

ARTE SONORO EN ESPAÑA: Notas introductorias



I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

SENSPERIMENT 06

ARTE SONORO EN ESPAÑA: Notas introductorias.

José Iges.

Permítaseme, siquiera en mi condición de comisario de esta I Muestra de Arte Sonoro Español (a la que en lo que sigue me referiré por sus siglas: M.A.S.E.), que esboce algunos párrafos como preámbulo de la presente publicación y, en primer lugar, como justificación de la misma. En ella se agrupan textos que, más que monográficamente, abordan distintos aspectos del Arte Sonoro en España describiendo amplias espirales en torno a nombres, temas, géneros y tendencias. Desde el trabajo experto en las vanguardias de Miguel Molina, otro gran profesor de estas materias en nuestro país, José Antonio Sarmiento, nos regala un luminoso texto que vertebra todo lo que de las mismas y sus protagonistas principales pudiera decirse en líneas generales, salvo quizá de la instalación sonora, cubierta por el prof. Mikel Arce, y del arte radiofónico, temática que asumo personalmente en mi triple condición de teórico, productor-comisario y artista practicante. En cuanto a la poesía sonora, hemos querido representarla por una transcripción del encuentro-mesa redonda celebrado en Lucena entre Fernando Millán, Bartolomé Ferrando y Xavier Sabater.

Decir que esta I M.A.S.E. carece de pretensiones sería faltar a la verdad. Que las mismas resbalen hasta caer en la pretenciosidad no parece muy probable, habida cuenta las variadas limitaciones que la han acotado. Hemos tratado de hacer desde esta 8ª edición de Sensxperiment una cala en un territorio vasto y complejo, imposible de contener en los márgenes en ella marcados, si bien las obras en exhibición, la documentación, las sesiones abiertas de debate, los conciertos, performances, conferencias y, por supuesto, las obras contenidas en la página web habilitada a tal fin (mase.es), arrojan como resultado un "corpus" artístico que no es posible ningunear ni arrinconar sin descrédito para quien lo haga. Y en ese sentido, la presente publicación debería servir –junto a la página web- como contenedor estable de todo ese conjunto de obras y autores (aunque de ninguna manera constituirse en "libro blanco" de esas manifestaciones artísticas en España). Ese "corpus" no se cierra con la presente revisión -aunque más que de revisar se trata aquí de visitar-, y como buen ejemplo ponemos nuestra ya citada página web, que irá incorporando como lista todas aquellas obras que se ajusten a las intenciones y objetivos de la misma. Dicho con otras palabras: la lista M.A.S.E. continuará en modisti.com sirviendo como base de datos activa y actualizable durante los próximos años, y en eso sí tenemos la pretensión de que se convierta en referencia internacional en dichas materias.

Arte Sonoro: un arte marcado por la evolución tecnológica

¿Cuáles son esas materias o géneros que conforman el Arte Sonoro de autores españoles? Y, antes de responder a esa pregunta quizá debiéramos hacerlo a otra más apremiante a estas alturas: ¿qué es el Arte Sonoro?

El arte sonoro es una categoría artística que surge con el siglo XX, aunque como tal no se formula hasta bien entrada su segunda mitad. Es el arte de la “era del sonido”, es decir, de aquella en la cual se comienza a valorar estéticamente el entorno acústico. Los Futuristas italianos –después los rusos y luego Dada- serían visionarios a la hora de otorgar un estatuto estético al ruido, al sonido aperiódico. Y con especial énfasis a la estetificación de los ruidos provenientes de las máquinas: la poesía de la locomotora y del motor de explosión entre ellas. Pero también la velocidad derivada de esas herramientas, por no hablar de una herramienta como el fonógrafo o un medio como la radio. En un estadio posterior, y apoyándose en esa apertura estética, llegan trabajos que surgen de las posibilidades que la electrónica aplicada al registro y manipulación del sonido aportan a finales de los años 40 del pasado siglo, y que se plasman ya en los 50 en laboratorios y “escuelas” tantos en Europa como en Estados Unidos. Recordemos como hitos clave el Estudio de Música Concreta fundado por Pierre Schaeffer en París, en la ORTF, un “Club d’Essai” que daría nombre y sede a la “musique concrète” en 1948, o el Estudio de Música Electrónica surgido en 1951 y dirigido por Herbert Eimert en la emisora WDR de Colonia, en donde trabajan autores como Stockhausen o Pousseur, o el Studio de Fonología de la RAI en Milán, fundado por Luciano Berio y Bruno Maderna en 1955, y en el que trabaja, entre otros, Luigi Nono. Realidades que, dicho sea de paso, llegan algo tardíamente a la España autárquica de la época, y que sólo con el empuje desarrollista de los 60 alcanza al nacimiento del primer laboratorio de música electrónica, ALEA, fundado y dirigido por Luis de Pablo a mediados de esa década.

Señalemos la aparición en Estados Unidos, en 1950, del primer magnetófono. En 1955 se muestra el primer sintetizador, diseñado por los ingenieros de RCA en Princeton, aunque es la llegada del "transfer resistor" o transistor a mediados de los 60 lo que revoluciona la electrónica de audio y, como es de dominio público, no sólo la fabricación de equipos de amplificación o tratamiento del sonido sino la de receptores de radio portátiles se ven afectadas con su lanzamiento a escala industrial. Es así como en 1965 el estadounidense Robert Moog lanza el primer sintetizador de sonidos "integrado", por así decir, como un instrumento de reducidas dimensiones. Posteriormente aparecerían sintetizadores más convenientes para la síntesis sonora más experimental, como los modelos británicos AKS y Synthi 100.

Junto a esa vía del sonido analógico va comenzando a gestarse la del sonido digital. En 1957, el investigador estadounidense Max Matthews demuestra con éxito, en los Bell Laboratories de New Jersey, la posibilidad de generar sonidos desde un ordenador. En 1965, en dichas instalaciones, el físico y compositor francés Jean Claude Risset emplea un programa informático de Matthews para digitalizar los sonidos de una trompeta en un ordenador IBM. Entre 1975 y 1982, los microprocesadores -como en su día sucediera con los transistores- alumbran la revolución del "ordenador personal" o PC. Nuevos grupos lanzan ordenadores personales cada vez más adecuados para la síntesis, control, mezcla y edición sonora digital, como Atari o, fundamentalmente, Apple.

En nuestro país se viven esos pasos evolutivos con el nacimiento en 1975 del Laboratorio privado PHONOS, en unos años en los que ALEA va tocando a su fin, y en los que comienzan en Madrid las reuniones del Seminario de Arte e Informática, que desaparece en 1981. El grupo ACTUM crea también un pequeño laboratorio en Valencia, en 1983 surge el GME en Cuenca –que en estos momentos está prácticamente desmantelado y sin actividad- y en 1987 el LIEM, dependiente del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Y naturalmente a lo largo de los 90 se produce imparable, con el abaratamiento del hardware y el desarrollo de distinto software, el despegue de lo digital como vía de registro, almacenamiento, manipulación y edición del audio, lo que permite al autor independizarse de los centros de producción públicos y privados.

Esa tendencia permitirá un crecimiento exponencial de obras y artistas, y es que el arte sonoro no solo ha sido originado por una artificio del sonido aperiódico o ruido, sino que ha evolucionado gracias a la propia evolución de la tecnología de audio. Y no solo de ella, sino en general de la tecnología electrónica en su conjunto, y en ese sentido conviene recordar la importancia de tantos otros equipos de control, detección y transmisión de datos en géneros como la instalación sonora o el arte radiofónico.

Géneros y soportes.

Los géneros que han acogido las distintas formulaciones artísticas del sonido han sido fundamentalmente la poesía sonora, la instalación y la escultura sonora, la performance y el arte radiofónico. Y en este caso nos permitimos definir la instalación como un género en sí mismo y no como un soporte, o si se quiere como una estrategia en la cual, partiendo de la evolución de la tridimensionalidad, como señala la artista Concha Jerez “los ejes respecto a los cuales se organiza la materia no son ya exclusivamente internos a la obra sino también exteriores a ella, pues uno está vinculado al espacio mientras el otro coincide con el meramente constructivo de los elementos que conforman la instalación”. Llegados a este punto, conviene recordar que en las páginas de la presente publicación se encuentran autorizados artículos que afrontan esos géneros mencionados, e incluso una tipología de trabajos que se han movido en un plano entre géneros y soportes - arte radiofónico, soporte digital, instalación sonora- como son los paisajes sonoros, a los que dedica su contribución un experto y autor como es José Luis Carles.

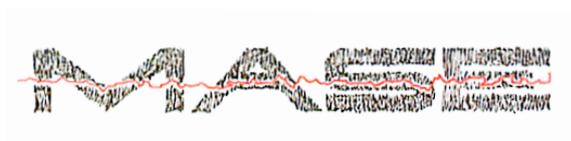
Señalemos por otra parte que en la performance por lo general, y salvo excepciones, el empleo del sonido organizado ha sido subsidiario de la misma acción, de igual manera que no nos detenemos a considerar aquí el rico universo audiovisual, en donde el audio desarrolla un papel netamente dependiente en general respecto de la imagen en movimiento (ciertamente, hay también en ello excepciones muy honrosas, incluso entre los autores españoles, y citemos entre ellas los trabajos en video de Eduardo Polonio con artistas video como Carles Pujol o Eugeni Bonet, así como los más recientes de Adolfo Núñez y Carlos Urbina, por no señalar la presencia activa del video y/o su procesado en vivo en conciertos intermedia como “Vox Vocis” –Jerez/Iges/López- o “La Ciudad” –Iges-, así como en “on nothing”, de J. M. Berenguer)

De todos modos, la necesidad de diferenciar “género” de “soporte” subsiste como un paso inexcusable ante la riqueza y variedad de todas estas obras. En este sentido, y como ejemplo de nuestro proceder lo mencionamos, consideramos soporte el concierto, y género la instalación. Ello es así por una práctica tan discutible como asumida, que se basaría en el hecho de que, mientras el concierto es una voz socialmente admitida para designar una reunión de intérpretes que persiguen una acción colectiva, la instalación comporta de entrada –como ya se ha argumentado- el asumir unos vectores estéticos más estrictos y específicos, sea la obra realizada en un espacio cerrado o exterior, público o privado. En cambio y por su parte, el término concierto plantea una clara vaguedad conceptual, dado que con él podemos tanto designar una improvisación, un evento con DJ’s, música sinfónica, de cámara, jazz o pop, géneros cada uno con sus propias características y con valoraciones socio-estéticas bien definidas. Otro tanto cabría decir del CD o el DVD como soportes de arte sonoro, si bien es cierto en este caso concreto que hay obras que han nacido, posiblemente al socaire de lo ya dicho en párrafos precedentes respecto de la influencia de lo tecnológico, exclusivamente para soporte disco –LP y luego CD o DVD-, y actualmente para la web en sus diversos formatos de audio. En esos casos, y para complicar algo más las cosas, el uso del soporte condiciona y define a la obra tanto como una instalación necesita del diálogo con un espacio: éste es el contenedor (soporte) de la instalación lo mismo que el disco lo es de la obra sonora, pero ni el espacio ni el disco son la obra.

Criterios de organización del material

Y junto a todo lo dicho, está –y no lo ocultamos- la dificultad evidente de diferenciar en tantas ocasiones lo que es, por ejemplo, música electroacústica de lo que es arte sonoro, tanto en el arte radiofónico como en la instalación o la poesía sonora. A lo más que puede llegarse, más allá de una formulación tan historicista como superada que delimitaría el empleo del término “arte sonoro” al realizado por artistas visuales en particular, o “no músicos” en general, es a que hay diferentes maneras de organizar el sonido en el tiempo y en el espacio. Y a que algunas de ellas son musicales y otras no. O lo que es lo mismo: que la música tiene unos criterios e intenciones diferentes de los exhibidos en la poesía sonora, la instalación o el arte radiofónico a la hora de organizar el material sonoro. Aunque en realidad, como resulta evidente al analizar las obras de este último apartado –y remito a mi Tesis Doctoral sobre el tema, fechada en 1997- nos encontramos que la mayor parte de ellas basculan entre lo musical y lo no-musical, llámese a ello influencia narrativo-literaria o poética. Y yéndonos a las instalaciones o las performances, habríamos de tener en cuenta criterios escénicos, plásticos, espaciales. Es, pues, el arte sonoro un arte claramente híbrido, y no puede extrañar por tanto que los autores que en España lo han/ hemos venido representando desde sus comienzos hayan/hayamos pertenecido al mundo literario, al tecnológico, al musical, al arte visual o a campos situados “entre sillas” como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas intermedia. De todo ello tendrán cumplida referencia en las páginas que siguen.

Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)



I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

SENSXPERIMENT 06

ECOS DEL ARTE SONORO EN LA VANGUARDIA HISTÓRICA ESPAÑOLA (1909-1945)

Miguel Molina

La práctica siempre antecede al concepto, de no ser así la historia del Arte Sonoro no empezaría apenas hace treinta o cuarenta años a lo sumo (1) y nuestro texto no tendría sentido. Igualmente ha ocurrido con la performance, otra palabra relativamente reciente pero que ha englobado el conjunto del arte de acción, más allá de que determinados artistas del pasado fueran conscientes de ello y que se sorprendieran ahora viendo que su trabajo se ha convertido en una performance y no en una velada vanguardista o teatro sintético que pretendían hacer. Encontrar los precedentes de una práctica actual es meterse en el túnel del tiempo, en el eterno presente ¿quién dudaría que el arte de las cavernas no era una pionera práctica multimedia?, en la cueva confluía, como en el ordenador, simultáneamente todos los medios: la imagen, grafía, sonido, movimiento y otros que desconocemos. Pero a pesar de ello, no podemos confundirlos, los conceptos son históricos y muchas cosas han cambiado que nos hace encontrar sus conexiones y divergencias. Con el tema que nos ocupa del Arte Sonoro Español, también ocurre lo mismo, su definición y práctica actual nos hace descubrir y redefinir posibles manifestaciones anteriores de creación sonora experimental, que no le habíamos prestado atención específica, pero que desde una mirada y escucha diferente (e interesada, hay que decirlo) pasan a convertirse en antecedentes de prácticas contemporáneas, que muy bien podrían ser incluidas ahora bajo ese amplio espectro que recoge el Arte Sonoro: Radio-arte, audio-instalaciones, escultura sonora, poesía sonoro-visual, acciones sonoras, etc.

La primera dificultad que nos encontramos es ontológica ¿ha existido realmente una vanguardia española?, nadie dudaría que ha habido artistas vanguardistas españoles claves en el panorama internacional, pero eso no hace una vanguardia autóctona, con un ideario y programa de acción conjunta de artistas que pretenden una transformación artístico-social total y diferenciadora, fundamental en la formación de todo movimiento vanguardista. Es por ello, que la vanguardia española del s. XX en relación a los movimientos artísticos europeos será marginal (a diferencia de su protagonismo en los siglos XVI y XVII), debido al ostracismo de la política y la sociedad españolas del momento, poco proclives a los cambios que significaban un espíritu moderno. A pesar de ello, esto no impidió que aquí surgieran algunos movimientos propios de vanguardia (ultraísmo y postismo), y especialmente artistas y escritores que emigraron fuera y que participaron activamente en los movimientos europeos de vanguardia (Picasso, Dalí, Buñuel, Miró, entre otros). Es en este panorama, entre autores y grupos españoles y su trabajo realizado tanto en el interior y exterior de la geografía española, donde recogeremos esos posibles antecedentes del Arte Sonoro Español.

Ramonismo: De las “greguerías onduladas” al “suicidio de un piano”

Ramonismo, ¿un ismo de una sola persona?, o quizá diríamos mejor una persona de multiplicidad de ismos representado a través de Ramón Gómez de la Serna [ver imagen nº 1]. Siempre es difícil poner una fecha clave en el inicio de la vanguardia española, pero una de ellas sería abril de 1909, con la traducción y publicación en el nº 6 de la revista Prometeo del “Manifiesto del Futurismo” de F. T. Marinetti, por Ramón Gómez de la Serna, apenas dos meses después de su publicación en Le Figaro. Aunque esto no significaría una adhesión incondicional a las proclamas futuristas, prueba de ello es que seguido a la

traducción, en un artículo sin firma (Ramón) ironiza una paternidad española del futurismo - y no precisamente la de Gabriel Alomar- sino “lo que él dice [Marinetti] de la Victoria de Samotracia, lo habíamos dicho ya nosotros, no ante un automóvil, sino ante una maquinilla de afeitar”. Aunque, sí que podemos considerar que su traducción servía como toma de conciencia de la necesidad de renovación, un “viva lo nuevo” gritado miles de veces como en el poema visual de Ramón incluido en el prólogo de su libro “Ismos” (1931).

En Ramón Gómez de la Serna encontramos múltiples antecedentes de lo que ahora llamamos arte sonoro, a pesar que no era ni músico ni artista plástico (aunque sí un admirable dibujante y su casa una auténtica instalación artística), su trabajo de escritor y su contacto profesional con los nuevos medios como la radio, hace que de su escritura y trabajo radiofónico encontremos tanto imágenes sonoras, como experiencias de arte radiofónico, que anticipan propuestas que se desarrollarán posteriormente en la segunda mitad del siglo XX.

En su trabajo en la radio, podríamos destacar dos vertientes en su contribución al radio-arte, una como radio-reportero para Unión Radio y otra por sus visiones sonoras surgidas de sus escritos en la revista radiofónica Ondas. Como reportero hay que resaltar, en primer lugar, por haber realizado el primer reportaje radiofónico en España, desde la Puerta del Sol de Madrid en 1929 (2), y especialmente por su forma de radiar, considerado como un “cronista de guardia”, que se lanzaba con su micrófono radiofónico a la calle y hablaba con la gente trabajadora: vendedores de lotería, chóferes, mieleros y demás vendedores ambulantes de la Puerta del Sol, donde recogía sus voces y permitía ser escuchadas y multiplicadas a través de las ondas radiofónicas. Su micrófono se convertía de esta forma en un altavoz de lo silencioso y olvidado, no sólo de las personas, sino también de los objetos, como ante esas nuevas farolas que instalaron en la Puerta del Sol que él las inauguraría como si de un monumento público se tratara:

“Esta farola a que le dedico mi apología traerá claridad a los asuntos nacionales y es antioscurantista por excelencia (...). Queda inaugurada esta farola nueva que sólo lleva diez días en uso, gran farola por lo mismo que llamamos a un hombre gran hombre” (3)

Acabado su discurso radiado “monumental”, la gente que se encontraba en ese momento en la plaza le aplaudió y él se inclinó reverente delante de la farola. Ahora, esta intervención, sería considerada como una performance radiofónica o arte público.

Sus reportajes no sólo abarcaban la vida pública, sino también quiso cumplir su sueño de tener un “micrófono íntimo” en su casa, enlazado con la emisora central de Unión Radio, donde -en la soledad y el silencio- emitía su “Parte del Día” con aquello que eventualmente pasaba por su casa: una visita, las impresiones fugaces de una carta que le llegaba, lo que veía desde el balcón, lo “recién presenciado o lo recién sucedido”. Él se consideraba un cronista de guardia y además el “poseedor de un micrófono privado en funciones universales” (4).

En su casa había instalado su Taller de Greguerías, donde algunas de estas greguerías fueron dedicadas al propio medio radiofónico, y que además de radiarlas algunas de ellas, las publicó también en la revista Ondas dentro de su sección “Radio Humor”, a través de diferentes entregas que denominó “greguerías onduladas”. “ovillejos de ondas” o “caprichos

ondulados". En ellas reflexiona poéticamente sobre todos los aspectos del nuevo medio, desde los elementos puramente tecnológicos (válvulas y acumuladores, el micrófono, el dial, altavoces, etc.) hasta los factores comunicativos (los mensajes, el auditorio, su poder y su mercantilidad...), fascinándole esa nueva expansión inmaterial que ofrecen las ondas radiofónicas, donde llega a humanizarlas, como en su Greguería ondulada nº 22 escrita en 1927:

"Muchas veces, en horas sin posibilidad, dejo abierto mi aparato para saber como respira electrónicamente el aire, como bulle su sistema nervioso" (5)

Esta greguería es una invitación a la escucha del "silencio radiofónico" que antecede a lo que John Cage planteara en sus obras 4'33 y 0'00", escritas en 1952 y 1962 respectivamente.

Hay que tener en cuenta que este "silencio ruidoso" generado por el propio canal era habitual en estos primeros años de la radiofonía, debido a las interferencias, la dificultad de sintonía y a los llamados "parásitos radioeléctricos", que conllevaba múltiples protestas de los radioyentes, donde Ramón se hacía eco en sus escritos en las revistas radiofónicas, ofreciendo una visión lúdico-creativa de ellos, como en sus artículos "Variedad y belleza de los pitidos" (Ondas nº 167, 26-VIII-1928), "Aislamiento del parásito" (Ondas, 14-V-1932) o "El circo de las ondas" (Ondas nº 215, 27-VIII-1929) donde en este último crea un paralelismo de los ruidos de las ondas de radio como si se trataran números de circo, realizados por "ondas artistas" en un "programa de equilibrismo, malabarismo y payasismo de las propias ondas" (6).

En este afán de contemporaneidad, Ramón propone nuevos monumentos más allá de "erigir personas muy parecidas entre sí sobre taburetes mas o menos altos de piedra y mármol", que son una "especie de director de orquesta sin músicos ni auditores" (7). De esta forma diseña monumentos significativos en la actualidad: al thermo, a la pluma-fuente, a la aviación, al automóvil y a la radio. El "Monumento a la Radio" [ver imagen nº 2] tendría el altavoz más potente del mundo y vendría a ser como un vitáfono o sonido de la vida, frente a los "estafernos mudos" de las estatuas de los grandes oradores, que de conocer este monumento estos "escultorizados" lo utilizarían para lanzar "el mejor discurso de su vida".

