

EL HACER DEL ARTE SONORO.
APUNTES DE INDEFINICIÓN Y RASGOS DISTINTIVOS DE UNA PRAXIS EN LIBERTAD

THE DOING OF THE SOUND ART.
NOTES OF INDEFINITION AND DISTINCTIVE FEATURES OF A FREE CREATION

No hay lugar donde yo no esté simultáneamente con lo oído.
[There is no place where I am not simultaneously with the heard].

Salomé Voegelin¹

El arte sonoro no se produce, se comete. En esa rotundidad del Acto radica la imposibilidad de su definición. El arte sonoro, más que objeto, materia o disciplina, es suma de acontecimientos y en él caben tantas propuestas como oídos, tantos puntos de partida como de llegada, y tantos campos de acción como espacios para construir. En esa ambigüedad de sus términos –que a tantos estudiosos de arte, gustosos de acotar, categorizar y nombrar, pone tan nerviosos– radica gran parte de su fuerza.

Si tenemos en cuenta que muchos de los antecedentes del Arte sonoro se manifiestan en prácticas venidas de lo que ya en los años setenta llamara Dick Higgins “arte intermedia”, resultado de la liberación de concepciones cerradas del arte y la música, sería absurdo pensar en encorsetar con definiciones estancas un arte libre.

Lo cierto es que, siendo un término más o menos nuevo (término que ha titubeado entre el de Ars acústica, Sonambiente, Audio art, Ars sonora)², para su comprensión importa más atender a las expresiones de su nuevo paradigma que a buscar su identidad en su etimología. Como señala el musicólogo Rubén López Cano, “Uno de esos ‘errores de enfoque’ que se cometen muy a menudo con el concepto de arte sonoro puede consistir en el empeño de usarlo de manera etimológica. Con frecuencia se argumenta que la música

¹ Voegelin, Salomé, *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, New York, Continuum International Publishing Group, 2010.

² Título del programa de Radio-2 de RTVE iniciado por José Iges, que continúa hoy Miguel Álvarez Fernández. Sobre la particularidad de estos términos consúltese Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Fundación autor-SGAE, Madrid, 2010, pp. 93-100.

(toda la música) es también ‘arte sonoro’ ya que es una manifestación artística que emplea el sonido como materia prima³. Sin embargo, en su dimensión performativa, el término no describe una práctica ni una materia prima. “Lo que hace es invocar la disolución de las certezas estéticas que nos dan conceptos como música, pintura, escultura, etc., colaborando a construir un espacio emergente donde los sistemas de expectativas creados en y para los campos artísticos disciplinares tradicionales simplemente dejan de funcionar”⁴.

Se piensa que el Arte sonoro tiene sus antecedentes, exclusivamente, en las Bellas Artes. Esta visión promueve que pueda ser circunscrito a la presentación de obras sonoras cerradas, susceptibles de formar parte de exposiciones en galerías o centros de arte, creando así vínculos político-culturales y económicos. Esta visión minimiza el papel que la música ha tenido en el desarrollo de este hacer sonoro, que integra a los músicos en su concepción intermedia, híbrida y extendida, y que ha consolidado las bases estéticas y muchos de sus rasgos constitutivos. Sería impensable obviar la aportación de Max Neuhaus, considerado el creador de la instalación sonora, o la autoridad de John Cage, **ambos músicos**, en la concepción del llamado Arte sonoro; sin olvidarnos del colectivo Fluxus que, ya en su manifiesto de 1962, se autodenominaba “*Neo-dada en la música*”.

