making [Caja con el sonido de
su propia fabricación], 1961
Madera, cinta magnética y
altavoces
24,8 x 24,8 x 24,8 cm
Seattle Art Museum, donación
de Bagley y Virginia Wright.
Copia de exposición, Estate
of Robert Morris. Cortesía de
Castelli Gallery
p. 48
- Ronald Nameth
Andy Warhol's Exploding
Plastic Inevitable with The
Velvet Underground and Nico
[*Exploding Plastic Inevitable,*
de Andy Warhol, con The
Velvet Underground y Nico],
1966
Vídeo cuatro canales, b/n y
color, sonido, 24'4"
© 1966-2019 Ronald Nameth.
All rights reserved
p. 151
- Yoko Ono
Grapefruit. A Book of
Instructions and Drawings
[Pomelo. Libro de
instrucciones y dibujos],
1964/2000
Impresión sobre papel
14 x 14 cm
Nueva York, Simon & Schuster
Centro de Documentación,
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
- Paul van Ostaijen
De bezette Stad [La ciudad
ocupada], 1921
Impresión sobre papel
(edición facsimilar)
29 cm
Amberes, Sienjaal
Colección particular, París
- Nam June Paik
Sound Wave Input on Two
TV Sets (Vertical/Horizontal)
[Entrada de onda sonora en
dos televisores (vertical/
horizontal)], 1963/1995
Instalación, técnica mixta
94 x 51 x 51 cm
Colección Musée d'Art
Contemporain de Lyon
p. 125
- Nam June Paik y Jud Yalkut
TV Cello Premiere [Estreno de
TV Cello], 1971
Vídeo, color, sin sonido, 7'25"
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD03617
pp. 126-127
- Raymond Pettibon
Carátulas de discos y
camisetas del grupo Black
Flag:
Six Pack, s.f.
Nervous Breakdown, 1978
Jealous Again, 1980
Everything Went Black, 1982
Family Man, 1983
My War, 1983
Split It In, 1984
The First Four Years, 1984
In My Head, 1985
Loose Nut, 1985
Discos de entre 19 x 19 cm y
31 x 31 cm
Colección MACBA. Consorcio
MACBA
p. 155
- Raymond Pettibon
Sir Drone. Raymond Pettibon.
Featuring Mike Kelley [Sr.
Zángano. Raymond Pettibon.
Con la actuación de Mike
Kelley], 1989
Vídeo digitalizado, color,
sonido, 55'37"
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
AD06788
p. 154
- Francesco Balilla Pratella
Musica Futurista per
Orchestra [Música futurista
para orquesta], 1912
Impresión sobre papel
27 x 20 x 0,2 cm
Bolonia, F. Bongiovanni
Biblioteca Nacional de España

Marthe Prévot
Raoul Hausmann declamando
su poema "Oaaa", 1965-1966
Fotografía en blanco y negro
(copia de exposición)
20 x 15 cm
Musée d'art contemporain de
la Haute-Vienne, Château de
Rochechouart
p. 83

Vladan Radovanović
Voice from the Loudspeaker
(*Tape-art 1*) [Voz desde el
altavoz (Casete-arte 1)], 1975
Grabación sonora, 4'14"
Publicado por Studentski
Kulturni Centar, Belgrado
Obra sonora cortesía del
artista

Józef Robakowski
Ide [Voy], 1975
Película en 35 mm transferida
a formato digital, blanco y
negro, sonido, 2'54"
© Lodz Film School, 1975

Dieter Roth
Relief mit zwei Trompeten
[Relieve con dos trompetas],
1962/1988
Técnica mixta de ensamblaje
- relieve
150 x 115 x 60 cm y 132 x
130 x 42 cm
Fundación Dieter Roth,
Hamburgo
p. 145

Dieter Roth, en colaboración
con varios artistas
Selten Gehörte Musik. 3
Berliner Dichterworkshop
[Música rara vez escuchada.
Taller de poesía de Berlín 3],
1973
Discos de vinilo
30 x 30 cm
Stuttgart, Londres, Reikiavik,
Edition Hansjörg Mayer
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
p. 144 (arr. Izq.)