Además de los escritos y prácticas radiofónicas de Ramón Gómez de la Serna, encontramos otros antecedentes en su literatura que anticipa conceptos y manifestaciones del arte sonoro. En sus numerosas greguerías y relatos cortos, aborda de forma heterodoxa temas como del silencio, los ruidos y el hecho musical. En cuanto al tema del silencio, para Ramón "el silencio no es nuestro silencio, ese silencio que tenemos que presenciar o en el que tenemos que estar para comprenderle" (8), sino para él "el silencio es Dios", la eternidad, lo que quedará, por ello él dice irónicamente que "ha dejado sólo al silencio muchas veces por respeto" en su casa para no estorbarle y que pudiera "besarse con las mujeres de sus cuadros". Además, Ramón le confiere un valor autónomo al silencio, hasta el punto que lo concibe como un número más en el espectáculo del circo, denominándolo "el número silencioso" (9), que lo describe dentro de su libro "El circo" (1917), como "esa intensa expectación del principio del espectáculo", una espera que "sólo es comparable a la que atiende a la salida del primer toro en la corrida de la beneficiencia". Esta valoración de los elementos que rodean al espectáculo o al hecho sonoro, es un acercamiento a las ideas de Cage en su obra 4'33" que nos invita a escuchar esos sonidos del silencio que nos envuelven en todo hecho musical, que para Ramón son los que generan la expectación en la sala: "En el silencio del número muy silencioso hay un momento de solemnidad, en que

los anfiteatros se ponen de pie, y otro momento en que se rompe el silencio en los mil pedazos, en los mil añicos de las mil palmadas”.

En este “descubrimiento de lo insólito en lo ‘trivial’, en lo cotidiano” (10), Ramón reflexiona poéticamente con numerosos ruidos de nuestra cotidianidad, como por ejemplo invita a escuchar el ruido de los cierres metálicos al cerrarse 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 (11), o el murmullo de las fábricas en la noche silenciosa que le suenan al mar (como si de un paisaje sonoro se tratara) y describe cómo las bocinas del automóvil atacan al estómago (12). 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, donde de este último se pregunta si se pierde o “¿dónde se va yendo?” (13), o de cómo el “ruido de los pies descalzos de una mujer da una fiebre sensual y cruel...” (14) y finalmente expresa –paradójicamente– el ruido más “terrible” de todos, que no está determinado por sus decibelios sino por una presión sonora del sentido de ridículo o la pérdida de distinción de clase social: “¡El ruido más terrible del mundo es el que produce un sombrero de copa al caerse!” (15).

Ramón fue sensible a los sonidos que le rodeaban y por la gente que los producía, de ahí que homenajea a esos sonidos de la calle: el canto del melonero, la llamada al sereno, la voz del vendedor de frutas, la campanilla del trapero, o el chiflo del afilador que “delata a los oídos videntes”(16) (“Al oír el chiflo del afilador se sienten escalofríos como si pasase el viento del atardecer por el primitivo mundo lleno de miedos”). Se para a poetizar estos sonidos que escucha en la calle junto a esos otros que le acompañan, como el que producen las carretas por el pavimento de piedra, que nos hace recordar la transformación de nuestro entorno que plantea la ecología sonora, donde los sonidos mueren como las personas.

Finalmente, resaltaremos el último aspecto donde Ramón anticipa otras prácticas del arte sonoro, y son esas imágenes y acciones sonoras que genera cuando describe situaciones inverosímiles a partir de los instrumentos y manifestaciones musicales. Él se anticipa al surrealismo creando una asociación del violoncello con la mujer en una greguería de 1917 (17), y aquella otra equiparando la funda de un violín con la caja de un muerto (18). Textos posteriores sigue creando imágenes literarias surrealistas como el Sueño del violinista que era “tocar debajo del agua para que se oyese arriba, creando los nenúfares musicales” (19), La vivienda acordeón donde “el hombre del fuelle se había visto obligado a vivir con su familia en su propio acordeón” (20), o la Mermelada musical que era elaborada por una profesora de piano a base de notas y teclas (21). En otro texto breve que titula La zambomba de 1922, inclusive llega a “escribir” una partitura en un pentagrama, una pieza sola para zambomba titulada El turrón [ver imagen nº 3] donde sustituye las notas musicales por “U” mayúscula y “u” minúscula y sus variaciones, con la intención de que sea la zambomba una “digna compañera del bajo” y que en el Real pudiera haber un nuevo profesor que sea un “virtuoso de la zambomba” (22). Ramón tuvo contacto con la música, no como compositor, sino como escritor del libreto de la ópera Charlot (23), escrita en 1933 y musicada por Salvador Bacarisse, un compositor de la llamada también Generación del 27. La ópera tuvo un frustrado intento de estrenarse el mismo 1933 aprovechando un viaje a Argentina, en el Teatro Colón de Buenos Aires, donde Ramón quería incluso traerse al propio Charlot al estreno, pero de haberse estrenado la ópera –en palabras de Ramón– “hubiera sido un buen escándalo lírico, pero no se atrevieron a estrenar” (24). La obra se ha valorado como el nuevo género de la ópera cómica española, donde se sirve –por ejemplo– de “un tenor a

la italiana para cotejar a su amada sin pronunciar él ni una nota, como un 'Charlot' auténtico, fiel al cine mudo" (25).

Pero realmente donde Ramón goza de toda su libertad creativa es en sus escritos, donde a veces construye experiencias extramusicales que anticipan lo que años después serán acciones sonoras de grupos anti-artísticos como Fluxus, como es el caso de su fantasmagoría llamada "Suicidio de un piano", publicada hacia 1935, donde nos crea una situación de un gran piano vertical que se escapa de sus amarras y cae de un cuarto piso a la calle, rompiéndose en "mil pedazos y en mas de mil notas", en palabras de Ramón: "La bomba musical conmovió a toda la ciudad, y aparecieron bemoles perdidos en los tejados lejanos y teclas negras en guantes remotos" (26), de esta forma el piano había conseguido salvarse de unas "monótonas lecciones".

El legado de Ramón no ha quedado sólo sobre el papel, sino también su imagen y voz grabada, como en el film sonoro "El orador" (27) rodado en 1928 por Feliciano Vitores mediante un precario sistema sonoro llamado Phonofilm, donde Ramón realiza un monólogo-performance a la manera de sus famosas conferencias-maleta donde saca objetos de una maleta e improvisa sus descubrimientos insólitos de lo trivial, en este caso "un monóculo sin cristal" de nuevo rico y una mano gigante que parodia los demagogos discursos políticos, además de sus imitaciones fonéticas no habituales de un gallinero en las tardes calurosas. Además de este film, se editó en Buenos Aires, dentro de la colección "Antología Sonora" (28) dirigida por Guillermo Orce y Arturo Cuadrado, un disco individual suyo de poco más de 200 copias (incontrable hoy en día), titulado "Greguerías", donde es el propio Ramón quién las recita. También se encuentran grabadas algunas de sus conferencias en los archivos sonoros de Radio Nacional de España, una de esas conferencias "Comentarios del exilio en Argentina", grabada posiblemente en 1949 a su vuelta a España, donde en la ficha técnica se indica que realiza "imitaciones del gallo" y dice "palabras altisonantes". Ese mismo año volverá a Argentina definitivamente, después de su fría acogida.

Cubismo: "La orquesta sinfónica de carnes hechas pedazos"

Con esta frase (29) definía el propio Picasso su cuadro de las "Démouelles d'Avignon" (1907), pintura considerada como el comienzo de la vanguardia artística europea, y donde aquí el artista se sirve de los conceptos de "orquesta" y "sinfonía" propios del lenguaje musical, tal vez porque éstos no necesitaban una referencia figurativa –como en las artes visuales- para expresar una coherencia y confluencia al mismo tiempo de sus elementos divergentes. Picasso tuvo un contacto constante con la música y los músicos, especialmente a través de la realización del vestuario y escenografía de varios ballets: "Parade" (1916-17) con música de Erik Satie y libreto de Jean Cocteau, "El Sombrero de Tres Picos" (1919) de Manuel de Falla, y "Pucinel" (1920) de Igor Stravinsky. Será con el el ballet "Parade" donde quizá logra su mayor aportación y –por extensión- un gran escándalo; su vestuario cubista de los personajes como el "manager americano" [ver imagen nº 4], que lo formaba una superestructura de rascacielos y donde en una de sus manos sujetaba un megáfono, conferiéndole una "cierta rúbrica coreográfica" (en palabras de Cocteau) que obligaba al bailarín a moverse como un autómatas y a crear "un tumulto rítmico con el ruido de sus pies durante los silencios intercalados en los números musicales" (30). Todo ello añadido a esos otros ruidos que Cocteau sugirió a Satie que incluyera en su partitura: una máquina de escribir, un látigo o disparos de pistola; que lo convierten en un antecedente de la llamada acción musical (o action music) que se iniciará en los años sesenta, y que contendrá también un contenido crítico desmitificador a la sociedad de su

momento, que en los personajes de Parade reflejaban los negocios, la competencia y la propaganda.

El interés de Picasso por la música se encuentra también en sus dibujos, pinturas y esculturas, desde los inicios de su época azul hasta su largo recorrido cubista, consiguiendo reflejar siempre una musicalidad en la imagen, donde la identificación cuerpo/instrumento se va haciendo cada vez mayor, pasando de la fusión “sujeto-objeto” a “objeto-objeto”, desarrollado éste último especialmente en sus naturalezas muertas, creando un diálogo espacio-temporal entre las diferentes cualidades plásticas del sonido y las musicales de la imagen. Para su comprobación, aludiremos aquí a dos obras realizadas por Picasso que responden a diferentes desarrollos del cubismo. “Construction. Violon, bouteille sur une table-automne 1915” y “Guitare-mai 1926”. En la primera de ellas [ver imagen nº 5] Picasso traduce las vibraciones y las ondas sonoras a través de la propia estructuración del espacio y la organización compositiva de la obra, que remite también a una organización que es sonora y musical. Es muy conocida la articulación del cubismo gracias a la introducción de una “cuarta dimensión” en las obras, la del tiempo, organizado en función de la categoría de simultaneidad. Esta categoría se mantiene por la introducción de una objetividad basada en la coexistencia de los puntos de vista. Esta idea, que puede llevar a la idea de plegado del espacio, al juego calidoscópico de las miradas, está transformada en la obra por la introducción de un despliegue de lo compositivo gracias al cual en este trabajo se comunica con el sonido, entendido como el despliegue de ondas sonoras.

De acuerdo con lo dicho, el juego espacio-temporal se transforma y se convierte la percepción en vibración perceptiva, gracias a la doble sensación que produce el hecho de que en ella se despliegan dos aspectos divergentes:

-El punto de vista visual, resultante de la estructuración simultánea de varios puntos de vista que provocan el juego plano-contraplano y que rompen la estructuración gestáltica de figura-fondo, y la coherencia visual.

-El punto de vista que podríamos denominar –metafóricamente- sonoro, que provoca el volumen compositivo estructurando ese juego simultáneo por la proyección de la profundidad o de una línea oblicua que hace que tendamos a “escuchar” los sonidos agudos del violín.

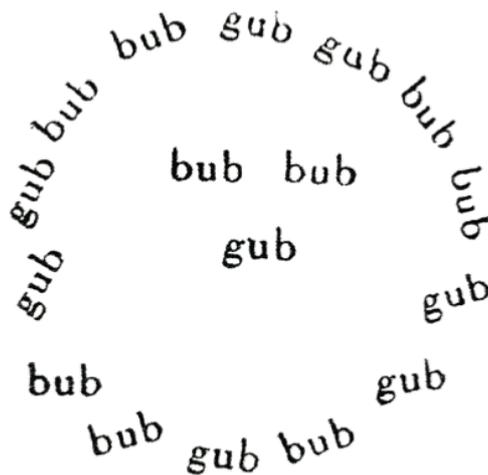
De este modo, esa “naturaleza muerta” de Picasso, se encuentra animada, al menos por un sonido supuesto, el del entrecocar de los oscuros vidrios de la botella, el del propio sonido penetrante que parece emitir el violín, combinando, disponiendo y organizando el espacio más allá de lo visual, apelando a una supuesta sonoridad.

Por lo que se refiere a la segunda de las obras que queríamos traer a colación, su Guitare [ver imagen nº 6], de ella podemos decir que es el juego de líneas el que marca la propia tensión de las cuerdas que, al tiempo hace que éstas puedan emitir un sonido, organiza y distribuye el espacio visual. Las cuerdas verticales marcan una tensión contenida que tiende a expandirse y acentuarse gracias a la introducción de una línea quebrada, que también es cuerda en su materialidad. Lejos de ser el agujero de la guitarra, al centro de la composición, el lugar el que fuga la mirada, ésta se dilata y se ensancha a través de la superficie, no sólo a causa de la tensión citada marcada por el juego lineal de las cuerdas, sino también por el trozo de gasa verde, representación de un sonido sutil y casi femenino, que la guitarra retiene en su perforación al tiempo que permite su evanescencia sutil y vaporosa. La tela, junto a ese equilibrio tenso de la composición, representa los aspectos

evanescentes del sonido, que la imagen retiene, al tiempo que tiende a difundir más allá de sí misma, hacia nosotros, hacia el espacio que la rodea.

A un tiempo, la presencia poderosa de la oquedad de la guitarra, aquello que le permite retener y emitir su sonido, de nuevo nos arrastra hacia el mito y el misterio representado mitológicamente por Orfeo. El sonido, a la vez que calmado es tenso. El instrumento parece a punto de estallar en armonía, o estar a punto de rasgarse. La introducción misma de las cuerdas, convierten, por otra parte, este trabajo en un trabajo con un carácter marcadamente táctil, e invitan a “rasgar” con los dedos (como aludía Ramón en su greguería erótica) esa tensión quebrada del sonido más allá de su propia representación visual. Este silencio sonoro de las guitarras de Picasso, donde los sonidos y las resonancias son latentes, crean una tensión misteriosa, que a Jean Cocteau le lleva a declarar: “Mon rêve en musique serait d’entendre la musique des guitares de Picasso” (31).

Además de Picasso, otros autores en nuestra geografía se vieron influenciados por el cubismo, como el poeta catalán Josep M. Junoy, influenciado por los caligramas de Apollinaire, realizó varios de ellos con poemas en composiciones dinámicas y jugando también con el tamaño de las letras y signos: “Miró” (1917), “Deltoides” (a Nijinsky, 1917), “Oda a Guynemer” (1918), “Zig-zag” (1920) o “Art Poética” (1920). Algunos de estos poemas intercaló versos con trozos de partitura, como el poema “Eufòria” (1917), que puso un fragmento de una obra del futurista italiano Balilla Pratella, dispuesta diagonalmente junto a sus versos como un estallido de “pedazos” de sonidos y palabras [ver imagen nº 7]. Esta influencia del cubismo y futurismo en Cataluña, también estuvo presente a través del poeta Joan Salvat-Papasseit, que inclusive publicó un manifiesto “Contra els poetes amb minúscula. Primer Manifest Català Futurista” (1920) y varios de sus poemas se encuentra el recurso sonoro-visual de las palabras en libertad futuristas, experimentando con la tipografía y la onomatopeya como en el poema “Romàntica” (1925) donde “el clar de lluna és un lladruc de gos / quelcom que compromete” (32):



Vibracionismo y Ultraísmo: Del ruido visual y la onomatopeya a “enseñar a oír sin palabras”

En Europa se producen diferentes movimientos en la vanguardia donde relacionan el lenguaje musical y la plástica, creando correspondencias de sonido y color, tiempo y espacio, a través de afinidades perceptivas y equivalencias sensoriales creando una música visual sin sonidos. Tendencias como el “musicalismo” de Henri Valensi, el “Orfismo” de

Robert y Sonia Delaunay o la búsqueda de un “arte sintético” en Kandinsky, tratan de crear una relación transdisciplinar (más que interdisciplinar) entre música y arte en todo aquello que le unen estructuralmente en su vocabulario común, para reflejar ya sea el ritmo sonoro-visual de la vida o la armonía universal donde todo está vinculado. En España no encontramos ese paralelismo entre música e imagen, pero sí puntualmente la relación ruido-imagen, reflejado especialmente en lo que se ha identificado con el “Vibracionismo”, término creado hacia 1916 por Rafael Barradas (aunque uruguayo, su trabajo plástico lo realizó en España), que conoció directamente a los futuristas italianos y que en 1914 viajó a Barcelona y se relacionó con la vanguardia catalana del momento, especialmente con Salvat-Papasseit. El Vibracionismo es una síntesis muy personal de Barradas de varios movimientos de vanguardia: Cubismo, Simultaneísmo y principalmente el Futurismo, de ahí que a través de sus dibujos y pinturas recoge el movimiento trepidante de la ciudad, de sus calles y cafés, expresando con onomatopeyas, números, letras y líneas entrecortadas el “ruido” que los envuelve. El movimiento desordenado y disonante, la “vibración” de formas y sonidos, queda expresado especialmente en su dibujo vibracionista “Bonanitingui” (1917) [ver imagen nº 8], que recoge los ruidos de una calle de Barcelona a través de onomatopeyas dibujadas con variaciones gráficas, a modo de “bocadillos” entrecortados, que nos recuerda las palabras en libertad futuristas.

El empleo de la onomatopeya fue una contribución importante del futurismo italiano a la poesía sonora, que tuvo su influencia también en el Ultraísmo español, considerado quizá el único movimiento de vanguardia propiamente dicho surgido en España y que tuvo su expansión en Hispanoamérica. Este movimiento surgió en 1918 en un diálogo de café de Xavier Bóveda con Rafael Cansinos-Asséns, en el desaparecido Café Colonial de Madrid, que después este diálogo se transformó en entrevista y poco después en otoño de 1918 se publicaría en prensa el primer manifiesto ultraísta llamado Ultra, donde decían que “por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación” (33). Este movimiento venía a ser la síntesis de los movimientos de vanguardia europeo (especialmente Futurismo, Cubismo y Expresionismo) y será en la poesía donde se desarrollará principalmente, cultivando la experimentación con la imagen y la metáfora, aunque también abordarán la “descoyuntación tipográfica” (en palabras de Guillermo de Torre) y la onomatopeya. Esta última, la encontramos diseminada en algunos poemas de Xavier Bóveda como en “Un automóvil pasa” (Revista Grecia nº XIII, 1919) que imita los ruidos del automóvil cuando va lento (“Oú, ou, ou”) o frenético (“Trrrrrrrrr Trrrrrrrrr”), o en el caso de su poema “El tranvía” (revista Grecia nº XIV, 1919) con el ruido de los frenos (“Ro-ro-ro-ro-ro...”) o cuando rechina (“iiiiiiii”). Poemas plenamente onomatopéyicos es “A caballo, río y martín pescador” de Fernando María de Milicua, que es un poema fonético con el que cierra su único libro “Poemas cortos en prosa” (1925), donde advierte antes de la lectura de este poema que “la fe que perdí en las palabras la encontré en los sonidos” (34):

ton , ti , que ,

ton , ti , que ,

ton , ti , que ,

tíquete – tíquete –tíqueteton

tíquete – tíquete –tíqueteton

tíquete – tíquete –tíqueteton

en “la expresión musical, de todas las sensaciones, la de mayor confusión”. Esta actitud impidió que hoy en día pudiéramos hablar de una música surrealista propiamente dicha, aunque hubiera compositores surrealistas que intentaron llevarla a la práctica (André Souris o Jaroslav Jezek), y a pesar del gran interés que los artistas plásticos surrealistas tuvieron por los instrumentos musicales, que siempre les sedujo incluir en sus obras, ya sea en la representación pictórica, adaptado como objeto surrealista o en la trama de los films. Es en estos aspectos, donde encontramos una afinidad con el arte sonoro, no tanto por su posible interpretación musical, sino por su significación simbólica, poética, erótica u onírica. Esto se ve reflejado claramente en la obras de Man Ray como “Emak Bakia” (1926), “Le Violon d’Ingres” (1924) y “Objet à détruire” (1922-23), pero también en los surrealistas españoles como Salvador Dalí y Luis Buñuel. La presencia de instrumentos musicales desde un tratamiento surrealista y por extensión pionero en prácticas posteriores en el arte sonoro, lo encontramos en los dos primeros films que colaboraron Dalí y Buñuel: “Un perro andaluz” (1929) y “La Edad de Oro” (1930). En el primero de ellos, en la escena nº 53 del guión [ver imagen nº 9], aparece el protagonista arrastrando dos pianos con 2 asnos putrefactos encima de cada uno de los pianos, que además en el film aparecerán arrastrando a su vez dos sacerdotes:

“Nº 53 Filmados de perfil, pasan en primer plano las cuerdas y los objetos atados a éstas. En primer lugar, los tapones, después los melones. (El personaje sigue tirando con todas sus fuerzas) y, por fin, los pianos llenos, atestados de carroñas de asnos. (La muchacha reprime un grito). Al pasar los teclados, las cabezas de los asnos, que se salen de la caja de armonía, reposan sobre la parte del teclado correspondiente a los agudos” (37)

Aunque tanto Buñuel y Dalí cuando elaboraron el guión no pretendieron una significación concreta, sin duda la escena contiene elementos de contraste muy fuerte, los pianos frente a los burros muertos, la armonía al lado de la putrefacción, lo acomodado con lo abandonado, la cultura con la incultura. Y todo ello arrastrado por el personaje, como si fuera un lastre histórico, social, psicológico; que no puede evitar. Es curioso que el guión hace hincapié que las cabezas de asno salen de la caja de armonía y reposan en las teclas de las notas agudas, como si hubiera sido el propio tocar armonioso el que ha hecho emerger su propia carne en proceso de putrefacción. Esta escena muy bien podría ser entendida en la actualidad como una instalación, acción musical o arte sonoro.

En su segunda película “La Edad de Oro” [ver imagen nº 10], también aparece otro instrumento musical en clave surrealista, en el sentido que aparentemente no tiene una significación concreta en la trama argumental, sino que aparece como algo “pintoresco”, después de una cartela en negro con la frase en francés “Aspects divers et pittoresques de la grande ville”, mientras se oye la Sinfonía nº 4 de Félix Mendelssohn, un viandante va caminando y dando golpes a un violín roto. El violín, otro instrumento clásico, pervertido y arrastrado por la mundanidad de una calle, caído en lo mas bajo, tocado ya no por un arco sino por un pié. Este film arremetía contra la burguesía, su falsedad, sus prejuicios y su auto-represión bajo una imagen falsa liberal. Todo esto llevó a que en el estreno destruyeran los asistentes la pantalla y la exposición de cuadros surrealistas. Es la burguesía desvelada que golpea con otro pié a aquellos que rompieron su violín, sus instrumentos de ocultación y orden.

