

El Arte Sonoro

Miguel Molina Alarcón

Performer y Arte Sonoro

Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia

Resumen. En este artículo se desarrolla un estudio en el que, bajo la denominación de “Arte Sonoro”, se recogen diferentes prácticas llevadas a cabo por el arte contemporáneo en las últimas décadas, las cuáles tienen como elemento común el uso del lenguaje sonoro. Se exponen, en primer lugar, las primeras muestras relacionadas con esta práctica, y se contrastan las diferentes definiciones que se han realizado de este término, así como, aquellos autores que defienden una indefinición. Se mencionan, además, los diferentes tipos de prácticas que se sitúan dentro de este término. También se interroga si esta categoría puede encuadrarse solamente en las artes visuales o también en la música. Más adelante se abordan los antecedentes del Arte Sonoro en las vanguardias históricas, a través del uso del ruido por parte del futurista Luigi Russolo, el dadaísta Marcel Duchamp y del escritor español Ramón Gómez de la Serna, además de las aportaciones de otros artistas de la vanguardia dentro de la llamada “música visual”. Después se estudian dos líneas principales de la práctica del Arte Sonoro, materializadas primero en la llamada *escultura sonora*, que plantea un diálogo forma-sonido, a través del objeto y la ausencia del intérprete (en el sentido musical), a favor de potenciar al receptor como creador; y en un segundo lugar, la *instalación sonora* que desarrolla una interrelación entre sonido-espacio-tiempo-oyente, reflejada en distintas obras que van de la importancia del espacio al contexto, en un diálogo activo con el oyente. Por último, se exponen otras prolongaciones del Arte Sonoro en la actualidad, que abren nuevas posibilidades expresivas del lenguaje sonoro desde otros campos creativos.

Palabras clave. Arte – sonido – imagen – música – ruido – escucha – escultura – instalación – definición – indefinición

Abstract. This article is a study which under the name "Sonorous Art" gathers the different practices of contemporary art in the last decades. All have in common the use of sonorous language. Examples related to this practice are set out in contrast to the different definitions that have been made of the term, and those authors who defend a lack of definition are quoted also. The different types of practices that fall within this term are also mentioned. It also questions whether this category can only be framed in visual arts or in music too. The article later deals with the background of sonorous art in the historical vanguards through the use of noise by: the futurist Luigi Russolo, the dadaist Marcel Duchamp and the Spanish writer Ramon Gomez de la Serna, in addition to the contributions of other avant-garde artists of the so-called "visual music". Later, two main lines of sonorous art practice are studied, firstly materialized in the so-called *sound sculpture* that proposed a dialogue shape-sound, by means

of the object and the absence of the interpreter (in a musical sense) in order to have the receiver become creator. In second place, the *sound installation* that develops a connection between sound-space-time-listener, as appear in various works ranging from the importance of space to the context in an active dialogue with the listener. Finally, it presents other extensions of Sonorous Art, which now opens other expression possibilities for sonorous language in other fields of creativeness.

Keywords. Art - sound - image - music - noise - listen - sculpture - installation - definition – indecisiveness.

Un término entre la definición y la indefinición. ¿Una categoría dentro de las artes visuales o de la música?

El uso y conocimiento del vocablo “Arte Sonoro” (*Sound Art, Audio Art, Klangkunst o Art Sonore*), va siendo ya común en los últimos años, aunque la aparición de este término es relativamente reciente -poco más de veinte años-, lo que hace que su definición y amplitud todavía se encuentre abierta y aún genere ciertas ambivalencias. En primer lugar, hay que señalar que la aparición de un término nuevo en el campo del arte, no significa necesariamente que comience su desarrollo desde su denominación, ya que habitualmente la práctica antecede a su concepto (“el arte existe no sólo allí donde se encuentra su nombre, donde se ha desarrollado su concepto y donde ya existe una teoría establecida”¹) y en el caso del arte sonoro se ha producido así, ya que a partir del empleo de este término, se han englobado propuestas artísticas que se remontan a comienzos del siglo pasado, e incluso podríamos situarlas más atrás. Es por todo ello, que se hace necesario ubicar, primero, la aparición de este término y su conceptualización, para después, determinar sus antecedentes y amplitud posterior, ya que es una categoría evolutiva y, como tal, va adoptando nuevas dimensiones en su propio uso y teorización. Con la posmodernidad entra en crisis la necesidad de definir (ya no es un problema artístico preguntarse ¿qué es el arte?), dado que una definición genera un discurso universal dominante, siempre en crisis nada más que se formula, y rebasando sus límites por nuevas prácticas. Eso no ha evitado que la aparición de nuevos términos y su teorización signifiquen a la vez una forma de existencia, de toma de lugar propio y singular de una nueva práctica, aunque al final, cuando un término se hace común, deja de tomar importancia su definición, y pasa a incidir su interés en lo que queda por hacer a través de él, en su propia capacidad de hacer y decir.

Uno de los primeros empleos del término “Arte Sonoro”, que ha quedado documentado, es en la muestra realizada en 1983 denominándose, precisamente, *Sound/Art*, exhibida en The Sculpture Center de la ciudad de New York, comisariada por William Hellerman, y promovida por The Sound Art

¹ TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 78.

Foundation, que él mismo había fundado en 1982. En el ensayo que aparece en el catálogo se recogen algunos aspectos de identidad del término “Arte Sonoro”, y que son expuestos por el historiador Don Goddard: “Puede ser que el arte sonoro se adhiera a la opinión del comisario Hellermann, de que *la escucha es otra forma de ver*, donde este sonido tiene significación, únicamente, cuando su conexión con una imagen se entiende... La conjunción del sonido y de la imagen insiste en la implicación del espectador, forzando su participación en el espacio real y concreto, en lugar de responder a un espacio imaginado y pensado”². Esto último, nos hace recordar lo que sería el espacio imaginado y pensado en los lenguajes audiovisuales proyectados y en la música de concierto. En esta muestra participaban Vito Acconci, Terry Fox, William Hellermann, Pauline Oliveros, Richard Lerman, Les Levine y Carolee Schneeman, entre otros, la mayoría de ellos del campo artístico interdisciplinar de la performance, escultura sonora y de la experimentación musical.

Aunque aquí se expresa el propio término de Arte Sonoro que se utiliza actualmente, con anterioridad hubo otras muestras pioneras que ya proponían la relación entre lo sonoro y lo visual, como la exposición *For Eyes & Ears* (“Para los ojos y los oídos”), en la Cordier & Ekstrom Gallery de New York en 1964; con objetos sonoros dadaístas de Marcel Duchamp y Man Ray, audio-instalaciones de Klüver y Rauschenberg, obras cinéticas sonoras de Jean Tinguely y Takis, y otras obras en colaboración entre artistas y compositores o entre artistas e ingenieros. En el ámbito europeo, se realizaron dos muestras, que ya son históricas de este género, en 1980, con títulos similares, como *Für Augen und Ohren* (“Para Ojos y Oídos”), en la Akademie der Künste de Berlín, y *Écouter par les yeux* (“Escuchar por los ojos”), en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. En ambas muestras se incluyeron objetos sonoros, instalaciones y performances, así como el concepto de *akustischen environment* (“entornos acústicos”) o *environnements sonores* (“ambientes sonoros”), como otro aspecto fundamental que será importante en el desarrollo posterior del Arte Sonoro.

Estas muestras vienen a significar varios aspectos importantes en la génesis del desarrollo del Arte Sonoro. Por un lado, que esta categoría nace en el contexto de las artes visuales (galerías, museos y centros de arte), y por otro, que los autores provienen no tanto de la música como de las artes plásticas. Aunque algunos de ellos son compositores de música experimental, éstos son incluidos porque muestran un acercamiento al aspecto visual en sus obras musicales, es decir, que aunque se utilice el sonido de forma experimental, como otras formas anteriores de experimentación musical (como la electroacústica o la improvisación libre), estos trabajos no se insertan, en un principio, en los espacios propios de la música, como las salas de concierto -donde se situaría como un género, dentro de la variedad de repertorios estilísticos musicales- sino en espacios propios del arte, donde la inclusión del sonido pasaría a ser una novedad (de ahí su adjetivo de “sonoro”) y en estrecha relación con la imagen.

² HELLERMAN, William and GODDARD, Don: *Sound/Art* (Catalogue), The Sculpture Center, New York City, May 1-30, 1983 and BACA/DCC Gallery June 1-30, 1983..

No obstante, esta relación de sonido-imagen no será tanto en su desarrollo propio del audiovisual (cine o vídeo que ya tienen, además, otros espacios proyectivos), sino en la inserción del sonido en la materialidad de lo visual, ya sea como objeto en la escultura, como cuerpo en la performance o de espacio/tiempo en la instalación.

