
EL ARTE SONORO ESPAÑOL EN EL CONTEXTO MUNDIAL. UNA NARRACIÓN DESDE MI EXPERIENCIA

SPANISH SOUND ART IN THE GLOBAL CONTEXT. A NARRATION FROM MY EXPERIENCE

Llorenç Barber•

Deus nobis haec otia fecit.

[Un Dios nos proporcionó estos placeres].

Virgilio¹

RESUMEN

La convención dejó de ser norma. También en arte, y cómo no, igualmente en música. Una praxis –actualmente– denominada como “Arte Sonoro” devino desde hace ya un siglo progresiva y significativamente diferenciada del usual planteamiento interno y compositivo, así como del comportamiento y modo público conocido. Es así como, con el tiempo y sus devenires, surge la necesidad del cambio de nombre que identifique usos y modos en flagrante diferencia con los de las llamadas músicas contemporáneas que siguen los patrones conocidos, y que continúan mostrándose, básicamente tardo-orquestales y manifestándose en los mismos lugares del sonar tradicional: en el auditorio. Ese *locus* pretendidamente neutro, de búsqueda asepsia acústica, y cerrado al contexto. En las líneas siguientes proponemos un viaje-revisión de cuantas propuestas han surgido en torno a una concepción de las músicas de afuera de la música.

Palabras clave: Arte Sonoro; *Audio art*; Música; Contexto; Cambio de paradigma.

ABSTRACT

Convention is no longer a norm. Also in art, and of course, in music. A praxis –currently– called “Sound Art” that became for a century, significantly and progressively differentiated from the usual internal and compositional approach, as well as behavior and

¹ Virgilio, *Égloga*, I, 6.

• Llorenç Barber es compositor, musicólogo y artista sonoro independiente. Académico correspondiente por la Real Academia Catalana de Belles Arts de San Jordi. Profesor del Máster en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona. Especialista en Arte Público Sonoro. Las distintas traducciones del presente artículo pertenecen al autor del mismo.

Recepción del artículo: 10-IV-2018. Aceptación de su publicación: 08-VI-2018.

public mode known. Thus, with time and its benefits, that arises –here and there– the need for the change of name that identifies uses and modes in flagrant difference with those of the so-called contemporary musics that follows the known patterns, and which continue to be shown, (tardo) orchestral and manifesting in the same places of the traditional soundings: in the auditorium. This supposedly neutral *locus*, sought after acoustic asepsis, and closed to the context. In the following lines we propose a trip-review of how many proposals have arisen around a conception of music from outside the music.

Keywords: Sound art; *Audio art*; Music; Context; Paradigm shift.

I. DEL LENTO Y PROGRESIVO DESVELARSE DEL PARADIGMA “ARTE SONORO”

Cada vez que el arte se pone conspicuo y se adentra en manierismos, siempre excesivos, una fuerza imparabable aparece para, vía nuevos recursos tecnológicos, vía cuerpo y cotidianidad, forjar salidas que enderecen y renueven el rumbo del crear. Pasó con los futurismos y dadaísmos con su integrar la vis del ruido, pasó con Cage/fluxus y su aceptación de lo indeterminado, pasó poco más adelante con ese florecer atento al sonar como fisicidad incontestable y materia moldeable y nuevamente virgen, que acabó tras mil dudas denominándose Arte Sonoro. De nuevo, como en la retórica barroca, más que recurrir al baúl de las formas y los instrumentos heredados, surge el conformar situaciones en donde todos los afectos y efectos que se quieren suscitar en el oidor, –devenido este eje y centro de cuanto sucede– cobrarán un valor distintivo y determinante. Por otro lado, frente al arte de salón y formalidades, un muy plural salirse al mundo contextual se postula. Se pondrá en juego un trabajo que se debe realizar y que, en palabras del viejo revolucionario Vladimir Tatlin demanda “tomar el control de las formas encontradas en la vida cotidiana”².

Obviamente dar cuerpo y vida a un nuevo paradigma llevará su tiempo: dudas, intrínquilis e inciertos aciertos se sucederán y hasta amontonarán, especialmente por el carácter mestizo (oír es ver) que este paradigma insufla en su frontis. Un grado de extrañeza –nos lo decía Mario Benedetti– es el costo ínsito que acompaña los buenos momentos.

Explorar de cerca los senderos que conducen al Arte llamado Sonoro es la tarea que queremos suscitar en los lectores de estas líneas.

² Jiménez, José, “Hoy es mañana. La vanguardia rusa”, *ABC Cultural*, n.º 1269, 11-II-2017, pp. 12-13.

I.1. Estados Unidos

En Estados Unidos ya en los ‘cageanos’ años 60 surgen propuestas performáticas o incluso *happenings*, instalaciones interactivas (a veces llamadas ‘ambientes’), paseos para escuchar, propuestas de tiempo abierto o grabaciones del mundo exterior que serán eventualmente descritas como actividades sónicas. A lo que pronto se le sumará la *videoización* del vivir, que enmarida el ver y el sonar de nuestras vidas, muchas veces presentándose en medio de otras vidas, o el desarrollo y la diseminación de cuantos aparatos digitales imaginarse podamos. Todo ello llevará a una cotidianeidad y un proponer visual y, sobre todo, sonoro, en el que se convive y se crea en vecindad de modos y hasta técnicas de muy fácil digestión y manejo, lo que da como resultado el que, según Nicolás Collins, “los artistas pueden cortar sonido de maneras tan fáciles como los músicos pueden manipular las imágenes”³.

Una de las propuestas icónicas que para muchos hipostasía y enmarca el comienzo del que bien pronto se denominará Arte Sonoro es la obra *Listen* (1966), del percusionista Max Neuhaus, cuyo subtítulo reza así: *Field Trips Thru Found Sound* (“Excursiones por contextos sonoros encontrados”)⁴. Esta ‘pieza’ que deja de lado cuanto de ‘compositor’ quedaba es una de las “seis piezas centradas en el sonido atendido mediante situaciones de escucha diferentes a las de la sala de concierto”⁵.

La ‘partitura’ de *Listen* se dice: “A un público que espera un concierto o conferencia convencional se le hace subir a un autobús, se le estampa en la mano la palabra *Listen*, y se le lleva a un entorno sonoro existente”⁶.

Una manera esta de traducir de modo bien entendible el axioma que Bill Fontana, otro de los artistas/icono de este momento de confluencia de praxis y métodos, en donde lo auditivo transforma lo visual, y viceversa, y que afirma: “Un sonido es todas las maneras posibles de ser escuchado”⁷.

³ Collins, Nicolás, “The artists can cut sound as easily as musicians can arrange images”, *Leonardo Music Journal*, 23 (2013), p. 1.

⁴ Una interpretación de esta obra, a cargo del músico Donal Scullion, miembro del QUB Experimental Music, puede verse en red en: <<https://www.youtube.com/watch?v=JbGa2UMFoB8>> [Consulta: 4-XII-2017].

⁵ Neuhaus, Max, “Six Sound Oriented Pieces for Situations Other Than That of the Concert Hall (1966-1968)”, en Nyman, Michael, *Experimental music: Cage and Beyond*, London, Studio Vista, 1974, p. 88.

⁶ *Id.*

⁷ Camacho, Maite y Gutiérrez, Mario, “IN-SONORA. II Muestra de A.S. e Interactivo”, Madrid, 2007, (programa de mano).



Imagen 1. Neubaus, Listen, 1966.

Cinco décadas más tarde de aquel *Listen*, el músico Nicolás Collins, director del *Leonardo Music Journal*, una de las revistas más influyentes en el mundo sonoro de hoy, declarará: “Obsesiones comunes del Arte Sonoro será el echar mano del sonido contextual (sea rural o urbano), así como de la distribución espacial del mismo, al tiempo que la música tradicional queda relegada a una significación residual”⁸.

Más todavía, Collins, consciente de que definir es limitar, nunca *define* qué cosa es ese Arte en libertad que llamamos Sonoro, tan solo lo describe. De igual modo, en el libro *La Mosca tras la oreja*, dicho Arte es descrito como un “arte en disolución” que, habiéndose emancipado de las rígidas estructuras de la composición y la interpretación, deviene elemento independiente y dúctil, para fundirse con otros elementos (visuales, táctiles, gestuales, arquitectónicas, etc.)⁹ caracterizados por “una tendencia más a disolver que a cruzar fronteras”¹⁰.

I.2. Europa

En Europa tampoco se percibe, como veremos, una gran necesidad de definir algo tan octopúsico, como es este nuevo modo artístico, más que raro u “otro” –como hasta ahora muchos

⁸ *Environmental sound (both pastoral and urban) and the spatial distribution of sound, while of marginal significance in traditional music, are common obsessions in Sound Art. Id.*

⁹ Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat., *La Mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Fundación Autor, 2009, pp. 93-96.

¹⁰ Cinca, Javier, “Memorial Linz: Ars Electrónica. Festival d’Art, tecnología i Societat. Informe 1988”, FENICI VII, Institut Municipal d’Acció Cultural Reus (Tarragona), [s.n.], 1990, s/p.

denominábamos—, un arte de confluencias, integrador o integral, completo y simplemente extendido y contextual. Bill Fontana lo resume así: “un sonido es todas las maneras de escucharlo”¹¹.

De este modo, en el festival anual del colectivo *London Musicians Collective* de 1978, el tema que se trató monográficamente fue —por vez primera— la “Music-Context”, esto es, un proponer escuchas centradas en el diálogo (o “conversación” como gustaba de corregir el filósofo Heidegger), con el espacio y sus intemperies, con los materiales utilizados, con los entornos, los humores y los extremos del brotar/intensificar/desaparecer del son, con lo inesperado e instantáneo del improvisar, etc. Un festival —como publicara *El País*— en el que “el concepto de compositor o de obra ha quedado atrás. Un festival pues, no de conclusiones, sino de planteamientos. Todo lo confusos y abiertos que se quiera, pero que postulan para el músico de hoy, un papel más en consonancia con el ambiente en que estamos inmersos e invitan a analizar y transformar ese contexto, superando fáciles inhibiciones”¹². Años más tarde, en 2005, el musicólogo Jolyon Laycock escribirá todo un libro donde estudia “cómo el rol del compositor se transformó a partir del modelo de figura heroica del romanticismo decimonónico que expresa en música su propia vida emocional, para devenir un ser catalizador, más socialmente consciente e inspirativo, cuyo rol es estimular la creatividad musical en otros”¹³.

Por su parte, en la exhibición alemana, comisariada por René Block, en marzo del año 1980, titulada “*Für Augen und Obren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objecte Installationen Performance*” (“Para los ojos y los oídos. De las cajas de música a los ambientes acústicos. Objetos, Instalaciones, Performances”), se pretende marcar un arco continuo que va de los objetos sonoros mecánicos, (como los relojes o las ‘cajas de música’) a la electrónica, llegando incluso a la performance y al contexto o *environment*, pasando aquí por la compleja, pero reveladora sinestesia.

También será este tema/nudo de la sinestesia el que encandile a una generación nueva, ya netamente europea y por ende trasnacional, la que conformará unos Audio-Art-Symposium, el primero en Stuttgart (1985), el segundo en Hasselt (Bélgica) en 1987, y el tercero y último en el marco del festival Ars Electrónica de Linz (Austria), en 1988¹⁴.

¹¹ Cit. en Camacho, Maite y Gutiérrez, Mario, *op. cit.*

¹² Barber, Llorenç, “El festival de música-contexto de Londres”, *El País* (Sección Arte y Pensamiento), 10-IX-1978, p. VII.

¹³ *How the composer's role has developed from the nineteenth-century Romantic view of a heroic figure expressing his own inner emotional life in music, towards a more socially conscious inspirational catalyst whose role is to stimulate musical creative in others.* Laycock, Jolyon, *A Changing Role for the Composer in Society: A Study of the Historical Background and Current Methodologies of Creative Music-Making*, Oxford-New York, Peter Lang, 2005.

¹⁴ Sobre *Audio Art*, Rolf Sachsse, dirá en *Poesías Sonoras* que es un movimiento que “se sitúa entre la música y las artes plásticas, englobando el contexto específicamente otro, manteniéndose exactamente sobre la frontera, lo que se traduce en primer lugar por una insistencia extrema en los momentos procesuales, al tiempo que renuncia a la producción de objetos cerrados u obras reproducibles...”. Sachsse, Rolf, Ginebra, *Contrechamps*, 1992, p. 65.

Un grupo de músicos y artistas tan heterogéneo como su bagaje y procedencia, sin (casi) líder indiscutido, salvo la presencia de Paul Panhuysen, un artista plástico entregado al sonido y que en 1984-1985, montará en su “*Het Apollobuis*” (Casa de Apolo) de Eindhoven (Holanda) el ECHO Festival. The Images of Sound en cuyo programa escribirá: “la base del arte sonoro es la física del sonido, así como el uso de las reglas y leyes de la naturaleza misma. Esto es, el explorar diferentes modos de producción del sonido en circunstancias distintas, con una variedad de materiales y relaciones. Oír pero también ver cómo los sonidos son creados. Esto constituye otro enfoque. La música de nuevo encastrada en su propio origen: las leyes físicas que la originan [...] por ello el arte sonoro es una forma de arte muy ‘fundamental’, muy poco influenciada por reglas de juego y por presupuestos sofisticados culturalmente determinados [...]. *Es una forma de arte que combina razón, intuición y curiosidad*”¹⁵, [...] “artistas estos que –desde 1979– trabajaban en el área fronteriza entre el arte y la música, fueron invitados a presentar exposiciones, instalaciones, muchos conciertos y performances en donde el movimiento, el teatro o la arquitectura son puestos en cuestión [...]. Así es como nace la necesidad de una confrontación crítica de principios, ideas y obras de base”¹⁶.

Las acciones y reflexiones nacidas de este ECHO Festival. The Images of Sound (donde, por cierto, ya se habla de ‘sound art’ en Europa, puede que por primera vez), serán el sustento de una apuesta por la amalgama artística tras años de pretendida separación de las disciplinas artísticas. “El Arte Sonoro –dirá Panhuysen– se toma este esfuerzo de amalgamar como ejemplo que sirva para captar la cohesión que existe en el mundo. El Arte Sonoro ejemplifica esta lucha”¹⁷.

Será el aragonés Javier Cinca, editor del magazine S.T.I. quien, tras contactar con los artistas que conformábamos el Audio-Art-Symposium, viviendo en primera persona esta toma de conciencia de una naciente identidad estética, el que mejor refleje la sustancia del Arte Sonoro, aún en ciernes, escribiendo consideraciones como las siguientes: “Bajo la sombra alargada de John Cage, el concepto de sonido libre –un sinónimo en definitiva de audio arte– se puede definir como la consecuencia de la emancipación del sonido de la música y de sus rígidas estructuras de composición e interpretación, para devenir en un elemento independiente, un material a disposición del creador, que generalmente lo usa en combinación con otros elementos –visuales, de acción o de intención– en la creación de situaciones en las que es involucrado el espectador, o la naturaleza se convierte en protagonista de la

¹⁵ *The basis of sound art is the physics of sound, and the use of the rules and laws of nature it self. It means exploring different methods of sound production in various circumstances, and with a variety of materials and relationships of measure. Listening and also watching how sounds are created. It is another approach. Music once again becomes grafted onto its own origin, the physical laws from which it evolved [...] That's why sound art is a very fundamental form of art, little influenced by all the various culturally determined rules of the game and sophisticated presuppositions. It is an art form that combines reason, intuition and curiosity. Panhuysen, Paul, et al., Echo, The Images of Sound, Eindhoven, Apollobuis, 1987, pp. 4-5.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷ *The Sound Art -it will say Panhuysen- takes this effort to amalgamate as an example that serves to capture the cohesion that exists in the world. Sound Art exemplifies this struggle. (Ibid., p. 5).*

obra, resultando de todo ello la multiplicidad de formas y facetas conocidas: instalaciones, esculturas, performances, happenings y eventos, composiciones concretas y *collages* sonoros, construcción de nuevos instrumentos, etc.”¹⁸.

Como bien señala Montserrat Palacios, “resulta impresionante notar cómo ya por aquellos años, Cinca, tuviera tan claro lo que, –bajo el nombre de Audio-Art– se estaba gestando: ‘nuevas formas de integrar la música con otros media artísticos (artes plásticas, performance, teatro, danza, radio film, vídeo...)’¹⁹. Pero lo que realmente sorprende es su acierto en un punto clave, punto en el que muchos críticos y artistas sonoros de la actualidad, que se dicen expertos en el tema, ni siquiera vislumbran, entretenidos como están en la búsqueda de marcos cerrados: el Audio Arte no es una entidad a ser definida, no es un cruce de géneros ni formatos. Es ante todo una actitud”²⁰.

El concepto audio-arte nos aparece como formas estilísticas desafiando fronteras, aunque esto no define al audio-arte como un género específico de trabajo multimedia, ya que los géneros implican las categorías y estas crean fronteras [...], caracterizado por una tendencia a disolver más que a cruzar fronteras²¹.

Imposible describir más y mejor cuanto contiene ese *nuevo modo* de concebir un arte –el sonoro– que es ya una *Neue Ästhetische Implikation* (Nueva Implicación Estética) como veremos más adelante.

Con todo, las diversas praxis que conforman el Arte Sonoro, así como las oportunas reflexiones sobre su amplia naturaleza, no quedarán definitivamente despejadas hasta el año 1996, cuando la Academia de las Artes de Berlín conciba y dé a luz al festival más suculento, completo e incisivo nunca puesto en pie sobre este tema.

El magno evento del que aquí hablamos llevará por título Sonambiente. Festival für hören und sehen. Será comisariado por Mathias Osterwold, y en él casi un centenar de artistas, prácticamente de todos los continentes, mostrarán sus propuestas: instalaciones, acciones, intervenciones en campo abierto, o mixtos/y/compuestos de diversos elementos. Ante todo, será *la instalación* el formato acmé del sonar en situación. Nunca, ni antes, ni después, tantas, ni tan distintas y ambiciosas propuestas, intervenciones e instalaciones se mostrarán a la consideración del público. Prácticamente todo un Berlín/ya/sin/muro y en profunda metamorfosis devendrá amplio *locus* en el que intervenir.

Cabe hacer notar que, si en 1980, durante la exhibición alemana comisariada por René Block se hablaba de estar concebida para “ojos y oídos” (*Augen und Ohren*), en el Festival Sonambiente,

¹⁸ Cinca, Javier, *op. cit.*

¹⁹ *Id.* Cabe señalar que es este enfoque bajo el que determinamos nuestra visión en *La mosca tras la oreja...*, *op. cit.*

²⁰ Correspondencia electrónica mantenida por el autor con Montserrat Palacios [12-XII-2016].

²¹ Cinca, Javier, *op. cit.*

concebido y puesto en pie dieciséis años más tarde, el título será “Para oír y ver” (*Für hören und sehen*). En esta ocasión la prioridad recaerá, pues, en ‘el oído’ y no en ‘el ojo’; además, el sustantivo *oído* será permutado por el verbo *oír*. Es decir, la acción (el proceso) suple el objeto, y la escucha, el *oír*, adelanta al primitivo *ver*. De esta manera, el simple título de un festival se convierte en mensaje, todo un paradigma de cambio, expresado en pocas palabras, y fiel reflejo de cuanto devino, en apertura, amplitud y omni-comprensión el Arte llamado Sonoro.