Después de estos dos films, Buñuel y Dalí, tomaron rumbos distintos, aunque en el caso de Dalí seguirá empleando el piano de cola como elemento visual en toda su obra pictórica: “Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano” (1931), “Fuente necrófila brotando de un piano de cola” (1933), “Cráneo atmosférico sodomizando un piano de cola”

(1934), “Un químico levantando con extrema precaución la tapa de un piano de cola” (1936), etc. Como muy bien señala Xosé Aviñoa “se fija de manera obsesiva en el teclado, que en algunos casos deriva en los dientes de una calavera o en otras formas próximas”, y no “lo trata como un objeto productor de sonidos, sino como un ente de culto, deformado y volátil, con una funcionalidad claramente simbólica” (38) Este uso del piano como elemento visual y simbólico, llega a su máxima expresión en el proyecto de baile para la escena de la pesadilla del film “Recuerda” (Spellbound, 1945) de Alfred Hitchcock, que finalmente no fue incluida en el montaje definitivo de la película, y que consistía en suspender 15 pianos llenos de esculturas sobre siluetas de parejas bailando, Dalí pretendía que fueran pianos reales pero los especialistas de Hollywood hicieron modelos reducidos de pianos y 40 enanos para conseguir el efecto de perspectiva deseado. Aunque Dalí aceptó esta versión, esta escena fue descartada y sólo apareció la que actualmente conocemos. Este montaje en sí mismo, anticipa el arte de la instalación y acción sonora, que aunque no existan sonidos, sí podemos realizar una contemplación silenciosa, bajo la tensión contenida de bailar en esta pista de baile amenazante.

En cuanto a Luis Buñuel, a pesar de la sordera que se le fue agravando con el tiempo siempre cuidó el sonido y la música de sus films, prueba de ello es su película “Tristana” (1970), donde aparece en los créditos como realizador del fondo sonoro, donde grabó personalmente el “paisaje sonoro” de Toledo, su repicar de campanas en toda la ciudad o el canto de las monjas a través de los muros del convento de Sto. Domingo el Real. Estos sonidos seguían en su memoria, de lo que escuchó cuando creó “La Orden de Toledo” en 1923, un año antes del primer manifiesto surrealista, cuando con sus amigos Lorca, Dalí, Alberti, Pepín Bello o Moreno Villa, se perdían por la noche en el laberinto de calles de Toledo para “ponerse en disposición de vivir las mas inolvidables experiencias”, y “leyendo en alta voz poesías que resonaban en las paredes”, todo ello envueltos en sábanas recreando una nueva teoría de fantasmas, y dada la poca luz de esos años, estas experiencias se hicieron preferentemente sonoras donde –en palabras de Buñuel- “no sabíamos si eran alucinaciones o realidades”:

“Una noche, muy tarde y nevando, mientras callejeábamos, Ugarte y yo, oímos de pronto voces de niños que cantaban las tablas de multiplicar. De vez en cuando se interrumpían las voces y se oían risitas y la voz grave del maestro. Después reanudaban el canto.

Apoyándome en los hombros de mi amigo, conseguí izarme hasta una ventana, pero las voces callaron bruscamente y yo no pude ver más que oscuridad ni oír más que silencio” (39).

Postismo: De la euritmia a “parar un taxi a viva voz en dirección prohibida”

Si el Ultraísmo era considerado la síntesis de los ismos de la vanguardia, el Postismo se entendió como “el ismo que viene después de los otros ismos”, un movimiento de vanguardia español que surge en 1945 en plena posguerra española, y un epígono también de la disolución de los ismos europeos, cuando ya sólo quedaban las ruinas del fin de la Guerra Mundial en Europa, y la dispersión de los artistas de vanguardia por otros mundos.

Este movimiento no terminó nunca de definirse, porque era una manera de no dejarse nunca de inventar. Para algunos lo han definido como “la manifestación sumamente eurítmica de los elementos que componen el mundo sensorial” (Félix Casanova de Ayala), o para sus fundadores “la locura inventada” (Carlos Edmundo de Ory) o el “culto del

disparate” (Eduardo Chicharro). Como lenguaje se desarrolló especialmente en la literatura (poesía y narrativa) y en la plástica (pintura); y aunque no encontramos un desarrollo en la música (si exceptuamos los intentos de Ignacio Nieva), sí en cambio es fundamental este lenguaje para entender su poesía: “Es un movimiento que aspira a convertir la filosofía en música...” , o como dice Raúl Herrero “la musicalidad de los poemas postistas puede ser herencia del pasado modernista de Ory. Salvando las distancias, ambos ismos coinciden en el gusto por la sonoridad a través de la repetición fonética” (40)

También es de destacar que el postismo revalorizó la sonoridad del lenguaje oral y popular del romance, el trabalenguas y de las jergas locales, y que poetisas como Gloria Fuertes (la única mujer en el grupo, “postista a posta” como ella decía) lo remarcó en sus poemas y en el placer de contarlos, o también Gabino-Alejandro Garriero en su inolvidable poema “Parábola del niño pródigo”.

El uso de la Euritmia venía influenciado por el movimiento antroposófico de Rudolf Steiner de sus conferencias entre 1912 y 1919, que la definió como “vivencia interna” y “arte de la totalidad” que iba dirigida a una morfología relacional, donde se buscaba una relación armoniosa de las partes con el todo. Esto quedará reflejado en los diferentes manifiestos del postismo y especialmente en la figura de Eduardo Chicharro, y en su libro “Música Celestial” (1947 y 1958), donde en uno de sus versos nos realiza una invitación “eurítmica”:

“Reducid vuestra casa al silencio y veréis como cada cosa os empieza hablar” (41)

El grupo de postistas se reunían entre ellos en lo que denominaban Nupcias Postistas, [ver imagen nº 11] que consistían en una especie de ceremonias-fiestas realizadas en el estudio pictórico de Chebé (pseudónimo de Eduardo Chicharro) donde comían emparedados de queso manchego y sangría, a la vez que se bailaba y declamaban poesías ataviados con las cortinas del estudio, con la finalidad de “acabar de inventar el postismo”, ya que aunque estaba casi inventado, faltaban definiciones. Jesús Juan Garcés era garcilasista recién incorporado al postismo e incorporó en una Nupcia Postista de 1947 a sus “Poemas primitivos para ángeles” (1945) el procedimiento del enderezamiento botellista (“regla de oro postista que, a partir de la métrica eufónica, sirve de molde para introducir un texto paralelo creativamente reinventable ‘ad infinitum’,) combinando palabras inventadas y neologismos balbucientes, guturales o sibilantes determinados por su sonoridad:

Canto décimo

(Loré, el ángel del ruido)

Loré loré Loré
Atanchande
Efeté efeté
Aclautiflarliflé

Loré Loré veni veni
Alifaré

¿Rrummmmmmmmmmm ! (42)

Estos poemas fueron tachados por Juan Eduardo Cirlot de “huidobristo”, que no aportaban ninguna novedad a lo que ya hizo el autor de Altazor (“¿Es que no ha leído Altazor?”, exclamó Cirlot después de leer estos poemas y no ser publicados los suyos enviados a los postistas). De todas formas, el factor musical del poema es fundamental en todo el Postismo, como así lo remarca Eduardo Chicharro: “musicalidad de locución”, “musicalidad en el metro y reincidencia alternativa”, “asonancias interiores por proximidad, retruécanos, onomatopeyas”, “cortes repentinos, reiteraciones y arritmias”. Y que el propio Cirlot, filopostista también, tendrá un vínculo de influencia mutua con la estética postista en lo referente a la experimentación sonora y que desarrollará después especialmente en sus obras “Ciclo de Bronwyn (1969) o “Inger permutations” (1971); al respecto de esta relación con el postismo señala Clara Janés:

“La aproximación de Cirlot a la obra postista, y viceversa, se concentra especialmente en el papel predominante del concepto lúdico del texto y de la materia verbal: el lenguaje como lugar del conflicto y creación gozosa. De ahí su mutua propensión a la homofonía, la aliteración, la reiteración fónica, la rima y la monorritmia y a diferencia de lo que acontece con los surrealistas: la métrica” (43)

Otros de los aspectos que desarrollaron los postistas fueron toda una serie de provocaciones públicas –propias de un movimiento vanguardista- como reacción al ambiente conservador de estos primeros años de la posguerra española, pero siempre han sido criticadas de “boutades” y de ser un simple “anecdótico”; aunque vistos desde otro enfoque podrían ser valoradas como manifestaciones proto-happenings de los años cuarenta:

- a) Parar un taxi a viva voz en dirección prohibida y en plena Gran Vía madrileña.
- b) Entrar en una fuente pública ante los atónitos transeúntes, para dar agua al zapato.
- c) Entrar en el “Café Castilla” a gatas, con el sombrero a lo Napoleón y las chaquetas al revés. (44)

Estas provocaciones ya las iniciaron desde los comienzos del movimiento, cuando irrumpían sin previo aviso en los recitales convencionales de poetas, subiéndose en las mesas con las chaquetas al revés, los calcetines en los bolsillos y recitando “gutturaciones y gorgoritos entre rítmicas convulsiones de todo el cuerpo” (en testimonio de Félix Casanova Ayala), donde de esta forma ridiculizaban el ambiente retrógrado intelectual del momento, que a veces incluso se aprovechaban de esa falsa intelectualidad, inventándose un poeta soviético inexistente llamado Serjovich, donde el gaditano Carlos de Edmundo de Ory, recitaba las supuestas poesías en ruso y castellano de este poeta a los tertulianos del “Café Gijón”, cuando en realidad se trataba de una invención suya, inclusive el idioma empleado. ¿Es esto una anécdota? o ¿arte sonoro en respuesta a lo engañoso?

La estética postista continuará en años posteriores a través de distintos autores filopostistas, como antes hemos señalado con Cirlot, y que también se encuentra en el pintor manchego afincado en cataluña Antonio Beneyto, que inició su obra en los años sesenta y donde se destaca una obra relacionada con el arte sonoro “El dibuix més llarg del món” (1986) que se sirve de un rollo de papel agujereado de pianola donde dibujará a base de tinta y acuarela a lo largo de 30,5 metros de longitud [ver imagen nº 12]. En esta obra crea un diálogo pictórico/musical entre las figuras zoomórficas y el discurso lineal del rollo de pianola “siguiendo el puntilleo lila sobre el papel, marcando un ritmo de tonos altos y bajos que influye en las figuras, en su posición, en su duración, en su enlace y en su

acabamiento” (45). Aquí Beneyto crea una euritmia de sonidos latentes e imágenes en “un encuentro inesperado” con lo “anecdótico/significativo” (en palabras de Juan-Eduardo Cirlot hablando de su obra temprana del autor).

Otros epígonos vanguardistas: Del “Fonema Hispánico” y la Diafonía a la Telegrafía Rápida, el Triteclado y la Música Eléctrica.

Existen varios autores que –sin pertenecer a un movimiento vanguardista concreto– su obra se encuentra vinculada a esa experimentación propia de la vanguardia, y más especialmente con el sonido. Uno de ellos es el granadino José Val del Omar, un cineasta, fotógrafo, poeta, inventor e inclusive compositor de música concreta, que empezó a rodar ya en los años veinte del pasado siglo y una década después, en los años treinta, participó en la iniciativa de las Misiones Pedagógicas durante la República Española, como fotógrafo, cineasta y proyectista en diferentes pueblos de España, donde jamás había llegado el cine (suyas son esas conmovedoras fotografías de los rostros perplejos del pueblo iluminados ante la pantalla). Colaboró también con el Museo Circulante junto a Luis Cernuda y Ramón Gaya, donde mostraban a pueblos perdidos copias de cuadros del Museo del Prado y audiciones en discos de gramófonos. Durante la Guerra Civil colaboró en Valencia con Josep Renau en ediciones escolares y de salvamento del patrimonio, y acabada la guerra funda en 1940 Radio Mediterráneo y organiza el primer Circuito Perifónico de Valencia con más de 19 líneas. En 1942 escribe un manifiesto que llama “Corporación del Fonema Hispánico” donde reivindica el valor de la lengua oral viva frente a la letra impresa ya inmóvil y propone crear una especie de editorial fonética para los pueblos de lengua castellana, donde se pudiera construir “...el documental acústico de acciones y sonidos concretos” (46) sirviéndose de la “técnica de segmentación” propia del cine, proponía trasladarlo a la grabación y la radio, una idea que ya Walter Ruttmann iniciaría en Berlín en los años treinta. Decía Val del Omar que “existe un disco de Unamuno en el que hay más de Unamuno que en cualquier biografía” (47), este disco correspondía a la serie llamada “Archivo de la Palabra”, primera iniciativa en España de grabación documental comenzada en 1930, y que pretendía constituir un fondo con grabaciones de personalidades destacadas en el campo de la cultura, la ciencia y la política; y que Val del Omar pretendía extenderlo a la gente común de distintos lugares de habla hispana, y no limitarse a la simple grabación sino combinar y componer este Fonema Hispánico como si de un montaje cinematográfico se tratara, construido sólo con sonidos, con su original aparato magnetofónico construido por él mismo con el fin de que éste fuera un instrumento de cultura y cooperación entre los países hispánicos.

En 1944 patenta el sistema de sonido Diafonía y el aparato reproductor Diáfono de dos canales fotoeléctricos [ver imagen nº 13], que pretendía superar el sistema estereofónico convencional a través de varias fuentes sonoras delante y detrás del espectador, pretendiendo con esto un diálogo “dialéctico” con lo que se ve o escucha. Con ello creaba un “contracampo acústico” que puede ser también un “contrapunto psíquico entre la obra que se presenta y la reacción individual y colectiva del espectador que la recibe” (en palabras de Val del Omar). Esto lo conseguía poniendo el sonido principal (“sonido objetivo”) en los altavoces delante del espectador y sólo en momentos determinados seleccionados introducía en los altavoces traseros (“sonido subjetivo”) los sonidos de ambiente, palabras o ruidos que enfrentaran al público con el sonido principal, produciendo esa “reacción espiritual” de choque que Val del Omar pretendía provocar:

“La diafonía es una estereofonía psíquica donde el espectador está situado entre dos focos, uno delante y otro a su espalda. El de delante expresa el futuro y el de atrás el pasado. Estos dos focos están en choque y se encuentran en el espectador, constituyendo el presente. El eje diafónico enlaza espectador con espectáculo, mientras que el estereofónico está diametralmente opuesto y pasa por los tímpanos de nuestros dos oídos” (48).

Tal vez por no buscar crear una ilusión efectista de espacialidad sonora, llevó a que no se empleara este sistema de “sonido de choque” en la industria cinematográfica. Val del Omar aplicó el sonido diafónico en su film “Aguaspejo granadino” iniciado en 1950 y terminado en 1955, era una simbiosis poética de luz, agua y sonido a través de las fuentes de Granada, donde trabajó con más de quinientos sonidos entrelazados en una estructura diafónica y compuestos al modo de la música concreta, que el memorable crítico cinematográfico Alfonso Sánchez lo recordaba en su visita a su estudio en 1955 como “un poeta del ruido” donde en “una cintita que apenas sirve para atar una caja de bombones... Val del Omar ha metido un concierto de ‘música concreta’”, con “algunos compases de Falla, sonidos de campanas, golpes de piedra y sonidos de instrumentos de percusión” (49). El film se encuentra influenciado por Lorca (que Val del Omar recordaba que le decía “Señor, dame unos oídos para saber escuchar el agua”), y también por Manuel de Falla, que en sus encuentros hacia 1929 con él le animó al uso de las nuevas tecnologías, diciéndole:

“Yo creo en la música mecánica. Si a mi me dieran una pianola con hipertonos, yo grabaría en el rollo mi música. Así no habría ninguna interferencia del intérprete” (50)

En la presentación de la película en un Festival de Berlín, un crítico alemán lo definió como “un Schoenberg de la cámara” por su interpretación óptica de este “film sinfónico”. Aunque este reconocimiento exterior no sirvió para que Val del Omar fracasara en su propio país y que todos sus inventos donados a la Escuela de Cine de Madrid fueran destruidos por abandono. A pesar de ello, Val del Omar nunca dejó de investigar durante toda su vida, desarrollando nuevas relaciones y experimentos entre sonido, imagen y tacto [ver imagen nº 14],

Paralelamente, en esta misma época, en Valencia Juan García Castillejo publica en 1944 el libro “La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica”, donde pretende unir en uno las nuevas aportaciones de la telegrafía, los teclados de teletipos y máquinas de escribir, y el de la música eléctrica. En este libro describe como en los años treinta del pasado siglo construyó y perfeccionó un “aparato electrocompositor” [ver imagen nº 15], dotado de lámparas, transformadores, condensadores, resistencias, unas docenas de altavoces y con varios motores. Pretendía que las perforaciones de la cinta de telegrafía fuesen seleccionadas automáticamente por diferentes motores que hacían reproducir diferentes pistas sonoras grabadas, con el fin que cada “libro en cinta perforada” se convirtiera en un “libro sonoro”. Esto era un propósito para que en un futuro se pudieran realizar “bibliotecas habladas” y “archivos parlantes” donde poder encontrar al instante una materia buscada. Realizó experimentos prácticos a través de una estación radiofónica donde conseguía que la emisora “hablara automáticamente”, emitiendo repetidamente anuncios al azar sin estar nadie presente. Esta “máquina parlante” quiso también que fuera una orquesta eléctrica compositora de “música de causales coordinaciones y sometidas a unos paneles que gobiernen las posibilidades armónicas de las misma”, viendo en este aparato múltiples posibilidades en el campo de la improvisación:

“Del aparato electrocompositor musical, podemos decir que está emparentado con la improvisación. Claro que de manera muy elástica se sujeta a un plan general preconcebido por la determinación de los integrantes que han de intervenir con mayor o menor empuje de espontaneidad.

El aparato electro musical puede ser fuente de inspiración, como lo son los fenómenos naturales: el soplo de los vientos, el bramido de los mares; el susurro de las aguas y otras mil sonoridades naturales” (51)

Realizó algunos ensayos en una sección humorística de una revista de radio, dando a suponer que daban un concierto, cuando en realidad era el instrumento electrocompositor. En 1933, le visitó el director de Unión Radio de Valencia para ver sus posibilidades de implantación en la emisora, pero debido a los gastos y la dificultad de “proporcionar un voltaje estable a un consumo variado en cada momento por la diversa intervención de mayor o menor número de notas musicales”, el proyecto se interrumpió y quedó en el olvido; y también la contribución del autor que no aparece en ninguna historia de la música, ni en las realizadas en Valencia, si exceptuamos la que próximamente realizarán Montserrat Palacios y Llorenç Barber, donde se revaloriza por primera vez la verdadera aportación experimental de este autor.

Todos estos experimentos y los de Val del Omar, anticipan los primeros trabajos electroacústicos de compositores españoles realizados precisamente fuera de España, como el compositor Roberto Gerhard, músico exilado de la Generación musical del 27 y seguidor de Schoenberg, que incluye por primera vez elementos electroacústicos en una composición, realizada para la música de escena “El prisionero” (1954) de Bridget Boland para conjunto instrumental y cinta magnetofónica, producida en los estudios de la BBC de Londres; o la que es la primera obra considerada plenamente electroacústica realizada por un español, llamada “Étude de Stage” (1961) de Juan Hidalgo, compuesta en el GRM de Paris, donde también este autor introducirá el azar en la música a través del grupo ZAJ; sin olvidar también las posteriores investigaciones plástico-electrónicas del artista cinético Luis Lugán. Pero estos ya son otros años, ya dentro de una segunda vanguardia, que no con menos dificultad, abrirán nuevos caminos experimentales en el desarrollo de lo que posteriormente se llamará Arte Sonoro.

Notas:

(1) El vocablo Arte Sonoro (de la traducción anglosajona Sound Art) empezó a utilizarse a finales de los años setenta del pasado siglo para calificar determinados trabajos de artistas visuales que utilizaban preferentemente el sonido en sus obras, y que no necesariamente estaban basadas en parámetros musicales; y lo que era mas importante, que en esta obras sus dos componentes visual y sonoro no podían disociarse, sino que tenían la misma importancia, aspecto éste que se separaba claramente del lenguaje audiovisual del cine y vídeo, donde el sonido ha sido a lo sumo un refuerzo de la imagen. Su teorización no se hará hasta la década de los noventa, a partir de exposiciones monográficas sobre el tema en museos y galerías, con la intención doble de enmarcar una nueva práctica artística, y con ello la búsqueda de una identidad diferenciadora con su propia historia y antecedentes, que servirá para su impulso tanto creativo y económico, ya que necesitaba su eco en el mercado artístico para su desarrollo, como así ha sido en los últimos años.

(2) Anunciado en la revista Ondas, en el artículo Reportajes radiados: Ramón Gómez de la Serna en la Puerta del Sol. Recogido por VENTÍN PEREIRA, J. Augusto: Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1987. Pág. 255.

(3) Citado en DÍAZ, Lorenzo: La Radio en España 1923-1993. Alianza Editorial. Madrid, 1993. Pág. 110.

(4) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Micrófono privado, en funciones universales, en revista Ondas nº 281, 1-XI-1930. Pág. 9.

(5) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Radio Humor: Greguerías onduladas (18-40), en revista Ondas, 1927. Pág. 8. Existe una versión para radio de esta greguería realizada por Leopoldo Amigo y Miguel Molina, y que puede escucharse en <http://mase.es>

(6) Una versión para radio de este artículo de “El circo de las ondas” se encuentra realizada por Leopoldo Amigo y Miguel Molina, y que puede escucharse en <http://mase.es>

(7) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Ramonismo: Nuevos Monumentos en VENTÍN PEREIRA, J. Augusto: Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1987. Pág. 254.

(8) 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. Págs. 68 y 69

(9) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas III: Ramonismo I. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Págs. 297 y 298

(10) En palabras de Ioana Zlotescu definiendo el “sistema estético” del Ramonismo en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas III: Ramonismo I. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Págs. 27 y 28

(11) Ver 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. Pág. 193

(12) Ver 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. Págs. 260 y 261

(13) Ver 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. Pág. 271

(14) Ver 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. Pág. 343

(15) Ver 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. Pág. 556

(16) Ver GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El afilador y su chiflo en Obras completas XVI: Ensayos Retratos y biografías: Efigies. Ismos. Ensayos (1912-1961). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1997. Pág. 822.

(17) “El violón es una mujer madura a la que hurgan en el sexo... El violoncello, una mujer de cerca de treinta años a la que hacen lo mismo... El violín, una niña a la que se hacen cosquillas inefables” greguería incluida en 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. Pág. 175

(18) “Lo que hace [la violinista] es triste e inútil, es como llevar al amor muerto en la caja de muerto, que es la funda del violín...” en 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. Pág. 324

(19) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Pág. 945.