Es por ello, que estas primeras muestras, que van de los años sesenta a los ochenta, pretenden abrir un nuevo género artístico, a través del uso del sonido como eje central y común en determinadas obras del ámbito artístico. Con ello se pretende legitimar no solamente la inclusión en el arte de un nuevo “material” (el sonido), sino también una nueva “materia” (el Arte Sonoro) como lenguaje artístico diferenciador y singular respecto a otros. Estas muestras, al aglutinar diferentes obras bajo un mismo término o relación entre lo visual y lo sonoro, crean una nueva identidad como tendencia o movimiento artístico, provocado por artistas y comisarios, que encuentran en este tipo de obras híbridas una nueva categoría artística diferenciadora y singular. La aparición de un término y su consolidación como vocablo, determina su pervivencia posterior como identidad y expansión como tendencia, y más en el propio contexto del mercado del arte, que busca nuevos productos diferenciadores y genuinos. Estas muestras generaron una teoría que las justificaba dentro de los catálogos y que terminaron proyectándose en los diccionarios de arte moderno, como un nuevo género artístico con su desarrollo e historia propia. Así, a partir de los años noventa del pasado siglo, empieza a aparecer el vocablo “Sound Art” en los diccionarios y a popularizarse este término a través de múltiples muestras en museos y centros de arte de todo el mundo³.

Es significativo que, de este vocablo, todavía no tenemos constancia de que aparezca en ningún diccionario de música en ediciones actuales⁴, aunque no dudamos que terminará apareciendo en ediciones que se realicen en la actualidad, hecho que enfatiza aún más su origen en las artes visuales. Por tanto, sólo encontramos su definición en los diccionarios especializados de arte moderno, en los que aparecerá, por primera vez, en la década de los años noventa, y se consolidará después, en los diccionarios generales de términos de arte de las ediciones publicadas durante la presente década. Como un primer

³ Algunas de estas muestras relevantes internacionales de Arte Sonoro desde los años noventa han sido: *Murs du Son* (Villa Arson, Francia, 1995), *Klangkunst* (Akademie der Künste, Berlin, 1996), *Ruido... primer festival de arte sonoro* (Ex Teresa Actual, México, 1999), *Sonic Boom. The Art Of Sound* (Hayward Gallery, London, 2000). En España hay que destacar: *AgrupArte* (Palacio de Congresos Europa, Vitoria, 1997), *Zeppelin. Festival d'Art Sonor* (CCCB, Barcelona, desde 1998), *El espacio del sonido, el tiempo de la mirada* (Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1999), *Ruidos y Susurros de las Vanguardias* (UPV, Valencia, 2004), *MASE 1ª muestra de arte sonoro español* (Lucena-Córdoba, 2006), ((VIBRA)) *Cicle d'art sonor i música experimental* (OCCC, Valencia, desde 2006), y *La exposición invisible* (MARCO, Vigo, 2006-07).

⁴ De los diccionarios de música consultados ninguno incluye el vocablo “Arte Sonoro/Sound Art”, como el prestigioso SADIE, Stanley (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2ª ed. 2001, en el que sólo aparece el vocablo “Sound Sculpture”. Otros diccionarios como RANDER, Don: *Diccionario Harvard de música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, y CASARES RODICIO, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, INAEM, ICCMU, 1999-2002, tampoco lo recoge. Posiblemente en ediciones posteriores que se realicen aparecerá este vocablo, ya que las ediciones consultadas son anteriores a 2003.

acercamiento a una posible definición de Arte Sonoro, veamos algunos descriptores que aparecen en dichos diccionarios:

- **Sound Art:** “The art of the term *sound art* announces that such works, composed primarily of sound, are made by visual artists (or by crossover performance artists). Sound art is usually presented in visual-art venues - galleries, museums, environments, and public art and performance sites- or on audio-cassette magazines”⁵.

- **El sound art:** “El *sound art* (o *audio art*, ‘arte del sonido’) alcanzó el reconocimiento como movimiento artístico a finales de los años setenta, y adquirió un gran éxito durante la década de 1990, cuando los artistas de todo el mundo se volcaron en la producción de obras en la que se utilizaban sonidos. Éstos podían ser naturales, creados por el hombre, musicales, tecnológicos o acústicos, y las obras se presentaban en forma de ensamblaje, instalación, vídeo, performance o arte cinético, aunque también se utilizaban medios como la pintura y la escultura”⁶.

- **Sound Art (or Audio Art):** “Artwork that uses, generates or plays back any kind of noise or sound, whether composed or found in the environment, man-made or natural, technological or acoustic, musical or random”⁷.

- **El Arte Sonoro:** “Es un concepto artificial que surge como una necesidad de definir todo lo que no cabe dentro del concepto música. De acuerdo a la definición de John Cage de la música (sonidos organizados en el tiempo), el Arte Sonoro sería música. El Arte Sonoro tiene que ver, en general, con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral”⁸.

En todas estas definiciones hay algunos elementos en común: son artistas visuales los que realizan obras constituidas preferentemente de sonido, la naturaleza de estos sonidos los define como naturales o tecnológicos, y se desarrollan dentro de diferentes lenguajes propios del arte contemporáneo: performance, ensamblaje, escultura, instalación, etc., así como son presentadas en espacios propios del arte (galerías y museos) y en espacios públicos. En estas definiciones no se recoge al músico como creador de Arte Sonoro (aunque muchas veces lo haya sido), sino preferentemente artistas visuales, que no necesariamente tienen una formación musical y que trabajan el sonido como lenguaje sin principios musicales, aunque ello no impide que, en muchas de las obras de Arte Sonoro, pueda formar parte la música como lenguaje constituyente de las mismas. Con esto se viene a demostrar que el Arte Sonoro no se inserta como una evolución contemporánea del lenguaje musical, ni tampoco como una manifestación propia de las músicas experimentales, en

⁵ GRUBB, Nancy (ed.): *Art Speak*, Cross River Press. New York, 1990, p. 151.

⁶ DEMPSEY, Amy: *Estilos, Escuelas y Movimientos*, Blume. Barcelona, 2002, p. 284.

⁷ LUCIE-SMITH, Edward: *Dictionary of Art Terms*, Thames & Hudson, London, 2003, p. 202.

⁸ Definición de *Wikipedia*, la *enciclopedia libre*, en http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_sonoro (última consulta 30-05-2008).

oposición a la música convencional: “anti-música” (Fluxus), “a-música” (Nam June Paik), “música abierta” (Juan Hidalgo) o “no-música” (Francisco López)..., donde estas diferentes negaciones de la convención musical vienen a significar, también, una afirmación de la música, otra forma de entenderla y valorarla. El caso del Arte Sonoro no surge a partir del referente de la música, por lo que no mantiene una actitud ni a favor ni en contra, sino que centra su atención en todas las posibles manifestaciones del fenómeno sonoro, que es recogido por el artista, y expresado con principios no necesariamente de la cultura musical. De hecho, el artista sonoro recoge a veces la propia música, como producto cultural sonoro hecho lenguaje, y lo presenta en su obra, no siendo a veces él el autor, otorgándole nuevas significaciones, con la misma presentación de una grabación o de un grupo instrumental interpretando en directo, pero como hecho sonoro conceptual descontextualizado.

Esta discusión entre Arte Sonoro/Arte Musical ya fue planteada por el artista sonoro y teórico Dan Lander en la introducción de *Sound by Artists* (1990), que es uno de los primeros libros que recoge varios textos de artistas sonoros, que reflexionan sobre la propia importancia del lenguaje del sonido. Dan Lander plantea la dificultad de entender un arte del sonido al margen de la música, dado que el lenguaje del sonido ha pertenecido siempre a este campo: “Los términos música experimental y arte sonoro son considerados por algunos como sinónimos e intercambiables. En realidad es difícil identificar un arte del sonido precisamente por su estrecha vinculación a la música. Aunque la música es sonido, la tendencia ha sido designar todo el ámbito de los fenómenos sonoros como pertenecientes al dominio de la música. Con la introducción del ruido –los sonidos de la vida- en el marco de la composición, y la tendencia hacia lo efímero y la elusión de lo referencial, los artistas y compositores han creado trabajos basados en la presunción de que todos los sonidos son música”⁹.

Esta identificación de que “todo sonido es música” lleva la problemática de que dos elementos iguales hace que sobre uno, y que el propio principio del lenguaje musical es la organización de esos sonidos en el tiempo y no el sonido en sí. El uso de obras sonoras que son presentadas como “objetos sonoros encontrados” (parafraseando el *objet trouvé* duchampiano), sin modificación u organización alguna en una especie de “música autónoma del ruido”, ha llevado a reflexionar a determinados músicos el sinsentido de estas equivalencias, como así lo ha expresado el músico Chris Cutler: “Si de pronto todo sonido es ‘música’, entonces por definición no puede existir un sonido que no sea música. La palabra música se vuelve entonces un sinsentido, a menos que signifique ‘sonido’, pero sonido ya significa eso mismo. Cuando la palabra ‘música’ ha sido acuñada cuidadosamente para designar una actividad particular respecto al sonido –principalmente su organización deliberada y consciente dentro de una

⁹ LANDER, Dan: “Introduction” en LANDER, Dan and LEXIER, Micah (ed.): *Sound by Artists*, Art Metropole and Phillips Gallery, Toronto, 1990, p. 10, traducido en: <http://www.tutuguri.org/suenatelosmoccos/suenate16.htm> (última consulta 11-05-2008).

tradición y estética definida- no alcanzo a ver un argumento convincente a estas alturas para arrojar esas limitaciones tan útiles al cubo de la basura”¹⁰.