Sonambiente vino acompañado de dos libros, ambos escritos por la profesora Helga de La Motte-Haber: un libro-catálogo y otro de reflexiones filosófico-estéticas que llevará por subtítulo una frase igualmente significativa: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, (Arte Sonoro, espacios que resuenan y objetos sonantes)²².

El citado libro-catálogo reseña la *poiesis* de cada artista sonoro que tuvo la oportunidad de participar, en la cual me incluyo, y puede que sea la primera vez que mis conciertos de cámara con campanas, aquí inmensas instalaciones de cuerdas y objetos sonoros volantes, hayan formado parte de actos del ya denominado abiertamente Arte Sonoro. Recoge también este libro una amplia cronología de los eventos fundamentales para el nacer/crecer de este nuevo arte ocurridos desde principios del siglo XX hasta nuestros días²³.

En la introducción del libro/catálogo, la musicóloga De La Motte se cuestiona si el *Klangkunst* o Arte Sonoro es un nuevo género –“eine neue Gattung?”– a lo que contesta que más bien se trata de postular y practicar *una nueva estética*. Y nueva, explicará, no porque use o se sirva de nuevos instrumentos y nuevas tecnologías (como el sintetizador o el *computer*), sino porque “el llamado Arte Sonoro, en sentido estricto, se define esencialmente *por nuevas implicaciones de carácter estético* que han adquirido carácter a través de largos procesos históricos”²⁴.

²² Esta apertura del espacio y el tiempo le recuerdan a la profesora De La Motte el último acto del *Parsifal* de Wagner que dice *Zum Raum wird hier die Zeit* (El tiempo deviene espacio aquí). De la Motte-Haber, Helga, *Sonambiente. Festival für Hören und Sehen*, Berlín, Die Akademie der Künstler, 1996.

²³ Aunque sea como anécdota, cabe reseñar que esta cronología tan solo menciona a dos españoles: a) en 1965 y 1966 al *Fluxus gruppe*: “Zaj ihre Aktionen nennen sie grundsätzlich concierdas (*sic*)”, con una foto de Juan Hidalgo en un “Zaj-Konzert, Galleria Multhipla, Mailand 1974”, (*ibid.*, p. 285), y b) en 1988, a Llorenç Barber: “erstes Konzert für die Kirchenglocken einer Stadt (Oteniente für Valencia, Spanien) (*sic*)”, (*ibid.*, p. 292), con foto de una partitura “für ein Glockenkonzert”, (*ibid.*, p. 291).

²⁴ *Klangkunst im engeren Sinne ist jedoch wesentlich durch neue ästhetische Implikationen definiert, die sich in einem langwierigen historischen Prozess herauskristallisiert haben*. De la Motte-Haber, Helga, *Klangkunst – eine neue Gattung*, München-New York, Prestel, 1996, p. 12.

I.2.1. *El caso francés, o d'Arts Sonores*

Frente al irruptivo modelo anglo/alemán de aceptar un término/paradigma que en sí mismo cante diferencias y lejanías de lo tradicional, en nuestros vecinos franceses vislumbramos un entrar en permeabilidad porosa y sin ruptura aparente, que convive sin aspavientos con lo nuevo: a buen seguro que la fuerte tradición tímbrica francesa (impresionismo/espectralismo, etc.), a la que se suman personalidades-puente tales como Daniel Charles, Iannis Xenakis, Luc Ferrari, o instituciones como el Festival Internacional de Bourges (1971), etc., hacen que la emergencia y aceptación del sonido como fisicidad maleable, en el mundo del proponer artístico, sea gradual y no traumática sino que se vive como expansión lógica de lo dado en el cercano pasado de la modernidad.

De ahí el interés de contar para este monográfico con la colaboración de un músico/musicólogo excepcional como Makis Solomos, siempre cercano a lo español y autor del libro titulado *De la Musique au Son. L'émergence du son dans la Musique des XX^e-XXI^e siècles*²⁵, donde estos tránsitos que aquí nos entretienen adquieren una explicación elegantemente comprehensiva y como salida de la misma lógica del hecho compositivo musical.

Solomos resume así el nuevo paradigma: “En cuanto a las prácticas artísticas centradas en el sonido, son múltiples, heterogéneas, variadas y evolucionan a gran velocidad. Igual de rápido evoluciona su categorización. Actualmente, la expresión más general que las puede reagrupar parece ser la de “*arts sonoras*”. Una parte de los artistas que les dan cuerpo provienen de la esfera de lo visual y producen unas obras sonoras muy a menudo en relación con imágenes, objetos plásticos o espacios. Otros practicantes de estas artes sonoras provienen de la acusmática —puramente auditiva— y en gran medida proceden del arte de la grabación, evocando lo que, en los años 1960, François-Bernard Mâche denominaba ‘fonografías’. Pero otros artistas categorizados como ‘sonoros’ provienen —simplemente— de la ‘música’”²⁶.

De cuantas manifestaciones han nacido en Francia incardinando estas temáticas música/sonido, la más ambiciosa y completa tuvo lugar en Lyon el año 2000, organizada por el Centro Nacional de Creación Musical (GRAME) con el título de *La Ville, Espace de Créations Sonores*. En ella, la temática del espacio se concretaba en intervenciones y escuchas que se podían oír en determinados lugares que la ciudad contiene y guarda. De entre los artistas invitados a este evento asistieron Hans

²⁵ Solomos, Makis, *De la Musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

²⁶ “Quant aux pratiques artistiques centrées sur le son, elles sont multiples, hétérogènes, variées et évoluent à grande vitesse. Évolue également très rapidement leur catégorisation. À l'heure actuelle, l'expression la plus générale qui puisse les regrouper semble être celle d'arts sonores. Une partie des artistes qui les incarnent provient de la sphère du visuel et produit des œuvres sonores souvent en relation avec des images, des objets plastiques ou des espaces. Une autre partie est d'obédience acousmatique —purement auditive— et relève dans une grande mesure de l'art de l'enregistrement, évoquant ce que, dans les années 1960, François-Bernard Mâche appelait ‘phonographies’. Mais d'autres artistes catégorisés comme ‘sonores’ font peut-être —tout simplement— de la ‘musique’”. (*Ibid.*, p. 12).

Peter Kuhn (Alemania), Nicolas Reeves (Canadá), Robin Minard (Alemania), Michel Redolfi (Francia) y Llorenç Barber (España), este último mediante el estreno de *Lugdunum*, propuesta para una quincena de campanarios y que, en palabras de Pierre Alain Jaffrennou, compositor y director de GRAME, “es la intervención más emblemática” del festival ya que “redescubre una sonoridad simbólica inconscientemente ocultada. Podemos imaginar fácilmente que en la edad media, con una ‘villa’ mucho más silenciosa que hoy en día, el sonido de las campanas debía alcanzar una fuerte pregnancia. Una escritura musical que coordine los diferentes campanarios (mediante cronos) –incluso si el impacto sonoro de una campana es mucho menor de lo que uno imagina–, dará la oportunidad a habitantes y transeúntes de procurarse *una nueva lectura sónica de la ciudad*”²⁷.

Importa finalmente, como resumen de todo lo expuesto hasta el momento, incidir en que las nuevas propuestas e implicaciones del naciente Arte Sonoro tienen que ver con tres aspectos básicos: a) quieren ser oídas (y no solo vistas), b) accionan una percepción intermodal, y c) resaltan el carácter locativo en el que la propuesta expuesta se dilata en el tiempo, como escribía De la Motte-Haber más arriba: “un tiempo ya nunca lineal sino habitable, esto es, un tiempo que deviene espacio”²⁸.

Resulta esencial insistir en estos aspectos, porque todavía en estos días hay quienes defienden que el Arte Sonoro es patrimonio de las artes visuales y que su espacio es –básica o exclusivamente– el de las galerías y los museos, eso sí, con auriculares para oír lo que se ve; y alguna que otra instalación o intervención sonora en vivo, como parte del decorado el día de inauguración. Un enfoque este que resulta a todas luces empobrecedor, y no hace honor al rico y plural y puede que sorpresivo Arte Sonoro que hasta aquí hemos descrito, ya que una visión reduccionista tiende a oscurecer o incluso prescindir de la parte performativa, *evenemental*.

Obviando ese presencial vivir algo único que ocurre delante de quienes acuden y forman parte esencial de un acto más que irreplicable, irreversible –como acción única y frágil– que ‘tiene lugar’ y adquiere significado ante y con su muy circunstancial presencia. “Creemos, –dice Christo– que de modo semejante al hecho de que cada ser humano es único, el arte debe ocurrir solo una vez. Quienes vienen a ver nuestras propuestas saben que es así, que no se repetirán, y eso despierta su interés por formar parte de ellas”²⁹.

²⁷ *A ce titre, l'intervention la plus emblématique... Il y a bien là un détournement d'une symbolique sonore inconsciemment occultée. On imagine facilement qu'au moyen âge, dans une ville beaucoup plus silencieuse qu'aujourd'hui, le son des cloches devait recourir une forte pregnance. Une écriture musicale coordonnée des différents clochers, même si l'impact sonore d'une cloche est bien moindre que l'on imagine, devrait procurer l'occasion aux habitants et promeneurs d'une nouvelle lecture sonore de la ville.* Jaffrennou, Pierre Alain, “Le son installé”, (Rencontres Musicales Pluridisciplinaires), Lyon, GRAME CNCM, 2000, p. 7.

²⁸ *Die Zeit ist nicht mehr linear zu denken. Sie breitet sich objektiv im Raum aus.* De la Motte-Haber, Helga, *Sonambiente...*, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ *Cit.* en Fernández Abad, Ana, *Arte fuera de Circuito*, Madrid, SMODA, 2016, p. 238.

Cuanto acabamos de narrar, tendrá –y esa será la tarea del capítulo siguiente–, muy curiosos y singulares modos de penetrar en el tejido social que habita en una España, que mientras este cambio de paradigma tiene lugar, vive un difícil e incompleto paso de una dictadura a una democracia, sin barrer ni modernizar adecuadamente sus instituciones, o las personas que ocupan los lugares de relevancia de las distintas ‘escenas’ del llamado mundo artístico. De este difícil tránsito nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

II. ESPAÑA NO ESTÁ SOLA, LAS ESCUCHAS TAMPOCO: EL ARTE SONORO COMO SITUACIÓN, PASEO, VIAJE O INCLUSO COMO BAR

Digamos que, en España, todo comienza en Zaj. Juan Hidalgo lo cuenta así: “el 3 de abril de 1964 llegué a Madrid procedente de Roma con Walter Marchetti. Viniendo de la música, nuestros primeros contactos fueron con jóvenes compositores residentes en Madrid. En España, las actividades musicales eran muy escasas y estaban limitadas, en general, a un repertorio anticuado. Solo en casos contados se podía escuchar música más reciente y raramente recientísima. Los más jóvenes o más ambiciosos compositores españoles usaban un lenguaje postdodecafónico, un lenguaje serial aprendido de oídas y, en algunos casos, salpicado de aleatoriedades, pero desconocían prácticamente las músicas concreta y electrónica y, sobre todo, los aspectos recientísimos de la música visual. De entre todos, Ramón Barce, un admirador de Mahler y Reger, tuvo el coraje de ser, aunque por poco tiempo, Zaj”³⁰.

A los pocos meses, Barce, siempre escritor reflexivo, publicará en la *Revista AULAS-64*, un ensayo titulado “Entre plástica y música” donde describe qué ocurrió en un “concierto Zaj”: “efectuaron un programa completo sin intervención de ningún sonido. Lo musical consiste, repetimos, en la secuencia y contraposición de acciones visuales: en los movimientos y actos de los intérpretes, en los objetos que son exhibidos, trasladados o manejados por un espacio que no admite ya la tradicional divisororia entre escenario y público”³¹.

Walter Marchetti, menos locuaz y más rotundo y expandido escribirá: “la música tiene el carácter de la ubicuidad: se la encuentra siempre y en todas partes; lo que quiere decir que los conciertos se suceden siempre y en todo lugar”³².

De entre las acciones y las huellas ZAJ, lo que hoy más nos interesa de sus intervenciones serán: a) los ‘conciertos’ de espacio público, esto es, por calles y plazas de Madrid (21 de mayo de 1965) de 10.30h. a 14h. (desde Plaza de las Salesas hasta Plaza de Castilla), y cuyo resultado –más desnortador y extraño que puramente ‘estético’– será según Hidalgo: “gran desconcierto del público invitado y

³⁰ Barber, Llorenç, *Zaj. Historia y valoración crítica*, (Memoria de Licenciatura), Universidad Complutense de Madrid, 1978, p. 37.

³¹ *Ibid.*, p. 56.

³² *Ibid.*, p. 66.

asombro y regocijo del público ocasional de viandantes, los guardias un poco moscas y la poli no pudo intervenir”³³; b) su *Viaje a Almorox, un viaje musical*, en el que “cada participante podrá –según el programa–, ejecutar todas las obras propias o extrañas que desee durante las 11.45h. de duración”. Los intérpretes serán “el personal ferroviario de las estaciones de la línea Madrid-Almorox y de los trenes de ida y vuelta, todos los participantes a este viaje y los viajeros que les acompañen, todos los habitantes de Almorox, y en general toda persona, animal, planta, mineral, objeto o cosa que de algún modo se relacione con los antedichos”³⁴; y c) esas frases/icono que dicen más sobre el tema que nos ocupa que un discurso bien acentuado y deletreado: “Zaj –dirán– es como un bar. La gente entra, sale, está: se toma una copa y deja una propina”³⁵.

Al octavo año del nacer de la actividad/zaj, tendrán lugar los Encuentros de Pamplona-1972, un hito en esta España nuestra que lucha por incorporarse a una cierta ‘modernidad’, si por modernidad entendemos provocación y hasta ocupación trasgresora de lo cotidiano y ‘tradicional’. Y algo de ello sí tuvieron estos eventos, pues un compositor tan a ‘la page’ como Luis de Pablo (quien junto al artista plástico Alexanco ejercerá de ‘programador’ del evento), pero a pesar de ello todavía apegado a las praxis tardo sinfónicas, siempre que se le pregunta dice: “no entiendo a qué viene tanto interés por Pamplona, al fin y al cabo, estos *Encuentros* fueron así y no de otra manera porque no dispusimos de suficiente dinero para traer músicos más importantes y significantes”³⁶.

El caso es que, amén de los músicos invitados (Cage, Tudor, Reich, etc.), estos *Encuentros* tomaron para sí la ciudad entera como territorio a ocupar/subvertir, sobre todo el Paseo Sarasate, frecuentado siempre, no por numeroso y bien curioso “público”, sino simplemente por “gente”; no por profesionales del arte, sino por activistas del arte y la cultura. Será allí, en dicho Paseo, donde las *Estructuras tubulares* de Valcárcel Medina harán tropezar –y preguntarse– a cientos de viandantes el porqué de estas intervenciones, o “los 100 teléfonos de Lugán (instalados sobre postes y árboles) que ofrecían su ‘conexión aleatoria’ a quienes se acercaran a hablar ‘gratis’ en ellos. La instalación, quizás la más exitosa y popular, se titulaba: *Comunicación humana. Teléfonos Aleatorios*, y sus cien teléfonos ofrecían a quienes trataban de comunicarse muy sabrosas sorpresas, pues cuarenta de esos teléfonos estaban intercomunicados con conexiones aleatorias, veinte intercomunicados con conexiones temporizadas, veinte emitían mensajes, y veinte música. Y en cuanto a las cabinas, cinco estaban conectadas con bares, casas de alterne, colegios y talleres, y otras cinco con distintos actos que estuviesen ocurriendo contemporáneamente”³⁷.

³³ *Ibid.*, p. 64.

³⁴ *Ibid.*, p. 76.

³⁵ *Id.*

³⁶ Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja...*, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

Claro que también uno podía darse de bruces –sea en el Paseo Sarasate, sea en cualquier rincón de la ciudad– con el equipo andante de *Llimós en Marxa*, o con la *Poesía pública* de Arias Misson y Gómez de Liaño, o con una música ambiente *Para oír en el calle, caminando y preocupándose poco por ella* de Agúndez, o con las acciones de Arakawa, entre otros mil aconteceres.

Pocos meses después de los Encuentros de Pamplona, nace en Valencia –una comunidad agro/urbana nada dada a aventuras que abran los parámetros de lo musical– el *Grup Actum*³⁸, un colectivo que amén de practicar un proto/minimalismo poco o nada repetitivo y modal, propone un componer colectivo. *Actum* crea, compone y muestra al público un monográfico John Cage (invasivo, multicanal y en desplazamiento irregular por el espacio), músicas electrónicas (José Luis Berenguer construye un par de generadores de sonidos, a la vez que publica el primer libro español sobre tan primordial tema)³⁹, textuales y visivas (llegando incluso a concebir partituras como un *Comic*, o sea, cual sucesión de viñetas para ser interpretadas sin más solfeo que sus iconos yuxtapuestos, casilla tras casilla, al modo del célebre Juego de la Oca), edita sus obras, organiza sus actos (talleres, cursos) y, lo que constituirá un muy arriesgado signo de superación de virtuosismos y cultos al sagrado ‘componer’: acogerá como miembro activo del ‘Grup’ a todo aquel que se sienta atraído a sonar y hasta componer/ con/ellos sin otro requisito que las ganas de crear-en-compañía.

Como resultado de lo anterior, *Actum* –inicialmente compuesto por músicos de formación académica– devendrá poco a poco en un irregular agregado de gente extremadamente singular y con ganas de sonar, sin importar las carencias técnicas, los errores, o el muy desigual nivel técnico/instrumental entre sus componentes. Juntos compartirán escenario y atril, profesionales y *amateurs*, en un ambiente amable, colaborador y desconocidamente positivo. Ellos lo expresarán así: “es un grupo abierto y en él trabajan los elementos necesarios para llevar a cabo un determinado programa. En su mayor parte, se ha dedicado a la interpretación de obras nacidas en su propio seno”⁴⁰. El aura imaginativa y excitante de que algo tan resueltamente “desconcertante” suceda entre nosotros todavía enciende alusiones como esta cita que Jean-Noël von der Weid dedicara al *Grup Actum*: “Una música liberadora, viva y antitecnocrática”⁴¹ o trabajos de investigación como el que en el 2010 le dedicó el musicólogo José Vicente Gil Noé⁴².

Permítaseme una pequeña licencia, el ‘estreno’ en el primer festival ENSEMS (1979) de *Música a distancia*, partitura colectiva del *Grup Actum* consistente en sonar cuantas planchas, aguas, tubos,

³⁸ El *Grup Actum* fue creado por Llorenç Barber.

³⁹ Véase Berenguer, José Luis, *Introducción a la música electroacústica*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ *Une musique libérante, vive et antitechnocratique*. Von der Weid, Jean-Noël, *La musique du xx^e siècle*, Paris, Pluriel, 2010, p. 533.

⁴² Gil Noé, José Vicente, *El compositor Llorenç Barber y su iniciativa en la música valenciana de los años 1970: el Grupo Actum*, (inédito), Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de Valencia, 2010.

cristales o parches sin contacto directo entre el intérprete y el cuerpo sónico/vibrador. Una música/azar como juego, entrenamiento, meta y error...