(20) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Pág. 953.

(21) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Págs. 1052 y 1053

(22) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas V: Ramonismo III. Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba (1920-1923). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1999. Págs. 741-743.

(23) La partitura y libreto ha sido editada recientemente después de ser estrenada en la Fundación March de Madrid, ver: BACARISSE, Salvador (música) y GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (libreto): Charlot. Ópera en tres actos, op. 15. edición al cuidado de Antonio Gallego. Edita Fundación Juan March: Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, D.L. 1988.

(24) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas XX: Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 1998. Pág. 645.

(25) CASAL CHAPÍ, Enrique: Salvador Bacarisse, en la revista Música nº 2 febrero 1938. Ministerio de Instrucción Pública, Barcelona, 1938. Págs. 45 y 46.

(26) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras completas VII: Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956). Edición de Ioana Zlotescu. Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Pág. 797.

- (27) Se desconoce el título original de este film, ya que faltan sus rótulos iniciales, es llamado también "La mano" o "El orador bluff". Más información en: GUBERN, Román: *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1999. Págs. 350-353.
- (28) Mas información de la antología: Os gravados de Seoane para "Antología Sonora" na exposición-homenaxe a Arturo Cuadrado, en el catálogo *Arturo Cuadrado. A fantasía dun povo*. Fundación Luis Seoane, A Coruña, 1999, Págs. 78 y 79.
- (29) Citada en SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: *Picasso y la Música*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982. Pág. 42.
- (30) SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: *Picasso y la Música*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982. Pág. 68.
- (31) Citado en BOSSEUR, Jean-Yves: *Musique. Passion d'artistes*. Ed. Skira. Genève, 1991. Pág. 152.
- (32) SALVAT-PAPASSEIT, Joan: *Romàntica. Óssa menor (fi dels poemes d'avantguarda)* en el Catálogo *Las Vanguardias en Cataluña (1936-1939)*. Fundació Caixa de Catalunya. Barcelona, 1992. Pág. 247.
- (33) VIDELA, Gloria: *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Ed. Gredos. Madrid, 1971. Págs. 35 y 36
- (34) Poema extraído del catálogo *El Ultraísmo y las artes plásticas*. IVAM Centre Julio González. Valencia, 1996. El poema se encuentra grabado e interpretado por Miguel Molina en el doble-cd *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Producido por el Laboratorio de Creaciones Intermedia. Edita Allegro Records, 2004.
- (35) Ver edición facsímil: *Ultra*. Madrid 27 de enero de 1921.15 de marzo de 1922. Edición de José Antonio Sarmiento y José María Barrera. Ed. Visor. Madrid, 1993. El aviso incluido también en FUENTES FLORIDO, Francisco: *Poesías y Poética del Ultraísmo*. Ed. Mitre. Barcelona, 1989. pág. 17.
- (36) Cita de Man Ray y la siguiente de André Breton en PARIENTE, Ángel: *Diccionario temático del Surrealismo*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1996. Págs. 231 y 232.
- (37) "Documentos: Un perro andaluz" en el catálogo *¿Buñuel!*. La mirada de un siglo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1996. Pág. 206.
- (38) BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1997. Pág. 83
- (39) AVIÑOÁ, Xosé: *Dalí, García Lorca y la Música en el catálogo Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria*. Museo d'Historia de Catalunya. Barcelona, 2004. Pag. 171
- (40) HERRERO "CLAUDIO": *Antología de poesía Postista*. Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Pág. XXIX
- (41) CHICHARRO, Eduardo: *Música celestial y otros poemas*. Edición de Gonzalo Armero. Seminario y Ediciones, Madrid, 1974. Págs. 13 y 186.

(42) Poemas publicados originalmente en la revista postista La Cerbatana (1945) algunos de ellos ver en HERRERO "CLAUDIO": Antología de poesía Postista. Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Págs. 239-245. Pueden escucharse algunos interpretados en <http://mase.es>

(43) Citado en HERRERO "CLAUDIO": Antología de poesía Postista. Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Pág. 34.

(44) PONT, Jaime: El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia. Ediciones del Mall. Barcelona, 1987. Pág. 73

(45) D. PARRA, Jaime: Beneyto, creador postista: El Arte Eurítmico, en el catálogo Beneyto Creador Postista. March Editor. Barcelona, 2002. Pág. 8.

(46) VAL DEL OMAR, José: Corporación del Fonema Hispánico. Documento inédito de 6 págs. Valencia, 1942. Citado por TRANCHE, Rafael R.: Palpito, tacto y temblor (aproximación a la obra de José Val del Omar) en GONZALO SAENZ DE BURUAGA (Coord.): Insula Val del Omar: Visiones en su tiempo. Descubrimientos actuales. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1995. Pág. 183.

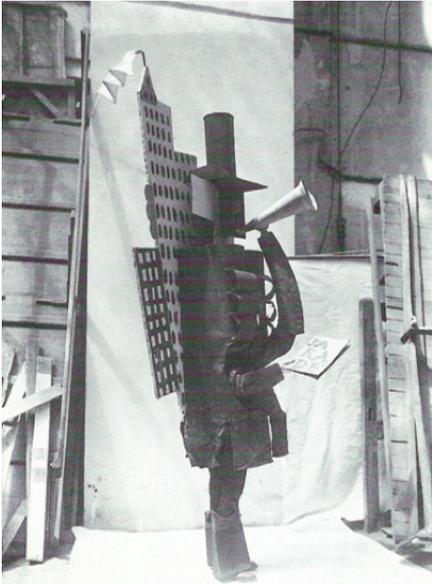
(47) Citado en SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, M^a José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Pág. 125.

(48) Declaraciones de Val del Omar en un artículo del periodista Luis Gómez Mesa publicado en el periódico Arriba (Madrid, 22-11-1957), recogido en SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, M^a José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Pág. 149.

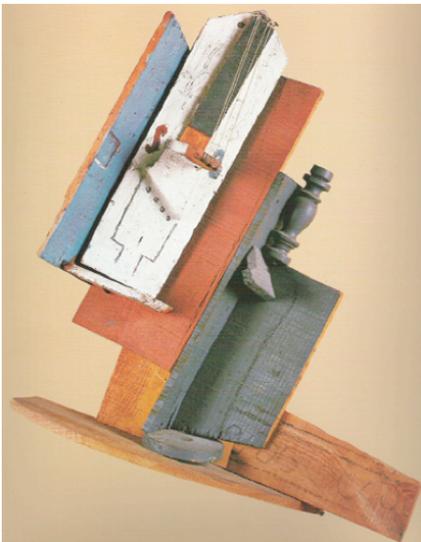
(49) SÁNCHEZ, Alfonso: La noche estaba metida en agua. Informaciones. Diario de la Tarde. Madrid, 1955 recogido en SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, M^a José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Pág. 112.

(50) Declaraciones de Manuel de Falla en boca de Val del Omar, recogidas por el periodista Florentino Soria en La Estafeta Literaria nº 46 (1956), en SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, M^a José: Val del Omar sin fin. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992. Pág. 123.

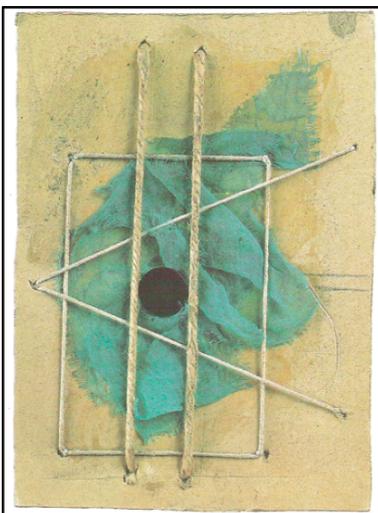
(51) GARCÍA CASTILLEJO, Juan: La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica. Ed. Talleres Tipográficos B. Gavilá. Valencia, 1944. Págs. 332 y 333.



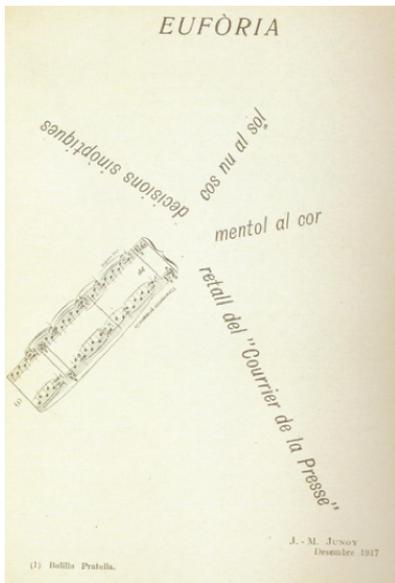
4- Traje del manager americano del ballet "Parade" (1917) realizado por Pablo Picasso. Reconstrucción de 1994-95 a partir de una fotografía del traje original.



5. "Construction: violon, bouteille sur une table – automne 1915" de Pablo Picasso.



6. « Guitare – mai 1926 » de Pablo Picasso.



7- “Eufòria” (1917) de J. M. Junoy. Caligrama publicado en el Almanac de la Revista, Barcelona, 1918.



8- Dibujo vibracionista “Bonanitingui” (1917) de Rafael Barradas. Tinta sobre papel. Colección Jorge Castillo, Montevideo.



9- Escena de los pianos de la película “Un chien andalou” (1929) de Luis Buñuel con la colaboración Salvador Dalí.



10- Escena del paseo por la ciudad de la película “L’Age d’Or” (1930) de Luis Buñuel con la colaboración Salvador Dalí.



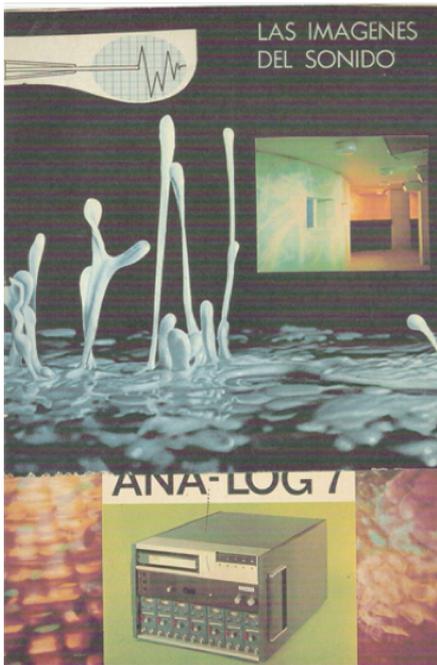
11- Reunión postista en el estudio de Eduardo Chicharro (Madrid, 1948). De izquierda a derecha: Ángel Crespo, Carlos Edmundo de Ory, Gabino-Alejandro Carriedo y Eduardo Chicharro (leyendo).



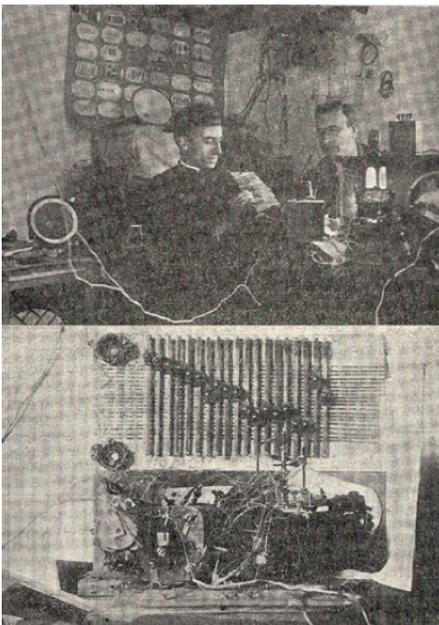
12- Antonio Beneyto frente a un fragmento de su obra “El dibuix més llarg del món”. Tinta y acuarela sobre papel de pianola (30 cm. de anchura por 30,5 metros de longitud). Col. del artista.



13- Publicidad del “Diáfono” (1944) de José Val del Omar. Lector de dos canales fotoeléctricos para reproducción del sonido por delante y detrás del espectador.



14- Collage “Las imágenes del sonido” de José Val del Omar.



15- El sacerdote y músico inventor Juan García Castillejo junto a su “aparato electrocompositor” para crear “música de casuales combinaciones” (hacia 1933)

LA ESCUCHA DEL ARTE SONORO ESPAÑOL



I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

SENSXPERIMENT 06

LA ESCUCHA DEL ARTE SONORO ESPAÑOL

José Antonio Sarmiento

El estruendo de un tranvía al pasar por la calle es lo que provoca la reacción de los futuristas al comprobar que se encuentran en una sociedad dominada por la máquina y el ruido. Las imágenes sonoras y las referencias al ruido van a ser una constante en el futurismo ya que, por primera vez, se encuentra en el ruido un principio de belleza.

El ruido de la máquina se convierte en lenguaje que comunica. Las claves de la literatura futurista le son dadas a Marinetti desde las alturas a través del sonido de la hélice de un aeroplano. Luigi Russolo, en su manifiesto “El arte de los ruidos” (1913), anuncia la llegada de un arte nuevo cuyo principio se encuentra en el descubrimiento de una materia sonora inagotable en el tiempo que se renueva constantemente. Para Russolo el ruido pertenece a la vida y nos remite inmediatamente a ella.

Estas ideas son retomadas por John Cage, unas décadas más tarde, convirtiéndose en el creador que mejor define el espíritu de esta nueva forma de hacer arte y cuya influencia ha sido determinante en los artistas de vanguardia que surgen en la segunda mitad del siglo XX.

Durante este largo periodo, en España apenas se tienen noticias de estos nuevos acontecimientos. La poesía fonética, las veladas y la música de acción no formaron parte del lenguaje de los creadores españoles.

Aunque Ramón Gómez de la Serna traduce y publica, unos meses más tarde de su aparición, el manifiesto futurista de Marinetti, su obra se desarrolla por derroteros bien distintos. Quizás merezcan ser mencionadas estas palabras tomadas de sus memorias como su pequeña aportación al arte radiofónico: “Todo lo he practicado por la Radio: ruido de llaveros de bolsillo, despertadores, copas, voz de máscara, diálogos con un mudo, diálogo con la Venus de Milo...”. O destacar esta greguería “Muchas veces, en horas sin posibilidad de emisiones, dejo abierto mi aparato para saber como respira electrónicamente el aire, como bulle el sistema nervioso”. (1)

Por su parte, los poetas ultraístas en sus composiciones poéticas se encuentran más cerca del “Golpe de dados...” de Mallarmé que de las palabras en libertad. Sus veladas de 1921 en la sala Parisiana y en el Ateneo de Madrid, a pesar del “escándalo” provocado, como así lo recogen las diferentes crónicas aparecidas en la prensa de la época, no fueron más que tímidos intentos de acercar su obra al público. Nada que ver con las veladas protagonizadas por futuristas y dadaístas.

Hasta 1964 hubo que esperar para encontrar en nuestro país creadores interesados en el arte sonoro. Ese fue el año de la creación del grupo zaj

Sus integrantes, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce se presentaron dando un paseo por las calles de Madrid eligiendo, por puro azar, denominar como zaj a toda su actividad iniciada a partir de ese momento. Walter Marchetti, en uno de sus cartones, define a este movimiento como un bar en el que la “gente entra, sale, está; se toma una copa y deja una propina”. Siguiendo sus consejos, a este bar, se acercaron un grupo de jóvenes creadores entre los que hay que destacar a José Luis Castillejo y Tomás Marco. Sus puertas han permanecido abiertas hasta que Juan Hidalgo las cerró definitivamente

después de la inauguración de la exposición del grupo en el Museo Reina Sofía (1996). Desde principios de los setenta lo regentaban Hidalgo, Marchetti y Esther Ferrer. Los demás ya habían abandonado el lugar. Unos por cansancio, otros buscando nuevas estrategias y otros...

Este espacio, situado en el número 1 de la calle Batalla del Salado, representaba a la vanguardia. Duchamp, Satie, Cage, Fluxus... ocupaban sus paredes. Además se podía encontrar según nos recuerda Ramón Barce "libros sobre el zen, plumas y pinceles para dibujar los ideogramas chinos". (2)

Este bar zaj se presentaba como un renovado e imaginario Cabaret Voltaire. Allí acudían los que deseaban conocer lo nuevo. No era un lugar donde se impartía doctrina. El periodista Juan Pedro Quiñonero, en un texto revelador, lo confirma: "los músicos, los aficionados del arte, los románticos, los buscadores de chucherías culturales, quedarán siempre decepcionados con zaj, porque zaj no propone nada, porque zaj no consuela de angustias, ni de soledades ni de amarguras, porque zaj no inventa paraísos artificiales, porque zaj no nos instala en un futuro maravilloso, porque zaj no recurre a los laberintos de la moral, porque zaj no es un alka-seltzer para el espíritu (quizá, sí, tenga algo de vomitivo...), porque zaj no encubre metafísicas ni pensamientos lógicos, porque zaj no se reconforta con promesas ni con historia. zaj es la ruina del arte". (3)

Juan Hidalgo y Walter Marchetti se conocieron en Milán en 1956. Sus obras electroacústicas fueron estrenadas en el Festival de Darmstadt. Precisamente en esta ciudad conocieron a John Cage en 1958. Hecho fundamental en sus trayectorias que les lleva a cuestionar su música y a adentrarse en el mundo de la acción.

En Barcelona crean "música abierta" y presentan a David Tudor en un concierto de piano (1960) que repite en Madrid. El "prestigioso" crítico musical Enrique Franco se preguntó después de asistir al concierto: "¿Por qué esta suerte de engaño tiene posibilidad de existencia a través de audiciones y ediciones?". (4)

Ante este tipo de recibimientos no nos sorprende que regresen de nuevo a Milán. Vuelven a Madrid en 1964. Esta vez se unen a Ramón Barce para dar vida a zaj en medio de un desierto controlado por los de siempre.

Con un recorrido por diferentes calles de Madrid realizado el jueves 19 de noviembre de 1964 se presentan al público. Esta acción marca el comienzo de los "conciertos zaj" que durante los próximos años y de forma continuada ofrecen por todo el país, por diversas ciudades europeas y en su gira por los Estados Unidos.

Zaj representó hasta el año 1972, en que su presencia fue estable, una gran bofetada al hacer de los artistas españoles. En ellos no sólo incluimos a los representantes de la tradición, sino también a los de la otra vanguardia, que vieron en zaj un elemento perturbador que les incomodaba. Como nos lo recuerda Fernando Huici, los zaj fueron unos "auténticos marcianos para la España de aquellos años, casi tan desconcertantes para el paisaje oficial como para los propios círculos ortodoxos de la vanguardia patria". (5) La vanguardia con mayúsculas, oficialista y aceptada por las bienales internacionales le correspondía a Saura, Millares, Tapies...

En torno a Hidalgo, Ferrer y Marchetti ha girado la existencia de zaj. Gracias a su constancia y a la enorme calidad de sus trabajos se han mantenido a lo largo de tantos

años. Han sido punto de referencia para muchos artistas que en nuestro país han intentado buscar nuevas formas alejadas de la vanguardia establecida.

Zaj fue, aunque sus integrantes lo nieguen, el fluxus español. Compañeros de viaje de ese grupo de amigos, conocido como movimiento Fluxus, integrado por Nam June Paik, George Maciunas, George Brecht, La Monte Young, Dick Higgins...

Paralelamente a la actividad del grupo zaj el poeta argentino Julio Campal genera, a principios de los sesenta, una gran actividad en defensa de los grandes precursores de la poesía contemporánea (Apollinaire, Huidobro, Tzara...), estableciendo un punto de unión con las nuevas tendencias de la poesía internacional representada por la poesía concreta, visual, sonora...

Campal desarrolla una frenética actividad a través de conferencias, organización de exposiciones y publicación de artículos en revistas y prensa. Tras su fallecimiento toman el relevo un grupo numeroso de poetas que plantean un nuevo orden poético que niega la poesía discursiva. Tal como afirmaba Fernando Millán en uno de sus textos, frente a la invasión de lo discursivo, la poesía "sólo puede responder de una forma: tachando, negando, borrando..." (6) En sus composiciones recuperan la dimensión visual de la letra y la palabra, pero se olvidan de su vertiente sonora. Apenas encontramos ejemplos de poesía fonética o sonora. Sólo destaca la poesía permutatoria de Juan Eduardo Cirlot.

A diferencia de lo que ocurría en otros países en donde los artistas procedentes de la plástica se adentraban en el mundo de los sonidos y de la música. Aquí de forma aislada algunos lo intentaron. El caso más significativo es el de Isidoro Valcárcel Medina. Artista que sorprende por la coherencia de su trabajo y su experiencia vital y que ahora muchos reivindicamos después de haber pasado por décadas de silencio y olvido.

Al margen de su obra "plástica" que José Díaz Cuyás resume en "apenas algunas fotos testimoniales, algunos expedientes de papel mecanografiado, algunos planos descriptivos que ni siquiera aspiran a su conclusión en maquetas, algunas tarjetas, papelitos, cartones... y poco más, muy poco más, a excepción de una película, un par de cuadros y algunos libros", (7) Valcárcel Medina ha generado una interesante obra sonora que se puede resumir en unas cuantas instalaciones sonoras, varios poemas fonéticos, algunas piezas radiofónicas y varias acciones telefónicas.

Su primera obra es una instalación sonora titulada "A continuación (Un relato en doce jornadas: lugares, sonidos, palabras)" y presentada en la galería Seiquer (Madrid, 1970). En dos espacios, el de la galería situado en la primera planta y otro que fue habilitado en el quinto piso del edificio se colocaron una serie de módulos de metacrilato que cambiaban a diario de lugar. Al mismo tiempo, en la planta alta, a través de una cinta magnética se podían escuchar la sucesivas acumulaciones de sonido que cada día producían un generador de frecuencias y que el propio artista grababa en un magnetofón. Sólo el público que acudió los doce días seguidos podía testimoniar que había "visto" la exposición.

Uno de los objetivos que se propone Valcárcel Medina en su trabajo es la reivindicación del sonido que se ignora cuando no es el protagonista designado. Un ejemplo es su obra "Motores" (1973). La grabación recoge el sonido de dos coches (Citroen Dyane/Ford Zephyr) que hacen el mismo recorrido (Madrid-El Escorial). La única diferencia es la que determinan sus motores, uno, potente y suave, el otro, ruidoso y débil. La partitura viene determinada por las características técnicas del recorrido que no es otra cosa que la tabla

descriptiva que se elabora para cada trayecto vial. Aquí de lo que se trata es de rescatar ese sonido de fondo en general molesto y escucharlo con toda atención.