Estas “útiles limitaciones”, que para Chris Cutler conforman y amplían el propio arte musical, para Dan Lander “restringen y limitan un arte del sonido”. Aunque estas “limitaciones” no tienen necesariamente por qué existir en el campo de la música -ya que músicos como John Cage han ampliado el propio concepto de la música, al afirmar: “creo que el término *música* debía estar abierto... a todo lo que podamos oír”¹¹-, esto significaría que sólo el acto de la “escucha” implica un acto consciente organizativo del lenguaje musical y que, aunque cuestionaran una determinada tradición y estética musical de “organizar” o “componer”, no entraría en contradicción con ella, porque ¿no ha sido acaso la música un cuestionamiento continuo de antiguas formas de escuchar?

Por ello, esta dicotomía Música/Arte Sonoro tiende a veces a fundirse en su propia paradoja definitoria, como cuando el artista y poeta sonoro canadiense Pierre-André Arcand afirma que “el audio arte es una música que no piensa ser música”, o por el contrario, cuando su otro compañero del colectivo de artistas sonoros AVATAR de Québec, Jocelyn Robert, se opone diciendo que es, el “sonido que no es música, arte sonoro que realmente no forma parte de la historia, tradición o técnicas de la música, (aunque parezca lo contrario, realmente no estoy interesado en ningún tipo de polémica sobre esto...)”¹². Es por ello, que los artistas sonoros no pretenden crear un enfrentamiento entre la música y el arte sonoro, sino permitir otras exploraciones del sonido desde otros campos fuera de la música, como son el de las artes visuales, la arquitectura, la poesía, la escultura, la performance..., donde el sonido es considerado “en su propia naturaleza, su textura, su morfología”, y transformado en su diálogo con estos medios.

En este sentido, aunque el Arte Sonoro haya surgido en el contexto de las artes visuales, y se desarrolle en los espacios destinados a él, no entraría en contradicción que, en un futuro, sea asimilado también el Arte Sonoro como una categoría o subgénero dentro de la música, en la medida que pueda entenderse como nuevas formas musicales de “poner” y “componer” los sonidos, así como de interrelación de la imagen y el sonido, de la misma manera que lo fueron también el ballet y la ópera, como sincretismo de distintos lenguajes a través de la música. Y, especialmente, si el Arte Sonoro pasa a programarse en espacios de la música, ya sea éste escénico o en el entorno arquitectónico, tendrá su propia coherencia en dicha programación, como un estilo propio dentro del amplio repertorio de la música. De la misma manera, por ejemplo, un violín, como

¹⁰ CUTLER, Chris: “Editorial Afterword,” R[e-] Records Quarterly , Vol.2, No.3, London, 1988, citado en LANDER, Dan and LEXIER, Micah (ed.): *Sound by Artists*, Art Metropole and Phillips Gallery, Toronto, 1990, p. 11.

¹¹ De una entrevista de John Cage en el programa de televisión *Metrópolis* nº 642, titulado “Arte sonoro & visual”, RTVE, Madrid, 1999.

¹² Las dos opiniones de Pierre-André Arcand y Jocelyn Robert forman parte de la entrevista “Avatar: Pierre-André Arcand, Jocelyn Robert y Christof Migone”, aparecida en: <http://www.uclm.es/ARTESONORO/oloboava.html> (última consulta 7-06-2008).

instrumento musical en un concierto, puede –a la inversa- convertirse en una escultura en una exposición de arte, ya sea modificado (como los violines y violonchelos destruidos del artista Arman) o expuesto en sí mismo (como un *ready-made* duchampiano).

Por ello, no es de extrañar que la propia extensión del Arte Sonoro, en los últimos años, haya sido asimilada por algunos músicos como identidad en su propio quehacer, como el músico Llorenç Barber en su obra “Conciertos de Ciudades”¹³, en la que interrelaciona el sonido de las campanas, los ruidos de la pólvora, bandas de música, el público y el propio entorno acústico del espacio urbano, concibiéndola como una manifestación de Arte Sonoro. Otro músico, José Antonio Orts, desarrolla su trabajo como artista sonoro, a través de sus instalaciones sonoras en espacios galerísticos, donde introduce principios armónicos en sus piezas, así como también, continúa paralelamente su trabajo como compositor de obras para conjuntos instrumentales en salas de concierto.

El Arte Sonoro ha ampliado su ámbito inicial, incluyéndose, bajo este concepto, prácticas artísticas anteriores y posteriores a sí mismo: poesía sonora, audio-performance, escultura sonora, instalación sonora, paisaje sonoro, radio-arte, arte sonoro interactivo y otras modalidades intermedia que, bajo la denominación de *arte sónico*, plantean una relación entre sonido-imagen-tecnología en los *new media*. Muchas de estas manifestaciones, como la poesía sonora o el radio-arte, ya existían a principios del siglo XX, pero éstas, aún usando el sonido, no eran incluidas en la música o en los géneros radiofónicos. Por ello, podemos decir que ha habido una inclusión, por exclusión, de estos lenguajes heterodoxos que se sirven del sonido en el amplio campo del Arte Sonoro.

Este sentido abierto, en las distintas manifestaciones en que puede presentarse el Arte Sonoro, ha hecho que, actualmente, se haya ampliado este término hasta determinadas obras que, aún no existiendo el elemento visual, existe un uso *aural* o conceptual del sonido, como la poesía sonora, el radio-arte, el paisaje sonoro y *proposal art* (“arte de la propuesta”), que han sido más fácilmente asimiladas como Arte Sonoro antes que como música. El artista mexicano Manuel Rocha defiende una indefinición del Arte Sonoro como una vía de su ampliación: “¿Qué es el arte sonoro? La definición y la existencia de este campo relativamente nuevo es vaga y cuestionable. (...) El arte sonoro es y seguirá siendo un campo amorfo, indefinido y propicio para acoger la creatividad que se genera en los campos alternativos a las bellas artes. La necesidad del sistema imperante, por definir y encasillar la actividad artística, seguirá produciendo desadaptados, *outsiders*, y creadores nómadas que tal vez nunca encuentren un hogar propio”¹⁴.

¹³ Véase LÓPEZ CANO, Rubén: *Música Plurifocal; Conciertos de Ciudades de Llorenç Barber*; México: JGH-Ciencia y Cultura Latinoamericana, Biblioteca Litterarum Humaniorum, Serie Euterpe, 1997.

¹⁴ ROCHA ITURBIDE, Manuel: «El Arte Sonoro: Hacia una nueva disciplina», en <http://www.tutuguri.org/suenatelosmocos/suenate16.htm> (última consulta 11-05-2008).

Aunque la propia práctica nos ha enseñado que tan importante es la propia definición que provoca un lugar, una discusión, una identidad propia en su existencia y que, aún siendo cambiante, es necesario tenerla, ya que de lo contrario difícilmente podemos analizar y hablar de aquello que convertimos en “lo innombrable, al mismo tiempo, la propia práctica también nos enseña que se hace necesaria una indefinición: aquella que aparece con las nuevas propuestas sonoras que nos hace interrogarnos y cuestionarnos, llevándonos a apreciar otras maneras de explorar y comprender nuestro entorno a través de la escucha.

Antecedentes del Arte Sonoro: Del “arte de los ruidos” al arte de la escucha visual

Todos los intentos de definición del Arte Sonoro, que hemos expuesto, coinciden en atribuir el origen de esta práctica a la vanguardia histórica artística de principios del siglo XX, y especialmente, a partir del manifiesto futurista *L'Arte dei rumori* (“El arte de los ruidos”, publicado en Milán, 11 de marzo de 1913) de Luigi Russolo. Este manifiesto plantea que la aparición de la variedad de ruidos de la vida moderna ha permitido recuperar “la vida misma”; el ruido pasa a ser símbolo del protagonismo y progreso humano, frente a la idea del sonido que, desde el mundo antiguo, había sido todo silencio, atribuido a los dioses y reservado a los sacerdotes. La música, como consecuencia de esa idea del sonido, había sido también “distinta e independiente de la vida”, como “un mundo fantástico por encima de la realidad, un mundo inviolable y sagrado”¹⁵. Aunque Russolo entiende que esta incorporación de “sonido-ruido”, que ha surgido paralelo a la multiplicación de las máquinas, es coherente con la propia evolución del arte musical en su historia, desde las modificaciones del sistema griego del *tetracordo* en el canto gregoriano, a las complicadas polifonías y las suaves armonías posteriores, así como a la aparición de la variedad de timbres y sonidos disonantes de la música contemporánea. Y es precisamente esta búsqueda de la variedad de timbres o coloridos instrumentales, la que condujo a la música a “complicadas sucesiones de acordes disonantes, preparando vagamente la creación del RUIDO MUSICAL”, por lo que Russolo proclama que “nuestro oído no está satisfecho, reclama emociones acústicas cada vez más amplias” y, por ello, “hay que romper ese círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos”. Russolo y los futuristas creen inevitable esta evolución en la música: “Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellos y disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes, que volviendo a escuchar, por ejemplo, la *Heroica* o la *Pastoral*”¹⁶.