Dieter Roth, en colaboración
con Gerhard Rühm y Oswald
Wiener
Selten Gehörte Musik.
Novembersymphonie [Música
rara vez escuchada. Sinfonía
Noviembre], 1973
Discos de vinilo
30 x 30 cm
Stuttgart, Londres, Reikiavik,
Edition Hansjörg Mayer
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst

Dieter Roth, en colaboración
con Günter Brus, Hermann
Nitsch,
Gerhard Rühm y Oswald
Wiener
Selten Gehörte Musik.
Münchner Konzert [Música
rara vez escuchada. Concierto
de Múnich], 1974
Discos de vinilo
30 x 30 cm
Stuttgart, Londres, Reikiavik,
Edition Hansjörg Mayer
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst

Dieter Roth, en colaboración
con varios artistas
Selten Gehörte Musik. Das
Berliner Konzert [Música rara
vez escuchada. Concierto
berlinés], 1974/publicado en
1977
Discos de vinilo
30 x 30 cm
París y Dispari, Reggio Emilia/
Studio Morra, Nápoles/Edition
Hansjörg Mayer, Stuttgart
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
p. 144 (arr. dcha.)

Dieter Roth
Carteles de *Selten Gehörte*
Musik [Música rara vez
escuchada]: Prinzenhof;
Lenbachhaus Munich, 1974
Impresión sobre papel
84,1 x 59,4 cm c/u
Colección particular, París

Dieter Roth, en colaboración
con Günter Brus, Hermann
Nitsch y
Gerhard Rühm
Selten Gehörte Musik.
Streichquartett [Música rara
vez escuchada. Cuarteto de
cuerda], 1976
Discos de vinilo
30 x 30 cm
Stuttgart, Londres, Reikiavik,
Edition Hansjörg Mayer
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
p. 144 (abajo dcha.)

Dieter Roth, en colaboración
con Gerhard Rühm y Oswald
Wiener
Selten Gehörte Musik. Tote
Rennen Lieder [Música rara
vez escuchada. Canción del
empate], 1976
Discos de vinilo
30 x 30 cm
Stuttgart, Londres, Reikiavik,
Edition Hansjörg Mayer
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst

Dieter Roth, en colaboración
con varios artistas
Selten Gehörte Musik.
Abschöpfersymphonie [Música
rara vez escuchada. Sinfonía
del agotamiento], 1979
Discos de vinilo
30 x 30 cm
Stuttgart, Londres, Reikiavik,
Edition Hansjörg Mayer; y
Bruselas, Edition Lebeer-
Hossmann
Zentrum für
Künstlerpublikationen, Sound
Collection Guy Schraenen,
Weserburg Museum für
moderne Kunst
p. 144 (abajo izq.)

Dieter Roth y Björn Roth
Keller-Duo [Dúo del sótano],
1980-1989
Técnica mixta
200 x 240 x 60 cm
Fundación Dieter Roth,
Hamburgo