Valcárcel Medina es autor de una de las obras más divertidas y sorprendentes de la historia del arte sonoro. Se trata de "Conversaciones telefónicas" (1973) en la que el autor llama a una serie de personas elegidas al azar en una guía de teléfonos para informarles de lo siguiente: "Le llamo para comunicarle que hoy me han instalado el teléfono y quisiera darle a usted mi número. Soy Valcárcel Medina".

Otro caso ejemplar es el de Carles Santos. Artista que se inició en el mundo de la música contemporánea interpretando obras de Cage, Stockhausen y Weber. Actividad que pronto abandona para pasar a interpretar y dirigir sólo su propias composiciones.

Toda su obra, al margen del medio utilizado (cine, video, recital, acción...) gira en torno a la música, ocupando el piano un lugar privilegiado en su iconografía particular. Como afirma Josep Ruvira, este mueble grande y negro será el que "presida la mayoría de sus fantasías puestas en escena". (8) Una buena muestra son sus obras: "Preludi di Chopin nº 18 Opus 28" (1974), "El pianista i el Conservatori" (1977), "Peça per a quatre pianos" (1978), "La Re Mi La" (1979), "Anem, anem, anem a volar" (1982)... Esta última acción define claramente la relación Santos/piano. En la grabación vemos como Carles Santos con gran esfuerzo recorre las Ramblas de Barcelona empujando un piano sobre el que se encuentra una actriz vestida de rojo en actitud erótica. La acción concluye con su entrada en un lugar cerrado.

La música es el hilo conductor de su obra, incluso sus composiciones vocales podemos considerarlas como fruto de su forma de trabajar con el piano: "Entonces me dio por trabajar con la voz. De todas maneras se nota mucho que soy pianista. Yo creo que To-ca-ti-co-to-ca-tá es una obra de piano. Casi todas son obras de piano. Si hubiera sido otro tipo de instrumentista hubiera hecho otra cosa. Yo casi todo lo que hago la hago sentado al piano: dejo de tocar y me pongo a cantar. Pero siempre tiene que ver con el piano. La voz que yo utilizo es muy percutida, no es muy melódica que digamos. Se basa mucho en los ritmos, en la percusión, en la rapidez. Es una voz articulada, mecánica". (9)

Con respecto a la nueva generación que surge en los setenta las dos figuras más sobresalientes son José Iges y Llorenç Barber. Ambos se han convertido, tanto a nivel nacional como internacional, en referentes del arte sonoro.

José Iges al frente del programa Ars sonora de Radio Clásica, único programa de la radio comercial y publica española dedicado a la experimentación sonora, ha desarrollado una gran labor de difusión que ha ido complementando con la organización de exposiciones y talleres. Al mismo tiempo ha elaborado un amplio trabajo creativo como artista sonoro y compositor. Su obra musical, menos difundida, ha sido recogida recientemente en un CD bajo el título de "Sitting Between Chairs". (10) En su obra como artista sonoro destacan sus incursiones en el paisaje sonoro, en la creación radiofónica..., así como las instalaciones, performances, y conciertos intermedia que ha presentado conjuntamente, a partir de 1989, con Concha Jerez.

Entre sus instalaciones, podemos citar: "Argot. Laberinto intermedia" (1992), "Utopías rotas" (1993) y "Polyphemus Eye" (1997). En ellas el espacio es intervenido por elementos visuales, sonoros y textuales provocando una interferencia con el medio que permite al público tomar conciencia de una realidad social cada vez más determinada por los medios.

Llorenç Barber comienza su andadura sonora con la fundación del grupo Actum. Unos años más tarde, con la compañía de Fátima Miranda, crea el Taller de Música Mundana. En 1981 construye un campanario portativo que viene a significar un punto de no retorno en su obra. Barber produce largos recitales, de voz y campanas, en difonía permanente que le llevan a la ciudad como gran escenario de sus conciertos. Sus campanas han sonado en más de cien ciudades repartidas por el mundo.

En esta última década el arte sonoro producido en España se ha integrado plenamente en la escena internacional. Como hechos a resaltar destacaría la aparición de la revista "Ras", primera publicación en nuestro país dedicada a la difusión del arte sonoro y una de las pocas que existe en la actualidad a nivel internacional; la creación de una agencia de noticias (www.mediateletipos.net) que informa diariamente de la actualidad relacionada con el arte sonoro y electrónico; la página (www.ucl.es/artesonoro) dedicada a la investigación y que está integrada por un archivo, una revista ("Olóbo") y las radios ("Dinamo Radio" y "Silencio Radio"); los conciertos silenciosos de Tres, la producción constante de Francisco López, los conciertos de voz de Fátima Miranda, los proyectos en la red de Pedro López (<http://modisti.com>), los festivales (Sonar, Zeppelin, Proposta, Experimenta Club, Ars Sonica...), las actividades de Miguel Molina y Leopoldo Amigo en la Universidad de Valencia, las esculturas sonoras de José Antonio Orts...

- (1) Ramón Gómez de la Serna, Automuribundia, Buenos Aires, Sudamericana, 1948.
- (2) Ramón Barce, España y zaj, años sesenta, texto inédito, 1985.
- (3) Juan Pedro Quiñonero, Zaj es una ruina, Madrid, Informaciones, 6 julio 1972.
- (4) Enrique Franco, David Tudor presenta un programa de música experimental, Madrid, Arriba, 12 noviembre 1960.
- (5) Fernando Huici, "El aliento de Zaj", Madrid, El País, 10 febrero 1996.
- (6) Fernando Millán, "Una progresión negativa: nueve razones entre otras", Textos y antitextos, Madrid, El anillo del cocodrilo, 1970.
- (7) José Díaz Cuyás, "El arte de figurar el tiempo", Ir y venir de Valcárcel Medina, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2002.
- (8) Josep Ruvira, El caso Santos, Valencia, Mà d'Obra, 1966.
- (9) Josep Ruvira, Ibd.
- (10) José Iges, Sitting Between Chairs (CD), Colonia, World Edition, 2004.

POESÍA SONORA EN ESPAÑA



I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

SENSXPERIMENT 06

POESÍA SONORA EN ESPAÑA

Extracto de la Mesa Redonda celebrada el 21-10-06 en el Círculo Lucentino (Casino de Lucena)

Intervienen:

José Iges (JI), moderador

Fernando Millán (FM), poesía experimental.

Xavier Sabater (XS), polipoesía y ciberpoesía.

Bartolomé Ferrando (BF), performance, poesía de acción.

Jl ¿Cómo fue vuestro acercamiento al empleo del sonido en vuestra obra poética, puesto que ninguno de los tres venís de la música? ¿Cómo os habéis convertido en poetas sonoros?

BF En mi caso yo trabajaba ya en el año 76 lo que se llamó poesía concreta, que es una forma de hacer cercana entre el lenguaje y la plástica y fue tras una invitación de un personaje en Italia cuando me decidí, nos decidimos -éramos dos- a hacer una práctica fonética sonora de aquello que estábamos en cierto modo haciendo en la poesía concreta. A partir de aquí, empecé a interesarme más por la poesía sonora -sería hacia el año 78 aproximadamente- y empecé a conocer a ciertos autores que me interesaban cada vez más; había algunos que provenían del ejercicio histórico de las primeras vanguardias, de las practicas dadaístas del año 1916 en el Cabaret Voltaire en Zurich y también otros personajes derivados o influenciados por éstos, que vivían algunos en Francia y otros en Austria, (Bernard Heisieck, Henri Chopin, Ernst Jandl). Y aquí en España Juan Eduardo Cirlot tal vez fue quien me interesó más en algunos modos de hacer fonético. Fue a partir de ahí como me interesé en este tipo de práctica que une la escritura con el sonido, que une el lenguaje escrito, en cierto modo descompuesto, con la sonoridad de ese lenguaje. A veces importa, en ese recorrido, más lo que se dice y otras veces son construcciones sonoras donde la palabra no dice, sino que simplemente suena. En esa dualidad de posibilidades fue como me interesé y me intereso también ahora.

XS En mi caso, yo encuentro la poesía sonora a través de una frustración. A finales los 80 yo era un poeta y lo que me encontraba era que la poesía no interesaba a nadie prácticamente excepto a los propios poetas. Mirando un poco lo que había sido la poesía, me doy cuenta de que la poesía más que algo literario siempre había sido algo oral. Desde los tiempos de los griegos, romanos, Edad Media, la poesía se había transmitido por medio de la oralidad. Es a partir de que el Sr. Gutemberg inventa la imprenta y la Revolución Francesa inventa las escuelas para el pueblo, cuando la poesía empieza a ser literaria. Y el soporte de difusión de la poesía es el libro, pero hasta ese momento la poesía había sido oral. Evidentemente los poetas a finales de los ochenta habíamos perdido la oralidad, excepto algunas cosas que habían hecho los dadaístas, los futuristas y los poetas concretos franceses. Aquí es donde un poco nos reinventamos la poesía y en mi caso lo llamamos polipoesía ¿Qué significa polipoesía? Que somos poetas que hablamos los lenguajes poéticos sea mediante audio, visual, gestual, videopoésía y, hoy en día, ciberpoesía. A partir del momento en que alcanzamos la oralidad se nos descubre otra nueva poética. Cada poeta ha de volver a descubrir la oralidad, nuestro aparato sonoro fonético como soporte

ideal para difundir la poesía. Ya no es ese recital en el que el poeta está con el papel y bla bla bla. Encontramos expresividad gestual, jugamos con luces para crear ambientes poéticos, etc.

FM Como dice Xavier y antes Pepe Iges, no han tenido inconveniente en llamarme histórico. Eso significa que yo empecé muy pronto, no que sea muy mayor. Efectivamente yo soy lo que nuestro ex querido y ex Presidente, afortunadamente, José María Aznar, llamó un progre no reciclable. Efectivamente yo soy una persona de los 60, porque en el año 64 cumplí 20 años, que fue cuando contacté con el mundo de la cultura de una forma más decidida. Eso me llevó a interesarme por lo que realmente estaba pasando en el mundo y, sobre todo, de lo que había pasado anteriormente. Claro que en aquél momento era difícil, porque ya sabéis que vivíamos lo que fue la dictadura del General Franco y el contacto con lo que ocurría fuera de España era muy difícil, dentro de España la documentación que había era poca; pero eso no impedía que el que quería saber sabía. El siglo XX ha sido el siglo de los grandes cambios: en el siglo XX la humanidad ha cambiado más que en el resto de su historia y el resto de su prehistoria. Simplemente yo quería, por esa idea de lo de que progre es ser una persona de su tiempo, una persona que está a la altura de las circunstancias como decía Machado, pues procuré informarme, enterarme. Eso me llevó a entender que las gentes que más habían pensando en las cuestiones literarias, artísticas en general, habían llegado a una serie de conclusiones en el siglo XX absolutamente nítidas y que eran muy fáciles de entender. Resumiendo, esas conclusiones serían las siguientes: como decía Xavier Sabater, hasta el siglo XX fundamentalmente la poesía había sido algo sonoro, esto es, una organización fundada en el oído y que por eso estaba hecha en versos medidos, tenía ritmo, tenía rima, una serie de componentes típicamente sonoros que, además, tenía una oralidad que se reflejaba en que era algo colectivo; la poesía era algo para oír en grupo, colectivamente, casi nunca para leer en privado. A continuación, habían aparecido todos los nuevos medios, las nuevas tecnologías que habían empezado desde las tecnologías de la reproducción sonora a la reproducción de la imagen, la televisión, etc. Todo eso estaba ahí e implicaba nuevas formas de la experiencia humana. Como decía McLuhan, cada nueva tecnología lo que hace es ampliar, complementar, enriquecer los propios sentidos humanos. De tal forma que eso nos convierte en otra cosa. Resumiendo, para mí el sonido llegó desde el punto de vista en que existía una poesía que era para oírse, una poesía que se puede llamar del sonido, que cuando yo la conocí se llamaba poesía fonética, porque efectivamente venía de las primeras vanguardias; hay una poesía para ver, hay una poesía para hacer y, naturalmente, ahora una poesía para internet, etc. Cada poesía puede relacionarse con las demás y, de hecho, puede ser interpretada. De hecho, lo que yo suelo hacer es mostrar poemas visuales convertidos en sonoros mediante la interpretación. Pero en cada caso hay una autonomía total, cada uno tiene su propia virtualidad, su propia capacidad y así es como funcionan.

Jl Hay una diferencia clara entre los tres. La poesía sonora de Fernando Millán viene de la poesía visual en donde, en muchos casos, el objeto visual es como un esquema o una partitura. En el caso de Bartolomé Ferrando viene de lo que podríamos llamar la acción o la performance como obra in situ, como obra hecha en un lugar concreto. Y en el caso de Xavier Sabater se origina de un producto que al final utiliza diversos medios y soportes como el vídeo, el ordenador, el disco duro, etc. Me gustaría que cada uno de vosotros profundizarais en este tipo de diferencia, pues los orígenes son bien distintos y generan también resultados diferentes.

BF En mi caso, yo inicié una revista que se llamaba Texto Poético en donde incluíamos una serie de propuestas de acción al lector, propuestas de acción muy sencillas donde la invitación al otro era lo más importante. De pronto alguien me dijo que porqué en lugar de hacer tanta propuesta no hacía alguna cosa. Éramos dos los que, principalmente, llevábamos aquella publicación y decidimos hacer una serie de escenificaciones de aquellas propuestas que había en la revista. Fue así como inicié esta práctica del arte de acción poética y, fue a partir de aquí, un poco posteriormente, cuando me uní a personas pertenecientes al terreno de la música (Rojo, Flatus Vocis Trío), que iniciamos una práctica colectiva más específicamente sonora de la que tratamos aquí en este Encuentro.

Jl Quería preguntarte sobre la idea del trabajo de la performance que, en tu caso, es la manera de vehicular la poesía de acción ¿se puede poner algún ejemplo?

BF Sí. Por ejemplo, tengo una práctica sonora para la que he construido una especie de chaleco escrito que voy cortando con unas tijeras, y voy colgando de un atril, leyendo lo que va apareciendo. Mezclo la poesía de acción con la poesía sonora.

XS Una vez que te pones a hacer poesía sonora, audio poesía, polipoesía, te basas en la fonética dadaísta y futurista. En nuestro caso quisimos reinventarnos otra vez la fonética. Le prestamos mucha atención a la electrificación de la voz y utilizamos recursos puramente musicales como eran procesadores de efecto aplicados a la voz, etc. También nos fijamos que los pintores hacían con la pintura lo que querían, se la reinventaban totalmente de nuevo, cubismo, pintura abstracta, arte povera, etc. Los músicos tenían un dinamismo tal que se reinventaban géneros musicales constantemente y los poetas deveníamos clásicos, así que optamos un poco por reventar la poesía. Reventar la poesía era apartarnos un poco del clasicismo y empezar a reelaborar los nuevos lenguajes poéticos. Aquí fue donde descubrimos el vídeo como un soporte ideal para hacer poesía. Más tarde encontramos la ciberpoesía, eso era genial, hacíamos con ordenador nuestros poemas, eran poemas en movimiento, poemas que se movían, que incluso tenían interactividad: cada vez que entrabas a la web, cada persona podía manejarse por el poema de forma diferente y encontramos nuevos soportes de difusión de la poética como era, y sigue siendo, internet. Si vas a Google y pones polipoetry, ciberpoetry, soundpoetry, encontramos trabajos de jóvenes, y no tan jóvenes, de todo el mundo. Hay algo que yo aconsejo a la juventud, y es que se hagan poetas. Se encontrarán que a los 50, 55 años, son jóvenes poetas.

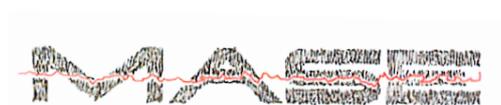
FM Es cierto que, lo poco que soy conocido, lo soy como poeta visual. Esto se debe, fundamentalmente, a cuestiones puramente prácticas o técnicas, por decirlo así. Desde mi punto de vista, lo más decisivo de los últimos cincuenta años del siglo XX, que son los que yo he vivido en primera persona, han sido los medios, las nuevas técnicas, las tecnologías. De ahí que la poesía visual se ha desarrollado en esos años con la aparición, por ejemplo, de la fotocopidora, o el letraset o los propios avances de la imprenta que permitía hacer muchas cosas que antes no se podían hacer, posibilitaba que la gente trabajara con la imagen y la palabra, hacer combinaciones que antes sólo se podían hacer con el grabado. En cuanto al sonido, es cierto que ya existían los medios de grabación, como los magnetófonos de bobina abierta que ya se habían empezado a utilizar y se hicieron relativamente famosos a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando los músicos la empezaron a utilizar. Pero eso tenía sus dificultades técnicas, su carestía, no estaba al alcance de todo el mundo y, por otro lado, las posibilidades de difusión también eran muy

limitadas porque no había dónde reproducirlo. De ahí que los que comenzábamos en esa época hiciéramos poesía visual más que otra cosa, pero por cuestiones puramente técnicas, pues si hay algo que yo, seguramente, soy, es poeta sonoro. Yo pertenezco a una cultura oral, soy andaluz, he nacido en un mundo en el cual todo se resolvía de persona a persona e incluso después, en los años que he vivido en Madrid he mantenido eso a ciertos niveles. Siendo lo que yo he vivido y he sentido, es verdad que en nuestro mundo, un mundo más o menos civilizado, educado, la voz es un tema complicado. Ya sabéis que Franco impuso, por ejemplo, que en la radio no se pudiera tener tonalidad al hablar, había que hablar de una forma neutra, persiguió los idiomas locales, etc, y eso también pesaba en nuestra generación. Posiblemente, hasta los años ochenta yo no me liberé de ese peso y no descubrí que tenía voz. Yo soy hijo de un panadero y, como seguramente sabéis, los panaderos duermen de día, de manera que no se puede hacer ruido. Yo estaba muy afectado en mi infancia, y parte de mi juventud, porque me decían que hacía mucho ruido al hablar, como se ve que efectivamente lo hago, y me decían que estaba hueco. A mí esto me parecía terrible porque yo me imaginaba que, al estar hueco, iba a salir volando, que me iba a llevar el aire, ese tipo de cosas. Pequeñas fantasías. De modo que, como he dicho, hasta los años ochenta no descubrí que tenía voz y que la podía utilizar, y empecé a utilizarla a través de lo que se llama la poesía visual, porque como habían dicho ya los concretos brasileños en los años cincuenta, todo buen poema visual es también una buena partitura. Eso fue lo que yo empecé a hacer, no porque tuviera ningún tipo de predilección. En realidad, si yo soy poeta seguramente es porque no he podido ser otra cosa, no tiene mayor mérito.

JI Quizá haya términos con los que el público no esté muy familiarizado, y hemos intentado aclarar que cuando hablamos de poesía no hablamos propiamente de la poesía de Antonio Machado o de la poesía que se lee en los libros y con rima, sino de poesía que se produce sobre un escenario y donde, a lo mejor, la palabra no existe y hay una acción. Y eso también se llama poesía. La idea de poesía se ha ampliado, poesía que no se produce en el libro, que salta de sus páginas, y que es un fenómeno que se produce a finales del siglo XIX con gente como Stéphane Mallarmé entre otros. Llega un momento en que los poetas empiezan a liberarse de la página buscando otra vez la oralidad. Podría decirse que crean música con el sonido de la palabra, con la poesía fonética, la poesía sonora, la poesía de acción.

FM Cuando la poesía es discursiva, tradicional, la poesía de Machado por ejemplo que, ya sabéis la definición de que Antonio Machado es uno de los máximos poetas del siglo XIX que vivió en gran parte en el siglo XX, es una poesía lógicamente llamada discursiva basada en la palabra y no en la frase. No sabemos si enfatizaban más, tenemos grabaciones, pero las que tenemos de Machado o Unamuno son muy malas, suenan acartonadas, y no nos dicen nada. Imaginaos un grupo en un salón romántico recitando. Imaginaos, por ejemplo, este cuarteto atribuido a Lope de Vega que yo voy a intentar recitar de forma teatral (“qué tengo yo que mi amistad procuras, qué intereses te siguen Jesús mío que a mi puerta cubierto de rocío las noches pasas del invierno oscura...”) esta es la versión teatral de la poesía, y la que tenemos más clara, pero hay otras “entremedias”. Hay ejemplos de músicos como Llorenç Barber o Carles Santos que tienen una importante poesía sonora. La mayor parte de nosotros no le damos demasiada importancia a los nombres, a cómo se le llame a esta poesía. Nosotros, desde la experiencia, sabemos que se trabaja con cosas como el tiempo, el espacio, las interrelaciones, la semántica, con la oralidad, etc, y todas estas cosas son lo importante, más que se llame de una forma u otra. Ya sabéis que en la poesía tradicional hay un gran debate sobre si existe una poesía andaluza, pues utilizamos el español coloquial (no castellano como se suele decir), frente a los gallegos o los vascos o los catalanes, que utilizan su idioma materno. Hace unos meses, un alumno de doctorado del profesor Cozar de Sevilla me envió un cuestionario para su tesis preguntándome si

existía la poesía andaluza. Yo le contesté que no sabía si existía o no la poesía andaluza pero si existiera tendría que ver con la fonética. Se puede reproducir el habla coloquial, la fonética, mediante el vídeo o la grabación poética, pero no es posible con la escritura. No olvidéis que cuando uno renuncia a sus raíces se seca. Cuando a uno le obligan a hablar de forma distinta a como le enseñó su madre deja de ser él mismo, y eso es algo que los poderosos saben y utilizan. Cuando le preguntaron a Juan Ramón Jiménez cómo hacía para escribir de una forma tan especial dijo: “para mí no tiene ningún secreto ni nada de especial; yo escribo como hablaba mi madre.”



Texto extraído de la publicación MASE - 1ª Muestra de Arte Sonoro Español 2006

Edición: Weekend Proms - Sensxperiment

ISBN: 978-84-935581-6-1

Deposito legal: CO-1235-2007

© de los textos/traduccioness/fotografías, los autores.

CREACIÓN RADIOFÓNICA EN ESPAÑA



I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

SENSXPERIMENT 06

CREACIÓN RADIOFÓNICA EN ESPAÑA

José Iges

El presente artículo recoge referencias que arrancan de los años 40 hasta el momento presente, teniendo en cuenta que las etapas anteriores están ya cubiertas por el trabajo que el profesor Miguel Molina realiza dentro de esta publicación.