II.1. La orquesta es el cosmos, o sobre el *Soundscape* a partir de Murray Schafer

A lo largo de la década de los años 70 hubo, también en España, cuantos atisbos se daban en el resto del mundo occidental, eso sí, siempre desde los márgenes de un mundo oficiosamente oficial que no daba tregua, reconocimiento ni espacio a cuanto le excedía. Así, vemos sucederse un creativo salirse de los auditorios, casi por generación espontánea, a la toma del espacio público, al desdibujarse el rol del compositor, o al tímido extenderse de las llamadas músicas electrónicas (con su acusmática coetilla de la desaparición del intérprete, del escenario o incluso de la solfística ‘parti(tor)tura’), completado ello con la invención de nuevos recursos sonoros, nuevos instrumentos y modos no solo de componer, sino de reflejar visivamente el sonar, pues muchas partituras devienen simple texto o instrucciones que se han de descifrar, o simplemente esquema y/o dibujo para recrear interpretativamente como estímulo orientativo, etc.

Pero será hacia finales de este muy plural decenio cuando, la aceptación de lo indeterminado y azaroso que propugna Cage/Zaj, –sobrevalorado y siempre como planeando sobre toda esta época–, comience a ser puesta en causa y sustituida –a veces, minimalismo mediante– por un nuevo modo de considerar al propositos, a la escucha y al oidor/receptor. La publicación en 1977 del libro *The Tuning of the World* concebido por el músico canadiense Murray Schafer determinará este vuelco⁴³.

Es el nuevo relacionarse con el contexto, (todo un mundo que suena y no siempre es tratado con el apropiado respeto), que Schafer propugna, el que provoca que la escucha sufra una nueva vuelta de tuerca que nos acerca a tratar, responsablemente, el sonido por el sonido mismo, –con su corpórea fisicidad–, todo lo cual augura y hasta instituye, *modo suo*, ese otro paradigma que ahora nos ocupa: el mundo, la calle y los descampados, o los seres vivos y sus modos de comunicarse, los meteoros y su configurar resonancias, las distancias y los materiales utilizados –es concebido y tratado ahora como el gran instrumento que se debe atender, escuchar y hasta– tímida y humildemente, intervenir. El cosmos deviene, pues, la gran orquesta, en y de la que todo y todos somos parte. Consecuentemente, la gran conversación en la que la humanidad se halla inmersa se da entre todos los seres vivos, (así reza la ‘biomúsica’ que estos años entrará en rica y atenta consideración)⁴⁴ y la naturaleza –con sus leyes ya no tan inexorables– que les envuelve y en la que conviven y son.

Una primera pincelada de este nuevo paradigma sónico será, entre nosotros, un artículo que da cuenta de un evento público y contextual que acababa de tener lugar en Italia (Bologna) titulado el “El Tren de Cage”. El artículo, paradigmáticamente, se publicará en la *Revista Oξono* (junio de 1978).

⁴³ Schafer, Murray, *The Tuning of the World*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977.

⁴⁴ Barber, Llorenç, “Biomúsica”, *Ritmo*, 500 (1980), pp. 34-39.

Pero será en septiembre de ese mismo año cuando salga a la luz pública un artículo de nuestro titulado “El festival de música-contexto de Londres”⁴⁵ donde, con todo lujo de detalles y en un medio de comunicación nacional, se hable de cómo el contexto es, o puede ser, esa música que se da en las afueras de la música. De ahí el interés de conocer en su integridad tal escrito⁴⁶.

II.1.1. *Arte Sonoro es contexto*

“El festival de Música-Contexto de Londres”

En un Londres multicolor y cosmopolita, llenos de turistas sus foros musicales convencionales, acaba de tener lugar un festival que, abandonado de crítica y público, ha reunido una serie de músicos para los que la música es algo más simple (y más complejo) que el mero hecho de escribir y/o interpretar una partitura ante un público silencioso(-ado).

El ‘divide y vencerás’ eurocéntrico y burgués nos ha legado una cultura musical: 1) esquizoide (separada del entorno y con pretensiones de autonomía); 2) jerarquizada (se nos dice qué hay que oír, a quién, cuándo, dónde y cómo), y 3) fácilmente comercializable (el condicionante del mercado impone productos estándar). No es por ello extraño que, aquí y allá salgan transgresores que, superando una formación muchas veces sumamente especializada, traten de romper el cerco de asepsia que envuelve el “hecho musical” y postulen una “música-diálogo” con los materiales más diversos (poniéndolos en vibración de las formas más insospechadas); con el entorno ciudadano y/o rural (calles, parques, playas, bosques, valles); con hombres de otras culturas (otras maneras de pensar la música más en consonancia con su entorno) y con otras especies animales (pájaros, ballenas, gansos, etc.). Con todo ello, al tiempo que limpian nuestro oído (cerebro) de sorderas culturales y nos abren a un mundo lleno de potencialidades sonoras, nos devuelven ese algo mágico (cohesivo) que la música ha tenido siempre.

Este festival, decía su promotor, David Toop (músico que ha estado recientemente investigando en el Zoo de Londres) no intenta un deslindamiento definitivo o coherente de las relaciones entre música y entorno... Es más bien un revoltijo de ideas y acciones que tienen que ver en general con el entorno, la comunidad, las fronteras culturales... Es de desear que constituya un debate que oriente el rumbo de todos los que participan en él.

En efecto, en el festival cupo de todo (menos lo pretencioso o lo convencional), desde el humor y los *gags* de Steve Beresford, especie de hermano Marx que hace el más ‘free’ de los rocks imaginables, (ya sea acostarse sobre el teclado de un piano o tocarlo con los pies, sea accionar los más diversos juguetes), a los *happenings* educativos de Trevor Wishart (quien se define a sí mismo

⁴⁵ Barber, Llorenç, “El festival...”, *op. cit.*, p. VII.

⁴⁶ En la transcripción completa del presente artículo, hemos incluido fragmentos entrecomillados que son citas literales o bien de conversaciones mías con cada uno de los participantes citados, o bien de alguna fotocopia privada que alguno de ellos ‘publicaba’ para orientar al escuchante. Hay que pensar que era este un festival muy *anarco y autogestionado*... Nadie pagaba, ni nadie publicaba nada que no fuera de su bolsillo... No había *sponsor* alguno..., tan solo un local que servía para fumar, conversar, comer, dormir y sonar...

como un “francotirador de la composición”⁴⁷. Este alumno de Egon Wellesz, con una tesis sobre la música de Xenakis, creador a su vez del estudio de música electrónica de la Universidad de York, es muy estimado en Inglaterra por sus juegos creativo-musicales.

Si ves a alguien con un tronco sobre sus espaldas, puede ser un músico. Así titulaban una de sus acciones los portugueses Rui Calapez y Carlos Trínidade. Curiosamente, el título recuerda aquel lejano primer traslado ZAJ (“Zaj invita a usted al traslado de tres objetos de forma compleja, contruidos en madera de chopo...”).

Para los portugueses, “el sonido es una manera de ser de las cosas, un modo de encontrarse”⁴⁸, y según este encuentro de/con las cosas, un instrumento “puede ser tanto un piano, como un piano más unos troncos de eucalipto más un grito, una guitarra más una cuerda atada a otra más un arco de violoncello, más un gesto, más una idea escrita o no”⁴⁹.

La búsqueda de un genuino “diálogo con los materiales” llevaba a otro participante, Hugh Davies (en un tiempo ayudante de Stockhausen y miembro de su grupo de electrónica en vivo) a inventar y construir instrumentos desde 1967 con los materiales más a mano: cuerdas, tazas, bombillas, hilo de pescar, tubos (de metal, madera, caña o plástico), peines, clavos, etc. Toda esta sarta de materiales y objetos encontrados (“el material mismo –dirá– me muestra cómo será el instrumento”)⁵⁰, con ayuda de micrófonos de contacto y una fácil amplificación, se convierten en unos instrumentos baratos y sencillos. “Cualquiera que tenga los oídos y los ojos abiertos –dice Hugh– puede tomar estas ideas y desarrollarlas según su propio entender”⁵¹.

Otros miembros del *Colectivo Londinense de Músicos* (en cuya sede y alrededores tenía lugar el festival) parten igualmente de un personal re-encuentro con los materiales; por ello Paul Burwell afirmará que hace falta “un conocimiento de los medios y métodos de la producción sonora, una sensibilidad para la ductilidad de los instrumentos... que no son objetos rígidos e intratables, sino flexibles y maleables. Mueven y modifican el aire. El intérprete media entre el objeto (instrumento) y el fenómeno natural (aire) suministrando movimiento como sea (golpeando, frotando, pulsando y usando un arco)”⁵². Entre otros propone y construye instrumentos como *monocordio dúctil*: una simple cuerda, uno de cuyos cabos se ata a un cuerpo resonador, mientras el otro se tensa con las manos o los pies.

Max Eastley, enfatizando el medio natural, transformó un parque londinense en caprichoso edén sonoro de Eolo, al llenarlo de instrumentos que el viento accionaba. Este *Diálogo con los materiales* va acompañado para muchos músicos de un “diálogo con el tiempo”, no un tiempo abstracto (y por lo tanto mensurable e intercambiable), sino un tiempo real, esto es, irreplicable: ello les lleva a *la improvisación* como manera de entender y practicar la música. Así, Evan Parker (quien con su saxo soprano y su perfecta respiración circular explora sonoridades que rozan el umbral del dolor) afirma que “nuestra música es una celebración del *bic et nunc*... La improvisación

⁴⁷ Conversación personal mantenida por el autor con Trevor Wishart durante el citado festival.

⁴⁸ Conversación personal mantenida por el autor con Rui Calapez y Carlos Trínidade en el festival.

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ Conversación personal mantenida por el autor con Hugh Davies en el festival.

⁵¹ *Id.*

⁵² Conversación personal mantenida por el autor con Paul Burwell en el festival.

es un proceso que define su propia forma⁵³. Lo que explica que la mayor parte de la música que oímos en el festival (tanto la del *Circadian Rhythm* como la de Frank Perry o la del *Grupo Feminista de Improvisación*) no llevase título, porque el concepto de ‘obra’, para muchos, ha quedado atrás.

No es este el caso del americano/italiano Alvin Curran, quien interpretó sus *Canti Illuminati* para voz, concha marina, sintetizador, cítara, teclado, etcétera.

Al mismo tiempo se establece un “diálogo con el espacio”: los intérpretes se mueven libremente por todo el ámbito explorando las potencialidades físicas del mismo. Así el espectáculo *Puertas y ventanas*, de Peter Cusack y John Smith, en el que los conceptos dentro-fuera, cerca-lejos, abierto-cerrado, tienen una traducción sonora visual. Igualmente, el evento *Modelos de laberinto*, de Martín Mayes y Richard Coldman, que modifica el espacio con piedras (litófonos) y el espacio/tiempo con una estudiada proporción de penumbras, oscuridad total y luz parcial (velas).

España estuvo presente en el festival con una obra, *Sambori* del grupo Valencia *Actum*. La obra resume una búsqueda conjunta de músicos y actores.

Saliendo del espacio cerrado a la ciudad, el *Sambori* tuvo una versión en la que los vehículos que transitaban por un cruce múltiple, muy concurrido (Adelaide Road-ChalkFarm Road), al tiempo que aportaban su propio sonido de motor e impulso, dibujaban con su trayectoria en el espacio una partitura que era traducida sonoramente en el acto por los músicos ubicados en una isleta central. Otra versión tuvo en los pájaros del Regent’s Park los intérpretes-compositores ideales para un diálogo nuevo y respetuoso con el entorno.

Con todo, el evento en que más empeño e ilusión se puso fue el *Proyecto de sonido ambiente para el paseo del Regent’s Canal*, de Michael Parsons: “El propósito de este proyecto –dice su autor– es llamar la atención del carácter sonoro específico de esta área, ayudar a crear consciencia del significado del sonido ambiente general, y sugerir la importancia de preservar y mantener determinadas áreas de acústica natural equilibrada y rica, especialmente en los distritos urbanos e industriales densamente poblados donde la saturación y la polución sonora se han convertido en un problema serio”⁵⁴.

Los ecos, las pisadas, los sonidos del agua y de los talleres de alrededor se fundieron e integraron con discretos y nunca perturbadores sonidos que añadíamos (junto con los ocasionales y sorprendidos viandantes) los participantes en el evento.

El italiano Albert Mayr (profesor de música electrónica y uno de los impulsores del festival) aportó una de las propuestas más radicales y problemáticas: *El altavoz a su disposición*. Como un vendedor ambulante (o un líder político), ofrecía a todos la oportunidad de hacer oír su voz.

Las respuestas fueron varias: desde llamar a la policía, hasta ponerse a cantar, desde preguntarse por la validez de hecho tan insólito (y propio de chiflados), hasta discutir como iluminados durante media hora sobre la verdadera Iglesia de Cristo.

Ha sido, en resumen, un festival no de conclusiones, sino de planteamientos, todo lo confusos y abiertos que se quiera, pero que postulan para el músico de hoy, un papel más en consonancia con el contexto en que estamos inmersos, e invitan a analizar y transformar este contexto, superando fáciles inhibiciones. En fin, todo un reto a tener en cuenta⁵⁵.

⁵³ Conversación personal mantenida por el autor con Evan Parker en el festival.

⁵⁴ Conversación personal mantenida por el autor con Michael Parsons en el festival.

⁵⁵ Barber, Llorenç, “El festival...”, *op. cit.*, p. VII.

Para un país en perpetua desconexión –Carles Santos *dixit*– con el exterior, sobre todo en cuanto a propuestas experimentales sónicas se refiere, disponer de una publicación de referencia (de prestigio y masas) para hablar de estas cosas, constituye un excepcional altavoz desde el que anunciar cosas más graves. Así, se vislumbra un cambio de rol para el músico-en-expansión. Síntoma este de una revolución en ciernes.

II.2. Barcelona, de la *Música Oberta* al minimalismo de Carles Santos

Cataluña, como tantas veces ocurre, tiene una escena, una cronología y unas maneras de resolver las cosas que importan, de formas muy distintas al ministerial y centralista Madrid. Para comenzar, tiene en el exilio a su músico vivo más universal: Robert Gerhard, el compositor español que atesora el pensamiento dodecafónico heredado directamente de Schönberg. En efecto Gerhard, gracias a su exilio en Inglaterra, se encuentra bien situado para adentrarse en los vericuetos audiovisuales y sus concomitantes praxis técnicas. Acceso a nuevas tecnologías, prácticas y sabiduría que obviamente no podrá esparcir ni legar al tejido musical catalán, lo que constituye todo un hiato trágico, pues nadie en su Cataluña natal podrá sacar consecuencias de su avanzado criterio compositivo. Destaca su gran aprecio por el *arte cisoria*, tan determinante para la técnica del *collage* y del audiovisual que tanto partido le darán a un Gerhard que llegará a afirmar: “El arte supremo no es el de componer, sino el de cortar”⁵⁶.

La oquedad y lejanía de un Robert Gerhard la llenará poco a poco Cataluña recurriendo al poder fertilizador de las visitas de músicos tan pro/activos y abiertos como David Tudor –en diciembre de 1960– un pianista que –en el escenario sonará más juguetes y aparatos de radio que teclas. Podemos hacernos una idea del pasmo generado por el concierto de este pianista y de las piezas interpretadas gracias al poder narrativo de un crítico como Manuel Valls Gorina, quien nos dejó escrito: “Hemos asistido en fechas no lejanas a un acto anunciado como concierto de piano en el que un intérprete convenientemente pertrechado de pito, silbato y aparato de radio, sentado frente a un piano (considerado este como mueble) ofrece el variado espectáculo en el que el tañido (¿) de aquellos instrumentos, se alterna con el afortunado hallazgo de una zona parasitaria en el receptor. En el transcurso de tal concierto se propinan golpes, convenientemente espaciados, al piano para arrancar de su seno insólitas sonoridades. Al igual que Monsieur Jourdan, el famoso personaje de Molière, nos enteramos ahora que cualquier iracundo vecino que pega un puñetazo sobre la mesa por la inverecundia de los programas radiofónicos, lo que hace realmente es interpretar una composición musical [...] los que tal hacen no solo han volado los puentes que les unían a los modos en uso, sino que además, desde su inestable plataforma estética han tenido la admirable valentía de recomenzar *ex novo*, con el examen de sus vivencias mentales, la elaboración de unas teorías de las que sus obras intentan ser reflejo”⁵⁷.

⁵⁶ *Cit.* en Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja...*, *op. cit.*, p. 237.

⁵⁷ *Cit.* en Barber, Llorenç, *Zaj. Historia...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

Imposible expresar de mejor manera ese ‘volar puentes’ y esa necesidad de ‘recomenzar *ex novo*’ que un acto tan inusitado e inexplicable –para la España del momento– como el que Tudor genera ‘sentado frente a un piano’ y que a lo FLUXUS, es ‘considerado este como mueble’.

Por cierto que el mismo año del ‘abierto’ concierto/Tudor, otro catalán de ascendencia estética, no precisamente neoyorkina sino parisino/surrealista, Salvador Dalí, concibe una fiesta de “sed inagotable de ceremonial, de rito y de todo lo sagrado” toda ella regada por el volumen de ‘ruido lírico’ provocado por el suplicio de la castración y el sacrificio de 558 cerdos sobre un fondo sonoro de 300 motocicletas con sus motores en marcha”⁵⁸. Ambas dos ascendencias New York/París explicarán cuánto Cataluña sea capaz de aportar desde lo nuevo –con un sesgo muy distinto del proveniente de Madrid– en estos años por venir.

Seis años más tarde, en 1966, la visita a Cataluña será nada menos que del mismo John Cage acompañado por David Tudor, Gordon Mumma, Robert Rauschenberg y la compañía de Merce Cunningham. Eso sí, ya que las instituciones andan –como suelen– a años luz, lo que hará posible la visita será la generosidad de un comprometido nacionalista como Joan Miró, quien mediante la venta de una pintura podrá pagar los viajes a todos estos singulares visitantes⁵⁹.

Mientras tanto, los años corren parejos tanto en Madrid como en Cataluña y sus ansias de modernidad y fruición de lo nuevo genera entre otros acontecimientos: en el caso de Madrid: a) el “anti-cine” de Javier Aguirre, b) “los objetos sonoro-táctiles” de Luis Luga o, c) un complejo e inestable *Seminario para la generación Automática de Formas Plásticas* que imbuirá trabajos y consideraciones transversales como, por ejemplo, las que realiza Domingo Sarrey con su inicial videoarte y su cultivo de la sinestesia, que él expresa con estas palabras: “Si tenemos cinco sentidos, ¿por qué rechazar la posibilidad de recibir emociones a través de todos ellos?”⁶⁰

Barcelona, por su lado, encontrará fórmulas mixtas y emergentes para traducir su singular acercamiento a lo nuevo. Sea a) con el *Concierto irregular* de un Brossa /Santos/Ricci en donde “La acción da soporte a la música a favor de una potencia poética y no intenta rivalizar con el ballet o la pantomima”⁶¹; sea con b) creando de la mano de un Llorenç Balsach, unos *Espais Sonors*, que son pura muestra de “materia sonora residual”; sea con c) la publicación de *Accions Musicals* o poemas acciones de un Brossa en las que se afirma literalmente: “Mi lenguaje ya no imita al mundo/sino que con palabras libres lo configura”⁶².

⁵⁸ Barber, Llorenç, “La oreja de Dalí”, en Huici, Fernando, *Arte y Parte*, 52 (2004), p. 65.