La incorporación de esta variedad de ruidos no significaba para Russolo “limitarse a la reproducción imitativa” de ellos, sino que pretendía entonarlos y regular armónica y rítmicamente esta variedad de ruidos, aunque pareciera

¹⁵ RUSSOLO, Luigi: *El arte de los ruidos*, Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha / Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca, Cuenca, 1998, p. 8.

¹⁶ RUSSOLO, Luigi, *op. cit.*, pp. 9 y 10.

contradictorio que el afinar el ruido generaría un sonido musical¹⁷. Russolo pretendía que cada ruido mantuviera su timbre y no un solo tono, sino una variedad de tonos, pudiendo aumentar y disminuir la velocidad del movimiento y generar una completa escala cromática ascendente o descendente. Para obtener esta manipulación del ruido, y teniendo en cuenta la limitación de medios tecnológicos de la época, en la que no existía microfonía y edición de sonido, él se aventura a construir entre 1913-14, junto a su colaborador, el pintor Ugo Piatti, un instrumento que denomina *intonarumori* (“entonarruidos”). Eran diferentes cajas acústicas de madera, pintadas de colores con diferentes resortes mecánicos, que producían ruidos y eran amplificadas por una especie de bocina. Cada una de estas cajas tenía un nombre que aludía a esa variedad de ruidos: “explotador”, “crepitador”, “zumbador”, “frotador”, “silbador”, “ululador”, “estrujador”, “estallador”, “gorgoteador”, entre otros. Por ejemplo, el primero que construyeron, el “explotador”, reproducía el ruido que recordaba al motor de explosión, y que podía modificar mediante una palanca que tensaba una serie de cuerdas en frotamiento. El tono de ese ruido se producía en los límites de dos octavas. Russolo compuso varias obras para este instrumento, de las que sólo se conservan dos páginas de la partitura *Risveglio di una città* (“El despertar de una ciudad”, 1914)¹⁸, y realizó una serie de conciertos donde la audiencia se escandalizó, lamentándose después Russolo diciendo, irónicamente, que “el público *no escuchó nada*, isimplemente porque los ruidos, no entonados, prefirió hacerlos él!”¹⁹. Aunque hubo excepciones, como la del músico Igor Stravinsky, que mostró interés por este instrumento, e incluso se acercó al propio laboratorio de Russolo en Milán, para estudiarlos más de cerca y comprobar su posible utilización en una orquesta convencional.

En realidad Russolo buscaba en el *entonarruidos*, lo que en la actualidad permite un *sampler* en la *música techno* de los años ochenta, o lo que anteriormente se desarrolló, con la modificación analógica magnetofónica de la *música concreta* y *electroacústica* de los años cincuenta, lo que viene a significar su importancia pionera, no solamente en la incorporación del ruido y su manipulación para ampliar nuevos timbres y sonoridades en la música, sino también –de ahí su entronque con el Arte Sonoro– al plantear, a través del ruido, una nueva reflexión sobre la relación del oyente en su entorno acústico, en la que, además de expresar un arte de los ruidos, muestra también un arte de la escucha, al concebir como lenguaje sonoro “el crepitar de las hojas”, “el tono cambiante de una calle a otra”, “la respiración amplia, solemne y blanca de una

¹⁷ En este punto es cuestionado por el poeta Manuel Maples Arce (fundador del *Estridentismo*, movimiento de vanguardia mexicano influido por el futurismo), cuando se pregunta “¿Pero es que los ‘ruidos’ sujetos a la aritmética de las valoraciones tonales, no son un sonido en realidad?”, lo dice también atendiendo a la crítica de M. Bidon de que la pretensión y aportación de Russolo no es tanto el uso del ruido en sí, como el de aportar nuevos timbres a los instrumentos orquestales. Cita de MAPLES ARCE, Manuel: “Jazz = XY” en *Universal Ilustrado*, México, septiembre 1924, p. 15.

¹⁸ Los *intonarumori* no sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial, por lo que esta obra no ha podido ser de nuevo interpretada hasta que se reconstruyeron los *intonarumori* por Mario Abate y Pietro Verardo para la ASAC Biennale di Venecia, en 1977. Esta obra se puede escuchar en el CD-Audio: *Música Futurista. The Art of Noises*, Salon LTMCD, England, 2004.

¹⁹ RUSSOLO, L.: *op. cit.*, p. 19.

ciudad nocturna”, y todos los ruidos, “que puede producir la boca del hombre sin hablar o cantar”²⁰. En su propia escucha, Russolo ya comienza a señalar el cambiante entorno acústico, que va modificándose e influyendo en el propio hábitat del ser humano -aspectos que actualmente estudia la ecología sonora-, e invita al oyente a escuchar y descubrir esos sonidos que le rodean, para convertirlos en un hecho sonoro y también musical. Aún siendo pintor y no un músico profesional (que él mismo reconoce no ser), sí que recibió una formación musical, perfil híbrido que le hizo relevante en los dos campos, por esa forma peculiar de abordar una plasticidad musical del ruido, sabiendo darle vida propia, como él deseaba.

Otro de los artistas muy influyentes en el Arte Sonoro y en las prácticas actuales ha sido el dadaísta Marcel Duchamp (1887-1968), quien en algunas de sus obras abordó aspectos del ruido y la música. Duchamp creó, a partir de 1913, una serie de obras que denominó *ready-mades*, que consistían en la mera presentación de objetos prefabricados, sin modificar, como obra de arte en sí. Este hecho de mostrarlos como obra de arte en una sala de exposiciones provocó un rechazo, al igual que su famoso urinario *Fontaine* (“Fuente”, 1917), que fue retirado de la exposición *Indepéndents* en Nueva York. Entre los distintos *ready-mades* que realizó, algunos con pequeñas modificaciones, a los que denominaba *ready-made asistido*, se encuentra uno que aborda el ruido, el llamado *A Bruit secret* (“Un ruido secreto”, 1916), que en sus propias palabras era “hacer un *ready-made* con una lata que contenga alguna cosa irreconocible por su sonido y soldar la lata”, y del que decía, que “el ruido era un secreto para mí”²¹. Este objeto producía un ruido al moverlo, pero nadie conoce qué elemento lo produce, ni siquiera Duchamp el creador de la obra, salvo su representante Walter Arensberg que se lo regaló. Simplemente podemos observar y escuchar, generando, en esta doble percepción, múltiples imágenes sonoras según quién lo escuche. Su secreto sonoro genera una obra abierta visual (aunque hay que matizar además que este “secreto” se hace aún mayor en la actualidad, por las restricciones expositivas de no tocarla y que sólo permiten verla, pero no oírla).

Este *ready-made* sonoro se ha entendido, por algunos teóricos de Duchamp, como una obra de “anti-música”, o por un replanteamiento del porvenir de la música, como la realizada por Sophie M. Stévance cuando se interroga: “¿sugiere una expansión de los valores, una música abierta al ruido, y ya no un compartimento en la sonosfera segregativa entre los sonidos puros (los doce sonidos de la escala cromática temperada dispuestos según el esquema romántico de la música) y los sonidos impuros o sucios (es decir, todo aquello que no está considerado por la tradición musical)?”²². No obstante, como ella misma señala, ya algunos músicos de esa tradición musical apuntaron esa

²⁰ RUSSOLO, L.: *op. cit.*, p. 10.

²¹ Cita de Duchamp por CABANNE, Pierre : *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, coll. Entretiens, París, 1967, p. 97

²² STÉVANCE, Sophie M.: «Duchamp, la música en la era de la modernidad», en: <http://marcelogutman.blogspot.com/2007/01/dossier-duchamp-por-marcelo-gutman.html> (última consulta 30-05-2008).

apertura precursora²³, en la que lo importante no es la naturaleza de ese sonido, sino la propia acción creadora del compositor, como cuando el músico Hector Berlioz (1803-1869) afirmó, en 1843, que: “Todo cuerpo sonoro puesto en obra por el compositor es un instrumento de música”²⁴. Quizá el problema venga cuando ese “cuerpo sonoro” sea puesto por el compositor en sí mismo, sin otra modificación que su escucha en un tiempo y contexto dados. Esto no llegará a la música sino a través de John Cage, mucho tiempo después, con su obra 4’33”, dedicada a la escucha pura, como si se tratara de un *ready-made* del propio entorno acústico del lugar, que no era sino un espacio y contexto dedicado a la música (Woodstock, Nueva York, el 29 de agosto de 1952), siendo “interpretada” la pieza al piano por David Tudor, sobre un escenario y no ya en un espacio del arte. De hecho Cage era amigo de Duchamp y reconoció su influencia, la cual encontramos cuando afirma que *música es todo lo que se escucha*, lo que viene a diferenciar las dos acciones de oír y escuchar: la primera es biofísica, mientras que la segunda es una acción mental consciente y convertida en lenguaje cultural, lo que evita la controvertida equivalencia de que todo sonido es música, ya que para que un sonido sea música, debe haber de antemano una intencionalidad o recepción previa que lo convierta en lenguaje, no importa su método, apropiacionista o *bien temperado*.