- Dieter Roth
Harmonica Curse [La maldición de la armónica], 1981
Fotografías Polaroid (10,9 x 9 cm) y casetes
Zentrum für Künstlerpublikationen, Sound Collection Guy Schraenen, Weserburg Museum für moderne Kunst
- Luigi Russolo, con la colaboración de Ugo Piatti
Intonarumori crepitatore medio [Entonarruidos crepitador medio], ca. 1913/réplica de ca. 2006 realizada por Pietro Verardo
Técnica mixta
52 x 42 x 71 cm
Colección futurista Pietro Verardo, Venecia
- Luigi Russolo, con la colaboración de Ugo Piatti
Intonarumori graciatore acuto [Entonarruidos croador agudo], ca. 1913/réplica de ca. 2006 realizada por Pietro Verardo
Técnica mixta
53 x 42 x 75 cm
Colección futurista Pietro Verardo, Venecia
- Luigi Russolo, con la colaboración de Ugo Piatti
Intonarumori graciatore medio [Entonarruidos croador medio], ca. 1913/réplica de ca. 2006 realizada por Pietro Verardo
Técnica mixta
56 x 47 x 100 cm
Colección futurista Pietro Verardo, Venecia
- Luigi Russolo, con la colaboración de Ugo Piatti
Intonarumori ronzatore-scoppiatore [Entonarruidos zumbador-explotador], ca. 1913/réplica de ca. 2006 realizada por Pietro Verardo
Técnica mixta
39 x 45 x 70 cm
Colección futurista Pietro Verardo, Venecia
- Luigi Russolo, con la colaboración de Ugo Piatti
Intonarumori rombatore-frusciatore verticale [Entonarruidos estruendor-crujidor vertical], ca. 1914/réplica de ca. 2009 realizada por Pietro Verardo
Técnica mixta
105 x 42 x 57 cm
Colección futurista Pietro Verardo, Venecia
- Luigi Russolo, con la colaboración de Ugo Piatti
Intonarumori ululatore acuto [Entonarruidos aullador agudo], ca. 1914/réplica de ca. 2002 realizada por Pietro Verardo
Técnica mixta
48 x 42 x 71 cm
Colección futurista Pietro Verardo, Venecia
- Luigi Russolo, con la colaboración de Ugo Piatti
Intonarumori ululatore basso [Entonarruidos aullador bajo], ca. 1914/réplica de ca. 2002 realizada por Pietro Verardo
Técnica mixta
80 x 45,5 x 157 cm
Colección futurista Pietro Verardo, Venecia
- Luigi Russolo, con la colaboración de Ugo Piatti
Intonarumori ululatore medio [Entonarruidos aullador medio], ca. 1914/réplica de ca. 2002 realizada por Pietro Verardo
Técnica mixta
53 x 42 x 95 cm
Colección futurista Pietro Verardo, Venecia
- Luigi Russolo
"Risveglio di una città" [Despertar de una ciudad], en *Lacerba*, 1914
Impresión sobre papel
37 x 25 cm
Publicado en Florencia
Colección futurista Pietro Verardo, Venecia
pp. 76-77 y cubierta
- Takako Saito
Music Bottle [Tarro de música], 1983
Técnica mixta
16 x 14 x 14 cm
Zentrum für Künstlerpublikationen, Sound Collection Guy Schraenen, Weserburg Museum für moderne Kunst
p. 137
- Erik Satie
Relâche. Ballet instantanéiste en deux actes, un entr'acte cinématographique, et « la queue du chien » [Sin función. Ballet instantaneísta en dos actos, un entreacto cinematográfico y "la cola del perro"], 1926
Impresión sobre papel
33 cm
París, Rouart, Leroelle & Cie. Centre Pompidou, París.
Musée national d'art moderne. Centre de création industrielle. Adquisición, BK RLQ 879
- Mieko (Chieko) Shiomi
Spatial Poem [Poema espacial], 1965-1975/2006
Impresión sobre papel
21 x 27 cm
Osaka, Mieko (Chieko) Shiomi Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Mieko (Chieko) Shiomi
Invitaciones para los *Spatial Poem No. 1 - No. 9* [Poema espacial nº 1 a 9], 1965-1975
Impresión sobre papel
Varias medidas, 20 x 15 cm aprox.
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Nicolas Schöffer
Chronos 11 [Cronos 11], 1971
Técnica mixta
193 x 144 x 63 cm
Colección particular, París
p. 121
- Guy Schraenen, en colaboración con varios artistas
Aeropus, 1982
Técnica mixta sobre papel
42 x 29,7 cm c/u
Colección particular, París
pp. 142, 143

Erwin Schulhoff
In futurum [Fünf Pittoresken, III] [En el futuro (de Cinco pintorescos, III)], 1919/ed. década de 1930
Impresión sobre papel (copia de exposición)
50 x 35 cm
Berlín, Jatho Verlag
p. 17

Kurt Schwitters
Sin título (Hartwig & Vogel), 1926
Collage sobre cartón
16,5 x 13,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE01946

Kurt Schwitters
"Ursonate", en *Merz*, nº 24, 1932
Impresión sobre papel
21,2 x 14,8 cm
Hannover, Kurt Schwitters (ed.)
Archivo Lafuente
p. 85