⁵⁹ Pizà, Antoni, “¿Normal para España? (La primera actuación de John Cage en España hace cincuenta años)”, en Manuel Fontán del Junco; José Iges y José Luis Maire (eds.), *Escuchar con los ojos. Arte Sonoro en España, 1961-2016*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 142-155.

⁶⁰ Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja...*, *op. cit.*, p. 379.

⁶¹ *Ibid.*, p. 380.

⁶² *Ibid.*, p. 387.

Como resultado de toda esta amalgama de intuiciones, verificaciones, apuestas y nuevos modos, madurará un Carles Santos (en *La-Re-Mi-La*), quien da en practicar un cine que suena, se ve y se fruiciona cual minimalismo de graduable información visual y sonora.

Por su lado, la videoartista Eugenia Balcells crea fugas “silenciosas” a cinco voces, canónicamente superpuestas, o se adentra, a través de sus extraordinarios *Sound Works*, en films que devienen partitura mediante el recurso de superponer a la móvil imagen, cinco líneas horizontales, a modo de pentagrama, lo que requerirá de músicos/artistas sonoros bien entrenados y capaces de interpretar ‘al vuelo’ las imágenes que la móvil y ágil cámara muestre (Peter van Ripper, Malcolm Goldstein, Barbara Held o Barber, por ejemplo) para que sus partituras adquieran vida sónica sugerida/dictada por unas bailantes imágenes salidas de la vida real. Una vida que a veces, como en su *Xerox Music*, aprovechan la imperfección tecnológica de una serie de fotocopias sucesivas para generar la desintegración del icono ‘pentagrama’ que se diluye progresivamente –fotocopia de fotocopia, que a su vez es hija de una fotocopia anterior, etc.– en un mar de rayitas/puntitos.

Este gradual desintegrarse de un pentagrama fuerza a un proceso semejante de descomposición gradual de un sonar cualquiera a quien acometa su correspondiente lectura o ‘traducción’ sonora⁶³.

II.3. Nace en 1979 el Ensems y el Aula de Música de la Universidad Complutense, o del inusitado confluir de Madrid, Barcelona, New York

Sembradas –aparentemente al azar– las más gozosas y diversas semillas de lo nuevo, en este año de gracia de 1979 confluyen dos eventos extraordinarios que se convertirán en lugares de reflexión, encuentros y crecimiento de un río/proponer donde todo es ya posible: la tierra está sedienta por germinar.

En Valencia, el *Grup Actum* (que nació en 1973 sonando a La Monte Young y John Cage, y que se fortaleció invitando a su público a integrarse al grupo sin importar su capacidad interpretativa académica), pone en pie este año 1979 el festival ENSEMS, *Primers Actes de Música Alternativa: després de Cage*⁶⁴. En este festival confluirán el Taller de Música Mundana (*Improvisación Contextual*), Juan Hidalgo (*Músicas de acción*), Ramón Barce (*Músicas habladas*), el Grup Actum (*Todos somos músicos. Música a*

⁶³ Véase Lischka, Gerhard Johann (ed.), *Alles und noch viel mehr. Die Katalog Anthologie der 80er Jahre. Das poetische ABC*, Bern, Benteli, 1985, p. 983.

⁶⁴ El Festival ENSEMS, creado por Llorenç Barber en 1979, fue pionero en lo que hoy llamamos Arte Sonoro. Dicho festival, el más antiguo de España en cuanto a nuevas músicas se refiere, ha tenido dos épocas: a) cinco ediciones –de 1979, a 1983– de músicas minimalistas, improvisadas, de contexto, etc., y b) las treinta y cinco ediciones restantes, con un enfoque programador predominantemente tardosinfónico. No en vano, tras los años “Barber”, será la Generalitat Valenciana de la Música la que le dé aires oficiales hasta el día de hoy.

distancia), Carles Santos (*Pasionate minimalism*)⁶⁵, Carlos Cruz de Castro (*Fluxus de cocina y tenedor*), Nacho Criado (*El tiempo furtivo*), Philip Corner (*Metal Meditations*) y Barbara Held (*La atmósfera como orquesta*).

Contemporáneamente en Madrid, inicia sus actividades el Aula de Música de la Universidad Complutense. Su primer evento será un Curso de Creación Musical a cargo de Juan Hidalgo sobre la *Performance Art*. Hasta su cierre, a finales de 1983, organizará unos treinta Cursos de Creación Musical, cientos de eventos y –sobre todo– los célebres y primaverales FLES, o Festival de la Libre Expresión Sonora. Al rebufo de los más vivos optimismos que las actividades de esta Aula de Música generan, crecerá un *Colectivo Elenfante*, un grupo de grupos en donde cada uno echaba mano del potencial instrumental y creativo de los otros, de manera transversal. Este colectivo, a su vez, generó nuevos grupos, como por ejemplo, el *Eco grupo instrumental*, que destacó por su interés en las nuevas tecnologías, la música por ordenador y su relación con los instrumentos tradicionales⁶⁶.

Por vez primera en España, las frías propuestas –así como la (mal entendida) antisensibilidad zen de un lado– quedan postergadas a favor de propuestas cargadas de emotividad, eclecticismo y subjetivismo más o menos afectivos y afectados, de nuevo cuño. Parte de este nuevo espíritu se traducirá en repetitivismo, más o menos romántico, apasionado o simple *new age*. Por el contrario, un buen monto de esta energía muy pronto generará maduras propuestas alejadas ya del hacer y sentir tardo/orquestal al uso y por ende proto/sound art.

Por el Aula de Música pasaron, “armados de música, argumentos, entusiasmos y nuevos modos: cuanto de música-acción o teatro musical se proponía entre nosotros (Juan Hidalgo, Bartomeu Ferrando o Carles Santos) o allende las ya decaídas fronteras (Takehisa Kosugi, Giuseppe Chiari, Phillip Corner, etc.). Cuanto de nuevas tecnologías enmaridaban ya el proponer sonoro (José Luis Berenguer/Actum y su música electrónica, Enrique Macías y sus cintas superpuestas, espacialidades y hasta pantallas, la informática local o la del pionero compositor de música ‘computer’: Jean Claude Risset, etc.). Cuanto de incisiva y fresca *improvisación libre* se intentaba por aquellos días, sea en Madrid (Orgón, OCQ, Taller de Música Mundana, etc.), sea en Barcelona (Tres Tristes Tigres, etc.), sea más allá (Barre Phillips, Carlos Zingaro). Cuanta música pueda nacer a partir de objetos encontrados o artilugios autoconstruidos (Trevor Wishart, Logos Dúo, Carlos Trindade/ Ruy Calapez, etc.). Cuanto de minimalismo (más o menos tecnológico, matemático o hecho *drone* en infinito metamorfosearse a lo Phill Niblock), repetitivismo, sea español (Navarrete/Iglesias, Nutar, Orquesta de las Nubes, Carles Santos), europeo (Michael Nyman, etc.) o EEUU (Tom Johnson, Charlie Morrow, Phill Corner, etc.), la ciudad como orquesta (Alfredo Aracil, Francesc Llop), sonido y movimiento (Simone Forti o Cesc

⁶⁵ Categoría esta con la que Tom Johnson describe la obra de Santos, haciendo énfasis en el carácter pasional, nada usual, de sus propuestas minimalistas más prototípicas. Véase Johnson, Tom, *The Voice of New Music, New York City 1972-1987*, Eindhoven, Het Apollohuis, 1989, p. 423.

⁶⁶ En 1983, el *Eco grupo* presenta obras mixtas –instrumentales y ‘computer’– del compositor francés Jean Claude Risset, con la participación del autor.

Gelabert), *soundworks* (Eugenia Balcells), músicas fonéticas (Javier Maderuelo), músicas territoriales y de celebración (las campanas explicadas por Francesc Llop), la voz y el cuerpo (Roy Hart Theatre), o las músicas rituales y ceremoniales de Alvin Curran haciéndonos cantar –coro en dispersión– dentro de las móviles y dispersas barquitas de recreo del Parque del Retiro...⁶⁷.

De entre los músicos que frecuentaron los eventos del Aula destacamos al joven estudiante de biología Francisco López, a la sazón completando su *Imperio de los Artrópodos* (1985), una propuesta que muy poco a poco será mundialmente reconocida. Las soluciones de Francisco López están en las antípodas de las que el paisajista sonoro José Luis Carles postulará al fundar el Estudio del patrimonio Sonoro en España, tras haber estudiado en el Laboratorio Cresson de Grenoble, pero ambos son hijos –*suo modo*– del paisajismo sonoro de Murray Schafer, paisajismo o *soundscape* que por estos años comienza a tener auge también entre nosotros, y en donde cada trabajo, nombre y proyecto establece una nueva relación con el pasado y sobre todo con los demás, en un contexto siempre mutante y diferente.

Este paisajismo de nuevo cuño impregnará tanto la praxis colaborativa del colectivo gallego *Escoitar*, quienes recalarán en la relacional dádiva como acción creativa, de modo semejante a como lo practicará el mixto e improvisador *Taller de Música Mundana*. Por su parte, también crecerán sea la *Poética Acústica* de un Francesc Daumal (Escuela de Arquitectura de Barcelona), o el interés por *La ciudad como objeto sonoro* de Barber, *El diseño del Paisaje Sonoro* de José Manuel Berenguer, *La ciudad y el despertarse* de Rafael Lamata, o *La tierra oyó* de María de Alvear.

Asimismo, la variante del *soundscape* como retrato de una ciudad concreta dará vida al interesante retrato de una vieja ciudad como *Palermo* de un Pedro Elías, o al *Spoken Madrid* de José Iges y Concha Jerez y, poco después, el hermoso y multicultural sonar del Lavapiés titulado *Madrid, Madrús, Madrid* de Fátima Miranda, como se puede adivinar, todo un explotar de entusiasmos por escuchar en y desde los afuera de los envejecidos *Auditoriums*. Unos ‘afuera’, esto es, unos ‘extended’ que, para Llorenç Barber, serán más que literales, y conformarán sus populares *Conciertos de Ciudad*, *Naumaquias*, *Tauromaquias*, *Concierto(s) de los Sentidos* (campanas, bandas, sirenas, inciensos, procesiones, etc.) o sus descomunales y campestres ‘nocturnos’ infinitos que él denomina *De Sol a Sol*. Estas últimas composiciones postulan un algo de ‘biomúsica’ por su volátil interactuar en vivo con la berrea proto/otoñal de ciervos en celo a lo largo de una noche entera, sonando y cantando, unas doce horas, sin interrupción⁶⁸.

II.4. Los años ochenta, una década fuera de todo formato

Distribuidas ya todas las cartas de lo que bien pronto se denominará Arte Sonoro, y declarado el “Fuera de Formato” (así se titulará una exposición tardo conceptual organizada por el Ayuntamiento

⁶⁷ Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja...*, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁸ Barber, Llorenç, “Biomúsica”, *op. cit.*, pp. 34-39.

de Madrid en 1983), solo queda constatar, como hará el crítico Simón Marchan, que entre nosotros al comenzar esta década no podamos echar mano de algún Beuys, “es decir, de alguna figura de transición entre actitudes contrapuestas. Nuestra cultura de aluvión está marcada por sucesivas rupturas generacionales de gran brusquedad”⁶⁹.

Una muy cierta orfandad institucional marca todo el devenir del nacer/crecer de cuanto huele a Arte Sonoro, también y en muy mayor medida en esta España entre tardo franquista y proto/democrática. A esta más que sensación, certeza, es a la que hace referencia Francisco López cuando se le pregunta en conversación amistosa qué es lo que más le marcó en su decisión y vida para devenir artista “sonoro”, y contesta lacónicamente: “a nivel nacional, la desaparición del régimen franquista. A nivel internacional la denominada *cassette culture*”⁷⁰.

Y es esa *cassette culture* la que nos envolverá en estos versátiles y poco apreciados –para cierta crítica miope– años 80.

Velis nolis solo resta, a quienes, en estos años, se adentran a proponer actos de creación: o volver a los cuarteles de invierno, o echarse al monte de ese *cambio y proliferación de actitudes más o menos contrapuestas*. La primera opción fue más que recurrente en muchos músicos y pintores de la pintura/pintura, o pintura/superficie, y del componer puro y/o mixto pero finalmente ya ‘tardo/orquestal’. Y será en ese terreno, conocido y resbaladizo, donde se moverá un ministerial Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), que nace en 1985, de la mano del compositor Tomás Marco, y que después de mil y un traspies, básicamente, continúa hoy bajo otro grupo de siglas y modos de programar igualmente sin sentido por su nada de respeto a la más que plural realidad.

Serán muchos, y venidos de *backgrounds* bien disímiles (abundan biólogos, arquitectos, conceptuales, escultores, lingüistas, *performers*, poetas de acción...) los que en estos benditos años 80 decidan, *suo modo*, crear su personal “fuera de circuito” y ver como toma forma un proponer pretendidamente ‘experimental’ al que se entregan sin saber cómo hacerlo, pues –puro reto singular–, nunca para él ha estado nadie conocido allí. Se trata, pues, de un viaje real, de un adentrarse no a lo sensible, sino al plano físico del sonido con sus dimensiones reales, poco o nada asépticas, y que en su incidir en lo morfológico del sonar deja dormir y hasta incide en el prescindir de autor, academias, orquestas, auditorios, escrituras simbólicas y abstractas a ser deglutidas/excretadas por un ‘intérprete’ cualificado, etc., tal y como hemos visto en los parágrafos anteriores.

Y todo ello bien sea resuelto con la ayuda de la tecnología y sus nuevos y cambiantes artilugios, sea inmiscuyéndose en el salvífico ‘contexto’, sea mimando al re/apreciado ‘oidor’ que es quien –no lo olvidemos– pone el tiempo (cada quien ‘su’ tiempo) de sus atenciones, escuchas y hasta situaciones

⁶⁹ Peñalver, Rafael, Jerez, Concha y Camps, Teresa, *Fuera de formato*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, p. 11.

⁷⁰ Correspondencia electrónica personal mantenida por el autor con Francisco López [30-I-2017].

EL FILOFLAMENCAMPANERO

Lorenzo BARBER Madrid - Gener 8

Imagen 3. Barber, L.L., El Filoflamencampanero, 1989.

frente a un son expuesto ahí, instalado. Un sonar eléctrico/electrificado que, según el futurista músico/inventor Cura Castillejo, exhibe sus mil ventajas sobre el mecánico sonar tradicional de nuestros envejecidos instrumentistas, unas ventajas tales como “el volumen puede variarse con suma facilidad, los intervalos son más perfectos, la duración puede ser indefinida, el timbre del sonido puede variarse sin límites”⁷¹.

Es en estos años 80 cuando en Madrid el *Taller de Música Mundana* estará en plenitud con su Ópera-concierto *Para Papel* (el compositor Robert Ashley, casualmente en la sala el día de su estreno, dirá de ellos: “It was truly one of the most important experience of new music I have heard in Europe recently”)⁷², recogiendo el humus creativo de unos Festivales de la Libre Expresión Sonora, o unos Cursos de Creación Musical, a los que pronto se sumará la eficacia multimedia de un Espacio P (1981) ubicuo y siempre bien pertrechado de artistas en actitud intermedia⁷³.

Por su lado, en Barcelona crece el Obert Art Actual centrado en la promoción y difusión del arte sobre soportes no tradicionales: vídeo, instalaciones, acciones... Todo ello, más la proliferación de los *fanzine* o los *cassettes*, del vídeo (*clip* y *no clip*) que para muchos comienza a ser “pintura en movimiento, y como tal, tiene mucho que *ver con la música*”, más un Carles Santos quien –junto a María Elena Roqué– hará gala de un escenográfico esplendor que busca “hacer visible la música” y con ello “golpear al auditorio”⁷⁴, o de un Francisco López –disfrutón– postulando la “liberación estética y tecnológica de las músicas eléctricas” que inicia con sus modos de procesar las grabaciones de campo, lo que denominará más tarde ‘música concreta absoluta’⁷⁵.

Sumémosle a todo ello el abrupto nacer de La Fura dels Baus con su escupir un rotundo “el arte es todo, y todo es arte”, o las declaraciones de un Bartomeu Ferrando afirmando con clarividencia que “una sonoridad cualquiera nos habla más que una fuente de palabras”⁷⁶. Un romper moldes que se apropia del pensar y del declarar hasta de los más desconocidos de todos nosotros.

Así, la llamada Muestra de Alicante (1981) nacerá defendiendo “que el experimento sea colectivo, de todos y para todos”⁷⁷, o finalmente ese radical proponer del Grupo C.V.A. que titularán

⁷¹ García Castillejo, Juan, *La telegrafía rápida. El triteclado y la Música Eléctrica*, Valencia, [s.n.], 1944, p. 249, (Talleres Tipográficos B. Gavilá).

⁷² *Realmente fue una de las experiencias más importantes de música nueva que había escuchado recientemente en Europa.* Correspondencia personal mantenida por el autor con Robert Ashley [8-VIII-1986].

⁷³ Castro, Federico; Ohlenschläger, Karin; Quesada, Ana y Quintero, Yanira, *Espacio P. A través de ello. Dentro/ Fuera*, Madrid, Ars Actions Ediciones, 2014. Véase asimismo *Pedro Garbel. Retrospectiva/Retrospective*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro de Arte La Regenta, 2010.

⁷⁴ *Cit.* en Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja...*, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁵ *Cit.* en *ibid.*, p. 54.

⁷⁶ *Cit.* en *ibid.*, p. 398.

⁷⁷ *Cit.* en *ibid.*, p. 399. La Muestra Alicante 1981 tuvo una sola edición. No se debe confundir con el festival de Alicante auspiciado por el Ministerio de Educación y Cultura.

—a lo Max Neuhaus—, *Partitura*, y cuyas “instrucciones” —música textual en estado puro— dicen: “Me he visto delante de un piano con una partitura que es un espejo. La partitura puede ser interpretada por cualquiera, sea músico profesional, carpintero profesional, ama de casa profesional, un colgado profesional, o cualquier otro tipo de no profesional. Puede ser interpretada por una o varias personas. En un comienzo la partitura estará sobre los atriles de cada instrumentista, cuando la partitura haya sido interpretada, se podrá situar en un campo más amplio de instrumentos (hoy, de objetos). La no-acción es otra posibilidad interpretativa, así como irse”⁷⁸.

Pero, ante todo, si en 1979 el valenciano festival ENSEMS nos planteaba el enigma *Tras John Cage ¿qué?*, los años 80 se constituyen en displicente respuesta —con sus hechos y proyectos— que bien puede encarnarse en palabras como estas: ¡allá se las apañen las manidas estrategias de la indeterminación cageana! Y será Francisco López quien lo verbalice y publique —unos pocos años más tarde— en su valiente escrito/manifiesto: *La filosofía cageana; una versió retorta del paradigma clàssic del procedimentalisme*⁷⁹.

Los años 80 dejarán, pues, de lado como irrelevantes los encumbrados y liberadores líos del azar y del no/sujeto, para dar un paso definitivo hacia: a) el pensamiento se hace en la boca (a veces en el pie), y b) sonido es todos los modos de ser atendido mediante una escucha/aeropuerto.