Además de estos autores, en el ámbito español, podemos encontrar un antecedente cercano al uso del ruido en el Arte Sonoro, y lo encontramos no tanto en un músico o artista visual, sino en el escritor Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), que ha sido el introductor de la vanguardia en España, ya que apenas dos meses después de publicarse el *Manifiesto del Futurismo* (1909) de Marinetti, él ya lo tradujo y publicó en su revista *Prometeo*. Este autor crea diferentes asociaciones de ideas sobre determinados ruidos cotidianos, generando una nueva dimensión sonora en su propia escucha, provocando un carácter “insólito” de lo supuestamente “banal” de dichos ruidos. Esto lo expresó a través de un género literario inventado por él, que denominó *grequería*, una especie de aforismo o texto breve, que el propio Don Ramón definió con la fórmula: *Humorismo + Metáfora = Grequería*. A través de estas

²³ La inclusión de ruidos o sonidos no provenientes de instrumentos musicales ha sido muchas veces utilizado en la música clásica antes de llegar a la contemporánea, especialmente en la llamada “música descriptiva” (donde se imita y a veces se incluyen los mismos sonidos cotidianos y naturales), encontrándose varios ejemplos en Leopold Mozart, quien en muchas de sus partituras ha incluido sonidos reales, como el de los perros, los disparos y gritos de los cazadores (*Concerti da Caccia*, h. 1750), de un caballo y un látigo (*Musikalische Schlittenfahrt*, 1756) o de juguetes (*Kindersinfonie*, h. 1770). Un ejemplo de ello en un compositor clásico español se encuentra Vicent Martin i Soler, el «Mozart valencià», que en su *Concerto dei cannoni* (“Concierto de los cañones”, 1778), se sirvió de 20 cañones, para ser disparados en distintas cadencias rítmicas, un recurso que antecede al realizado después por Tchaikovsky (*1812 Festival Overture*,) y por Beethoven (*Wellington Victory*, 1815). Como oposición a la “música descriptiva” o “programática”, se encuentra la llamada “música absoluta”, que nace como idea en los *Conciertos de Brandenburg* (1721) de Bach, ya que no tenían ninguna referencia a una historia, poesía, danza, ceremonia o a ninguna otra cosa que no fueran sus elementos esenciales compositivos: armonías, ritmos, melodías, contrapuntos, etc., es decir, la música por sí misma, desde su propio lenguaje.

²⁴ BERLIOZ, Hector : *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Henri Lemoine, París, 1843, p. 2.

greguerías, invita al lector a escuchar creativamente numerosos ruidos de nuestra cotidianidad, como el ruido de los cierres metálicos al producirse en la noche, o el descorrerse de la primera cortina metálica por la mañana, que le recuerda las señales teatrales de bajada o subida del telón, o el murmullo de las fábricas en la noche silenciosa que le suenan al mar (como si de un paisaje sonoro se tratara). Además, recoge otros sonidos más sutiles, como el latido de nuestro corazón en la almohada, que le es más desolador que el tic-tac del reloj, sobre el que se pregunta si se pierde o “¿dónde se va yendo?”, o en la greguería que expresa el ruido más “terrible” de todos, que no está determinado por su presión sonora, sino por su presión psicológica: “¡El ruido más terrible del mundo es el que produce un sombrero de copa al caerse!”²⁵.

Su trabajo en el medio radiofónico le llevó a crear nuevas greguerías que denominó *greguerías onduladas*, de las que una de ellas, escrita en 1927, viene a ser casi una radio-performance de Arte Sonoro: “Muchas veces, en horas sin posibilidad, dejo abierto mi aparato para saber cómo respira electrónicamente el aire, cómo bulle su sistema nervioso”²⁶. Con este tipo de propuestas, Ramón Gómez de la Serna realiza una obra en la propia escucha de esos sonidos cotidianos, que nos envuelven y que pasan desapercibidos a veces; por ello mismo, podemos considerarlo un antecedente del Arte Sonoro, en la medida en que crea nuevas imágenes sonoras de esa escucha y convierte el sonido en una nueva idea, no por su manipulación, sino mediante su imaginación. Esta idea conecta con otro artista español actual como es Isidoro Valcárcel Medina, que asocia el uso del ruido con el Arte Sonoro: “Una de las formas de considerar el sonido es recordar que las cosas hacen ruido... Y que, a su vez, podemos hacer cosas por el ruido que hacen. A esta última intencionalidad podría llamarse Arte Sonoro”²⁷.

Además de la toma de conciencia de la importancia del ruido y su entorno acústico en la vanguardia histórica, como uno de los antecedentes del Arte Sonoro, habría que destacar también el acercamiento de muchos artistas visuales al lenguaje musical desde su propio lenguaje plástico, creando correspondencias de sonido y color, tiempo y espacio, a través de afinidades perceptivas y equivalencias sensoriales, creando una “música visual”, pero sin sonidos. Tendencias, entre otras, como el *Orfismo* (1913) de Robert y Sonia Delaunay, quienes realizan un dinamismo rítmico del movimiento de los colores; el *Musicalismo* (1932) de Henri Valensi, que pretendía traducir plásticamente una música; o el *arte sintético* de Kandinsky, en su intento de buscar un vocabulario común entre música y arte, y que a través de su amistad

²⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Obras completas IV: Ramonismo II. Greguerías. Muestrario* (1917-1919). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997, p. 556.

²⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Radio Humor: Greguerías onduladas», en *Ondas*, 1927, p. 8. Existe una versión para radio de esta greguería realizada por Leopoldo Amigo y Miguel Molina, y que puede escucharse en <http://mase.es> (última consulta 30-12-2008).

²⁷ VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro: «A propósito del Arte Sonoro», recogido en: <http://www.tutuguri.org/suenatelosmoccos/suenate16.htm> (última consulta 11-05-2008).

con Arnold Schoenberg²⁸, creó una asociación entre lo que podrían ser las aportaciones de la disonancia de la música con la disonancia en la pintura, como si fueran una consonancia del futuro. Esta asociación de lenguajes vendrá a ser más una relación transdisciplinar²⁹ (que interdisciplinar o multidisciplinar) entre música y arte visual, basada no tanto en la incorporación material de sonido o música en la obra de arte, sino en su relación de todo aquello que les une estructuralmente (color-timbre, ritmo, armonía, contraste-disonancia...), para reflejar tanto la plasticidad del fenómeno musical, el ritmo sonoro-visual de la vida o la armonía universal donde todo está vinculado. Estas obras vendrían a ser un arte de la escucha visual y permitieron descubrir lo que después, a través del Arte Sonoro, sería la posibilidad de crear una “música que no es sólo como sonido”, que se suma a la otra definición invertida, que anteriormente se ha señalado, de “sonidos que no son sólo música”.

El objeto sonoro-visual y la ausencia del intérprete: La escultura sonora

Uno de los primeros aspectos internos del trabajo del Arte Sonoro se da cuando el artista visual incorpora e interrelaciona el propio sonido físico, generando un objeto con los valores expresivos de la forma visual de dicho objeto. Esto se realizó, excepcionalmente, en la vanguardia histórica con *A Bruit secret* (1916) de Marcel Duchamp, o la conocida obra del ojo en el péndulo del metrónomo de *Objet à détruire* (1923) de Man Ray. Pero será a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando se desarrollará en mayor medida esta relación de objeto y sonido, que pasaría a denominarse *escultura sonora*. Habitualmente, este término designa a las obras que contienen o emiten sonido y que están basadas en una concepción objetual de la escultura, es decir, obras transportables y de emplazamiento independiente del lugar. Como práctica, empezó a llamarse así a partir de la década de los cincuenta del siglo pasado, en el seno del arte cinético, cuando se empezó a utilizar el movimiento real como elemento expresivo, además de la incorporación de otros factores de la percepción sensorial. Por otro lado, desde la música, se asignó este nombre también a nuevos instrumentos musicales, en los que su cualidad sonora era tan importante como la visual y que no respetaban, necesariamente, los principios convencionales de un instrumento musical, aunque no podemos establecer una equivalencia entre instrumento musical inventado y escultura sonora, ya que ante la acción común de “tocar” -un instrumento o la escultura- vendrían a tener valores distintos. Mientras que en un instrumento queda reducida al especialista la acción de tocar, en la que su apreciación táctil viene dada por la ejecución de un resultado musical concreto que transmite a la audiencia, en lo escultórico, esta acción de tocar no viene mediada por el escultor o supuesto intérprete, sino que es el

²⁸ Véase SCHOENBERG, Arnold & KANDINSKY, Wassily: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza Música. Madrid, 1993.

²⁹ Entendiendo por *transdisciplinar* (al margen de cualquier disciplina) el uso de elementos del lenguaje que es común a varias disciplinas y no atribuible a una sola, también cuando existe la transferencia de un lenguaje a través de otro; por *interdisciplinar* (entre varias disciplinas) un híbrido como resultado de la integración de varias disciplinas donde quedan diluidos sus límites y, por último, *multidisciplinar* (suma de varias disciplinas) que sería reunir varios medios en un mismo soporte pero sin entrecruzamientos, sino yuxtapuestos.

propio espectador quien experimenta directamente con la escultura sin unos códigos predeterminados. Por ello, con la escultura sonora se generan nuevas relaciones desde el punto de vista del hecho musical: la ausencia del intérprete, no hay partitura como tampoco necesariamente una escucha sonora igual, el instrumento pasa a ser fin y auto-referente, el lenguaje sonoro amplía lo entendible como música, surge la indisolubilidad de lo sonoro con lo visual, y el oyente (además de vidente) se convierte en creador en su mismo tocar y escuchar. Resulta cuando menos curioso, y también digno de atención, el hecho de que esa supresión del intérprete, y su igualación con la categoría del espectador, sean coincidentes con la llamada “muerte del sujeto” en el estructuralismo.