Kurt Schwitters
Ursonate, 1932
Grabación sonora, 3'30"
Cortesía de la Fundación Kurt y Ernst Schwitters, Sprengel Museum Hannover

George Smits
Personal Sound Maker [Máquina personal de hacer sonido], 1977
Bambú y porexpan
80 x 30 x 23 cm (desmontado)
Amberes, Guy Schraenen éditeur
Zentrum für Künstlerpublikationen, Sound Collection Guy Schraenen, Weserburg Museum für moderne Kunst

Takis
Musical, 1972
Madera, cuerda de guitarra, aguja suspendida de hilo de nylon, electroimán
200 x 92,5 x 13 cm
Galería Xippas
p. 120

Jean Tinguely
Radio-Skulptur [Radioescultura], 1962
Técnica mixta
90 x 30 x 25 cm
Museum Tinguely, Basilea
p. 115

Varios autores, Tristan Tzara (ed.)
Revista Dada 7, Dadaphone, 1920
Impresión sobre papel
27 x 19,5 cm
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 89

Edgar Varèse
Poème électronique [Poema electrónico], ca. 1958
Grabación sonora, 8'3"
Licenciado por SGAE

Dziga Vertov
Entuziazm. Simfoniya Donbassa [Entusiasmo. Sinfonía del Donbass], 1931
Película de 35 mm digitalizada, blanco y negro, sonido, 65'
Österreichisches Filmmuseum, Viena
p. 24

Gil J Wolman
L'Anticoncept [El anticoncepto], 1951
Película de 35 mm digitalizada, blanco y negro, sonido, 60'
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AD06362
p. 190

Iannis Xenakis
Concret PH
Paraboloide hiperbólico concreto, 1958
Grabación sonora, 2'45"
Licenciado por SGAE

Grupo Zaj
Concierto postal, 1965
Impresión fotomecánica sobre cartulina
Varias medidas, máxima 29 x 20,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AD00623-043

Grupo Zaj
Tamarán (película documental de la performance de ese título de Juan Hidalgo), 1976
Vídeo, blanco y negro, sonido, 21'20"
Con la colaboración de Radio Televisión Española

Grupo Zaj
ZAJ, 1987
Impresiones sobre cartulina y papel, edición facsimilar
Varias medidas, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Otras obras incluidas en la publicación

Antonin Artaud
"L'attaque des camions de la solde", con litografía de Georges Braque, en Iliaszd (ed.), *Poésie de mots inconnus*, 1949
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 181

Joseph Beuys
Performance de *Siberian Symphony* durante el Festum Fluxorum/Fluxus/Musik und Antimusik/Das Instrumentale Theater, Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf, 2 de febrero de 1963
Impresión en gelatina de plata 17,3 x 23,3 cm
New York, Museum of Modern Art (MoMA). The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Acc. no.: 2059.2008
p. 44

Juan Blanco
Diseño de multiórgano, 1942
p. 218

Anton Giulio Bragaglia,
El fumador – La cerilla – El cigarrillo (Estudio de movimiento), 1911
Impresión en gelatina de plata 11,8 x 14,5 cm
The Metropolitan Museum of Art, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005 (2005.100.247)
p. 164

William Burroughs
The Electronic Revolution, Berlín occidental, Expanded Media Editions, 1970
p. 171

Estudio del Groupe des
Recherches Musicales en
París, 1962
Cortesía Institut National de
l'Audiovisuel – Groupe de
recherches musicales
p. 31

Terry Fox
*Instruments to be Played by
the Movement of the Earth*
[Instrumentos para ser
tocados por el movimiento de
la Tierra], 1987
Cortesía California College of
the Arts, San Francisco
p. 205

Raoul Hausmann y Daniel
Broïdo
Patente del optófono, 1936
Jacques Donguy, "Machine
Head: Raoul Hausmann and
the Optophone", en *Leonardo*,
vol. 34, nº 3, 2001,
pp. 217-220
Centro de Documentación,
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
p. 167

alcides lanza
ekphonesis II [1968-III], 1968
Cortesía del artista
p. 224

Bernhard Leitner
Soundcube [Cubo sonoro],
1969
Cortesía del artista
p. 208

Annea Lockwood
Piano Burning [Piano
ardiendo], 1968
Cortesía de la artista
p. 202