Es así como podremos postular una visión y un entendimiento mucho más integrador del concepto, objetivo de este monográfico. López Cano establece dos aproximaciones para la comprensión del arte sonoro: la primera definida como “aproximación acotada”: el arte sonoro surge en contextos de artes plásticas y visuales, “y se encarna paradigmáticamente en la instalación o escultura sonoras. A partir de estas se comienzan a integrar otras prácticas y tradiciones, entre ellas, las más cercanas a la música experimental”⁵; y el segundo acercamiento, “aproximación ampliada”, se concibe más como “espacio” en el que encontramos comportamientos artísticos como la performance, la instalación sonora, el *soundscape*, la poesía fonética, etc., junto a las prácticas de la plástica contemporánea en su relación con lo sonoro⁶.

En el arte sonoro primero “se hace” y después se explica (o no); no se define *a priori*. Como señala López Cano, “El arte sonoro es una categoría operativa [...] abierta, polémica y con fronteras

³ Véase el hilo de discusión “La música suele ser un arte sonoro”, del *Encuentro de Arte sonoro en España*. Puede consultarse en red en <<http://ease.mase.es/?p=230&cpage=1#comments>> [Consulta: 12-X-2011]. También en López Cano, “Arte Sonoro: Procesos emergentes y construcción de paradigmas”. Puede consultarse en red en: <https://www.researchgate.net/publication/318278735_Arte_sonoro_procesos_emergentes_y_construccion_de_paradigmas> [Consulta: 20-VII-2018].

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ Quien encabeza la “aproximación acotada”, según López Cano, es Miguel Molina, profesor del Dpto. de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia y Director del Grupo de Investigación “Laboratorio de Creación Intermedia”, mientras que los defensores de la “aproximación ampliada” son el compositor y artista sonoro Llorenç Barber, y quien esto escribe. Véase López Cano, Rubén, *ibid.*, pp. 6-10).

difusas en permanente rearticulación interna [...] su sentido lo adquiere del contexto en que es utilizado y es inseparable de este”⁷. No obstante, hay algunos rasgos distintivos que son recurrentes en ciertas propuestas de los artistas sonoros.

Comenzaré haciendo referencia al escrito de Llorenç Barber, artista pionero que encarna el carácter heterogéneo del arte sonoro. Músico de formación clásica, ejerce de gozne con el pensamiento Cage, Fluxus, Zaj, e incorpora en su poética cualidades del minimalismo, del *soundscape* y de la *free improvisation*, poéticas poco conocidas en España. Barber forma parte del núcleo europeo *Audio Art* que protagoniza el esplendor del *Klangkunst*, traducido por *Sonambiente*, el cual da carta de naturaleza al término de Arte Sonoro. Concibe el espacio como una gran orquesta que debe sonar, invitando al oyente a auscultarse mediante todos los ‘audio actos’ posibles: “Un sonido son todas las posibles maneras de escucharlo”⁸.

Si hay en estos últimos años un término de moda, este es *extended*, que comenzó como un modo de referirnos a técnicas instrumentales que iban más allá de sus procedimientos tradicionales. Este concepto se ha ido “extendiendo” a las situaciones, al tiempo, a la percepción, e incluso a la epistemología de la propia actividad artística. Es la crítica de arte estadounidense Rosaline Krauss quien, en 1979, bajo la denominación de “Expanded Field” expone este término⁹, al que se hará referencia en distintos momentos del desarrollo del presente monográfico.

En la práctica de esta actividad sonora, se desarrolla la improvisación y se aceptan las inexactitudes. “El arte es aquello que hace que la vida sea más interesante que el arte”, dirá el artista fluxus Robert Fillou¹⁰. La relación indisoluble entre sonido, contexto (ecología, sociedad y culturas), espacio (lugar) y escucha, promoverá, por un lado, un simultaneismo en la concepción y percepción de las propuestas sonoras, pero también generará una situación expandida donde el discurso sonoro se emancipará del peso histórico e ideológico que supone lo musical, con sus premisas estéticas y sus juicios de valor.

Su carácter transdisciplinar permite, además, la interrelación de diferentes competencias, poéticas, tradiciones, etc., en donde “los profesionales que en él concurren, no tienen necesariamente

⁷ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁸ Fontana, Bill, “A sound is all the possible ways there are to hear it”. Puede consultarse en red en: <<http://resoundings.org>> [Consulta: 10-VIII-2018].