Desde los años 40 hasta los 80

Para comprender y valorar la situación que los autores españoles encuentran en la radio española al iniciarse la segunda mitad del siglo XX conviene recordar que, cuando la experimentación sonora -ligada a la tecnología electrónica de audio- se produce en la Europa de posguerra, con la creación del Club d'Essai en la radio francesa, del Estudio de Música Electrónica en la WDR de Colonia, o -algo más tarde- del Estudio de Fonología de la RAI en Milán, ello no tiene eco alguno en la radio estatal de una España aislada también respecto de esas influencias. Ni siquiera en los años 60, con la excusa del despegue económico y de una cierta necesidad de legitimación internacional del Régimen desde el escaparate de la cultura y el arte, RNE hace hueco a la experimentación sonora con tecnología electrónica. Hasta los años 80 no hay en nuestro país una verdadera conciencia -salvo honrosas excepciones-, de la existencia del arte radiofónico como un arte ligado a la experimentación dentro y para el medio, acaso por falta de sensibilidad de las instancias oportunas en la gestión, acaso también por escasez de demanda en esa dirección del lado de los autores. Tan sólo la presencia en el Prix Italia de obras relevantes, como *We*, de Luís de Pablo -presentada por la SER- o de *Radio Stress*, de Miguel Alonso o *Jondo*, de Francisco Guerrero -ambas producidas y presentadas por RNE- pueden tomarse entre las pocas luminarias en ese oscuro panorama. Y en los autores teatrales podemos encontrar unos pocos nombres, aunque algunos sean ciertamente ilustres. Lo que no quita para reconocer el destacado trabajo de adaptadores, guionistas, actores y equipos de realización en tantos y tantos radiodramas y adaptaciones dramáticas de grandes obras de nuestra literatura, honor que les cabe fundamentalmente a los cuadros de actores -desaparecidos ya en los 90- de Radio Madrid y de Radio Nacional (RNE). Desde luego, dentro de estas valoraciones se me va a permitir que no considere dentro del arte radiofónico que aquí nos ocupa - desde luego sí del oficio de radiofonista, lo que no es lo mismo- a los seriales que encandilaban a la audiencia española de los años 50. A ese tiempo y trabajos ha dedicado el prof. Pedro Barea un excelente volumen titulado "La estirpe de Sautier" que desde aquí recomendamos ¹

Previamente a la corriente representada por el serial radiofónico, la radio española incorporó desde 1945, en el "Teatro Invisible" de RNE, la adaptación de "un amplio programa de obras puramente teatrales que, previamente modificadas y adaptadas al arte radiofónico, suplen la sensación visual con el efecto subrealista del oído, constituyendo un verdadero alarde de la técnica acústica, en función del relieve escénico radiofónico" ² El mismo fenómeno tuvo lugar en Radio Madrid y Radio Barcelona. Hay que señalar, no obstante, que el drama radiofónico nunca convocó en España a los grandes escritores del momento, salvo excepciones que confirman la regla, como ya apuntábamos. Entre ellas, citamos el guión *Las cintas magnéticas*, del dramaturgo Alfonso Sastre, obra de la que, por otro lado, no conocemos ninguna realización radiofónica.

Del boom de las FM hasta Ars Sonora

Con la transición política llega a nuestro país una segunda época de interés por la radio en FM. La primera se daría unos pocos años antes, y ya va configurando, a comienzos de los 70, un nuevo perfil de oyente. Pero es, como decimos, en ese segundo periodo cuando no sólo emisoras establecidas, públicas o privadas, se abren a otros contenidos musicales y culturales, sino cuando surgen radios independientes como Radio Pica en Barcelona, Radio PUSA en Valencia, Radio Camas en Sevilla o Radio Vallekas en Madrid. Es de destacar el papel como “radio-escuela” de Radio Juventud, en Madrid. Y también una nueva generación de radiofonistas irrumpe en la naciente Radio 3 de RNE con la llegada de la democracia. Al referirnos a ellas no podemos propiamente hablar de obras ni de realizaciones concretas en el campo que nos ocupa, pero sí al significativo hecho de que la radio se abre a una tecnología más apta para una nueva audiencia –la emisión por modulación de frecuencia o FM, con lo que supone para mayor calidad en una emisión que ya es estereofónica- y que ello se acompaña de una mayor autoexigencia en la novedad de dichos contenidos, los cuales persiguen a un potencial oyente cómplice, que no sólo oye sino que comienza a escuchar de otro modo.

Hemos comentado más atrás la existencia de producciones aisladas -con ilustre nombre propio, eso sí- en aquel periodo. No es sino hasta 1988, con ocasión de un acuerdo-marco entre el INAEM y RNE -acuerdo aún vigente-, cuando empieza a tomar forma la posibilidad de producir con regularidad obras de arte radiofónico en la radio española. Dicho acuerdo acoge la producción coparticipada entre el CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea) y Radio 2 -actualmente Radio Clásica- de obras músico-radiofónicas o, por decirlo conforme a la terminología que empleo desde la redacción de mi propio trabajo de Tesis sobre el Arte Radiofónico 3, de obras pertenecientes a los géneros musicales y mixtos -o híbridos-. Paralelamente, ese acuerdo permite asimismo la realización de radiodramas coproducidos con el –hace años desaparecido- CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas). Ello tiene lugar en una Radio 2 que ha dado acomodo, por primera vez en la historia de nuestra radiodifusión, a un espacio estable en su programación dedicado al arte sonoro y, en particular, radiofónico: Ars Sonora (creado por José Iges y Francisco Felipe en 1985, y dirigido desde 1987 por el autor de este escrito)

Ese programa también ha venido llevando a cabo coproducciones con otras instituciones -Instituto Alemán, Ministerio de Asuntos Exteriores, Cabildo de Tenerife- y radios -WDR, ORF, Radio France, YLE...- sobre todo desde la creación, en 1989, del grupo Ars Acustica dentro de la UER (Unión Europea de Radiodifusión)

Desde Ars Sonora -nombre, por cierto, sugerido por Miguel Alonso- se han venido produciendo hasta la fecha más de 80 obras de los distintos géneros artísticos radiofónicos, con clara mayoría de creadores españoles.

Entre las obras pertenecientes a los géneros narrativo-dramáticos cabe señalar las producciones de Loreley Express, de Ricardo Bada –con la voz de José Luis Gómez-, Mísero Próspero, de José Sánchis Sinisterra –con dirección del autor-, Y no volver jamás en cinco años, de J. A. Almendros, o la adaptación a radiodrama –“escansión radiofónica”-, realizada por Dante Raiteri, de la obra narrativa Animales Domésticos, de José Iges. Sin duda un escaso bagaje en ese campo, pero hay que tener en cuenta que, dada la pertenencia de Ars Sonora a la parrilla de programación de Radio Clásica, las

obras producidas desde este espacio han venido perteneciendo a esos otros géneros ya mencionados.

En los géneros musicales e híbridos la lista de producciones es muy cuantiosa, y sin duda la más brillante que puede exhibir la radio española. Además, muchas de esas obras han sido escuchadas en foros internacionales y programas especializados en buena parte de los países europeos, en Canadá, Australia, Estados Unidos, México, Argentina, Colombia y Cuba. Y han representado a la creación española en certámenes como el Prix Italia, el Festival Macrophon o el Prix Radio Brno, y en eventos internacionales organizados por el grupo Ars Acustica en Matera (Rassegna AUDIOBOX 1988 y 1990), Londres (Radio Beyond, 1992), Helsinki (Wings of Sound, 1993), los macroeventos radiofónicos Horizontal Radio (1995), Rivers & Bridges (1996)⁴ o los especiales “Cumpleaños del Arte” celebrados hasta ahora en 2005 y 2006.

Señalemos, en una selección inevitablemente parcial, trabajos como TATETITOTU (1991) de Esther Ferrer, Desolación de la ciudad (1992) de Francisco Felipe, Libro I (2000) de Ramón González-Arroyo, Trueno (1996) de María de Alvear, Ludus Ecuatorialis (1990-91) de Ricardo Bellés y J. Iges, Argot (1991) de Concha Jerez y J. Iges, Caminando (2002) de Andrés Lewin-Richter, Metalógica (1998) de Modisti, A-rovig (1993) de Eduardo Polonio, Viva Madrid, que es la Corte (1991) de Valcárcel Medina, o Zambra 44.1 (1991) de Adolfo Núñez. Todas ellas tienen dos cosas en común, pese a su gran diversidad intencional y estilística: fueron producidas desde Ars Sonora y forman parte en el momento de escribir el presente artículo a la lista MASE, que puede visitarse en: www.mase.es

De aquí y de allá

La creciente vitalidad de la creación radiofónica de autores españoles muestra a las claras desde finales de los 80 que esa creación se abre paso en foros internacionales y que lo hace siguiendo los lenguajes artísticos del momento, es decir, muy lejos ya de la referencia al serial y a la adaptación radiofónica de posguerra. Junto a lo ya referido sobre la proyección internacional desde Ars Sonora, señalemos otros casos: el de la hispano-alemana María de Alvear, discípula de Kagel en Colonia, quien en 1989 realiza su primer “hörspiel” bajo el título Y la tierra oyó... Pero también las producciones internacionales de Iges/Jerez: en Italia –Rassegna AUDIOBOX, 1990- con Labirinto di linguagii; en Austria, con Argot en 1991, ofrecido como performance, como efímera instalación y como obra radiofónica desde el Museum Moderner Kunst de Viena; o el reconocimiento obtenido en el Festival MACROPHON (1994) con La Ciudad de Agua, o Tagebuch (1998), producción de la WDR de Colonia elegida para el Karl-Szcuka-Preis de ese año. Es también el éxito de Javier Ariza en el III Concurso de Radioarte de La Muse en Circuit con su Low level (1997). Citemos también las obras radiofónicas que comienza a realizar desde 1992 el artista Juan Muñoz, en algunos casos con presencias tan ilustres como el mismísimo John Malkovich.

Pero dentro de nuestras fronteras, en junio de 1993 surge el interés por el arte radiofónico desde la propia universidad: en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca nace Radio Fontana Mix (RFM), impulsada por el profesor José Antonio Sarmiento –autor, por cierto, de una interesantísima obra que en 1999 realiza en dichas instalaciones: El Ojo del Silencio-. RFM es un canal abierto al arte sonoro también, lo que deja patente organizando el encuentro de arte sonoro y radiofónico SONART’95, y dedica largas sesiones de emisión a John Cage, Llorenç Barber, Valcárcel Medina o al autor de este

escrito, entre otros. En cualquier caso, la actividad de RFM se enmarca en una docencia sin barreras de géneros artísticos ni categorías estéticas, abierta a la experimentación y a la autogestión. El proyecto integra pronto el Centro de Creación Experimental y genera la serie de CD's RAS (Revista de Arte Sonoro), beneficiándose para todo ello de la complicidad de un alumnado en el que destacan Kepa Landa, el citado Javier Ariza o Ricardo Echevarría.⁵

Con el cambio de siglo la web ha dado nuevo impulso al arte radiofónico, desde iniciativas de algunos colectivos jóvenes, a la vez que otras van palideciendo. Por otro lado, algunos centros de arte han mostrado verdadero o episódico interés por esas manifestaciones, como el CCCB o el Centro Santa Mónica en Barcelona, el MUSAC de León –que ha convocado un Concurso de Radioarte en 2006-, La Casa Encendida o el Círculo de Bellas Artes de Madrid –que ya albergó en 1992 el I Encuentro Internacional de Arte Radiofónico “Ciudades Invisibles”, organizado por RNE Radio 2 (Ars Sonora)-, que dispone de una Radio Círculo de contenido exclusivamente cultural. Por no citar las recientes “Xornadas de Prácticas Radiofónicas” celebradas en el CGAC y la Universidad de Santiago. Aunque por desgracia, y salvo las excepciones de Cuenca y Valencia, no parece que la universidad pública española esté dando pasos de relieve en pro del arte radiofónico. Las cosas cambian rápido, en todo caso, y muchas están por ver, o más bien por oír, en un inmediato futuro.

1 Pedro Barea: La Estirpe de Sautier, Ed. El País-Aguilar, Madrid, 1994

2 (“Editorial” in magazine Sintonía, no 1, Madrid, 1947, p.3.

3 José Iges: Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión. UCM, Madrid, 1997.

4 Se encuentran referencias a ambos proyectos en:

Horizontal Radio: <http://www.kunstradio.at/HORRAD/horrad.html>

Rivers & Bridges: http://www.kunstradio.at/RIV_BRI/PROJECTS/SPAIN/spain.html

5 Más información en: <http://www.uclm.es/cdce/act/act1.html>

INSTALACION SONORA EN ESPAÑA
SONIDO, FORMA Y ESPACIO



I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

SENSXPERIMENT 06

INSTALACION SONORA EN ESPAÑA SONIDO, FORMA Y ESPACIO

Mikel Arce

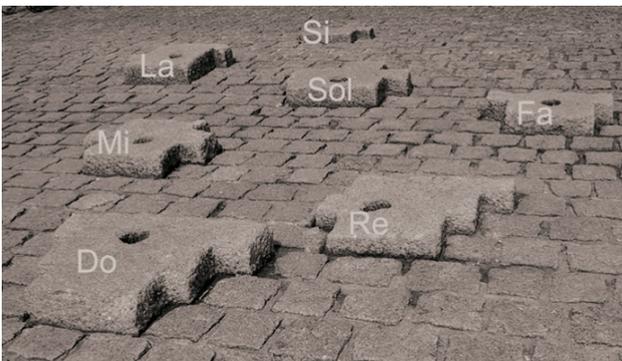
Cuando hablamos o teorizamos sobre las múltiples formas de la representación de nuestro discurso plástico actual, se hace necesario cada vez más el reservar una parcela destacada a las muchas formas en las que lo sonoro, el sonido, se convierte en impulsor y eje principal de lo representado.

Dejando atrás (sin olvidar) sus manifestaciones y adjetivadas formas musicales, y las evidenciadas audiovisuales, el sonido se ha ido convirtiendo en un elemento cada vez más presente en el Arte Contemporáneo en todas o casi todas sus facetas.

Cuando está unido a otras formas de representación o es conductor de ellas decimos o hablamos de instalación sonora, escultura sonora u objetos sonoros, de esta manera, el sonido está presente y dirige la obra. En ésta, su planteamiento o propuesta sónica puede tomar elementos y participar de los discursos de la plástica tradicional y contemporánea para integrarlos en una obra resultante

En estas manifestaciones el sonido se materializa de una manera consciente es decir se incorpora a la obra que lo produce o que “suena”.

La presencia del sonido, o la referencia a los elementos sonoros en cualquiera de sus posibles manifestaciones, a lo largo de la historia del Arte Contemporáneo del estado Español, y ya centrándonos en lo que denominamos “Instalaciones/Esculturas Sonoras”, no es un hecho aislado, ni tampoco es exclusivo medio expresivo de artistas circunscritos dentro del bien denominado “Arte Sonoro” pongo como ejemplo, la gran instalación-intervención escultórica de “El Peine de Los Vientos” (1973), Eduardo Chillida, donde este artista realiza una muy sensible intervención en el paisaje visual y también “Sonoro” en un lugar muy concreto de San Sebastián, en este lugar, no solo crea y desarrolla un nuevo entorno visual y escultórico totalmente armonizado con el paisaje de mar, rocas y monte que lo contiene, si no que siendo muy consciente de su realidad sonora (rompiente de mar contra las rocas) plantea y realiza, junto con el músico contemporáneo Luís de Pablo y en la superficie de la plataforma, siete perforaciones, perfectamente localizadas y resaltadas, Chillida pretendía de alguna forma “Urbanizar” intervenir y/o dirigir el sonido que ya existía en ese lugar, canalizándolo y organizándolo. De esta forma, Chillida, realmente estaba creando al mismo tiempo una obra que hoy en día consideraríamos como propia de lo que solemos denominar “Paisajismo Sonoro”



El mar en función de la fuerza y presión con la que entra en el subsuelo del peine produciría una presión en el aire que al salir por cada uno de los siete orificios haría que el mar y el aire presionado por las olas, saliese el exterior con sonidos correspondientes a

las siete notas musicales. (O al menos eso es lo que se produce y se verifica, si registramos -como realice personalmente- el sonido producido por cada uno de los orificios y los reproducimos en el orden correspondiente, cada uno de los siete orificios reproduce sonidos análogos a la escala musical tradicional). Habitualmente solo escuchamos el sonido simultáneo de todos ellos, variando únicamente el conjunto de su intensidad en función del estado de la mar.

LUGAN

Centrándonos ya en la instalación Sonora, concebida desde un punto de vista más estricto, más acorde con los planteamientos del Arte de Vanguardia, siempre debemos hacer referencia en cuanto a lo realizado en el estado Español, y como pionero en esta forma de entender al sonido, más allá de sus habituales y encorsetadas formas de creación y difusión, a nuestro gran artista Lugán, acrónimo de Luís García Núñez (Madrid, 1929), técnico electrónico de profesión, comenzó (como muchísimos otros artistas que han desembocado su obra en el campo del Arte Sonoro), con la pintura, al principio figurativa, desarrollándola hacia el abstracto, y continuando con la investigación durante los años sesenta sobre las relaciones plástico-electrónicas, concretadas finalmente en obras audiovisuales-táctiles, y multisensoriales.

En la obra de Lugán hay una constante: la de integrar diferentes artes, el establecer sinergias, es decir, medios que se suman y complementan, dando cabida en sus obras a elementos tradicionalmente considerados como no artísticos e incitando al espectador al uso de otros de sus sentidos (oído-tacto-olfato) para la verificación, observación y conclusión de la obra.

Lugán, encuentra, gracias a sus conocimientos tecnológicos de la época en electrónica, un terreno apenas explorado hasta entonces por los artistas plásticos, concibiendo obras interactivas, calculadas, minuciosas, y relacionadas con el espacio que las contiene.

Lugán es pionero, en tanto que entiende un arte con cada vez menos límites, sin fronteras, mucho más libre y avanzado de lo que en aquellos tiempos y en la España de Franco podía concebirse y menos entenderse, para practicar un Arte Sonoro, un arte de los sentidos, donde el espectador iba a ser también el protagonista de la obra, el que la completase.



Lugan: Bosque de mensajes

La vocación experimental y el afán de participar en nuevas investigaciones sobre la elaboración del producto artístico, conducen a Lugán a formar parte del seminario de

Generación Automática de Formas Plásticas, creado por Ernesto García Camarero en diciembre de 1968 en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, realizando la obra: Ordenador de desguace sensible al tacto humano, y presentándola en la exposición Formas computables, inaugurada el 25 de junio de 1969 en el citado Centro. A diferencia del resto de participantes en la experiencia madrileña, la nota distintiva y única del trabajo de Lugán se caracterizó porque, en vez de interesarse en el software y en la elaboración de productos a partir de la confección de un programa, Lugán centró su atención en el hardware de la máquina, esto es, en sus diferentes componentes materiales y electrónicos, y para así crear esta obra, realizada con materiales electrónicos de deshecho y desguace

El carácter dadaísta, e irónico de algunas piezas de Lugán es evidente en obras como: Teléfonos aleatorios, realizada en los Encuentros de Pamplona de junio de 1972, , donde Lugán llevó a cabo una de sus intervenciones e instalaciones más audaces, a un lado cien teléfonos distribuidos por diferentes puntos de la ciudad que, mediante un complejo sistema de trazado de red, cuyo cableado fue posible gracias a la colaboración de Telefónica, permitían la comunicación libre entre el público visitante, y, de otro lado, diez cabinas con teléfonos conectados no sólo con múltiples actividades de los Encuentros, sino también con bares, colegios, talleres e incluso una casa de citas, o también en la obra Escuchas convergentes (1989), homenaje a Lily Greenham, una creadora estrechamente relacionada desde finales de los cincuenta con diversos campos de la expresión artística contemporánea (música, happening, poesía concreta, pintura abstracta), la obra consiste en un teléfono a través del cual el visitante puede escuchar un recital en inglés de poesía concreta de la propia Lily Greenham.

CONCHA JEREZ- JOSÉ IGES

Este tandem de artistas, formado a finales de los años ochenta, ha desarrollado desde entonces una intensa actividad y producción en el campo de la Instalación Sonora. El interés de Iges hacia un desarrollo de la obra relacionada con aspectos espaciales y específicamente plásticos y el de Jerez hacia el mundo sonoro les conduce a elaborar, un trabajo conjunto y paralelo a sus trayectorias individuales, gracias a la sólida formación musical de ambos y la dilatada trayectoria en el arte de concepto de Concha Jerez.

Son evidentes las influencias ejercidas tanto por el movimiento Fluxus, por la figura de su representante en España Wolf Vostell, como por el grupo ZAJ, especialmente por Juan Hidalgo y Esther Ferrer, así como por los planteamientos de Isidoro Valcarcel Medina.

La extensa y dilatada obra de esta pareja plantea contenidos y conceptos que se prestan a realizar análisis desde diferentes puntos de observación: desde la suma de todos los elementos mostrados, desde las interferencias que estos elementos (sonoros-visuales-simbólicos) crean entre ellos, o desde la pura estética de la obra, siempre y extremadamente cuidada.

También en ocasiones han dirigido su trabajo hacia aspectos como el del control y la vigilancia electrónica como en La instalación interactiva Polyphemus' Eye presentada en el Ars Electrónica de 1997. En Polyphemus' Eye, ese ojo escrutador se convertía en una mirilla mediante la cual el espectador se transformaba en voyeur. Paralelamente, una cámara grababa sus movimientos y los trasladaba a un monitor que era, al mismo tiempo, aquello que él estaba realmente observando. Otra cámara enviaba permanentemente imágenes a Internet de lo que allí sucedía, haciéndose efectivo ese control telemático.



Concha Jerez: Jardín de palabras escritas 7.

Desde la Red se podía intervenir en un foro de discusión sobre el tema. En otra gran pantalla se veían imágenes tomadas por cámaras de seguridad en diferentes ciudades europeas mezcladas con las de los propios espectadores; los asistentes podían dirigir ellos mismos las cámaras o grabar las conversaciones que se producían en el primero de los espacios.