Étienne-Jules Marey
*Análisis del vuelo de una
paloma según el método
cronofotográfico*, 1883-1887
Impresión de albúmina de
plata
6,1 x 22,9 cm (cada tira)
New York, Museum of Modern
Art (MoMA). Horace W.
Goldsmith Fund through
Robert B. Menschel. Acc. no.:
316.1993
p. 163

Mieko (Chieko) Shiomi
*Spacial Poem No. 1. Word
Poem* [Poema espacial nº 1.
Poema de palabras],
Mapas y mapa de cartón
1965/2000
30 x 46 cm
Colección Luigi Bonotto
p. 39

Virgilio Tosco
Complejo No.2, 1965
p. 223

Gil J Wolman
"Introduction à Wolman", en
*Ur. Cahiers pour un dictat
culturel*, nº 1, París, 1950
Centro de Documentación,
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
pp. 188, 189

**PRESIDENTE
DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA**

Ministro de Cultura y Deporte
José Manuel Rodríguez Uribes

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Borja-Villel

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos
Javier García Fernández
(Secretario General de Cultura)
Andrea Gavela Llopis
(Subsecretaria de Cultura y
Deporte)
María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de
Presupuestos y Gastos)
Román Fernández-Baca Casares
(Director General de Bellas
Artes)
Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)
Cristina Juarranz de la Fuente
(Subdirectora Gerente del
Museo)
Luis Cacho Vicente
(Consejero de Educación y
Cultura de La Rioja)
María de la Esperanza Moreno
Reventós
(Consejera de Educación y
Cultura de la Región de Murcia)
Vicent Marzá Ibáñez
(Conseller de Educación, Cultura
y Deporte de la Comunidad
Valenciana)
Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación
Amigos del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados

Montserrat Aguer Teixidor
Pedro Argüelles Salaverría
Miguel Ángel Cortés Martín
Alberto Cortina Koplowitz
Estrella de Diego Otero
Carlos Lamela de Vargas
Marcelo Mattos Araújo
Patricia Phelps de Cisneros
María Eugenia Rodríguez Palop
Santiago de Torres Sanahuja
Ana María Pilar Vallés Blasco
José María Álvarez-Pallete
(Telefónica, S.A.)
Ana Patricia Botín Sanz de
Sautuola O'Shea
(Banco Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)
Antonio Huertas Mejías
(Mapfre, S.A.)
Pablo Isla Álvarez de Tejera
(Inditex)

Patronos de Honor

Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

COMITÉ ASESOR

Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirectora Artística
Mabel Tapia

Subdirectora Gerente
Cristina Juarranz de la Fuente

GABINETE
DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

**Coordinadora General
de Exposiciones**
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefa de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES
EDITORIALES

**Jefa de Actividades Editoriales
y Proyectos digitales**
Alicia Pinteño

**Responsable de Proyectos
digitales**
Olga Sevillano

ACTIVIDADES
PÚBLICAS

**Directora de Actividades
Públicas y del Centro de Estudios**
Ana Longoni

**Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales**
Chema González

**Jefa de Biblioteca
y Centro de Documentación**
Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación
María Acaso

SUBDIRECCIÓN
DE GERENCIA

Subdirector Adjunto a Gerencia
Ángel Esteve

**Jefa de la Unidad de Apoyo
a Gerencia**
Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica
Luis Ramón Enseñat Calderón

**Jefa del Área de Desarrollo
Estratégico, Comercial y Públicos**
Rosa Rodrigo

**Jefa del Área de Recursos
Humanos**
María Esperanza Zarauz Palma

**Jefe de Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios
Generales**
Rafael Manuel Hernández Martínez

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefa del Área de Informática
Sara Horganero

EXPOSICIÓN

Comisaria

Maike Aden

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición

Andrea Pérez Envid

Beatriz Velázquez

Responsable de Gestión de Exposiciones

Natalia Guaza

Registro

Iliana Naranjo

Restauración

Regina Rivas Tornos,

restauradora responsable

Juan Antonio Sánchez Pérez

Elena Morales García

Con la
colaboración de:



CATÁLOGO

Este libro se publica con motivo de la exposición *Disonata. Arte en sonido hasta 1980*, organizada por el Museo Nacional Reina Sofía desde el 23 de septiembre de 2020 hasta el 1 de marzo de 2021.