⁹ Nos referimos al texto de Krauss, Rosalind, “Sculpture in the expanded field”, en Spyros Papapetros and Julian Rose (eds.), *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, Estados Unidos, Mit Press, 1979, pp. 30-44.

¹⁰ Padín, Clemente y Filliou, Robert, “El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte”, *Escaner Cultural, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. Puede consultarse en red en: <<http://revista.escaner.cl/node/4483>> [Consulta: 10-VIII-2018].

que divorciarse de su propia tradición, idiosincrasia o pertenencia disciplinar¹¹. Si el arte sonoro nació contaminado e híbrido, habrá que estar atentos para asistir a sus posibles encorsetamientos y transformaciones. España tuvo su Cage y nadie se enteró; tuvo su inventor de instrumentos que nadie escuchó¹²; tuvo su propia música concreta y a nadie interesó; tuvo su compositor de microtonalismos que nadie atendió¹³; tuvo su precursor de radio arte, de performance, de happening¹⁴ y a nadie le importó. Hoy cantamos aires renovados, la música se extiende, las fronteras se disuelven, podemos plantarle nueva cara a la libertad.

Agradecemos la iniciativa de una revista de especialización musical de la calidad de *Quodlibet* que, abierta al conocimiento, permite, a través de monográficos, esclarecer las características de este paradigma híbrido y sonante. Cabe señalar para concluir que Enrique Téllez, director de la revista, y Llorenç Barber, coordinador de este monográfico, se reunieron en el mes de octubre del año 2015, fecha en la que acordaron llevar a cabo el presente trabajo y que, después de casi tres años, por fin cobra vida, justo en este mismo momento en el que usted, con su lectura, le da sentido. Gracias pues, lector, por ser parte de este coral heterofónico de sonidos en expansión. ■

La Canyada (Valencia)-Cancún (México), 30 de julio de 2018

MONTSERRAT PALACIOS PRADO

Directora del Centro de Investigación y creación sonora *El cant del cantó*.

¹¹ Consúltense López Cano, Rubén, *op cit.*, p. 15. Así, vemos, por ejemplo, músicos que por la mañana ensayan en la Orquesta Sinfónica de la que forman parte, pero eso no les impide continuar con actividades de carácter más experimental o tener algún proyecto de improvisación.

¹² Nos referimos al visionario Juan García Castillejo quien, en Valencia, ¡ya desde 1933! trabajaba con la música eléctrica, el azar y la improvisación. Musicólogos y compositores durante décadas, bien y mal, hablaron de Cage, pero nadie prestó atención al genio que tenían en casa.

¹³ Citamos al también valenciano Eduardo Panach Ramos quien, en 1920, tras construirse una triola, o instrumento con el que oír los tercios de tono, compuso su poema orquestal *Los ojos verdes* o sus *Bocetos Sinfónicos* para tres grupos instrumentales afinados, cada cual, a distancia de tres comas pitagóricas. Igualmente, investigó la colocación de trastes en los instrumentos de cuerda, consiguiendo la reproducción de los armónicos 5, 7, 11 y 13, los sonidos característicos de su sistema de tercios de tono. Más tarde, publicó *Un curso de algoritmo musical* para explicar el sistema de resonancias naturales tal y como Pitágoras lo descubrió, y tal y como en sus *Fluctuaciones fantásticas*, de 1945, para Orquesta, queda reflejado. Véase Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, p. 368.

¹⁴ Aludimos a Ramón Gómez de la Serna quien, en Madrid en 1909, en su revista *Prometeo* (año 2, abril) publicó su “Manifiesto futurista”. En 1917, en la revista radiofónica *Ondas*, realizó sus reportajes radiofónicos “Monumentales”. *Id.*