Caso curioso, ambos núcleos/fuerza se manifiestan, entre nosotros, el mismo año de 1987. En efecto, es en 1987 cuando nace en Valencia un festival de una única edición: Tramesa d’Art en favor de la Creativitat. Es su factótum Bartomeu Ferrando. En él se procurará la presencia de un cúmulo de poetas sonoros, objetuales y de acción hasta el extremo más performático, que arrojarán a un ‘viejoen’ Joan Brossa, para —entre otras mil manifestaciones— ver nacer juntos al grupo *Flatus Vocis Trio*. Un conjunto este en el que —vestidos sus tres miembros de falleros para la presentación del grupo que tendrá lugar en el recién inaugurado Palau de la Música de Valencia— se propugnará la toma y recuperación del lenguaje poético convertido aquí en flamantes *músicas habladas* con sus entonaciones, insistencias, énfasis y repeticiones, etc., y todo ello —pues son tres— elevado al cubo y en franca y amable contraposición a los viejos fonetismos que para ellos comenzaban a sonar ‘de antier’.

Para un FLATUS bien entrenado nada queda excluido: ni los gestos, movimientos, repeticiones o acumulaciones de conversaciones trabadas a lo *camarote de los hermanos Marx*. Una de sus propuestas está dedicada a las mil fórmulas que usamos en las despedidas de infinita y mortificadora redundancia semejante, por otro lado, a algunas despedidas de las dieciochescas óperas bufas.

Será aquí, en este ‘flatus vocis’ donde se ponga de largo —antes de conquistar Berlín o París— una sin par Fátima Miranda con una extendida voz/escenario hasta ahora nunca escuchada “que

⁷⁸ *Cit. en ibid.*, p. 400. De este grupo no tenemos hoy día conocimiento, salvo esa propuesta.

⁷⁹ Véase Van Assche, Christine, *Procés Sònic*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2002, pp. 113-118.

sale a campo abierto y que expande, fronteriza y desbordada, la idea fija del límite”⁸⁰. Y será en este entorno donde el inventor de la polipoesía, Enzo Minarelli (“la imagen deviene escritura, y la escritura sonido”)⁸¹ publicará un revolucionario *Manifiesto de la Polipoesía* que inmediatamente insembrará Cataluña entera a través de las bocas y las propuestas de Xavier Sabater, Carles Hac Mor, Esther Xargay y un etcétera que no deja de multiplicarse hasta hoy y que, por su importancia y concisión, transcribimos aquí:

Manifiesto de polipoesía⁸²

1. Solamente el desarrollo de las nuevas tecnologías marcará el progreso de la poesía sonora: los medios electrónicos y el ordenador son y serán los verdaderos protagonistas.
2. El objeto lengua debe ser indagado en sus mínimos y máximos segmentos: la palabra, elemento básico de la experimentación sonora asume las connotaciones de multipalabra, penetra en su interior y recompuesta en su exterior. La palabra debe poder liberar su polivalente sonoridad.
3. La elaboración del sonido no admite límites, debe ser empujada hacia el umbral del ruidismo signifiante: la ambigüedad sonora, sea lingüística u oral, adquiere sentido si explota al máximo al aparato instrumental de la boca.
4. La recuperación de la sensibilidad del tiempo (el minuto, el segundo), debe ir más allá de los cánones de la armonía o de la desarmonía, porque solo el montaje es el parámetro justo de la síntesis y el equilibrio.
5. La lengua es ritmo y los valores tonales son los verdaderos vectores del significado: primero el acto racional y después el acto emotivo.
6. La Polipoesía está concebida y realizada para el espectáculo en vivo; tiene como “Prima donna” a la poesía sonora, que será el punto de partida interrelacionador entre: la musicalidad, la mímica, el gesto, la danza, la imagen, la luz, el espacio, los vestidos y los objetos.

El infinito y maleable mundo sonoro/bucal, sin dejar en el olvido fonetismos y permutaciones, entra en expansión al enriquecerse con el aceptar y adentrarse, sea en recursos salidos del mundo tecno/pop/rap etc., sea en la tradición oral o en el habla de la calle y sus constantes e inevitables modulaciones/entonaciones/superposiciones/ énfasis/repeticiones y hasta gestos de discusión, mercado, celebración o simplemente del rico mundo de los anuncios, etc.

⁸⁰ Barber, Llorenç, “Fátima Miranda: una voz muy particular”, *ArteSonado*, (notas al libro-CD), Madrid, El Europeo, 2000.

⁸¹ Minarelli, Enzo, “Notes per a polipoesía”, en *Tramesa d’Art a favor de la Creativitat*, Valencia, Palau de la Música i de Congressos, 1987, p. 97.

⁸² *Ibid.*, p. 100.

Este fértil humus será la base sobre la que se asiente el proponer de *Flatus Vocis Trio*, (1987-1998) seguido de cerca por los poetas experimentales, sobre todo catalanes –por alguna razón inexplicable, Madrid se mantuvo poco receptivo a estas praxis– que comienzan a vivirse a sí mismos como polipoetas en plenitud, con su acercamiento a la tecnología (el micrófono como instrumento, con sus distintos grados de reverberación y sutilezas), o lo espectacular, por un lado, pero por otro con su sincero interés vivificador por el mundo ya en extinción de la poesía oral, todavía resistiendo en algunos recovecos agrarios de nuestra geografía, lo que dará lugar a mezclas muy fértiles que llegan hasta hoy. De hecho, *Flatus* es el único grupo español que ha logrado entrar en la Antología Internacional de Poesía Sonora *Homo sonorus* de Dimitry Bulatov⁸³.

II.4.1. *Un Arte Acústico: las piezas radiofónicas*

Es en este profuso contexto creativo donde nace, en Radio Nacional, el programa radiofónico *Ars Sonora*, que dará así carta de presentación y espacio fijo en donde practicar un arte autónomo, específico del medio y distinto (aunque lógicamente ligado) a la dramaturgia radiofónica.

Tanto John Cage (con sus *Imaginary Landscape*) como las composiciones *concretas* de los franceses Pierre Schaeffer y Pierre Henry pero, sobre todo, la heterodoxa inventiva de un Mauricio Kagel, andan en las amplias espaldas de un arte que nace por y para un medio: la radio. En efecto, es el compositor argentino/alemán Mauricio Kagel quien ya en 1969, y en la WDR de Colonia, dará nombre al ‘género’. Concibe la (*Hörspiel. Ein Aufnahmezustand*), o (Pieza radiofónica. Un estado de registro), un título que reinterpreta un viejo término alemán (ya que literalmente *Hörspiel* quiere decir ‘Pieza para ser escuchada’), y la segunda parte del título, ‘un estado de registro’ aclara y enfatiza que la situación de grabar es en sí misma tan singular y específica que el ‘intérprete’, cuando se sitúa delante de un micro, deviene otro y como tal se comporta. Lo mismo ocurre con el oyente, que escucha en ‘acúsmsis’, esto es, sin el peso muerto y delimitador de una imagen o historia precisa a la que atender.

Kagel describirá qué cosa es este ‘nuevo género’: “La pieza radiofónica no es ni un género literario ni un género musical, sino solo un género ACÚSTICO de contenido indeterminado que permite muy bien comunicar de la manera más clara. Una condición esencial a este género, propio de la radio, es que el auditor no necesita ver lo que oye. Ni la ópera ni el texto permiten que se evidencie de forma tan clara la frontera acústica”⁸⁴.

Junto a esta descripción, tan en el sentido en que años más tarde se hablará de “Arte Sonoro, bueno será añadir que para Kagel la situación de *registro* no tiene solo que ver con los micros y las emisiones por ondas, sino que más allá busca desmontar los mecanismos de manipulación que

⁸³ Bulatov, Dimitry, *Homo Sonorus. Antología Internacional de Poesía Sonora*, México, Teoría y Práctica del Arte/Ríos y Raíces, 2004, p. 349.

⁸⁴ Barber, Llorenç, *Mauricio Kagel*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987, pp. 131-133.

acompañan el uso ordinario de la comunicación radiofónica. La búsqueda de vencer prejuicios, convenciones y clichés, incitando al auditor a desarrollar alternativas liberadoras, queda palpable en los distintos empeños ‘compositivos’ que Kagel concibe para el medio radiofónico”⁸⁵.

En cuanto al programa radiofónico *Ars Sonora*, se necesitó paciencia para que el impulso inicial cuajase, pero tanto el aire de libertades por nuestra parte, que en aquellos años era ubicuo y polimorfo, como por otra el asentamiento ‘gubernamental’ de una izquierda ‘aceptable’ (PSOE), pedían un algo de novedad sin excesos y todo ello –tras el CDMC con su festival de Alicante– se materializó en este programa⁸⁶.

Al comienzo, como es comprensible, daba una de cal y otra de arena, pero al menos disponíamos de un nicho específico desde donde lo ‘nuevo’ y distinto se mostrase más allá de nuestros pequeños círculos de amistad y vecindad. Pero bien pronto, ya en 1988, se pudo grabar y emitir *Vivos Voco* el primer ‘concierto de ciudad’ dado en Ontinyent, todo un evento que, entre nosotros, postulaba como real y posible el arte público sonoro.

Gracias al programa y su insertarse en el grupo *Ars Acústica*, rama de la Unión Europea de Radiotelevisión (UER), propuestas como el ya mentado concierto de ciudad pudieron escucharse en Italia, en la Rassegna Audiobox de Matera (Italia). Y esto fue lo más decisivo de todo, por primera vez y gracias al programa *Ars Sonora*, ciertas propuestas pudieron llegar más allá de los círculos de amigos e iniciados, al tiempo que algunos ‘propositores’ de allende nuestras fronteras pudieron trabajar con y entre nosotros. Citemos al gran Luc Ferrari, pero también a Klaus Schöning, el fluxus Philip Corner o Tom Johnson⁸⁷.

Contra todo pronóstico, en un país como el nuestro, *Ars Sonora* permanece viva e incitante hoy, tras que José Iges dejara –por cuestiones de edad– la radio y entrara Miguel Álvarez a dirigir con criterios más abiertos y arriesgados –los tiempos son otros– un programa cuyo medio radiofónico, a día de hoy, todavía podemos denominar en palabras de la UNESCO como “el medio más dinámico, reactivo y atractivo que existe”⁸⁸.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 131-138.

⁸⁶ Hay quienes afirman que el Arte Sonoro se implanta entre nosotros con la puesta en marcha de este bendito y útil programa radiofónico. Propongo no olvidar y tener en cuenta que en este mismo año de gracia, en Madrid nace Esplendor Geométrico/Geometrix; Francisco López presenta su ciclo *El imperio de los Artrópodos*; Wolf Vostell realiza acciones sonoras en el Goethe Institut de Madrid; o el MEAC exhibe *Laberintos Urbanos* con vídeos de Domingo Sarrey, etc. Mientras que en Barcelona, entre otras mil manifestaciones –como el festival *Sis dies* de Eduardo Polonio, o el *Rinos Art Total Grup* de Marcel·lí Antúnez– la *Setmana de Música Experimental* de Metronom presenta las actuaciones de nada menos que de Roscoe Mitchell, Elliot Sharp, Christian Marclay, Llorenç Barber, Paul Panhuysen, Phil Niblock, etc.

⁸⁷ Iges, José (ed.), *Ars Sonora. Una experiencia de arte sonoro en radio. 25 años*, Madrid, Fundación Autor (SGAE), 2012.

⁸⁸ Puede consultarse en red en: <<https://radiomitre.cienradios.com/>> [Consulta: 13-II-2018].

Claro que, dicho por la Unesco, uno imagina que hace referencia a los vastos países sean de América Latina, África o algunos asiáticos pues, entre nosotros –como efecto colateral de la democratización de los medios digitales y sus plataformas y redes sociales, en su inmediatez– se vive, desde hace algún decenio, un fenómeno no solo de irrelevancia de los programas radiofónicos dedicados a la experimentación sonora sino que, yendo más allá, estos han acabado desapareciendo.

Así, en los años 90 vimos atónitos cómo la ejemplar WDR de Colonia despedía a Klaus Schöning y clausuraba su programa. Lo mismo ocurrirá con Wolfgang Korb y su programa de SWR de Sarbrücken, e igualmente con Radio France y el programa de René Farabet, quien ha fallecido en 2017. Todo ello hace decir a algunos profesionales del grupo *Ars Acústica* que ‘el arte radiofónico comienza a no existir’ y José Iges, a este respecto, añadirá que “se está diluyendo en la nada... lo que nos llena de melancolía”⁸⁹.

II.5. Los años noventa o cuando los sonidos devienen actos

A comienzo de los años 90 un buen número de artistas y profesores/críticos de arte, radicados en Madrid, convocan a través de Horacio Fernández y Ángel González unas jornadas de reflexión en Cuenca tituladas *La Situación*, con el ánimo de poner en cuestión el momento de ‘crisis’ que se atraviesa, tras los (ne)fastos años de la “Expo” de Sevilla y demás. En el comunicado aportado por nuestro compañero Isidoro Valcárcel Medina se lee: “nada que tenga que ver con el arte provoca, estimula o mueve el más leve cambio en la inmovilidad de las instituciones artísticas... tenemos un arte descomprometido con su medio y con su tiempo (aunque esté comprometido por ellos) [...] ¿Qué hacer?... elegir la acción creativa frente al producto de la creación, y no olvidar nunca que vivir, y ejercer oficios que se le parecen tanto, son cuestiones morales”⁹⁰. Un buen retrato, pues, a tener en cuenta: la carga ética, nuevamente⁹¹.

Por otro lado, en el mundo de las músicas dichas ‘contemporáneas’ y tardosinfónicas, la inmovilidad e impermeabilidad quedó bien patente –entre nosotros– en una fugaz Biennale Bordeaux-Madrid (1988) en que tuvieron que ser los comisarios de la parte francesa (Bordeaux) los que ‘exigieran’ a la parte española la presencia del *Taller de Música Mundana* –entre otros– en la común programación, frente a un remiso equipo ministerial español con otras preferencias.

⁸⁹ M21Radio.es “Esther Ferrer y José Iges”, en *El afilador*. Puede consultarse en red en: <<https://www.m21radio.es/podcast/el-afilador/el-afilador-22022018>> [Consulta: 22-II-2018].

⁹⁰ Dunia, Leyla, “Arte en crisis. Isidoro Valcárcel Medina sobre ‘La situación’”, (1993/2016), *Artishock. Revista de Arte contemporáneo*. Puede consultarse en red en: <<http://artishockrevista.com/?s=valcarcel+medinaA>> [Consulta: 4-XII-2016].

⁹¹ Para profundizar sobre las reuniones de reflexión *La Situación*, véase Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja...*, *op. cit.*, p. 288.

Por las mismas fechas, el CDMC rechazó la sugerencia –propuesta de visita, con taller– de Ll. Barber de invitar al gran compositor Conlon Nancarrow quien, tras que Ligeti descubriera sus artesanales modos de crear polifonías de *tempi* con la ayuda de pianolas, era para muchos todo un referente de lujo y distinción en los ambientes de nuestro mundo occidental.

Idéntico desencanche y profunda desafección se produjo cuando en el libro titulado *Música en Madrid*⁹², no figurase nadie sospechoso de ‘extravagancias sonoras’, como Juan Hidalgo o cualquiera de quienes llegaron, más tarde, a la creación sonora, y que estaban –vía minimalismo, *soundscape*, libre improvisación, etc.– ya en las puertas del Arte Sonoro⁹³.

Todo ello cristalizará en agrias polémicas que traducirán el alejamiento de lo ‘oficial compositivo’ a lo ‘propositivo sonoro’. Y ello explica el paso adelante de una decisión verdaderamente audaz por nuestra parte: la creación de un ciclo titulado Paralelo Madrid-Otras Músicas. Como tantas veces hemos pensado, el vacío de las administraciones es el oxígeno, la tormenta perfecta de todas las batallas, eventos, festivales que se imponen en su urgencia. En efecto, una visita ocasional de Christian Marclay a Madrid, dentro de un contexto básicamente visual, objetual, conceptual, accional, etc. (la exposición en el Reina Sofía de *Suiza Visionaria*, 1992), fue aprovechado –no sin intentar infructuosamente que el CDMC le diera acomodo– para dar comienzo a este ciclo que ha sido tan incisivo como contumaz pues, bajo otro nombre, continúa vivo todavía hoy⁹⁴.

⁹² Encinar, José Ramón (coord.), *Música en Madrid*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.

⁹³ Es importante reseñar que el libro *Música en Madrid* se financió con el dinero ‘oficial’ que sobró de los actos de celebración del Madrid Capital Europea de la Cultura 1992. Siendo un dinero de todos, se distinguió entre compositores ‘oficiales’ y ‘extravagantes’ que quedaron fuera, a pesar de que en cierta forma, ellos también pagaron y no formaron parte. Véase García del Busto, José Luis, “Compositores”, en Encinar, José Ramón (coord.), pp. 107-207.

⁹⁴ Tras la ‘transición’ y al quedar instituido el CDMC, la música dicha ‘contemporánea’ dejó de creer en la(s) vanguardia(s), para pensar en tardosinfonismos ‘socialdemócratas’. Para ellos fluxus/Cage/Zaj debían ser sustituidos por cuartetos de cuerda a lo Arditti o, mejor todavía, por óperas a lo Hans Werner Henze quien, con su ópera *El Cimarrón*, 1969-1970, abrió nueva suerte al género. Si no se avenía uno a ello era tildado abiertamente de ‘impresentable trasnochado del 68’. Así se burlaban los compositores del CDMC de las actitudes más ‘extended’ y poco o nada académicas.



Imagen 4. Actuación de Christian Marclay en Madrid.

Lo cierto es que este no fue, ni mucho menos, un caso único. Más bien, todo lo contrario: los últimos años de la década de los años 80 y durante toda la década de los años 90, nacieron y fraguaron, en la muy diversa geografía peninsular, un gran número de colectivos, asociaciones, espacios y proyectos que fueron la cristalización y muestra de la riqueza más innovadora y experimental, que ya comenzaba a bullir por esas fechas y estas tierras.

A poco que auscultemos la cronología del libro *La mosca tras la oreja*⁹⁵ observaremos que a partir de los años noventa, hay una eclosión de proyectos abiertos a las propuestas de un arte ‘sonoro’ si no riguroso, al menos bien fundamentado en lo que, de modo algo genérico, denominábamos “nuevos comportamientos artísticos”. La incorporación de las tecnologías en red, y la infinita puerta de la digitalización, que ya se empezaba a abrir paso por esos mismos años, será además un espacio fértil para la difusión y cruce de modos y procedimientos, a la vez que una herramienta básica para la creación. Y ello valida el concepto generalizado de que los practicantes de lo sonoro, –incluso en España– siempre se han distinguido de sus compañeros, los artistas plásticos, en que han aceptado con más premura y naturalidad el apoyo tecnológico para sus creaciones. Claro que pagando un buen canon de voluntarismo y distinción.

⁹⁵ Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja...*, *op. cit.*, ANEXO 2. Cronología provisional para una historia de las músicas experimentales españolas, pp. 267-482.

Quizás ello explique –*mutatis mutandis*– el hecho de que incluso ya entrado el nuevo siglo, un crítico atento a lo nuevo como José Jiménez insista todavía –puede que teniendo en mente más el modo de programar de las instituciones–, en que “falta un reconocimiento adecuado de los nuevos soportes y de las nuevas formas de hacer arte que hay en la actualidad. No hay una aceptación normalizada de los soportes electrónicos, de los soportes digitales y todavía se mira con cierta desconfianza, absolutamente provinciana, a ese tipo de manifestaciones [...]. Este conjunto de factores supone que los artistas tengan que asumir hoy en España un margen de resistencia, *casi* de heroicidad, una situación de soledad, mucho más acentuada que lo que uno pueda encontrar en otros países de nuestro entorno”⁹⁶.