En, Net-Ópera (que es también un trabajo diseñado para la Red), se lleva a cabo un recorrido a través de algunos de los temas centrales para Jerez/Iges. Aparecen reunidas imágenes de ruinas, desplazamientos de poblaciones, guerra, etc., entresacadas de las noticias diarias que se diluyen, fantasmales, en esas otras imágenes de la superficialidad, el lujo, el exceso que conviven junto a las anteriores de manera natural y son presentadas de forma similar a como se difunden cotidianamente. La idea de mezcla de fragmentos de las diferentes realidades pasaba a cobrar una nueva dimensión, ya que el propio espectador, a través de una serie de sensores, podía interactuar en el espacio expositivo con ese sinfín de capas o representaciones de lo real.

Persona. Rastros, apariencias es la nueva instalación intermedia de Concha Jerez y José Iges. Una exposición que indaga en las paradójicas relaciones entre identidad, personalidad y apariencia, y en la que la interacción y la participación del público juegan un papel esencial.

En esta exposición, elementos visuales y sonoros, potenciados por tecnología digital e interactiva, dan juego y crean sensaciones paradójicas: cámaras ocultas y sensores secretos, espejos equívocos, música y sonidos esquivos y un fluir constante de lo más inaprensible y esencial en la vida: el agua.

Las proyecciones de vídeo y fotografía, así como un sutil sistema interactivo de luces y sonidos, transforman la rígida estructura de un espacio arquitectónico en una membrana sensible, permeable y cambiante, que responde al movimiento de los visitantes.

Otra de las constantes plásticas en las instalaciones sonoras de Jerez/Iges es la de la intervención y/o adaptación del espacio de la instalación a esta, como es el caso de esta última o en el de Jardín de Palabras (Concha Jerez), adaptándose y variando sus formas

según los espacios donde ha sido expuesta, Koldo Mitxelena, (San Sebastián), Circulo de Bellas Artes (Madrid), Fundación Antonio Gala (Córdoba) etc.

JOSE ANTONIO ORTS

Tras haber realizado estudios de composición musical con Amando Blanquer Luciano Berio, Iannis Xenakis y Yoshihisa Taïra, J. A. Orts fue becado a París y Roma, donde fue descubriendo las posibilidades artísticas de un proyecto que relacionaba la música con las artes plásticas, creando esculturas que unían la música y la luz mediante circuitos electrónicos. Las instalaciones de J. A. Orts pueden considerarse como esculturas interactivas, sensibles a los cambios de luz y desplazamientos del aire que el propio espectador provoca al visitarlas, produciendo así variaciones de luz y sonido.

Según sus propias palabras:

“En general en mis trabajos busco que las obras no sean puros elementos inertes, es decir, intento que sean obras "vivas". Es por eso que me esfuerzo en hacer piezas sensibles que captan la energía del espectador. La idea fundamental es que la mejor manera de dotar de "vida" a una obra es haciendo que esa vida la tome del propio espectador que la contempla, o, en algunos casos, de la naturaleza que la rodea.



José Antonio Orts: Fábrica de Melodías

La forma de las piezas surge siempre de su función, por lo que hay una unión esencial entre forma visual y efecto producido. La distribución de los elementos de la instalación en el espacio se hace atendiendo a la vez a criterios visuales y sonoros o lumínicos; los primeros, derivados de la plasticidad del objeto y de la arquitectura del lugar, los segundos, procedentes de la composición musical y de la relación de la obra con el espectador. Los materiales electrónicos no solo están usados por su función (electrónica) sino que además constituyen los materiales plásticos normales de la pieza.

Las instalaciones están pensadas para que el visitante entre dentro de ellas y las recorra. Al hacerlo, el espectador habita la obra y se convierte en parte fundamental de ella, pues la aviva, la humaniza y la completa”.

JUAN ANTONIO LLEO

Representa a una nueva generación de artistas sonoros, quizás más ligados a las últimas tendencias y nuevas tecnologías electrónicas e informáticas, donde la interacción con el espectador y la generación de imágenes y sonidos se logra gracias a rutinas y programas dedicados y creados para el efecto.

Una de las instalaciones más representativas del trabajo de Juan Antonio Lleo, es *Midiverso*: Los antiguos creían que el armónico movimiento de estrellas y planetas generaba un cierto tipo de sonidos, conocido por *Música de las esferas*, audible sólo a partir de cierta elevación. Partiendo de tan sugerente premisa, “*Midiverso*” propone un sistema multimedia interactivo en el que la representación de varios cuerpos celestes sobre una semiesfera, algunos de los cuales llevan asignadas secuencias y algoritmos según diversos criterios, funcionan como generadores de notas y luces controladas vía MIDI, dentro de una suerte de partitura-móvil. Los visitantes, al pulsar unos botones van descubriendo o modificando los distintos aspectos del paisaje acústico, convirtiéndose de este modo en compositores-intérpretes-oyentes de momentos sonoros difícilmente repetibles. La disposición de estos botones permite que varios visitantes actúen simultáneamente sobre el sistema. Mediante una aplicación multimedia se proyectan una serie de imágenes, agrupadas en escenas que se suceden aleatoriamente y que están relacionadas a su vez con los escenarios sonoros. Una de las características principales de las imágenes es su reelaboración mediante diversas técnicas infográficas, siendo su origen tanto imágenes escaneadas o fotografías, como obtenidas por programas de generación de imágenes (3D, fractales...).

Los fragmentos de vídeo están elaborados a partir de la generación de imágenes 3D en movimiento y luego procesados con programas de edición digital de vídeo. Las transiciones se realizan de forma lenta, buscando más la contemplación que el dinamismo, pudiéndose considerar el resultado como una especie de cuadro en movimiento. A su vez, el interactivo dispara ficheros MIDI que se unen a las notas generadas por la interacción, con lo cual ambos sistemas (generación de imagen y de sonido) se hayan estrechamente unidos. Un sistema de amplificación de ocho canales, en el cual el componente espacial adquiere gran importancia, completa la instalación.

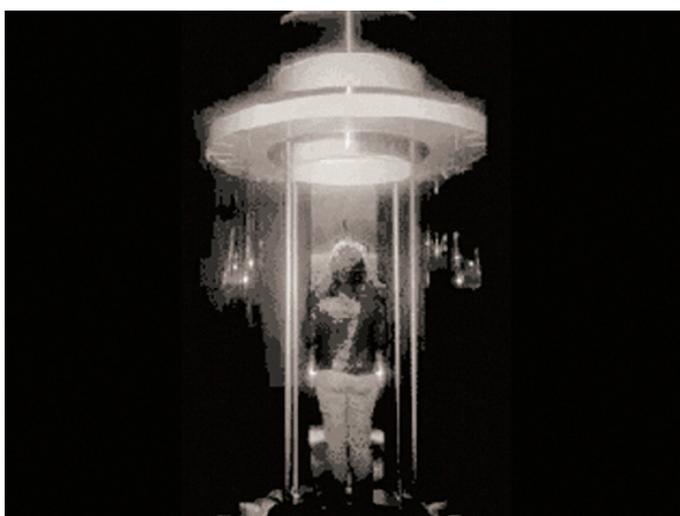


Juan Antonio Lleo: *Midiverso*

ADOLFO NUÑEZ

Adolfo Núñez, posee los títulos superiores de Composición, Guitarra e Ingeniería Industrial. Su obra abarca la música sinfónica, electroacústica, por ordenador, para la imagen, para la radio y las instalaciones sonoras. Ha sido premiado entre otros en los concursos de Polifonía 1982 (Cuenca), Paul & Hanna - Stanford 1986 (EEUU), Bourges 1994 (Francia), Música Nova'95 (R. Checa), Neuen Akademie Braunschweig 1996 (Alemania). Imparte regularmente cursos y escribe en diversas publicaciones sobre temas de ciencia y nuevas tecnologías para la música. Es autor del libro "Informática y Electrónica Musical" .

Entre sus últimas actividades figura la instalación sonora interactiva "Oráculo" en colaboración con el artista plástico Carlos Urbina. En dicha instalación los visitantes podían formular preguntas a las que contestaba con un texto o un fragmento musical. Las respuestas son elegidas al azar mediante un programa informático y se materializan en forma de texto o fragmentos musicales. Como en todo oráculo o en las prácticas adivinatorias las respuestas son casi siempre ambiguas y es el propio demandante el que de acuerdo con sus deseos más ocultos encuentra aquello que le atañe, interpreta la respuesta y quizás sin quererlo ni saberlo se programa el futuro.



Jaume Plensa: Wisperm Adolfo Nuñez: Oráculo

JAUME PLENSA

Jaume Plensa (Barcelona, 1955) es uno de los escultores con mayor relevancia nacional e internacional de nuestros tiempos y creo que es muy oportuno incluirlo dentro de los artistas que trabajan además de con la forma y el espacio, con el sonido, realizando en la actualidad bellísimas instalaciones escultóricas que consideramos además como sonoras.

Estudió en la Llotja y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi y aprendió las técnicas de la escultura trabajando en un taller de reparaciones mecánicas. En su obra más reciente, utiliza magistralmente la palabra dotándola así de gran atractivo y dinamismo. En las obras de Plensa, el sonido, el silencio y la luz ocupan un lugar predominante. Wisperm (rumor), 1998, es un ejemplo de ello: un inmenso proyecto realizado a partir de címbalos grabados sobre los que van cayendo gotas de agua que se deslizan produciendo un sonido susurrante. Se trata de una obra hecha para ser contemplada, oída y meditada. "Las ondas del címbalo sumergido son también pétreas", La expansión resonante del agua y el sonido alcanza el módulo del tiempo, la cifra de la

edad, el puente de la identificación: "Estoy interesado no tanto en el uso del peso, la medida y los números para definir un espacio, sino más bien en obtener energía. Las gotas producen diversos sonidos, porque los Proverbios del infierno de William Blake, que están grabados en los címbalos, tienen su peso específico." De este modo, la inscripción de la palabra, al alterar las cualidades físicas del objeto, provoca la aparición de una energía, en este caso un sonido, diferente en cada caso, igual que cada proverbio tiene una expresión distinta"

J.M. BERENGUER

José Manuel Berenguer es músico y artista multimedia, su trabajo, se concreta en multitud de obras, acciones e instalaciones que tienen su origen al 50% en el uso de diversas herramientas multimedia y en el interés por determinados aspectos del conocimiento humano.

Desde que su primera obra viera la luz en 1987, Berenguer ha realizado o participado en incontables proyectos.

De esta manera define su trabajo J.M. Berenguer en entrevista a mosaic nº42 9-09-05:

"Me dedico a muchas cosas, todas ellas relacionadas en mayor o menor medida con el empleo artístico del sonido. Unas son de carácter especulativo mientras que otras tienen que ver con el activismo cultural.

Entre las primeras está lo que tradicionalmente se entiende como creación musical y artística: obras musicales en soporte fijo, obras musicales que generan el flujo de sonido en tiempo real y/o en interacción con un intérprete, obras audiovisuales que generan el flujo de sonidos e imágenes en tiempo real según un determinado algoritmo, piezas audiovisuales que interaccionan con la gestualidad del usuario a través de sensores e interfaces, instalaciones multimedia e instalaciones interactivas, esculturas, etc.

Estos trabajos acostumbran a resultar de la meditación acerca de temas relacionados con la Filosofía, la Historia del Conocimiento, los límites del lenguaje, la Vida y la Inteligencia Artificial, la Robótica, el metabolismo social de la información, y un montón de temas que resultaría engorroso citar aquí en su totalidad. Por ejemplo, Mega kai Mikron es una instalación que realicé en Metrònom con la intervención del Centro Nacional de Microelectrónica del CSIC y cuyo tema central de meditación es el infinito. En el caso de "lambda-itter", una performance audio-visual para flauta y 2 laptops que he trabajado con la flautista Jane Rigler, la cuestión fundamental es la idea de flujo.



J. M. Berenguer: Transfer

Entre las relacionadas con el activismo cultural, me gustaría recordar las que llevo a cabo en la Orquesta del Caos y con Côlea, a saber, la codirección de Sonoscop, archivo de arte sonoro, de Zeppelin, festival de proyectos sonoros, y de Música13. Se trata de actividades de programación que responden a necesidades de índole teórico. “

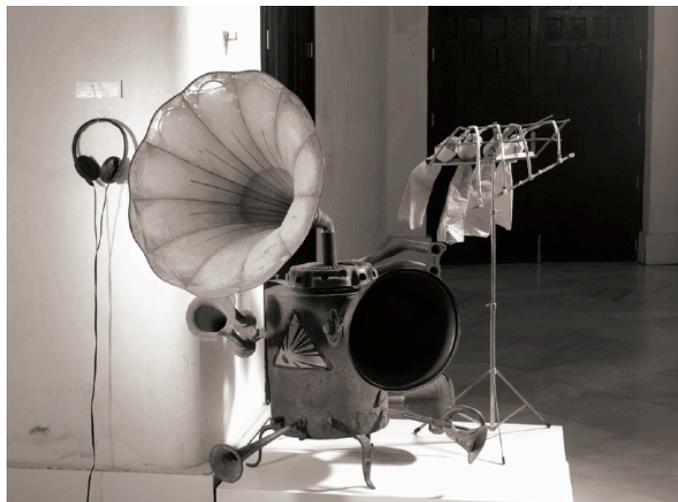
MIGUEL MOLINA ALARCÓN

Artista Sonoro e Intermedia y profesor en el Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia. Es también director del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) de la UPV, donde se organizan talleres intermedia, exposiciones y proyectos de investigación, el último de ellos ha sido un trabajo de recuperación de obras artístico-sonoras de la Vanguardia Histórica (1909-1945): Futurismo, Dadá, Cubofuturismo, Bauhaus, Activismo, Ultraísmo, Estridentismo, Postismo, etc.

Ha realizado exposiciones en Valencia, Alicante, Guipúzcoa, la Rioja, ... así como otras internacionales en Francia, Brasil y Alemania.



Miguel Molina:
Virtual Bank Cajero Confesionario 24h



Miguel Molina: Mascletá Virtual

“El trabajo artístico se ha planteado a partir de una metodología interdisciplinar susceptible de aplicarse en el actual statu quo histórico y social que nos encontramos. De ahí que se emplee simultáneamente antiguos y nuevos medios de la imagen, a la vez que espacios y canales alternativos en la comunicación de la obra creativa. Frente al arte antiguo como regulador de los poderes ocultos de la Naturaleza, se plantea ahora en la actualidad el reto frente a los poderes ocultos de la Economía”.

M. Molina.

La obra de Miguel Molina se desarrolla como vemos en el campo de las intervenciones, las construcciones y reconstrucciones sonoras, y la investigación.

Entre sus sonoras se encuentran las siguientes: “Political Show”, “Masclèt Virtual” “15 Españoles en La Habana” “Altavoz del Frente” “Del Mono Azul al Cuello Blanco: Sonidos de la Era Industrial” “Ruidos y Susurros de la Vanguardias” y “Cajero-Confesionario 24 h” (instalación sonora).

MIKEL ARCE SAGARDUY

Para finalizar, voy a incluirme en este breve recorrido, en el cual nos habremos dejado bastantes otros artistas, y también ex-alumnos/as y alumnos/as de las facultades de Bellas Artes de las Universidades de Castilla la Mancha (Cuenca), Politécnica de Valencia, y de la Universidad del País Vasco, donde gracias a la labor de Profesores como José Antonio Sarmiento, Miguel Molina Alarcón y uno mismo, se han ido desarrollando y materializándose muchísimas obras e instalaciones sonoras realizadas durante los últimos años por todos ellos.

Mis instalaciones sonoras realizadas a lo largo de los últimos 5 años han tratado de alguna forma de materializar el sonido, de crear espacios donde poder comprobar el relieve y la tridimensionalidad de lo sonoro. Es el caso de Diapasones 2’5 donde por medio de una proyección multifónica de 8 canales sonoros independientes distribuidos en forma de “L” en el espacio, el espectador tenía la oportunidad de apreciar la tridimensionalidad espacial del sonido por medio de una composición minimalista realizada con el sonido de 4 diapasones clínicos “otto”.

En .*WAV, quizás mi obra más conocida y difundida, trataba de dar forma y verificar la fisicidad del sonido: el agua recogida en cuatro bandejas, ofrece las formas del sonido y sus imágenes, por medio de una composición de cuatro frecuencias, cuatro formas de onda, muy graves y apenas audibles, que se van reproduciendo y alternando en cuatro altavoces que sustentan las bandejas.

En “A Bruit de Souffle” así mismo, busco nuevas formas sonoras, nuevas maneras de contemplar el sonido, en este caso por medio de la niebla artificial generada por dos inyectores de ultrasonidos que vibran sumergidos en dos recipientes con agua, y modulada por dos altavoces suspendidos sobre esta niebla, emitiendo una composición basada en sendas respiraciones.



Mikel Arce: .*WAV

LAS TRIBULACIONES DEL PAISAJE SONORO (EL SOUNDSCAPE) EN ESPAÑA



I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

SENSXPERIMENT 06

LAS TRIBULACIONES DEL PAISAJE SONORO (EL SOUNDSCAPE) EN ESPAÑA

José Luis Carles

Las teorías y prácticas ligadas a este concepto, Paisaje Sonoro (Soundscape en su denominación anglosajona, aunque algunos autores como Truax utilizan también el concepto de Ecología Acústica –Acoustic Ecology), se interesan por analizar el complejo entramado de relaciones existentes entre el individuo y el medio sonoro. Esta línea surge en los pasados años 70 promovida en sus inicios por el compositor y pedagogo canadiense Murray Schafer en torno al cual se iniciaron una serie de proyectos (World Soundscape Project) y de organizaciones (World Forum for Acoustic Ecology) que desarrollaron técnicas con las que estudiar las múltiples implicaciones de las interacciones entre hombre, sonido y medio para, generalmente con aproximaciones de tipo pluridisciplinar, analizar el entorno acústico integrando diversas disciplinas (física, social, psicológica, antropológica, ecológica, urbana, estética y por tanto musical...).

Esta aproximación se apoya en efecto en disciplinas diversas con dos ejes fundamentales: la ecología del paisaje y la música, abriéndose múltiples posibilidades tanto creativas, como documentales, radiofónicas o de pura investigación sonora... al permitir a los interesados en el campo sonoro, músicos e investigadores disponer de los sonidos ambientales como medios instrumentales interpretando, cualquier tipo de ambiente -natural, rural, urbano, doméstico...- Estos planteamientos se materializan en aplicaciones diversas que van desde la utilización de medios electroacústicos, hasta la realización de recorridos sonoros y la mera escucha "in situ" de un ambiente sonoro, pasando por la edición de documentos sonoros útiles para el análisis urbanístico, ecológico, social....

Otro punto de interés se refiere a la utilización de la electroacústica que va a permitir descubrir en las fuentes sonoras originales matices y peculiaridades que pueden ayudar a nuestra percepción auditiva ayudando así a dar un carácter estético y compositivo a un trabajo sonoro. El lenguaje del paisaje sonoro se sirve de múltiples instrumentos y técnicas que permiten abordar el sonido desde abundantes puntos de vista.

La situación de este campo en nuestro país, como ocurre generalmente con las actividades que tienen un contenido pluridisciplinar, resulta lamentablemente escasa, dispersa y desestructurada. No existen organizaciones, ni actividades estables ya sean creativas, o de investigación o académicas reseñables y desconocemos experiencias de asociación ni de línea editorial que aglutine o facilite un intercambio de ideas e informaciones.

Nos limitaremos por tanto a apuntar iniciativas y actividades aisladas que tocan de manera más o menos manifiesta este amplio campo, ello con el consiguiente riesgo de que se de la inclusión de unos y no de otros ejemplos, es decir de que no estén todos los que son ni que sean todos los que están.

Una primera característica a señalar, y en esto seguimos la pauta existente en todo el mundo, es la diversidad de tendencias que existen en este campo. Al igual que en el resto de los países, una primera corriente en el "paisaje sonoro" es la desarrollada siguiendo las pautas apuntadas por Murray Schafer. Cabe señalar la actividad de investigación desarrollada en algunos centros.

Así, en el Instituto de Acústica (CSIC) se inició en el año 1986, en el Laboratorio de psicoacústica, una línea de trabajo sobre Paisajes Sonoros que seguía las pautas apuntadas por Murray Schafer concretándose en un Proyecto “Estudio del Patrimonio Sonoro en España”. A partir del inicio de los años 90 la actividad de este grupo se vió determinada por la metodología desarrollada en Grenoble (FRANCIA) por el Laboratorio CRESSON y particularmente por los métodos desarrollados por los investigadores JF Augoyard y Pascal Amphoux, especialmente aplicables en los ámbitos urbanos. Esta metodología se aplicó al análisis de la calidad sonora de diversas ciudades españolas, habiéndose publicado el Estudio de la calidad sonora de Valencia (López Barrio y Carles, J.L, Fundación Bancaixa 1997). Aquí tengo que referirme brevemente a mi propia actividad dentro del Instituto de acústica del que formé parte en el periodo entre 1986 y 2001, desarrollando fundamentalmente métodos de análisis de las interacciones entre imagen y sonido. Junto a mi actividad investigadora tengo que referirme a la de compositor especializado en diferentes técnicas con Paisajes Sonoros. Así, desde una obra inicial (1988) El Ciclo Diario, en la que reconstruyo el ambiente sonoro de la Valencia de otro tiempo a partir de las impresiones del cronista Vicente Boix hasta mi obra reciente titulada L’Onde, composición basada también en la estética de un Paisaje sonoro, obra premiada en el Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges (2006) pasando por una serie de obras y trabajos sonoros en diversos formatos (audiovisual, Libro, CD...) siguiendo siempre postulados y técnicas ligados a la idea del Paisaje Sonoro. Ello complementa mi labor como divulgador en publicaciones, cursos talleres y particularmente como realizador del programa radiofónico titulado justamente “Paisajes Sonoros” en Radio Clásica. Actualmente mi interés se centra especialmente en el análisis de las interacciones plurisensoriales (tema sobre el que realicé la Tesis Doctoral), desarrollando actualmente métodos de análisis aplicados fundamentalmente al espacio urbano como el recientemente realizado sobre los Paisajes de Madrid en colaboración con la arquitecto, experta en paisaje, Cristina Palmese.