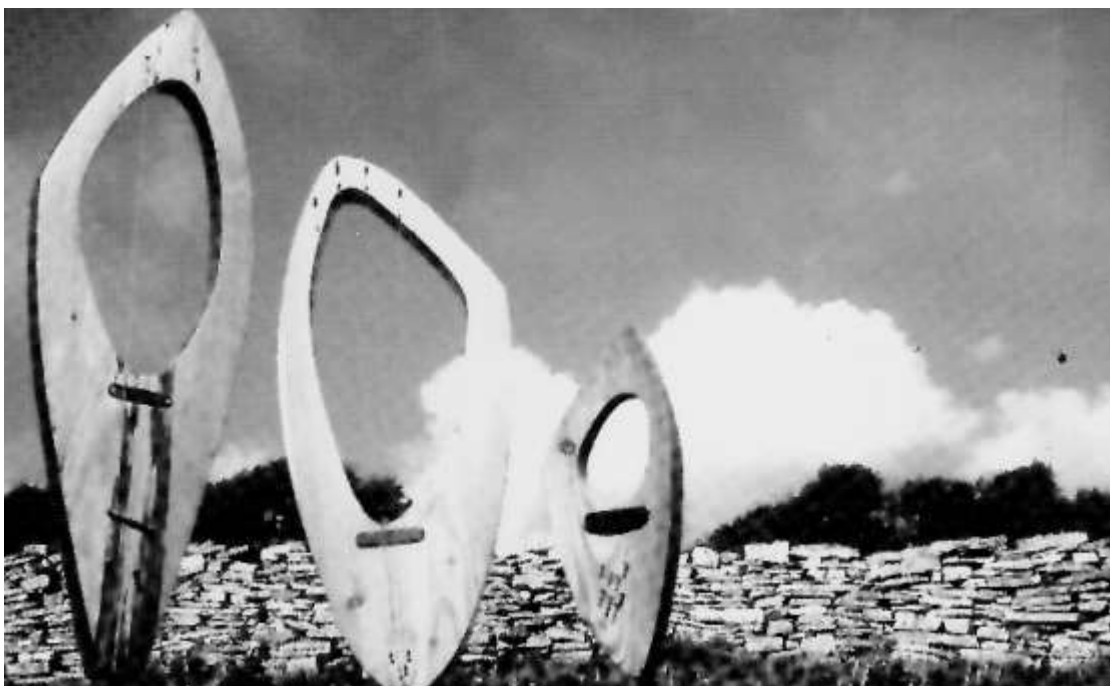
Las pioneras de esta concepción de la escultura sonora, dirigida al receptor como creador, son las “estructuras sonoras Baschet”³⁰, de los hermanos Bernard y François Baschet, quienes comenzaron a construir estas piezas desde 1952, en paralelo a los experimentos de la música concreta de Pierre Schaeffer y Pierre Henry, y de la música electrónica de Karlheinz Stockhausen que, al igual que ellos, pretendía crear nuevas sonoridades, pero empleando medios exclusivamente acústicos. Estas esculturas se encuentran realizadas a base de hileras de varas de metal, que son tocadas de forma percutida, además de filas de estilizados tubos de cristal, frotados con los dedos húmedos, para producir así sonidos resonantes sostenidos. Además, a diferencia de los instrumentos musicales convencionales y de los nuevos medios electrónicos, ellos han trabajado también la parte visual de los mismos, tanto por su disposición espacial como por su tratamiento del color. Todo ello hace que sean muy atractivos, tanto para el espectador-oyente, que los puede tocar y descubrir sus sonoridades, como para el músico profesional, que puede componer a partir de las posibilidades que éstos le ofrecen.

Este enfoque didáctico de activador de la creatividad, y no excluyente, ya que va dirigido especialmente para todo el mundo (especialista o no), ha permitido crear ese diálogo directo con la escultura, tocando y escuchando a la vez, sin unos condicionantes lingüísticos previos. Hay que resaltar, que de todos los discos que han editado los hermanos Baschet, apenas encontramos una composición propia de ellos. Es como si estas esculturas formaran parte de quienes las tocan. Su afán de incentivar la creatividad, les ha llevado también a realizar diversos talleres de creación libre de este tipo de estructuras sonoras por escuelas y suburbios, como una terapia que invita a la comunicación y el descubrimiento.

Además de estas obras que requieren la participación del espectador, existen otras esculturas sonoras, en las que el sonido es generado externamente, no por la intervención humana, sino por elementos naturales como el viento, el agua o el fuego. Así, la escultura sonora ha recogido los principios de antiguos instrumentos eólicos, como las arpas eólicas (en referencia a Eolo, dios del

³⁰ Estas esculturas sonoras se encuentran ampliamente estudiadas por uno de sus inventores en el libro-cd BASCHET, François: *Les Sculptures Sonores. The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*, Soundworld Publishers, Chelmsford, 1999.

viento), para hacer un diálogo visual y sonoro con la naturaleza, en sus diferentes dimensiones simbólica, mágica o abierta, que actúan sobre el espectador como un diálogo entre el hombre (la cultura) y el viento (la naturaleza). Este aspecto se ha desarrollado por algunos escultores como Roger Winfield, quien realiza unas esculturas abstractas eólicas, en las que el propio vacío de sus formas sitúa las cuerdas que generarán el sonido por la acción del viento, como si fueran las tripas del buey que sacrificó Hermes para su lira (el mito creador de la música), con objeto de que sirvieran para dialogar con el cielo. Para Winfield es un medio para poder escuchar las “voces del viento”³¹, como así llama al sonido que genera sus esculturas eólicas.



“Voices of the wind” (“Voces del viento”, 1998), esculturas/arpas eólicas de Roger Winfield

Estas obras aprovechan el azar, esos sonidos del viento que escuchamos y no podemos ver; por ello, muchos artistas disponen objetos ocultos en árboles que son golpeados por el viento. También se encuentran esos sonidos que, por sorpresa, uno encuentra en el propio caminar por el campo, como el artista Alan Lamb, que descubrió la sonoridad producida por los cables de los postes telefónicos abandonados en el este de Australia. Lamb ha trabajado con esta arpa eólica gigante entre 1981 y 1988, modificando su tensión para generar diferentes armónicos, dependiendo de la intensidad del viento, como si de un “objeto encontrado asistido” de Duchamp se tratara, creando un nuevo diálogo telefónico con las fuerzas naturales y la mitología, como él mismo dice: “explorando las estructuras emocionales del continente australiano y su mitología”³², a través de su obra *Journeys on the Winds of Time I* (1987-88).

³¹ CD-Audio: *Voices of the Wind. Roger Winfield's Aeolian Harps*, Saydisc, England, 1998.

³² Comentario de Alan Lamb de su obra “*Journeys on the Winds of Time I*” en el CD *Australian Voices*. New Albion Records. San Francisco, 1990.

Además de la utilización del viento, se ha empleado el uso del agua, como la lluvia que se estrella contra las superficies resonantes de Luis Frangolla, o las ondulaciones del agua producidas por las propias vibraciones de las ondas sonoras en **Wav*, del artista vasco Mikel Arce. En suma, todos estos experimentos (unas veces llamados instrumentos inventados y otras esculturas sonoras) ofrecen nuevas formas de entender esa relación entre forma-espacio, cultura-naturaleza, tierra-cielo, hombre-cosmos..., que desde la escisión de los opuestos, abre un diálogo que pretende unirlos, mediante una doble sonoridad que conduce a una tercera, por quién la provoca y de quien la produce.

Frente a las esculturas movidas por la naturaleza (viento, agua y fuego) el hombre industrial las sustituye por la máquina, y ese corazón que palpita se convierte en el motor eléctrico que le confiere vida. Apenas hace más de 150 años que se inventó el motor eléctrico, por ello, muchas de las primeras manifestaciones quedaron en proyecto por los futuristas italianos y rusos. Será en los años cincuenta, con el arte cinético y los Nuevos Realistas, cuando se retomará esta iniciativa y se realizarán varias obras de movimiento autónomo y generador de sonido. Uno de los primeros es el artista cinético Nicolas Schöffer con sus *Torres Cibernéticas* (1948-57), activadas a partir de estímulos exteriores de luz, sonido, temperatura, etc., buscando un nuevo equilibrio “homeostático” entre lo estático (entropía) y la perturbación (entropía negativa) del hombre contemporáneo, reflejado en estas torres con “cerebro electrónico”, en su propia reacción entre el orden y el caos. En España se encuentra el artista cinético Luis Lugán, que a partir de los años sesenta, crea esculturas plástico-electrónicas, en las que interrelaciona sonido-forma-luz-tacto-olor, con la propia participación activa del espectador, que las modifica y les da sentido.