Sea como fuere, cierto es que el maremagnum de posibilidades que se tornan reales en el campo artístico más emergente hizo urgente la necesidad de mostrar los hallazgos y novedades puestas en acción, desarrollar labores de información y conexión y ofrecer espacios para su presentación y goce (la soledad e indiferencia institucional ya resulta para entonces pasmosa). Esto explica la irrupción atropellada de una gran cantidad –una cincuentena– de festivales, talleres, jornadas, conferencias, presentaciones y escritos. Y ello, frente al letargo e indiferencia de muchas instituciones.

Ejemplo y muestra de estas inquietudes pueden ser las siguientes manifestaciones: en 1990 en Madrid, Francisco López crea la Asociación Internacional de Usuarios Domésticos del *Sampler*, con el objetivo de intercambiar ideas y obras, así como de propiciar el disfrute y estudio de las posibilidades y usos de los *samplers* como instrumento técnico de creación. Este mismo año se crea la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE), que inicia sus actividades con el Festival Punto de Encuentro, y todavía hoy sigue activo. Este irregular evento tuvo con los años la valentía de ir más allá de la nominal ‘electroacústica’ de su frontis, para extenderse y atender todo proponer y comportamiento que se salga del componer y sonar modo tardo/sinfónico.

Así es como en la edición del Festival Punto de Encuentro del año 2003 se pudo traer a nuestro país a un gran icono del Arte Sonoro mundial: Alvin Lucier con su *Music for solo performer* como parte de un magnífico programa dedicado a ‘los afuera’ de la música, esto es, del emparejarse del sonar con las otras disciplinas artísticas. Sobre ese ‘más allá’ dirán –agudamente– en su programa: “el artista del s. xx ha aprendido que el arte se produce en el afuera de sí mismo, pero también fuera de la técnica y de la tecnología, por más que, en el caso de la música electroacústica, la tecnología electrónica haya sido responsable de algunos de los cambios más radicales (en cuanto a procedimientos y a resultados) operados en la música de nuestro tiempo. De este modo, el afuera de la electroacústica es un vacío creado por lo que no es el hombre que conocemos, ni el compositor que admiramos, ni la tecnología en la que confiamos”⁹⁷.

⁹⁶ *Cit. en ibid.*, p. 251.

⁹⁷ Programa de AMEE, *XII Punto de Encuentro. La electroacústica y el afuera*, Málaga, Madrid, Albacete, 2003.

En 1992, nacerán Paralelo Madrid –del que más tarde hablaremos en detalle– y Cruce, un punto de artes en mezcla y discusión que a todos quienes estaban con un pie en “lo otro” les fue de gran utilidad por la profusión de simbiosis que allí se propugnó. Además, por aquellos días, tal era el atractivo que la fisicidad del son como materia plástica, sensible, experimental y reivindicativa ejercía sobre los imaginarios creativos de la gente del arte, que dio pie, en 1994, al nacer de la *Música Matérica* del pianista y compositor Carlos Galán, quien inmerso en el mundo oficial de un conservatorio nos lo servirá –anfibiamente: signo de los tiempos que corren– con un Manifiesto en donde como signo de autoridad encuentra su lugar una cita incluso de Joseph Beuys: “a nosotros nos toca insuflarle vida a las piedras, para que no estén tiradas ahí como animal muerto... ¡hay que hacer que la materia hable!”⁹⁸

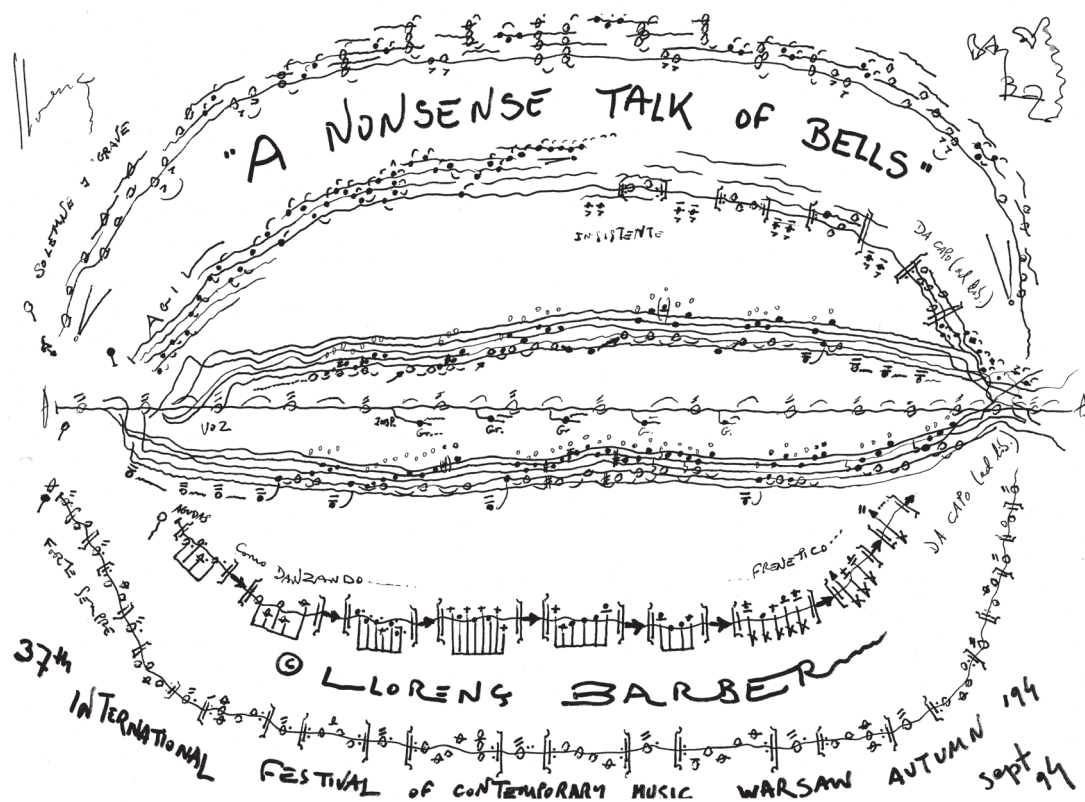


Imagen 5. Barber, LL, A nonsense Talk of Bells, 1994.

⁹⁸ Araujo Mier, Amalia y Fernández-Cabrera, María del Carmen, “Carlos Galán: implicaciones sociales de su obra compositiva”, *Música y Educación*, 50 (2002), p. 44.

Contemporáneamente, en Barcelona la Fundació Miró comienza –en 1990– un ciclo anual dedicado al gesto, acción y/o teatro musical; además, en 1992 se abre *Metronom*, que instaura sus anuales Semanas de Música Experimental y donde se programa cuanto de nuevo Arte Sonoro se practica en el bohemio sur del neoyorkino Manhattan. Al mismo tiempo crece, también en Barcelona Art Futura, un evento anual donde los trabajos que usan el sonido como materia comienzan a ser habituales. Algo más adelante se inaugura el festival Zepellin (1993) al que pronto le sigue la Orquesta del Caos (1994), o ese festival de festivales que fue y –todavía es– Sonar (1994).

Un ejemplo más de este nervioso acontecer es la inclusión del texto de Llorenç Barber provocativamente titulado “Los dioses muertos”⁹⁹, en un monográfico de la *Revista de Occidente*. En dicho artículo, tras el epígrafe “Los noventa, tiempo de sonido”, se desgranar –convenientemente ‘afeitados’ por los editores: ¡no hay que asustar al stablishment!– todos y cada uno de los parámetros que comienzan a singularizar ya el arte ‘sonoro’ –aun sin denominarlo de esa manera– y lo alejan de la composición tardosinfónica.

La ‘apertura del concepto artístico’ se explica en este ensayo como un “alargamiento del concepto de música, concepto cada vez más polisémico, ambiguo y plural, de ahí la necesidad de adjetivar, precisar y encuadrar siempre mediante palabras lo que el sonido nos da al trágala... La música hoy no es ya monopolio de un pensamiento o una tradición, sino coexistencia y *stasis* sin hegemonías de muy distintas y a veces contrapuestas maneras de concebirlas. En efecto, música es un concepto que hoy abarca ya por igual el trabajo del académico reconstructor de formas del pasado, el del artesano de hábiles útiles para el teatro, el ballet, el cine, o la espera del dentista, el del investigador de nuevos materiales o síntesis sonoras, y el del creador de instalaciones, vídeos, situaciones o *performances* [...]. Además la música hoy no reconoce ‘géneros’ [...]”¹⁰⁰.

De esos espacios y proyectos, con sus programaciones, músicas y textos que comienzan a crecer como hongos en otoño, destaca Paralelo Madrid. Otras músicas, un foro de eventos, talleres, discusiones y también eventos sonoros y/o conciertos donde se presentaron todas aquellas actividades artísticas-sonoras que, por su novedad, atrevimiento o inusual forma de plantear cuestiones esenciales o colaterales del hecho acústico, no hubiesen encontrado fácilmente acomodo en la excesivamente formal programación madrileña. Y no digamos española, de aquellos años¹⁰¹.

⁹⁹ Barber, Llorenç, “Los dioses muertos”, *Revista de Occidente*, 151 (1993), pp. 27-46.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰¹ Desafortunadamente, el presente no es muy halagüeño en ese aspecto, pero somos optimistas en que iniciativas como la presente de Quodlibet ayuden a mejorar las expectativas.

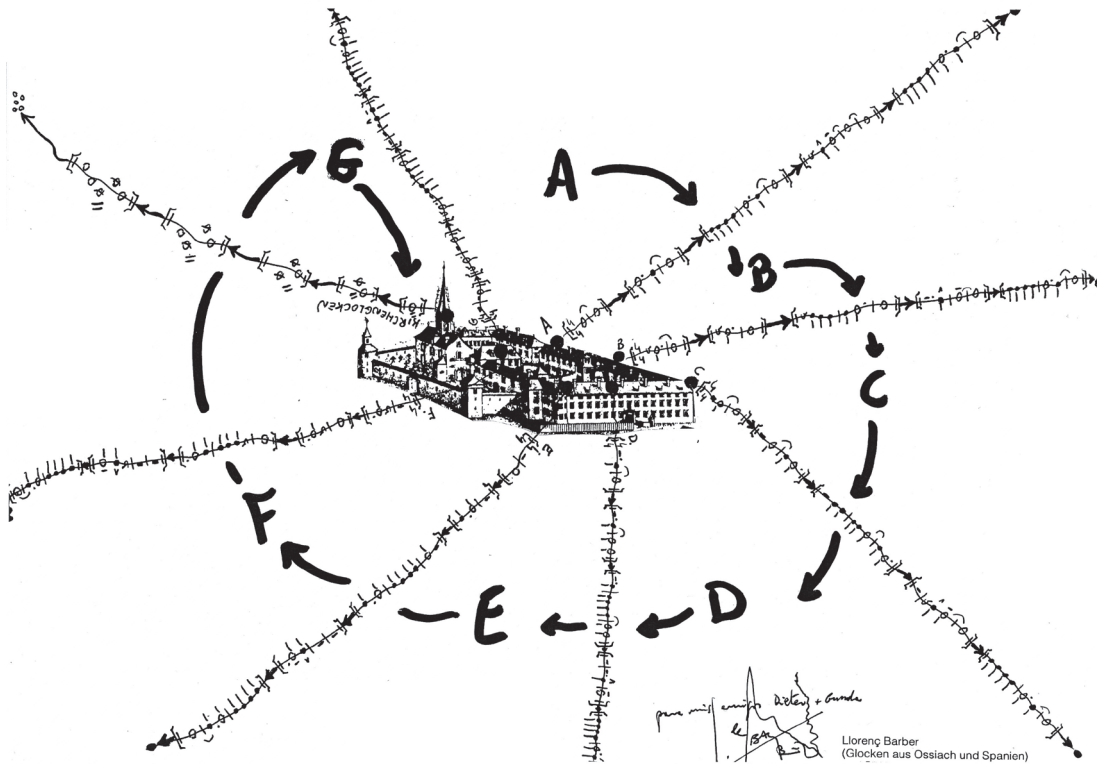


Imagen 6. Barber, LL., Glocken aus Ossiach und Spanien, 1995.

En su programa/presentación, Paralelo escribió:

La música hoy en su radical pluralidad, no sabe ya de eurocentrismos ni de miedos a fusiones, además muchos músicos trabajan hoy con el gesto, la materia o el espacio, con la misma precisión con que procuran una cadencia perfecta. Los músicos se enzarzan con las más novedosas tecnologías (a veces pervirtiéndolas) o se convierten en técnicos de lo ceremonial, la sinestesia, el paisaje (urbano o salvaje) o lo sagrado. Las músicas de hoy no saben de clasificaciones ni limitaciones, solo de gustos y opciones, que por cierto son tantos y tantas como oídos ven y gustan de este finisecular mundo nuestro [...].

Queremos hacer posible el encuentro entre heterodoxias locales y foráneas, planteando sesiones en las que dos o más maneras semejantes de tratar el fenómeno sonoro se rocen en el tiempo y el espacio; esperamos que todos, no solo ellos, podremos sacar húmedas consecuencias”¹⁰².

El primer concierto del ciclo tuvo lugar en el Teatro Pradillo (que por estos días se inauguraba)¹⁰³, y lo hizo presentando al público el madrileño grupo *Clónicos*, quienes se definían a sí mismos como “músicos de hardcore, free-jazz, música china, música contemporánea... esforzados ‘obreros de los sonidos’ que se sumergen en todo tipo de aventuras con el fin de atrapar una música diferente. Trabajan con el interés de encontrar nuevas fórmulas explosivas difícilmente clasificables, sin perder la comunicación... Consideran la música como una bola: pueden ir a cualquier sitio, a cualquier tiempo, y encontrarse cualquier cosa... Utilizamos jazz clásico, música contemporánea, rock casi *heavy*, minimal, pero esto no es lo que cuenta, sino el conjunto de los colores”¹⁰⁴.

La segunda parte del concierto presentación del naciente Paralelo fue incluso más excepcional para el tema –Arte Sonoro– que nos ocupa, y estuvo a cargo de dos artistas suizos Christian Marclay y Günter Müller.

Marclay se presentaba en el programa como “escultor, performer, videoartista y, sobre todo, músico. Es una de las más importantes personalidades que ha dado ese sur de New York bohemio y creativo que ellos han pasado a denominar la *Downtown Scene*. Durante la década de los años 80 ha compuesto, experimentado, construido y presentado una música cuya materia prima es *el objeto ‘disco’*. En sus conciertos, Marclay mezcla toda una amplia gama de ‘discos preparados’ mediante la utilización simultánea de múltiples tocadiscos, fragmentando y repitiendo sonidos, alterando las velocidades, haciéndolos sonar hacia atrás, etc; sometiendo la fuente sonora ‘disco’ a todo tipo de precisas y abusivas manipulaciones... Todo un *Teatro de Sonidos Encontrados* cuya amplitud abarca desde lo obsesivo a lo humorístico, sin reparar en lo ‘pop’ [...]. [Marclay] Ha colaborado con J. Zorn, Elliot Sharp, Fred Frith, The Kronos Quartet, Shelley Hirs, etc., [...] al tiempo que desarrolla sus actividades musicales, exhibe sus esculturas y sus instalaciones sonoras, internacionalmente, en el contexto de galerías y museos”¹⁰⁵.

En el mismo programa se nos da a leer un pequeño escrito del citado artista/músico –hoy ya flamante León de Oro de la Bienal de Venecia-2016– que dice:

Normalmente un disco es un producto acabado que no cambia, lo consideramos un documento cerrado. Pero con mi manera de tratarlos pongo en evidencia que los discos no son permanentes: son fuente de ruido y de otras muchas cosas. Los discos no son solo “un medio

¹⁰² Barber, Ll., *Paralelo Madrid. Otras músicas*, (notas al programa del festival), Madrid, 1992.

¹⁰³ Más tarde, trasladó sus actividades al Círculo de Bellas Artes de Madrid.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ *Id.*

para”, y yo desde hace años he querido oír cómo suena este medio, en vez de hacer una abstracción en la que la música está por encima de todo. Hacer del medio un objeto. Los discos pueden ser tratados de maneras diferentes, lo que nos da la posibilidad de variar la música que contienen. Los discos también pueden ser usados de manera activa. Esto nos da una gran amplitud de miras porque crecimos con la noción de que la música debía ser escrita y no podía ser manipulada cuando se nos presentaba. Pensar en el disco como un objeto de producción, permitiendo que la música cambie mediante él, es *una revolución*. Es algo *subversivo, pero generoso*¹⁰⁶.

Doce años más tarde, noviembre de 2003, tras haber denunciado a un ministerio y su CDMC por su militancia/anti/novedad, ya había pasado por Paralelo Madrid gente tan valiosa –para el tema que nos ocupa– como Gordon Monahan, Carlos Zingaro, la música (gracias a Trimpin) de Conlon Nancarrow, la música de Giaquinto Scelsi, Thierry Riley, Malcolm Goldstein, Henry Chopin, Seiji Shimoda, Richard Martel, Zan Hoffmann, Tibor Szemso, Jin Hi Kim, etc. Y en cuanto a lo español que se presentó en sus distintas ubicaciones, cabría anotar un acercamiento decisivo a las aportaciones experimentales catalanas, o un atender a grupos tan excéntricos como efímeros, y que nacieron al impulso de Paralelo Madrid como *Negro marfil*. Este fue el nombre de uno de estos grupos, enraizado en una corriente de agitación que conocemos por ‘situacionismo’. Igualmente, el artista sonoro Alex Arteaga capitalizó el grupo *N+1*, que tuvo la osadía de estrenar en España, y para todos nosotros, uno de esos clásicos que se resisten a enraizar. Nos referimos a *Les Moutons de Panurge* (1969) de Frederic Rzewski, músico de inspiración maoísta y cuyo compromiso fue muy admirado y hasta copiado en estas décadas, y, por supuesto, nada conocido en España por razones musicales y políticas.

Junto a todo ello, Paralelo Madrid tuvo la valentía de normalizar el *entreverre* de accionismo, videopartituras (Eugenia Balcells), instalaciones sonoras (¡qué buenos maestros nuestros Peter Bosch and Simone Simons y sus cajones retumbando como inquietantes volcanes a punto siempre de reventar¹⁰⁷; o las cigarras de Pep Llopis ocupando ambos los cargados aires del vestíbulo principal del madrileño Círculo de Bellas Artes!); performances de Esther Ferrer, hoy Premio Nacional, o de Bartomeu Ferrando; o músicas ceremoniales (la compositora, también hoy Premio Nacional de Música, María de Alvear, o el chamánico Serge Pey); los nuevos virtuosismos de la cellista Frances Marie Uiti, el contrabajista Stefano Scodanibbio con su sutileza de armónicos en polución aérea; Jin Hi Kim con su komungo eléctrico.

Francisco López, con su insistir en emanciparse del “arte objetual/visual”, dirá textualmente “un audio art, que se centra en la escucha y la inmaterialidad”¹⁰⁸; o la voz-milagro de Fátima Miranda;

¹⁰⁶ *Id.*

¹⁰⁷ Las instalaciones sonoras de Peter Bosch y Simone Simons puede consultarse en red en: <<http://www.boschsims.com/?lang=es>> [Consulta: 12-II-2018].