Las dos corrientes o escuelas de análisis del Ambiente Sonoro antes señaladas, la canadiense, bajo la concepción del paisaje sonoro schafferiano y el de la comunicación acústica que promueve Barry Truax y la concepción francesa propugnada por el Laboratorio CRESSON (Universidad de Grenoble), más interesada por el urbanismo sonoro y que utiliza una nueva herramienta metodológica interdisciplinar, el efecto sonoro, van a influir también en los trabajos que desarrolla el arquitecto experto en Acústica Francesc Daumal, en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Daumal trata de llevar a la práctica y al diseño de la arquitectura cotidiana lo que él mismo denomina Poética Acústica desarrollada en diversas publicaciones en el campo de la acústica y de la arquitectura.

También en la Universidad, concretamente en el Campus de Cuenca de la Universidad de Castilla La Mancha desarrolla, en la Facultad de Bellas Artes, sus cursos sobre Arte Sonoro el profesor José Antonio Sarmiento que realiza una importante labor de difusión del arte sonoro. Con la colaboración de Javier Ariza, este Departamento posee una visión amplia del tema que incluye en sus actividades y programas académicos interés por los trabajos dentro de la estética del Paisaje Sonoro. La actividad del departamento se centra en la investigación interdisciplinar de la relaciones del sonido con las artes plásticas. Con su publicación RAS trata de ofrecer una panorámica amplia de las diferentes estrategias y metodologías que han permitido a un número creciente de artistas considerar las posibilidades creativas de un arte esencialmente acústico; Sarmiento es Profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y director del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha. Su labor artística está centrada en las acciones, los libros objeto y el arte sonoro; es coeditor de

las revistas Sin Título y RAS y editor de la página web Arte sonoro. En esta Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca trabaja Javier Ariza doctor en Bellas Artes. Coordinador principal de radio Fontana Mix y del Centro de Creación Experimental (CDCE) de la UCLM. Coedita la citada revista RAS y coordina la edición de libros: El arte de los sonidos Fijados, de Michel Chion; y La emisión del pánico, de Howard Koch.

Junto a estas actividades surgidas en ámbitos científicos, académicos y de la arquitectura hay que destacar las actividades desarrolladas por los artistas (sonoros y visuales) que utilizan el micrófono para captar el mundo que les rodea. Estas tendencias en el ámbito del arte sonoro se manifiestan en diferentes formas de entender el soundscape.

Un medio idóneo para la transmisión de estas ideas sonoras es sin duda el radiofónico. En este sentido, cabe reseñar algunos trabajos realizados por el compositor José Iges particularmente interesado en la utilización de la palabra y la poesía sonora. Su obra realizada con la artista intermedia Concha Jerez en 1994, 'La Ciudad de Agua', combina documentos sonoros del Paisaje de la Alambra y particularmente el sonido del agua con elementos musicales e interpretativos. En palabras de los propios autores "...nos hemos medido con el monumento y los adyacentes jardines del Generalife a través de su sonido más propio, el agua, trazando un paseo que descubre al oyente las ricas y sugerentes calidades de dicho fluido al recorrer sus espacios". Tal como muestra en sus trabajos teóricos y actividades prácticas la compositora canadiense Hildelgard Westerkamp, pasear, supone una actividad consustancial a la captación y mejor comprensión del paisaje sonoro. A través de un itinerario más o menos voluntario, el individuo advierte multitud de eventos y objetos sonoros, distingue con claridad la sucesión de espacios sonoros que atraviesa y, en definitiva, cercena la aparente uniformidad de esa realidad acústica. El poético recorrido de Jerez e Iges por el espacio sonoro de la Alhambra, ofrece un amplio catálogo de motivos sonoros perfectamente organizados. Concha Jerez y José Iges, con la contribución de Pablo Beneito y Esperanza Abad, combinan hábilmente las sutiles sonoridades de agua, con voces, comentarios, cantos, risas, poemas, flashes y motores de cámaras fotográficas, en "...un poliedro de doce caras, número fundamental de la Alhambra".

En otra obra, La ciudad resonante (1999) Iges recurre a los sonidos de Madrid que son mezclados con los de muchas otras y transformados parcialmente por la interacción casi permanente con improvisación en electrónica en vivo -Pedro López-, estableciendo un desarrollo casi antifonal, en el cual los dos intérpretes realizan una especie de monólogo a dos voces. La ciudad proporciona no sólo la materia sonora sino el espacio, el decorado en el que se desarrolla la obra como una metáfora de nuestro propio devenir.

Cabe mencionar la actividad que en este campo desarrolla por el artista sonoro y experto en música electroacústica José Manuel Berenguer a quién, junto con la asociación cultural Coclea, se deben algunas de las iniciativas, eventos y actividades más importantes realizadas en este campo en nuestro país (Orquesta del Caos, En-Red-O, dedicada a la música electroacústica, Festival Zeppelin CCCB Barcelona, dedicado al multimedia y el Festival Música 13 Cremallera. Gerona.).

Otra importante tendencia en el campo del soundscape en España, que presenta además una amplia proyección internacional, viene representada en los últimos años por el trabajo como compositor de Francisco López. En su caso, el medio ambiente sonoro es considerado a todos los efectos como un auténtico "sintetizador", en el que encuentra toda la materia sonora necesaria para su obra. Los sonidos del medio son tratados con equipos electrónicos, mezclados y editados, hasta el punto de desaparecer el significado

y la identificación a los sonidos concretos, transformándose en instrumentos musicales al servicio del compositor.

Estamos por tanto de lleno en actividades que surgen de la interacción y la integración entre "paisajes sonoros" y las tecnologías electroacústicas y de audio en general. Los "paisajes sonoros" podemos entenderlos como parte del "arte electrónico" dada su dependencia de la tecnología electrónica de grabación, telecomunicación y manipulación de información. Evidentemente, a ello hay que añadir los otros elementos del sistema, el de la recepción o percepción sonora (sonora sin el punto final que le sigue) y el del contexto, espacio o ambiente en el que el sonido se produce. Esta visión global y pluridisciplinar, que requiere de equipos completos con especialistas en diferentes disciplinas es de la que, de momento, lamentablemente carece nuestro país.

Dada por otro lado la fuerte integración con la comunidad electroacústica, es importante, a la hora de curiosear en esta historia del soundscape en nuestro país, escrutar centros y personas ligados a la música electroacústica. Si antes nos hemos referido a José Manuel Berenguer, no podemos dejar de señalar la labor de los compositores que como él surgen alrededor del laboratorio Phonos de música electroacústica, (Alex Martínez, Doénado el Ur...). El estudio Phonos en 1994 se incorpora al Instituto Universitario del Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, con lo que se integra en la actividad docente e investigadora de la citada universidad. Allí, Xavier Serra, investigador, también conocedor e interesado por el Paisaje Sonoro, ha creado el Grupo de Tecnología Musical, formado por músicos, ingenieros e informáticos, profundizando en el desarrollo de nuevos programas de software musical. Estos sistemas están basados en una síntesis simplificada del sonido previo un análisis de sonidos por un procedimiento muy cercano a la realidad perceptiva del sonido, denominado "Spectral Modeling Synthesis" (síntesis mediante un modelo espectral) (SMS). Ello permite el análisis, la transformación y la síntesis sonora. La idea es reducir la memoria utilizada en un ordenador para almacenar un sonido y a su vez permitir una síntesis más afín a la realidad psicoacústica y menos ligada a un empirismo instrumental, que se aleja de lo que percibimos.

Un autor peculiar, amplio conocedor de las corrientes de vanguardia y que incluye por tanto las teorías del Paisaje Sonoro en su bagaje práctico es Llorenç Barber autor de obras inspiradas en la relación entre el sonido y el contexto fundamentalmente urbano, ya sea con sus espectaculares conciertos de campanas, con sus naumaquias, obras inspiradas y centradas en ambientes portuarios, o en sus conciertos urbanos. La denominada Música Plurifocal de Llorenç Barber constituye una hermosa e innovadora propuesta de composición sonora para los espacios abiertos urbanos. Estas propuestas llevan a una reinención continua del espacio colectivo a través del sonido y por tanto a plantear nuevos comportamientos artísticos. Aunque la manifestación más clara de esta música urbana de Llorenç Barber son sus conciertos de campanas, desde mediados de los años noventa, incorpora otras fuentes sonoras: carracas de madera, bocinas, fuegos artificiales, salvas de artillería, tambores, silbatos y sirenas de buques, metales, eclosiones de cañones, tubos armónicos y, de manera espacial, bandas: bandas sinfónicas, militares, procesionales, taurinas, de pueblo, pasodoble o escolares, etc. Todas ellas son tratadas como un "disciplinado móvil" dispuesto a realizar recorridos entre el público en plazas abiertas o cerradas o sobre terrazas y balcones. En el campo del estudio de las campanas, aunque centrados más en la labor etnológica que en la propiamente musical, es de reseñar la labor del Gremi de Campaners de Valencia grupo coordinado por el antropólogo Francesc Llop que realizan una importante labor de

recuperación y difusión de los toques tradicionales de campanas fundamentalmente en la ciudad de Valencia. Poseen una interesante información online (<http://campaners.com/>)

Interesado en la representación musical del espacio urbano pero en este caso recurriendo a técnicas propias de la música electroacústica es el caso de Pedro Elías, compositor que ha realizado obras (Derivas) utilizando elementos sonoros de diversas ciudades

No podemos dejar de citar la presencia de nuevas generaciones de artistas que muestran un particular interés por el campo del Paisaje Sonoro, ya vengan del campo musical, visual, arquitectónico, técnico...La característica a reseñar de estas jóvenes generaciones es su flexibilidad y capacidad de adaptación en el trabajo interdisciplinar, en la confluencia de lenguajes y técnicas de diferentes disciplinas y en la importante utilización de las nuevas tecnologías.

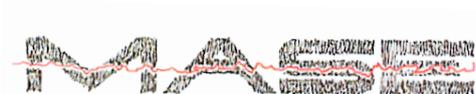
Así, proveniente del mundo de la arquitectura y actualmente ubicado precisamente en el Laboratorio CRESSON en Grenoble, es el caso del joven arquitecto Ricardo Atienza, quién actualmente realiza su Tesis Doctoral sobre la importancia del concepto de Identidad Sonora y su aplicación al Proyecto Urbano. Como artista Sonoro Ricardo Atienza es co-autor, junto a miembros del equipo CRESSON, de una instalación colectiva que lleva por nombre "ambiances sonores". Dicha obra estuvo instalada en 2004 en La Briqueterie (antigua fabrica de ladrillos de mediados del XIX, y actualmente "Ecomuseo"), en Ciry-le-Noble (Borgoña). Tal como nos señala el propio Atienza el tema planteado es el de trabajar sobre las conexiones existentes entre identidad y patrimonio. El objetivo perseguido concretamente es el de evocar la identidad del lugar a través de su memoria (entrevistas a antiguos obreros que describían los últimos años de funcionamiento de la fabrica), de su situación presente (tomas de sonido realizadas en el lugar en diferentes momentos del día, en diferentes estaciones) y de una proyección al mañana (la propuesta de nuevas situaciones y configuraciones para el edificio). La instalación está orientada a su permanencia posterior en el Ecomuseo, a modo de guía (el edificio puede visitarse actualmente) viva, capaz de devolver algo del aliento perdido (reintroducción de la palabra, de la actividad humana, .). Todo el material sonoro recogido sirve de sustento para la propuesta de un conjunto de recorridos posibles o probables por las instalaciones.

En esta línea, otra referencia importante que podemos enmarcar también en estas interacciones entre arquitectura y sonido es la de Alex Arteaga, ubicado fundamentalmente en la Universidad politécnica de Berlín que, de manera similar a lo antes señalado al referirnos a Ricardo Atienza y los trabajos del CRESSON, ha realizado una serie de instalaciones sonoras en las que refleja un trabajo de reflexión sobre las relaciones existentes entre arte sonoro y arquitectura. Interesado por las posibilidades de los sonidos puros dentro de unos ambientes arquitectónicos utilizando las posibilidades acústicas del espacio como medios compositivos, Arteaga ha realizado varias experiencias colectivas en edificios de Mies van der Rohe en Berlín.

Cabe señalar finalmente una serie de autores jóvenes como Pablo Sanz, Chiu Longina, Juan Gil, Julio Gómez, Pedro Jiménez..., músicos, artistas sonoros, activistas sonoros, responsables de proyectos relacionados con el sonido y la música electrónica. En la actualidad pueden consultarse sus proyectos en los sitios www.artesonoro.org y www.mediateletipos.net., auténticos clusters sonoros digitales llenos de noticias, informaciones y proyectos sonoros

Como un ejemplo de este cluster sonoro internauta cabe señalar las recientes actividades llevadas a cabo en Galicia por el grupo Escoitar.org, que actualmente lleva a cabo un ambicioso trabajo de documentación y puesta en la web de los Paisajes Sonoros de Galicia, utilizando como herramienta de representación el programa GoogleMap. Este grupo acaba de publicar, en el sitio artesonoro.org, una interesante guía introductoria de las diferentes tecnologías para hacer grabaciones de campo. En este pequeño manual se hace un acercamiento a las grabadoras analógicas y digitales. Se habla de sistemas portátiles como grabadoras DAT, MiniDisk, Grabaciones directas a Disco Duro, Registradores Hi-MD, Registradoras mp3, Discos duros Flash, etc. También se analizan los diferentes micrófonos (soportes, accesorios y cableados ideales para este tipo de grabaciones portátiles). En esta línea de insertar sonidos sobre el mapa de un espacio utilizando el sistema Googlemap hay que señalar asimismo el trabajo del AudioLab de ARTELEKU que trabaja en la realización de un mapa sonoro de Euskadi. En ambos casos se trata de proyectos participativos en los que cualquier persona interesada puede grabar los sonidos de un entorno para así poder ofrecer a la escucha y compartir dichas grabaciones de campo. Estas grabaciones pueden consultarse online (www.soinumapa.net) pero también pueden ser descargadas por las personas interesadas en su propio ordenador. Se trata lógicamente de mapas sonoros cualitativos, en contraposición o como complemento a los mapas de ruidos convencionales que realizan los departamentos de contaminación sonora de los Ayuntamientos que no son recogidas las fuentes sonoras sino sólo los datos numéricos correspondientes a los parámetros físicos del ruido (sobre todo los niveles sonoros en dB(A)).

Para finalizar, y como pequeño consuelo de las carencias nuestras, cabe señalar por su interés informativo un grupo que aunque no realiza su actividad en España sí lo hace en el ámbito hispano siendo de particular interés el desarrollo de una amplia página web que reúne la más completa documentación sobre el tema del Paisaje Sonoro en lengua castellana., incluyendo entrevistas, informaciones, y traducciones de artículos de los autores más importantes en este campo (Murray Schafer, Barry Truax, Hildelgard Westerkamp, Hans-Ulrich Werner...). Se trata del grupo Paisaje Sonoro Uruguay ubicado en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de Uruguay en Montevideo (<http://www.eumus.edu.uy>)



Texto extraído de la publicación MASE - 1ª Muestra de Arte Sonoro Español 2006

Edición: Weekend Proms - Sensxperiment

ISBN: 978-84-935581-6-1

Deposito legal: CO-1235-2007

© de los textos/traducciones/fotografías, los autores.

EN TORNO AL SONIDO



I MUESTRA DE ARTE SONORO ESPAÑOL

SENSXPERIMENT 06

EN TORNO AL SONIDO

Bartolomé Ferrando

-Hablar en torno al sonido, entendido éste en sentido amplio. A un concepto de sonido que no excluye lo asimétrico, lo desajustado, lo irregular, lo expuesto en desorden. A un concepto de sonido que abarca y se extiende hacia la disonancia, el rumor, el murmullo, el ruido.

-Hablar en torno al sonido es también hablar del habla. De un habla que vehicula sentidos varios pero también de un habla sin sentido. De un habla como articulación, como voz distorsionada del discurso. De un habla de ruidos.

Si conviniéramos en dejar de lado todo aquello que se titula música -decía Cage- la vida entera se transformaría en música. La vida entera, invadida de habla, atravesada de voces. La vida entera envuelta de ruidos superpuestos. De ruidos percibidos como música, después de que hayamos roto mentalmente la barrera que los marginaba en un territorio apartado, provistos hasta ahora del mayor desinterés para nuestra atención.

-Hablar en torno al sonido es evocar al habla como música. Como música de ritmos. Como música de timbres. Como música de intensidades. Como música de curvas de entonación.

Hablar en torno al sonido es evocar la música del habla, pero también nombrar y vociferar el ruido del habla; la música-ruido del habla.

-Morgenstern, Marinetti, Huidobro, Meyerhold, Hausmann, Jandl, Rühm, Dufrêne, Chopin o Gysin ya se manifestaron tiempo atrás en favor de la música-ruido del lenguaje del habla.

Distorsionar el discurso hablado. El discurso ya no discurre. El discurso se contorsiona, se agranda a trozos, vocifera, gruñe, suspira, grita. El discurso nos mira poniendo los ojos en blanco. Lo que tenía de lógico ha sido apartado a un lado como una cáscara. Partículas de voz se desgranán de vez en cuando del conjunto. Partes de ella permutan su lugar, insertándose al inicio, en mitad o en el extremo de un grumo de vocablos. La repetición de una sílaba se muestra aquí y allá, recordando su insistente presencia. El discurso exclama, interroga, se desliza susurrando algo o hace gárgaras en la garganta y hasta en la nariz con los fonemas que en aquel momento dispone. La palabra ya no dice: se ha convertido en un conglomerado de corpúsculos que se deshacen y reorganizan a su modo, sin que aparentemente nada ni nadie les imponga un orden preciso, sin que aparentemente nada ni nadie les indique el camino a seguir, sin que nada ni nadie les ajuste las cuentas del sentido.

Hablar en torno al sonido es decir que la poesía fonética se relaciona no sólo con la música sino también con el gesto. Con el gesto ya que cada emisión de voz se acompaña de una disposición concreta de los músculos de la boca y de la cara. Con el gesto ya que cada articulación fonética se acompaña de una disposición concreta de los músculos de la cara, de la boca, de las manos y a veces también de todo el cuerpo.

Hablar en torno al sonido es decir que la poesía fonética se relaciona no sólo con la música sino también con la escritura. Con una escritura de palabras rotas, de trozos de sílaba, de fragmentos de letra, que cabalgan en ocasiones una sobre otra, mostrándose inatravesables para la voz, pero no para los ojos. Escritura de residuos articulables desde el terreno de la punta de la lengua hasta aquel otro situado en la cavidad nasal o en los albores de la garganta. Escritura que se muestra tipográficamente agrandada y que de pronto desaparece casi por completo.

-La poesía fonética y sonora se engrana así con la música, con la escritura y con el gesto formando no un collage, no una mera aproximación o convivencia, sino un verdadero cruce de signos.

-Hablar en torno al sonido es anunciar la materialidad sonora del lenguaje. Es salir en defensa de una articulación fonética inusual, a veces nunca oída, nunca vista, nunca gestualizada. Es asistir a la aparición de un vocablo nuevo, de un neologismo sorprendente.

-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción. Con una intervención artística en la que el cuerpo del performer esté presente. Con una performance.

-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza en un espacio preciso. En un espacio que se hace signo y que da forma a la percepción de quien observa la pieza. En un espacio matérico, corpóreo, en el que se inserta y diluye el cuerpo del performer. En un espacio definido y marcado por los diversos elementos que en él se muestran. En un espacio que se abre a un segundo, situado en su interior. En un espacio a veces muy reducido, insignificante, mínimo. En un espacio en el que se mueven objetos, utensilios, artefactos, cuerpos.

-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con una cadencia precisa, en un tiempo preciso. En un tiempo que marca al espacio, lo abre, lo descubre, y también lo cierra. En un tiempo que no deja tiempo a que nada sea narrado, discursado, hilvanado con la lógica del relato. En un tiempo que se quiere real y no imaginario ni virtual. En un tiempo alargado, laxo y extendido en el tiempo, que parece que nunca vaya a tener fin.

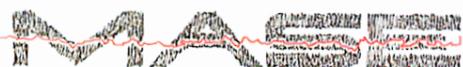
-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con una cadencia precisa, en un tiempo preciso. En un tiempo que a veces no se muestra lineal sino discontinuo. En un tiempo discontinuo que en ocasiones se abre a lo imprevisto, a lo casual, a un acontecimiento que pudiera de pronto tener lugar. En un tiempo que bien pudiera evocar algún acontecimiento anterior, pero nunca reproducirlo. En un tiempo lineal, circular o lineal y circular a la vez. En un tiempo incrustado en una acción que cabalga sobre el tiempo de una segunda acción y tal vez de una tercera, que se muestran simultáneamente.

-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con una cadencia precisa, en un tiempo preciso. En un tiempo que a veces se desdobra en dos mitades, mostrando la misma acción al derecho y al revés. En un tiempo que se desdobra en tiempo para ver, tiempo para leer y/o tiempo para oír. En un tiempo futuro, anunciado previamente como intervalo en el que se va a desarrollar un acontecimiento.

-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con una energía que se precisa para cualesquiera intervención artística, que se precisa para cualquier práctica de arte, posibilitando así el contagio y la sensibilización del otro, del que mira, del que observa, del que escucha, del que percibe. Decía Filliou que comunicar a los otros energía por el arte, es ser un gran artista. De una energía que puede ser transmitida desde el movimiento o por la inmovilidad. De una energía que a veces se manifiesta hasta el agotamiento en una práctica de acción. De una energía que invade al performer y lo disuelve en/entre las coordenadas de espacio y tiempo antes mencionadas.

-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con una energía que se precisa para cualesquiera intervención artística. De una energía que se muestra contenida en determinadas materias y en ciertos objetos. De una energía que podría ser evocada por la insinuación de algún acontecimiento pasado. De una energía que se manifiesta cuando situamos o emplazamos un objeto o materia de manera inusual o en un contexto que no es el suyo.

-En torno al sonido pero relacionado por otra parte con una acción que se realiza con energía. Con una energía capacitada para desajustar los modos y maneras de estructuración del orden. Con una energía que se muestra más cercana y que roza el ejercicio de lo irracional según Mario Merz. Con una energía cuyo campo de irradiación no es lineal sino múltiple. Con una energía que posibilitaría un ensanchamiento de la consciencia, que a su vez sería el instrumento generador en potencia de un enriquecimiento de la sensibilidad perceptiva.



Texto extraído de la publicación MASE - 1ª Muestra de Arte Sonoro Español 2006

Edición: Weekend Proms - Sensxperiment

ISBN: 978-84-935581-6-1

Deposito legal: CO-1235-2007

© de los textos/traduccion/fotografías, los autores.