Este diálogo milenario con el exterior, del hombre con el cosmos, se retroalimentará con las nuevas tecnologías, como así se manifiesta en las esculturas electromagnéticas del artista griego Takis, quien dialoga en los límites de lo imperceptible e inaudible y que declara en su autobiografía: «*Ah! Si seulement je pouvais avec un radar capter la musique des sphères. Cette idée me fait oublier toutes les lois de l'art. Si cet objet pouvait capter et transmettre les sons en tournant, mon imagination serait couronnée*»³³. Esto le lleva a experimentar en sus primeras esculturas electromagnéticas (1962-65), creando un denso campo de vibración sin sonido, una resonancia profunda, que más que oírse se siente. Su trabajo va del cuasi-silencio hasta el extremo de la vibración “cataclísmica”.

La visión utópica, tanto de los futuristas, como de la cibernética de Schöffer o electromagnética de Takis, se manifiesta anárquica e irónica, y a veces autodestructiva, en las máquinas cinéticas de chatarra y de objetos industriales de desecho, del suizo Jean Tinguely. Sus excéntricos artefactos son movidos por sistemas de engranajes asincrónicos, lo que asegura patrones de sonido y movimiento que son inherentemente inestables y no repetidos, donde los elementos chirrían, golpean, zumban, murmuran ... El sonido es fundamental en el trabajo de Tinguely, incorporando todo tipo de elementos que producen

³³ TAKIS en *Monographies*. De Hélène et Nicolas Calas, Galilée. Paris, 1984, p. 211.

sonido: botellas, ollas, máquinas de escribir, maquinaria agrícola, huesos de animales, instrumentos musicales viejos, etc., generando a veces notas musicales de forma aleatoria, con cambios de sonido y de tonos, aún estando sometidos a los mismos parámetros (muchas veces no evidentes), llevándole a denominar a toda esta serie de grandes máquinas sonoras como *Méta-Harmonien*, de las que construyó varias, a partir de 1978. Otras de sus máquinas llegan a veces al paroxismo de su propia absurdidad y autodestrucción, como su trabajo *Tributo a Nueva York* (1960), un anti-monumento de cientos de elementos de desecho industrial, que acaba en su grandiosidad destruyéndose a sí mismo. Retrata al hombre en su propio deseo y exceso, proyectado en sus esculturas sonoras, en una especie de alegría apocalíptica del positivismo industrial.

El espacio que ocupa, el tiempo que pasa y el oyente que transcurre: La instalación sonora

El primer artista que usa el término de *instalación sonora* es Max Neuhaus, a finales de los años sesenta, para definir sus obras como “una percepción nueva del lugar gracias al sonido”³⁴, un concepto que será recogido y ampliado por José Iges, entendiéndolo que “toda instalación –también la sonora, como expansión de aquella- nace para dialogar en interferir/resonar con un espacio concreto que alberga”, añadiendo que “además de ser espacio que ocupa, es también tiempo que pasa” (recogiendo las palabras de Clara Garí)³⁵, y que nosotros lo ampliaremos también a la de un *oyente que transcurre*, en la medida en que su escucha en una instalación sonora no es fija, sino que es activa, y por ello, cambia su percepción según interviene en ese espacio y tiempo de la instalación.

Espacio y sonido han sido dos elementos que se han influenciado constantemente, de tal forma, que el espacio modifica el sonido y éste, a su vez, puede alterar la percepción espacial de un lugar. Esto ha sido un factor que, de una u otra forma, ha estado presente en todo hecho musical en su historia, como en los espacios reverberantes de las catedrales medievales, en las que, tanto en la situación como ubicación del órgano, se atendía a la especificidad de cada catedral, donde la propia acústica del lugar permitía una escucha que envolvía con su sonoridad a todos los creyentes, como si fuera la presencia imperceptible y omnipresente de Dios, que cubría el vacío del lugar, calando en todos los cuerpos y unificándolos metafóricamente en uno solo. Estos condicionantes acústicos de las iglesias obligaron a sustituir el culto hablado por el culto cantado para ser comprensible, pero además, en otras ocasiones, estos inconvenientes acústicos arquitectónicos fueron aprovechados creativamente, como a finales del Renacimiento y principios del Barroco (entre 1534 y el 1600), por la Escuela Veneciana en la Basílica San Marco di Venecia, donde desarrollaron un estilo policoral con la técnica de los *cori spezzati* (“coros

³⁴ Citado por IGES, José: «Territorios artísticos para oír y ver», en el catálogo *El espacio del sonido y el tiempo de la mirada*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1999, p. 7.

³⁵ Citado por IGES, José: «Realidades artísticas resonante», en el catálogo *Resonancias*, Museo Municipal de Málaga, 2000, p. 13.

divididos”), en los que se situaban dos o más coros contrapuestos en las tribunas de la basílica, lo que permitía un diálogo y un entrecruzamiento de las voces con el espacio, provocando valores expresivos y plásticos en los oyentes. Esto se extenderá por toda Europa, llegando incluso a realizarse una misa con doce coros, divididos a cuarenta y ocho voces, por el maestro Orazio Benevoli, para la inauguración de la catedral de Salzburgo en 1628. También J. S. Bach lo aplicará en su *Pasión según San Mateo* (1729) para doble coro, orquesta y solistas, adaptándose a los condicionantes de la propia iglesia Santo Tomás de Leipzig, donde debía ser estrenada, aplicando a través de ese diálogo de los coros distanciados, no sólo un juego espacial del sonido, sino también, un juego expresivo de significación de los contrarios: la contraposición (como si de un contrapunto existencial se tratara) entre lo sagrado y lo humano. En la música contemporánea se continuará con Karlheinz Stockhausen en *Gruppen* (“Grupos”, 1956-57) para tres orquestas, las cuales dividía en el espacio para generar tres argumentos musicales a la vez, con la intención de producir no tanto un “contrapunto” sonoro de una identidad diferenciadora, como una “fusión” de texturas-tempo de los sonidos instrumentales mezclados por todo el espacio de la sala.

La instalación e intervención sonora, no ha hecho sino potenciar y hacer indisoluble la relación de sonido y lugar. Cualquier modificación o cambio de espacio alteraría su sentido. De hecho, esto siempre se produce en cualquier concierto de música realizado en espacios distintos. La diferencia estriba en que esa modificación, muchas veces, no es tenida en cuenta como valor expresivo y creativo.

Varios artistas sonoros han trabajado en este sentido, atendiendo a la acústica del lugar, como Paul Panhuysen, quien a través de su *Long Strings installations* realiza diferentes montajes desde 1974, instalando largas cuerdas metálicas que ubica en todo el espacio arquitectónico, acoplándose a su propia forma (fábricas, patios interiores, escuelas, carpa de circo, complejos comerciales...), convirtiéndolo -por un momento- en un gran instrumento sonoro, en esta gran caja de resonancia en la que entran los oyentes. Una vez instalado, hace vibrar las cuerdas metálicas de diferente manera: frotando, percutiéndolas, rasgando, etc., creando una nueva lectura visual y acústica del lugar.

Esta modificación del espacio arquitectónico a través del sonido, pero actuando no tanto en su propio espacio vacío, sino en la estructura que lo acoge, es la obra “Houlque” (1996), del artista francés Eric Cordier. En este trabajo, Cordier sitúa en la fábrica abandonada Grande Fabrique de Dieppe, multitud de conos de altavoces, fijados y dirigidos sobre todas las paredes y estructuras de este edificio. Con ello crea una “realidad resonante”, que se expande por el espacio arquitectónico, produciendo unos ambientes diferenciados según estos altavoces se hayan situado en una pared de madera, de hormigón, en el suelo o en las ventanas (provocando en este caso una máxima reverberación). El espacio abandonado de la fábrica adquiere un movimiento, vibrante y vivo, del que emana una energía hacia el propio espacio vacío, por el que el espectador

camina y recibe esa tensión contenida, como si escuchara –por un instante- su impulso vital escondido.

Hasta ahora, hemos hablado de instalaciones que atienden a la especificidad acústica del espacio arquitectónico y su posible transformación expresivo-poética. Aparte, la propia especificidad del espacio viene dada por el contexto de quienes lo habitan, la función del mismo, su uso, etc. En este sentido, hay una serie de obras que contemplan el espacio en relación al contexto, al tiempo que pasa (el histórico, el personal, el cotidiano...) y a la relación que mantiene con el oyente. Un ejemplo de este tipo de obras, que se acercan a un concepto de intervención sonora, más que a una instalación, es “23.3.1998 Mercat de Villafranca”, de Antoni Muntadas. La intervención consistió en pre-grabar los sonidos del Mercado ambulante de Villafranca (Tarragona) durante un sábado, día en el que ponen los puestos de venta. El resto de los días de la semana, en los que no había mercado, se ponía el sonido pre-grabado en el mismo lugar, enfrentándolo a los propios sonidos de la calle, y se dejaba de poner cuando había otra vez mercado. Sólo se distribuía el CD en una parada del mismo. Con esta intervención, Muntadas recuperaba sus “experiencias subsensoriales” que realizó en los años setenta, explorando los componentes del olfato y el tacto, que él volvía a considerar en estos mercados callejeros, mercados que concibe como lugares de intercambios sensoriales, a la vez que sociales y económicos. Con la ausencia y presencia del sonido, Muntadas consigue transformar la percepción del mismo lugar, permitiendo reflexionar sobre aquello que oímos sin escuchar.