¹⁰⁸ G. Cabral, Ismael, “Vendo los ojos al público para crear un ritual de la escucha”, *El Correo de Andalucía*, 6-II-2018. Puede consultarse en red en: <<http://elcorreoweb.es/aladar/vendo-los-ojos-al-publico-para-crear-un-ritual-de-la-escucha-LE3789926>> [Consulta: 12-II-2018].

o el entrarle al sonar mediante artilugios de *low tech* doméstico –de raíz fluxus– del gran Hugh Davies o, entre nosotros, de un Óscar Abril Ascaso; o mediante extrañas instalaciones, y tecnologías punta, capaz de escarbar la oculta belleza de los ultrasonidos y de celebrarnos la focalidad aural, las síntesis del lenguaje o ciertos fenómenos del alto voltaje, como nos lo mostró –bella y limpiamente– Ron Kuivila el año 1993.

Claro que el mayor logro de Paralelo Madrid ha sido y todavía es resistir, sea mutándose, sea multiplicándose, para continuar vivo bajo otros modos y en otros lugares y contextos. Así, en 1995, Paralelo se alía con el compositor matérico Carlos Galán y juntos dan a luz una semestral *Revista Hablada y Escrita de Creación Musical*, de título *Senderos para el 2000* en la que, por vez única, en España, colaboran tanto compositores, críticos y artistas sonoros, a partes iguales, sean de contexto castellano como de contexto catalán. Y lo hacen:

Como instrumento mediante el que los creadores de lo sonoro presenten sus proyectos, métodos, reflexiones y problemas de utilidad compositiva, así como sus planteamientos estéticos, ante otros, creadores o no. Poner en contacto, sin restricciones ni cedazos, ilusiones de distinto calibre, poética e incluso pretensión ética es, nos parece, algo irrenunciable en este momento de mandarinatos débiles y episódicos, así como de crisis de modelos y paradigmas. Al filo del 2000, el presente finisecular es tarea de todos¹⁰⁹.

II.5.1. *Las artes sonoras como músicas alteradas*

A fines de los años 80 Madrid, como tantas otras ciudades españolas, comienza a vivir la apoteosis de las salas independientes o ‘alternativas’, nombres como La Alternativa, La Cuarta Pared, Pradillo, El Canto de la Cabra, y un infinito etcétera pueblan durante algunos decenios lo mejor del proponer fuera de formato del que antes hablábamos. Con el tiempo, y un algo de soporte financiero que se hace inexcusable, surgirá la necesidad de dar acomodo a ese arte también ‘escénico’ que es el arte del sonar y escuchar. Y ahí, bueno y justo es recordarlo, la labor de Ll. Barber se hizo presente, conjugando su hacer y proponer de intemperies, balcones y plazas, así como su veterana presencia en el Instituto Alemán, Círculo de Bellas Artes o Festival de Otoño (tras la labor del Aula de Música de la Complutense que fertilizó España en un momento muy crudo). La sala La Alternativa, ubicada en el corazón de Lavapiés y activa desde 1989, dará el pistoletazo de salida al organizar ya en 1999 un festival anual para las artes sonoras y lo mismo hará en el 2001 la conjunción de salas con su propuesta común o festiva Escena Contemporánea. Ambos dos eventos serán coordinados por Ll. Barber.

En el programa inicial de La Alternativa, titulado “Sobre músicas alteradas, alternativas y de alterne”: “nada ni nadie entre nosotros prepara menús en los que la sinestesia, la agitación de

¹⁰⁹ Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La Mosca tras la oreja...*, *op. cit.*, p. 86.

percepciones y sentidos, las instalaciones sonoras, la inmediatez singular más exigente, la acción, el ‘flanear’ otro, la performance o los viejos juegos todavía fértiles del fonetizar o las músicas habladas de hoy nos inviten a **un audiopensar** que nos explique –o al menos nos explicité– este nuestro **quotidiano vivir en un mar de sonidos...** Y sin embargo es urgente dar pistas, arrojar al escucha a ahondar en el lado más oscuro del sonar, romper fronteras interiores (son las más castradoras), desatar debates, provocar catástrofes (útiles y apofánticas) pues **el sonido es tierra fértil y no tiene patria (ni patrón)**¹¹⁰.

Al tiempo que esto ocurre, Paralelo sigue su camino confundiendo límites y procedencias, de modo que hasta 2008 en que el valenciano Festival Nits, absorbe estas energías, Madrid cuenta con un variado presentar músicas de muy singulares heterodoxias que van desde los fonetismos de holandés universal Jaap Blonk, las músicas habladas de *Flatul Vocis Trio* (activo hasta 1998, tras sus éxitos, sobre todo en Berlín, devenida capital de las vanguardias europeas), el cuerpo expandido de David Moss, los etnominimalismos de Amelia Cuni, Werner Durand o Hyperyack (un cuarteto del Reino Unido que improvisa sobre la base del canto armónico entremezclado con sonidos eletroacústicos), el cabaret experimental de Roberto Robao, o el choque explosivo de Pelayo Arrizabalaga con la alterada *computer music* de Sergi Jordá, o las acciones musicales de audioartistas como Marek Choloniewski o Rolf Julius –un imprescindible del Arte Sonoro mundial–, instalaciones sónicas como las de Peter Bosch y Simone Simons, presentaciones de libros tan determinantes como *Silence*¹¹¹ finalmente traducidos al castellano, o las *Memorias de un amnésico*¹¹² de un irónico pero omniatento Erik Satie, con el estreno de sus eternas *Vexations*, la presentación de las músicas de un Giaquinto Scelsi (su minimalismo místico/oriental de matiz no americano), los pianos de juguete de Leng Tan, las músicas para piano/robot de Conlon Nancarrow o Alvin Lucier, o el piano devenido volcán de muy armónicas lavas sónicas del furibundo Charlemagne Palestine, entre tantos otros igualmente singulares que nos visitaron.

No quiero olvidar que nuestro Francisco López, compañero desde los años del Aula de Música de la Complutense, tuvo siempre puerta abierta y la aprovechó para un extraordinario concierto de amontone de sus miles de cintas de cassette junto a Zan Hoffman, y tampoco quiero olvidar uno de los eventos más deseados: la visita de un amable y tierno Terry Riley que finalmente pudo visitar España... no como el viejo revolucionario –que estuvo en las trincheras con la Quinta...– y compositor.

¹¹⁰ Véase el programa inicial de La Alternativa, “Sobre músicas alteradas, alternativas y de alterne”, Madrid, [s.n.], 1999, [s.p.].

¹¹¹ Cage, John, *SILENCE. Lectures and writings*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut), 1961. Traducción Española: *Silencio*, Madrid, Árdora Ediciones, 2002.

¹¹² Satie, Erik, *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Madrid, Árdora, 1994.

Por otro lado, Paralelo, incómodo en un Círculo de Bellas Artes que poco o nada se involucraba con sus actividades, traslada la idea y el concepto de festival al Ciclo de Música del Festival La Alternativa (Barrio de Lavapiés) o más adelante al Festival Escena Contemporánea, a la vez que pronto se duplica, llevando también su programación al pueblo valenciano de Aiello de Malferit y allí, bajo el nombre de *Nits d'Aiello i Art* continúa su labor hasta el día de hoy, tras veintisiete años ininterrumpidos y siempre con la misma vocación: conjugar los distintos modos de comprometerse practicando Arte Sonoro desde todos los rincones del planeta¹¹³.

De más está decir que este festival de festivales que fue Paralelo Madrid no solo acogió a grandes artistas sonoros (músicos, visuales, de acción o *performance art*, vídeo artistas, etc., algunos de los cuales son imprescindibles para entender el nacer/crecer de esta materia) sino que, además, generó por un lado la creación de obras y propuestas arriesgadas y ‘distintas’, y por otro cultivó y hasta multiplicó la necesidad de ‘oidores’ estimulados y capaces de entrar en el desafuero del sonido. Con este festival, creadores y público agrandaron su ‘saber estar’ de mirada y oído. La generosidad y la visión amable y abierta de su filosofía fue, además, punto de encuentro entre creadores, fermentario de ideas, y puede que hasta espacio de formación. Son ya generaciones enteras de artistas las que han encontrado cabida, acomodo y hasta un cierto compromiso con la escucha aeropuerto.

Por su parte, el mundo catalanohablante recorre la senda marcada por Brossa, el “materismo” plástico de un Tàpies o el conceptualismo del compositor Mestres Quadreny, la mezzosoprano Anna Ricci, Carles Santos, la Fundación Miró, Metronom, el *Colectiu d'improvisació IBA*, la Orquesta del Caos, el festival Sónar, *Alter Músiques Natives* y un etcétera sin fin. Por su lado, la Fundación Phonos establece en esta década un acuerdo de colaboración con la Universidad de Pompeu Fabra, lo que permitirá en 1994 alimentar todo un equipo de investigación: el Grup de Tecnologia Musical. Es en este contexto donde surgirá un interfaz tangible (sensible visual y táctilmente) de Sergi Jordá, la *ReacTable*, un instrumento multiusuario que traduce tocamiento, caricias, arrastres, etc., a la gente que se interese por él. A lo que le seguirá la implantación del Máster de Arte Sonoro en la Universidad de Barcelona el año 2012...

Y ya entrando en nuestros días, vemos con positiva estupefacción cómo la siempre sorpresiva Barcelona entra de nuevo –estos últimos años– en su cíclica ebullición de gestos, personas y modos, y reinventa su específico modo de ser y estar inquietamente en su ethos anarquizante, como se podrá observar más adelante en el artículo/acordeón preparado especialmente para el segundo monográfico sobre Arte Sonoro de *Quodlibet* por Miquel Àngel Marín.

¹¹³ A partir del año 2010, dicho festival continúa sus actividades en Valencia, dejando el pueblo de Aiello de Malferit.

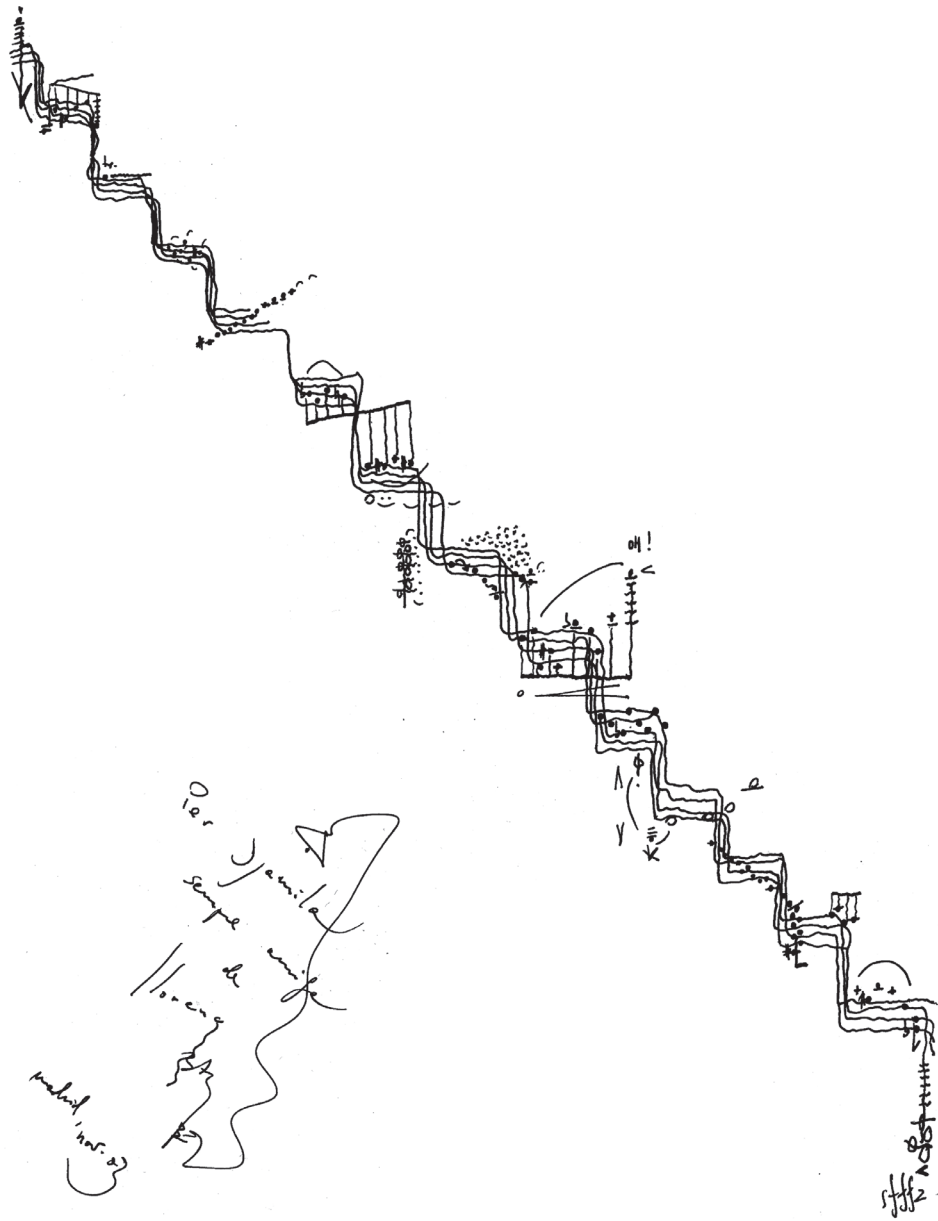


Imagen 8. Barber, LL, Escala, 2003.

Es así como este recorrido llega al hoy, un presente que, en palabras de nuestro compañero Sergi Jordá, permite –entre otros mil recursos a considerar– un “generar y procesar audio en tiempo real, esto es, con una tecnología a mano –el mp3 y otros formatos de compresión–, junto al protocolo P2P, con sus primeras encarnaciones en la forma de *Napster*, y todo lo cual, sumado al omnipresente y masificado Internet, ha permitido que cualquiera pueda hacer en su casa, sus maquetas, mezclas, filtros, etc. pero, sobre todo, porque la tecnología convirtió en realidad universal lo que en los años 50 fue la música concreta: la música es ante todo sonido y cualquier sonido puede ser música, y de manera sencilla, precisa y reversible... De esta manera la creación musical pasó a estar más emparentada con la pintura o la escultura (por el hecho de permitir manipular directamente la materia) que con la escritura. La música pudo dejar de ser ‘simbólica’, es decir, de estar compuesta por una sucesión de símbolos regidos por una sucesión de códigos y reglas más o menos rígidos, para pasar a ser ‘matérica’... En cualquier caso, incluso para los que no deseen experimentar, sí que estoy convencido de que estos 3 cambios (sobre todo los 2 primeros), han llevado a la *absoluta democratización de la creación musical*. [...] que con Internet dispondrá de las herramientas necesarias para su posterior difusión y comercialización [...] los smartphones y los tablets son los instrumentos del presente”¹¹⁴.

II.6. De hofandades e instituciones

Es en un estadio si no final, sí muy avanzado del conformarse y presentarse las diversas praxis que constituyen el Arte Sonoro, que muy poco a poco entran las instituciones a interesarse e inmiscuirse, vía pedagogía sobre todo, en este siempre anfíbio tema. Así, en 1983 se crea el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca (GME), y ese mismo año Mikel Arce entra a colaborar con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, llevando a cabo, al inicio, un taller para “trabajar con el sonido”, aunque no será hasta 1995 cuando dé comienzo la asignatura “El hecho sonoro”. En 1989 la Universidad de Cuenca proporciona acomodo a José Antonio Sarmiento, pero no será hasta el año 2000 cuando proponga la creación de dos asignaturas dedicadas exclusivamente a la historia y desarrollo del Arte Sonoro. Por su parte, Miguel Molina comienza a colaborar en 1990 con el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, pero hasta el curso 1998-1999 no formulará la asignatura “Arte Sonoro y sus interferencias con la Escultura”, a la que le seguirá en el 2015 otra titulada “Arte Sonoro: interrelaciones entre la imagen y el sonido en la contemporaneidad”.

Finalmente, en 2012 nace en la Universitat de Barcelona el Máster en Arte Sonoro, un empeño este que ofrece el estudio de qué es y cómo se practica esa especialidad que hemos dado en llamar Arte Sonoro. A notar que el atractivo de este máster nos acerca un buen número de artistas/en/ciernes de muchos países, sobre todo de Latinoamérica.

¹¹⁴ Pizá, Frankie, *La creación musical del mañana por Sergi Jordá*. Puede consultarse en red en: <www.tiumag.com> [Consulta: 1-XII-2016].

II.6.1. *Músicas vivas*

En cuanto al capítulo de *músicas/en/exposición*, siempre ha habido modestas exposiciones de músicas vivas, esto es, de partituras alejadas del pentagrama tradicional. Así, en 1982 hubo dos eventos casi paralelos, el *Poesía Experimental Ara*, de la Sala Parpalló de Valencia comisariada por Bartomeu Ferrando, donde las partituras vivas tuvieron amplia presencia. Coetáneamente, en Barcelona/Sitges, con motivo de las I Jornades Internacionals de Nova Música, que coordinó Mestres Quadreny, se montó una exposición de *Músiques Visives* de muy amplio espectro con participación de Eugenia Balcells (Música clara), Joan Brossa, Josep María Calleja, LL. Barber, etc.

Más tarde, en Valencia (2002), en el marco del festival ENSEMS, tuvo lugar un monográfico Llorenç Barber, “músicas de retina (y retén)”, comisariado por la pintora Fuencisla Francés, donde no solo se expusieron partituras textuales o vivas sino también documentos fotográficos y filmicos para mostrar las espectaculares, arriesgadas y nada conocidas situaciones que se producen en torres, relojes, espadañas y carillones cuando un aguerrido grupo de ‘campaneros’ batallan con esos bronces mediante cuerdas, varillas, tubos corrugados/expele/armónicos, etc., mientras en otras terrazas /y/balcones instrumentistas de viento/metal o percusión contrapuntean el son de los bronces, y abajo, sobre el asfalto de la calle, suenan cientos de músicos de bandas moviéndose/cruzándose/amontonándose o alejándose por calles y plazas.

En 2008, en Tarragona tendrá lugar la exposición *Músicas de buen ver*, una antológica muestra de los inusuales usos de visibilizar sonidos de este músico ‘de intemperies’ que es Llorenç Barber. También en 2008, y comisariada por Bárbara Held, tendrá lugar una modesta pero muy incisiva exposición de ‘partituras’ –conceptuales textuales y vivas– en el MACBA, titulada significativamente *La vida de la partitura: Possibilitat d’acció*. El año 2014, en el tercer piso del Centre Centro de Madrid, tendrá lugar una instalación de partituras *vivas y volantes* de Ll. Barber, y en 2015, en La Gallera de Valencia, tendrá lugar *BATALLAR // BATALLEM*, un proyecto de intervención y toma de un espacio arquitectónico bien singular, una antigua Gallera de varias alturas y planta hexagonal, donde la instalación de músicas volantes, campanario portativo y músicas vivas de Ll. Barber dieron pie a unas espectaculares *Músiques de copa invertida*¹¹⁵.