Catálogo editado por el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Coordinación editorial y corrección de textos

Mercedes Pineda

Traducciones

Del alemán, francés e inglés al español:

Juan de Sola, pp. 11-59, 158-195, 241-254

Diseño gráfico

Manolo García nz

Gestión de la producción

Julio López

Fotomecánica

Museoteca

Impresión

Impresos Izquierdo S. A.

Encuadernación

Ramos

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020

Los ensayos de los autores,

© BY-NC-ND 4.0 International

© de las imágenes, sus autores

© Anton Giulio Bragaglia, Antonin Artaud, Chris Burden, François Dufrêne, George Brecht, Georges Braque, Gil Joseph Wolman, Hanne Darboven, Isidore Isou, Jean Tinguely, Joseph Beuys, Karel Appel, Milan Knizak, Nicolas Schöffer, Pol Bury, Raoul Hausmann, Takako Saito, Takis, VEGAP, Madrid, 2020

© Association Marcel Duchamp, VEGAP, Madrid, 2020

© 2020 Calder Foundation, New York / VEGAP, Madrid

© Dubuffet, VEGAP, Madrid, 2020

© Donation Jorn, Silkeborg/ VEGAP, 2020

© F.L.C. / VEGAP, Madrid, 2020

© Man Ray 2015 Trust, VEGAP, Madrid, 2020

© Filippo Tommaso Marinetti, VEGAP, Madrid, 2020

© Robert Morris, VEGAP, Madrid, 2020

© François Baschet, Bernard Baschet, VEGAP, Madrid, 2020

© Eredi Giuseppe Chiari

© Estate of Robert Filliou. Cortesía de la Galería Nelson-Freeman, Paris

© Estate of Terry Fox, Köln

© Estate of Brion Gysin, 1960

© Katalin Ladik

© Bernhard Leitner

© Annea Lockwood

© Arrigo Lora Totino

© 1966-2019, Ronald Nameth, All Rights Reserved

© Estate of Nam June Paik, 2020

© 2020 Raymond Pettibon

© Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York (<http://www.eai.org>)

© Dieter Roth Estate, Courtesy Dieter Roth Foundation, Hamburg and Hauser & Wirth

© Mieko (Chieko) Shiomi

© Österreichisches Filmmuseum 2020

© Iannis Xenakis

© 2020 Christophe Tzara

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-612-3

NIPO: 828-19-029-0

D.L.: M-9416-2020

Catálogo de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta
<https://sede.educacion.gob.es/publicventa/>

Este libro se ha impreso en:

Interior:

Arena White Smooth 120 grs

Arena Natural Rough 120 grs

Cubierta:

Cartulina GELTEX Color Azul

Noche 300 grs

Faja:

Arena White Smooth 170 grs

190 x 265 mm

pp. 272

CRÉDITOS FOTOGRAFICOS

Cortesía Archivo Lafuente, pp. 64-66, 81, 85, 106-109
ASI – ArtSiteIn, p. 153
bpk | Sprengel Museum Hannover | Genja Jonas, pp. 86-87
Courtesy of: Calder Foundation, New York / Art Resource, New York, p. 117
Cortesía California College of the Arts, San Francisco, Ben Blackwell, p. 207
© Centre Pompidou, MNAM CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-Claude Blanchet, pp. 78-79
© Centre Pompidou, MNAM CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat, p. 84
Colección particular, cortesía Fondazione Marconi, Milán, pp. 90, 91
Cortesía Colección Eléonore de Lavandeyra Schöffer, p. 121
Cortesía Colección Sylvie Baltazart-Eon, p. 119
Cortesía Collection Musée d'Art Contemporain de la Haute-vienne - Château de Rochechouart. Fonds Raoul Hausmann, pp. 60, 83
Cortesía Collections Musée de la musique / Cliché Anglès, p. 114
Digital image, The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence, p. 166
Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, pp. 44, 76-77, 165
Digital image, Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala, p. 152
Cortesía Colección Fabre, p. 98
Cortesía Fondation du doute, Blois, Colección C. Gualco, p. 136
Cortesía Fondazione Bonotto, pp. 39, 116, 128, 130-132
Foto Gasull, pp. 149, 157
gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, pp. 60-63, 158-159
Cortesía del programa Getty Open Content, p. 75
Cortesía Institut National de l'Audiovisuel – Groupe de recherches musicales, p. 31
Cortesía alcides lanza, p. 226
Cortesía Annea Lockwood, Geoff Adams, p. 204
© macLYON, Blaise Adilon, p. 125
Cortesía Robert Morris, Castelli Gallery, Nueva York, p. 48
Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole, Yves Bresson, p. 129
Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, pp. 68-69
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores, pp. 70-73, 89, 94-97, 104, 110, 113, 118, 122, 123, 138-141, 192
Museum Tinguely, Basilea, Christian Baur, p. 115
Österreichisches Filmmuseum, pp. 24
Photo Scala, Florence/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, pp. 146, 147
Cortesía Rijksmuseum, Amsterdam, pp. 92, 93
© Dieter Roth Estate, Courtesy Dieter Roth Foundation, Hamburg and Hauser & Wirth, p. 145
Cortesía Takis y XIPPAS, p. 120
Cortesía The Elke and Arno Morenz Collection, Berlín, p. 101
Cortesía Weserburg Museum für moderne Kunst, pp. 35, 36, 49, 105, 124, 133-135, 137, 142, 143, 148

AGRADECIMIENTOS

La exposición *Disonata: arte en sonido hasta 1980*, originalmente concebida por Guy Schraenen, está dedicada a su memoria. El Museo Reina Sofía expresa su profundo agradecimiento a Maïke Aden, quien tomó el testigo para darle forma.

Este reconocimiento se extiende a la generosa contribución de las siguientes personas e instituciones que han prestado sus obras para la realización de esta exposición, así como a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato:

Archivo Lafuente
Archivos de la compañía Philips
Sylvie Baltazart-Eon
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Edition Block, Berlín
Luigi Bonotto
Calder Foundation, New York
Dieter Roth Foundation
The Elke and Arno Morenz Collection, Berlín
Colección Fabre
Fondation du doute, Blois
MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne, Château de Rochechouart
Musée d'art contemporain de Lyon
Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne
Métropole
Musée de la musique,
Philharmonie de Paris

Musée national d'art moderne,
Centre Pompidou, Paris
Museum Tinguely, Basilea
Rijksmuseum
Pietro Verardo
The Estate of Robert Morris. Cortesía
de Castelli Gallery
Weserburg – Zentrum für
Künstlerpublikationen
Xippas Gallery

Asimismo, quiere agradecer a todos aquellos que de diversas formas han colaborado en el proyecto: Elsa Agnan, Gemma Bayón, Endowment Fund "Bismuth Lemaître Guymer", The Chris Burden Estate, Angelica Cardazzo, Castelli Gallery, familia de François Dufrêne, Isabel y Federico Fernández de Castillejo, Fondation Dubuffet, París; Carolina García-Romeu Quinzá (†), Fondazione Marconi, Milán; Violette Garnier, legado de Brion Gysin, Milan Knížák, familia de Eustachy Kossakowski, Katalin Ladik, Eléonore de Lavandeyra Schöeffer (†), Lidia Mateo Leivas, João Centeno Moreira, Brigitte Morton, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Vladan Radovanović, Guillaume Richard, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung – Sprengel Museum Hannover, Santiago Torrès.

Y a los autores de los ensayos, Javier Ariza, Ricardo Dal Farra, Arndt Niebisch y Christina De Simone, por su inestimable contribución a este catálogo.