Otro de los aspectos fundamentales, en que ha hecho hincapié el arte de la instalación, es la relación del espectador con la obra, tanto en su recorrido espacial como con el tiempo narrativo que mantiene en su trayecto. Este condicionante siempre está presente en la lectura de toda obra de arte, sea un cuadro, una escultura o una arquitectura, y de hecho, podríamos realizar una historia de la mirada y del recorrido del arte como transformador de la obra desde el espectador. Con el sonido ocurre algo similar, puesto que no es lo mismo una sala vacía que llena, ya que, acústicamente, se transforma con nuestra presencia: nuestro cuerpo interactúa con las ondas sonoras que recibe, absorbiendo o reverberando. Cuando se toma conciencia de este condicionante y se concibe una obra en relación a esta capacidad del espectador, de interaccionar y ser parte de la misma, se presentan otras posibilidades expresivas y comunicativas. Esta interacción nos lleva a valorar al oyente como parte activa y creadora, además de la importancia del concepto de tiempo de la obra, que se va transformando en cada instante que se percibe. A continuación, expondremos algunas obras en las que el espectador transforma el sonido en el espacio.

La obra *The Greenwich Foot Tunnel* (1996), de Greyworld, fue creada con una tecnología que traduce el contacto y el movimiento al interior de un generador de ambientes sonoros. Greyworld desarrolló esta técnica en un túnel subterráneo en Inglaterra, que realiza el trayecto de Greenwich a Islands Gardens, por donde pasa la gente andando todos los días. Los sonidos creados estaban presentes en todo el recorrido y, según los visitantes pasaban, activaban

un dispositivo denominado *layer* que lo traducía en sonido, generando un ambiente sonoro cambiante. De esta forma el espectador, en su propio proceso generador de la obra, concebida por el autor, pasa –sin saberlo- a formar parte de ella. El objetivo de Greyworld era resaltar estos espacios públicos asépticos y cambiar la percepción de la gente de su propio estar en él.

Esta interacción con el público se hace a veces evidente, cuando se les invita a crear su propia interacción y transformación sonora del espacio. Mirosław Rogala en su obra *Divided we SpeaK / Divided we Stand* (1997), realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, creó en una de sus salas un espacio interactivo, concebido como un mapa sonoro en 3D en el cual el público, provisto de dispositivos que movían en el espacio tridimensional de la instalación, creaba sonido, texto e imágenes, a través de sus propios movimientos, convirtiéndose el público/participante en una especie de “orquesta virtual”.

En otras obras, esa interacción con el espectador es provocada por células fotoconductoras o sensores ultrasónicos que, a través de sus movimientos, modifica el sonido ya existente. La obra de José Antonio Orts, *Blanco Ostinato* (1997), combina elementos electrónicos simples (no ocultados, sino evidentes), conectados a diferentes conos de altavoces, y una serie de células fotoconductoras, que según la cantidad de luz recibida del lugar, o la propia interferencia del espectador que pasa (mediando en esa luz), hace que estos dispositivos electrónicos emitan a los altavoces una serie de impulsos eléctricos diferentes. El impulso que reciben los altavoces es el mismo, pero dependiendo de su tamaño, transmiten unas frecuencias u otras, ya sean altavoces para reproducir graves o agudos. Así, la obra interactúa tanto con el espacio arquitectónico como con el público. Cuando el espacio se encuentra vacío, el sonido se modifica según la luz que entra por el edificio, lo cual depende de la hora del día y de la orientación de las ventanas que tamizan la luz; cuando entran los visitantes, no identifican en una primera escucha esa variación del día, pero cuando se interpone la luz, toma conciencia de esa modificación y condiciona, incluso –después de conocer la causa y efecto-, su propio diálogo con la instalación, produciéndose un efecto inverso: de ser modificador a ser modificado su comportamiento por el sonido.

Otras prolongaciones del Arte Sonoro...

Hasta ahora, tan sólo hemos desarrollado algunas prácticas del Arte Sonoro, a través de la escultura e instalación sonora, pero su campo es mucho más amplio que lo que abarcan las exploraciones del objeto y del espacio: también se extiende a las del cuerpo como plena entidad sónica. Estas cuestiones han sido abordadas desde las posibilidades fonéticas de la voz en la poesía sonora, hasta aquellas de la acción y expresiones del cuerpo en la audio-performance, donde la totalidad física del artista se convierte en un generador de sonidos que no se limita al uso percutido y rítmico de las manos y los pies, propios de la música, sino donde todo el cuerpo suena y es convertido en lenguaje, incluso con la posibilidad de hacer escuchar los sonidos de sus órganos interiores.

El propio concepto de Arte Sonoro ha ido ampliándose desde sus orígenes, cuando se ubicaba exclusivamente en el ámbito de las artes visuales, en el uso del sonido por parte, exclusivamente, de los artistas plásticos. Su expansión le ha llevado a que, en la actualidad, ya no sea sólo el ámbito de la galería o el museo, sino que pueda situarse en espacios no destinados al arte, como determinados lugares públicos, destinados a otros fines, o entornos abandonados, e incluso, en salas de concierto. También el perfil del artista sonoro ya no es únicamente un artista plástico, sino que puede ser músico o tener otra formación previa no artística. Por último, otra cuestión importante es que la naturaleza de las obras de Arte Sonoro ha evolucionado y no tiene por qué plantear, exclusivamente, una relación de imagen visual y sonido, sino que puede haber obras de Arte Sonoro en las que, aún no existiendo la imagen, sí que exista un planteamiento de exploración del lenguaje sonoro, como la mencionada poesía sonora, también el radio-arte, y lo que se denomina el paisaje sonoro, el cual realiza una reflexión del entorno acústico basado, principalmente, en la grabación y en su mínima transformación. Así mismo, habría que añadir todas aquellas propuestas con un uso conceptual del sonido, lo que comenzó a desarrollarse en la década de los sesenta en el llamado *Audio Art*, un término anterior al de Arte Sonoro, y que coincidía con el desarrollo y una mayor accesibilidad de la tecnología audio, que facilitaba grabar sonidos en soportes fijos³⁶. La idea de Ramón Gómez de la Serna, de concebir el micrófono como la “oreja de todos”, pasaba a ser una realidad accesible décadas después, en manos de los artistas, lo cual les permitía capturar el sonido y que formara parte de sus obras, es decir, el equivalente a un instrumento musical para un músico.

Esta expansión del Arte Sonoro, en diferentes subgéneros, es para algunos teóricos un impedimento para identificarlo como categoría artística específica, equiparable a otros movimientos artísticos, como así lo expresa el teórico del *audio art* William Furlong: “El sonido nunca ha sido un área distintiva de la práctica artística, como otras manifestaciones y actividades que se convirtieron en campos nuevos en las décadas de 1960 y 1970. Aunque ha sido utilizado consistentemente por artistas a lo largo del siglo, nunca ha existido un grupo identificable que haya trabajado exclusivamente con sonido, de manera que uno no está confrontado con un área de práctica artística etiquetada como 'arte sonoro', de la misma forma en que se pueda estar identificado con categorías

³⁶ La aparición de la cinta de cassette doméstica, lanzada al mercado por la marca Phillips en 1963, permitió ser un soporte accesible de poco coste y fácil copiado para la difusión de trabajos de artistas sonoros, mediante publicaciones llamadas *cassette-magazines*, y también para poder grabar sonidos e incluirlos en sus obras, como en la performance *The Singing Sculpture* (“La escultura cantante”, 1968), de Gilbert & George, donde ellos evidencian incluso el propio objeto de la reproductora de cassette como elemento visual y sonoro. Lo activan durante la performance, para luego cantar y rotar mientras suena la música. En la actualidad, con las grabadoras digitales de sonido y su edición digital, no ha hecho sino extender el uso del sonido por parte de los artistas.

como las de arte Pop, arte Mínimal, arte del cuerpo (Body art), arte de la tierra, videoarte, y así sucesivamente”³⁷.

Esto lo dijo Furlong en los años noventa, pero una década después, se ha demostrado que el uso del término “Arte Sonoro” se ha expandido, no reduciéndose exclusivamente al campo específico del arte y de los artistas, sino que ha sido apropiado también al campo expresivo de muchos músicos y de otros creativos de formación divergente, lo que hace que su amplitud diversa no lo ponga en crisis, sino que, muy al contrario, su naturaleza diversa de expresar nuevas maneras de preguntarse y entender a través del sonido, sea su razón de ser. En realidad, el Arte Sonoro no es sino el reflejo de esa capacidad continua, de no dejarnos sorprender por los nuevos interrogantes que nos plantea cada sonido invisible de la vida, un mundo sin significados al que respondemos con nuestra propia resonancia.



Koncert Morski (Concierto del mar, happening panorámico, 1967) de Tadeusz Kantor

³⁷ FURLONG, William: «Sound in recent art», en FURLONG, William (ed.): *Audio Arts. Discourse and practice in contemporary art*, Academy Editions, London, 1994, p. 128, traducido en http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_sonoro (última consulta 3-06-2008).