II.6.2. *Sónar versus Japón, ese laboratorio imprevisible*

Por lo que respecta a instalaciones y exposiciones sobre esa realidad plural y nueva que es el Arte Sonoro, hemos de citar la sección *Sonarmática* del conocido *Sónar* o Festival Internacional de Música Avanzada y Arte Multimedia de Barcelona que desde mediados de los años 90 presentó instalaciones, performances, intervenciones, sea de Víctor Nubla, Miquel Jordá, etc., sea de invitados

¹¹⁵ Barber, Llorenç; Tormo, Rafael y Orxata Sound System, *BATALLAR // BATALLEM*, Libro- catálogo, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana-(La Gallera), 2015.

22'00" 26'00"

ES
A-1
A-2
A-3
A-4
A-5
A-6
A-7
A-8

ND
V-1
V-2
V-3
V-4
V-5
V-6
V-7
V-8

A
C-1
C-2
C-3
C-4
C-5
C-6
C-7
C-8

PERCUSIONS
A.
B.
C.
D.
E.
F.
G.
H.

IMATGES
PAU

DOLÇAINES
I
II
III

FOCS
I
II
III

GRAN MASCLÉTA

EXTRAORDINARIAMENTE RITMICO
SIEMPRE EN PARTE A FOCO

SOLER
MILLES

PARCHE troncudo
PEQUEÑOS

FIRME, JOVANE e FORTI

UT
DOLÇAINES
6-10

TABALS

UT
DOLÇAINES
6-10

colly de gènere madona
7 porche

exerc...

Imagen 9. Barber, LL, El Jove Jardí de Joanot, 2005.

como Stockhausen, quien lo inauguró. Y de la multitud de conexiones que este festival pone sobre el tablero. Aprovecho aquí –pequeño *excursus*– para resaltar la muy especial relación de nuestro Arte Sonoro con las actitudes que el mundo japonés desarrolla. En efecto, el Sónar, que sepamos, hasta tres veces (1999, 2010 y 2015) invitó a un artista tan mundialmente admirado como Ryoji Ikeda que, lacónico y desnudo en su buceo por los micro y ultrasonidos, lanza mensajes como estos: “No sabría decir qué es lo que diferencia al artista sonoro del músico... no conozco ningún artista al que no le interese el infinito”¹¹⁶.

En 2010 también mostrará en ARTE SONoro Madrid sus instalaciones, la inmaterial *The transcendental n.º 3* y *Test pattern n.º 2* en que lo visual y lo sónico se superponen siguiendo un programa diseñado por él. Y lo destacamos porque esa afinidad conectiva con Japón se da desde hace años a muchos niveles, sirva como ejemplo la relación del fluxus Takehisa Kosugi con Actum (1979, en las Fêtes Musicales de la Saint-Beaume, Francia), con el Aula de Música de la Complutense (Curso de Creación Musical Events & Performance, 1980)¹¹⁷ o más tarde, cuando llegaba a Madrid como músico de la Merce Cunningham, actuando con el Taller de Música Mundana.

Con esta misma sensibilidad, el año 2006, en su IX edición, el Festival Nits d’Aielo i Art, bajo el título *Sobre el sol naciente y otros nacimientos* dedicó su programación al Arte Sonoro japonés con artistas como Yoshiro Hanno, Keiichiro Shibuya, entre otros, y el filósofo y musicólogo, alumno de Oliver Messien, Daniel Charles, quien reflexionaba con el público en torno a las coincidencias entre oriente y occidente.

Más tarde, escuchando a Jio Shimizu explicar que “es solo a través de los sonidos individuales existentes en el espacio que el espacio es percibido en sí mismo...o sea que *es el sonar el que hace significar el espacio*. Más todavía: el sonido como fenómeno es parte del espacio: solo puede existir en él, es el movimiento interno de él, su suspenderse en el aire...”¹¹⁸. Debemos resaltar la enorme diferencia de concepto y percepción de lo que aquí se expone como síntoma y ‘extrañeza’ de un modo nuevo de escuchar, con aquellas concepciones tardo/románticas que tanto nos extasiaron y todavía nos embelesan, y que un Marcel Proust describía con estas palabras que enfatizan la dimensión irreal del

¹¹⁶ Ikeda, Ryoji, “Arquitectura efímera”. Entrevista en Notodo.com [mayo de 2010]. Puede consultarse en red en: <http://www.notodo.com/musica/electronica/1579_entrevista_a_r_ikeda_arquitectura_efmera.html> [Consulta: 21-II-2017].

¹¹⁷ Además de su serie *Anima*, ayudado de minúsculos objetos radioeléctricos, el ‘concierto’ final de curso lo dedicamos a *South n.º 1 to Antony Cox* cuya partitura dice así: “Pronounce ‘SOUTH’ during a predetermined or indetermined duration”.

¹¹⁸ Shimizu, Jio, “Concerning the relationships between space, objects & the production of sound”, en Labelle, Brandon y Roden, Steve (eds.), *Site of Sound: of Architecture & the Ear*, Los Ángeles, Eccan Bodies Press, 1999.

son: “Lo sonoro es pura evanescencia, pneuma, ardor del aire, que *no teniendo lugar*, no tiene existencia permanente sino *solo vuelo*”¹¹⁹.

Con estos precedentes, no es de extrañar que, al celebrarse la International Triennale of Contemporary Art “YOKOHAMA-2005” su director, el arquitecto Tadashi Kawamata, escogiese como acto de clausura del magno evento, considerado como el evento artístico más importante del lejano oriente, el montaje y estreno de la *Pocket NAUMAQUILA* de Llorenç Barber, una especie de ballet de pequeñas embarcaciones cargadas de instrumentistas que, luchando contra viento y encrespadas olas, llenaran de inestable sonar la bahía de Yokohama¹²⁰.

II.6.3. De Archivos Sonoros y Exposiciones estáticas

En 1993 nace Zeppelin, el festival de Projectes Sonors, manifestación anual de la Orquesta del Caos, que será abiertamente el primer festival español que –siguiendo la estela del Paralelo Madrid– quiera dedicarse íntegramente al Arte Sonoro. Completando el festival se creará *Sonoscop*, un imprescindible archivo de Arte Sonoro y música experimental. La primera edición del *Zeppelin* lo constituirá la toma y ocupación del CCCB por poetas, músicos, bailarines, agitadores, gastrónomos, improvisadores, transformadores, modificadores de espacios, etc. Este acto de actos, junto al atronador ‘city concert’ del *Roraate. Plutja de campanes* de Barber en versión de ‘cámara’ interpretado con todo tipo de barras, varillas, cepillos de metal, paellas, perolas, etc., por quienes pocas semanas antes habían sonado en las torres del Barri Gòtic barcelonés, constituye, junto a las anuales Semanas de Música Experimental de *Metrònom* comisariadas por esa comprometida artista del sonido que ha sido y es Barbara Held, (igualmente se alojará en *Metrònom* el *Agora Indisciplinaria*, o revista ‘radiofónica’ de Carles Hac Mor, emitida en directo) los proyectos catalanes más emblemáticos por lo que respecta a nuestro tema.

A ello se sumarán las actividades de L’Angelot con su simposio *Art a l’Era Electrónica*, un rotundo entrar en esa actitud plena de situaciones indiscernibles que llamamos Arte Sonoro.

En cuanto a las Exposiciones de instalaciones, estáticas y distribuidas en un espacio al modo frecuente de las galerías o museos al uso, la primera de ellas, de cierto calado, tendrá lugar en el Koldo Michelena, de San Sebastián, y será José Iges su comisario. Su título, *El espacio del sonido/El tiempo de la mirada* (1999). En ella se presentarán trece esculturas/instalaciones de sendos artistas tanto españoles (Lugan E. Ferrer, J.A. Orts) como de otros países (L. Anderson, P. Corner, J. Jones, R.

¹¹⁹ Cit. en Barber, Llorenç, “Músicas de cielo y suelo o sobre la composición del lugar”, *Acto*, 1, Santa Cruz de Tenerife, 2002. Puede consultarse en red en: <<https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/11.htm>> [Consulta: 21-II-2017].

¹²⁰ Sakaguchi, Chiaki, “Naumaquia by Llorenç Barber”, *Studio voice. Multi-media Mix Magazine*, vol. 363 (2006), Japan. Esta *Naumaquia* tuvo repercusiones también en España. Véase “Juegos Circenses. International Triennale of Contemporary Art de Yokohama”, *Revista Lápiz*, 217 (2005).

Julius, Ch. Kubisch, M. Neuhaus, P. Vogel, W. Vostell). Habrá que esperar hasta el año 2005 en que nace en Madrid IN-SONORA, fruto de la fe y el empeño de Maite Camacho y Mario Gutiérrez, para que surja entre nosotros la oportunidad de mostrar propuestas creadas *ad hoc* desde entonces, al menos una vez al año. Por su Espacio Menos Uno, ubicado en el barrio Malasaña de Madrid, han pasado más de un centenar de invitados. En 2006 tuvo lugar ‘la invisible’. El mismo año, dentro de las actividades del Sensxperiment de Lucena/Córdoba –activo desde 1999– tendrá lugar la I Muestra de Arte Sonoro Español (MASE), un evento organizado por Cantizani y comisariado por José Iges donde hubo mesas de debate, instalaciones sónicas, poesía sonora, arte radiofónico, etc. Pero no será hasta 2010 cuando se entre finalmente en amplios espacios y empeños, con la exposición de *ARTeSONoro* organizada y mostrada en y por La Casa Encendida de Madrid. Fue su comisario el avezado musicólogo de lo nuevo José Manuel Costa, un hombre que tiene claro que el Arte Sonoro “se sitúa en los intersticios de diversas formas artísticas”¹²¹, y que precisamente por ello tratar de “constreñirlo únicamente a unas salas expositivas sería negar su propia esencia”¹²², de ahí que tomando el ejemplo del paradigmático festival Sonambiente berlinés de 1996 –que tanto hemos ponderado más arriba– al montar *ARTeSONoro* “disemine por el vecino barrio de Lavapiés o la Colina de las Ciencias del Retiro, las piezas, los conciertos, performances, proyecciones, documentación audiovisual, talleres y encuentros”..., pues “siendo una práctica eminentemente política, como destacan desde Murray Schafer hasta Douglas Khan, el Arte Sonoro no se encuentra a gusto confinado en un lugar concreto. El Arte Sonoro –dice Costa– funciona casi siempre mejor cuando sale al encuentro de las personas, cuando re-descubre propiedades de espacios privados o públicos –incluidos museos y auditorios–, cuando, como el Toluk Tak, se integra en el tejido de la vida”¹²³.

III. UN PRESENTE, CORTO, INFINITO E INAUDITO: DE LA RESILIENCIA A LA DIÁSPORA SÓNICA

Quizás una manera fácil de describir el presente del Arte Sonoro sea insistir en que es un arte total al que muchas definiciones le pueden convenir pero que ninguna le basta, pues siempre es alguna cosa más. Y hoy vivimos ya en el país de las mil cosas más. Un país este en el que, como diría Maurizio Cattelan “cada trabajo establece una nueva relación con los demás, en un contexto diferente”¹²⁴.

La realidad es que toda una generación nueva, dispersa y de muy disruptivas propuestas ocupa –y, al parecer, espléndidamente– la escena. Mejor dicho: las diversas escenas singulares que pueblan nuestra geografía. Y cuyos individuos y propuestas son capaces de convivir –o no– a saltos de grupo en grupo y de tic en tic, así como de inventar y proponer festivales o eventos como –por ejemplo– el Encuentro Internacional *La escucha errante* el 12 de diciembre del 2016, al abrir mi Facebook, quiso la

¹²¹ Costa, José Manuel, *Arte Sonoro*, Madrid, La casa encendida, 2010, p. 153.

¹²² *Id.*

¹²³ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁴ Correspondencia electrónica personal mantenida por el autor con Maurizio Cattelan [30-XI-2016].

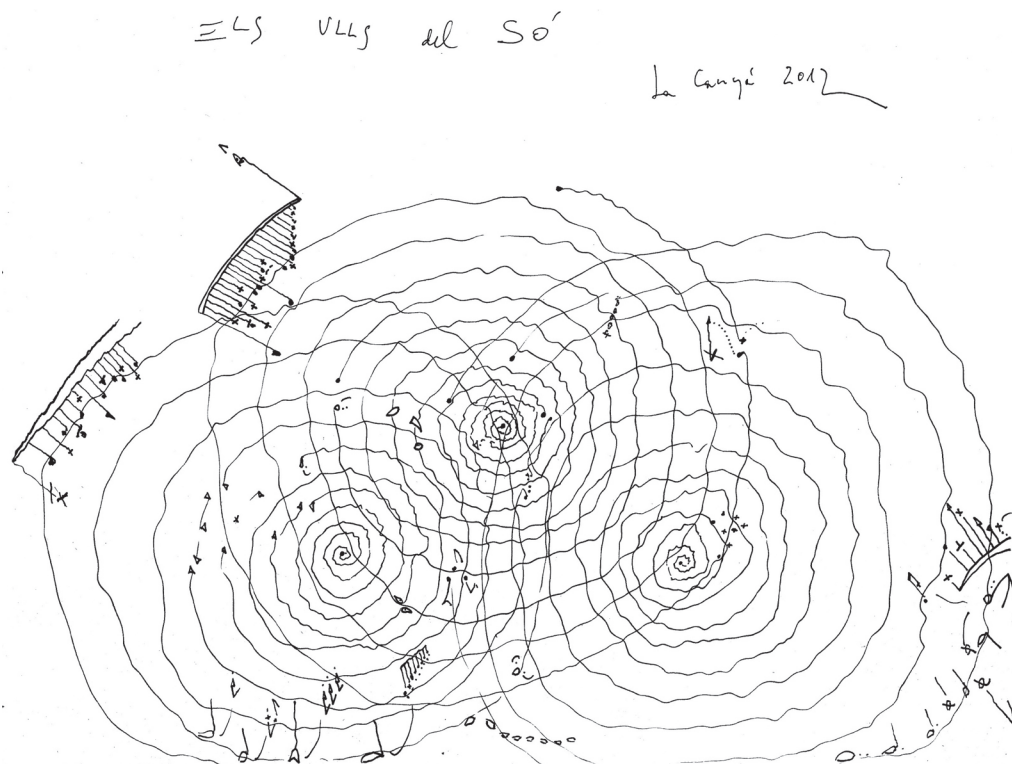


Imagen 10. Barber, LL, Els ulls del só, 2012.

casualidad que me tropezara. Lo proponían los KLEM de Bilbao (Laboratorio de Música Electrónica y la UPV/EHU) y, según anunciaban, lo que postulaban en su programa era “la actitud experimental” y no los géneros, a fin –decían– de “reconocerse en lo diferente, primando esa diferencia y celebrando propuestas compartidas entre quienes lo organizan, los que escuchan y, por supuesto, los que suenan. Un evento –en este caso– que se centra en la acusmática, los *live electrónicos*, y los *livecoding* o la improvisación electrónica con el propósito de disfrutar de conciertos, simposiums, conferencias, intercambios de ideas, así como del establecer redes para la investigación e intercambio creativo entre Arte Sonoro y las espontaneidades, sean electrónicas sean acústicas”¹²⁵.

El pensar en todas direcciones tan propio del Arte Sonoro de nuestros días tiene, a nuestro parecer, unas características propias que pasamos a considerar:

¹²⁵ *La escucha errante* puede consultarse en red en: <<https://zawpklem.com/la-escucha-errante/>> [Consulta: 2-III-2018].

a) Contiene en sí una buena reserva, una capacidad, para salir de sus propios límites –incluso afrontando riesgos– encarando con frescura el hecho de que *un nuevo comienzo es siempre posible*. Confirman así que sus praxis son hijas del ‘precarato’ en que Zygmunt Bauman sitúa el vivir/crear en nuestros días y, por ende, constituyen un proponer inestable, impredecible, fluctuante, siempre nadando en un interregno –ni completamente a, ni tampoco completamente b– que se desenvuelve en un ambiguo fluctuar, o mejor, un ‘migrar’ de incertidumbre en incertidumbre.

b) Los modelos, las informaciones y los modos que se deben seguir o imitar ya no hay que encontrarlos necesaria y exclusivamente lejos, sino que –vía red o vía vecindaje– son *pura ubicuidad*. Se dan y crecen en todas partes. Igualmente, su a veces modesto o local proponer puede esparcirse y ‘polinizar’ casi inmediatamente no se sabe dónde ni a quién. Al tiempo que, como veremos, muchos de los nuestros son ‘carne en diáspora’ obligada, por la estrechez de miras/y/escuchas de nuestro entorno.

c) Golpe a golpe, este *arte en disolución* que llamamos ‘sonoro’, por más que continúe todavía tan enigmático como el primer día, –al menos en una cantidad de manifestaciones bien considerable–, comienza de forma incipiente en este último decenio a ser institucionalizado, al menos en sus manifestaciones más reificadas, más objetualizadas y ‘limpias’ o acabadas, lo que puede permitir abrir espacios, dar explicaciones y hasta, tal vez, fortalecer planteamientos, ambiciones y discursos.

Claro que junto a todo lo positivo contiene muy reales riesgos, pues lo *evenemental* y performativo, eso que hace único, vivo e impredecible a cada presentación, puede ser –muchas veces lo es– obviado, dejado de lado o sencillamente presentado en simples soportes foto/vídeo, permitiendo una degustación poco rica y hasta degradada o incluso completamente desactivada.

En efecto, el Arte Sonoro forma ya parte más o menos global de una *situación cosmopolita*, esto es, de un vivir/crear ya en red, permanentemente cohabitando con culturas y modos de enfrentar la realidad y sus singulares traducciones mediante comportamientos divergentes... pero cuando el arte dicho sonoro se adentra en el mundo institucional se puede producir en los receptores una brecha, porque muchas de nuestras instituciones continúan comportándose como en una situación de atraso significativo, pues son regentadas al modo preglobal, según esquemas no cosmopolitas –reduccionistas, mercantilistas, factualistas– y, por tanto, no adecuado al modulable modo de las praxis sonoras en cuestión. Valga de ejemplo la desmesurada atención a la asepsia, así como al irregular resonar de los espacios o los materiales constructivos de que se dotan muchos de sus espacios, pensados para otro tipo de (ex)posiciones, lo que conlleva que para las propuestas de Arte Sonoro no acaban de tener la adecuada ‘vis’ o aura poética y singular exigida cuando se entra, como sí que lo hace extensa e intensamente el exploratorio Arte Sonoro, siempre a la caza de contextos arriesgados y únicos.

d) Con todo, son estos unos temas sobre los que se debe investigar más y estar atentos a cuantos cambios de enfoque, modo o recepción se considere. Tarea esta de verdaderos musicólogos

de lo nuevo. Y en este punto, conviene destacar a cuantos desde la ‘musicología’ o, si se quiere, desde la crítica estética, se ocupan del Arte Sonoro como materia específica. Dan cuenta de ello los muy atractivos ensayos y artículos y hasta tesis doctorales que comienzan a dar aires de normalidad a unas praxis que han viajado, durante decenios, totalmente viudas de interés mediático y especulativo.

De este humus crítico quiero señalar aquí brevemente a tres musicólogas españolas que han destacado e iluminado con sus escritos e intervenciones en mesas y simposios, aspectos esenciales de este transcurso temático. Es la primera de ellas Carmen Pardo, especialista en John Cage, pero que a partir de ahí se adentra en cuantos aspectos demanden su interés. Por ello contamos con sus reflexiones de este monográfico de *Quodlibet*.

Por su lado, la arquitecta M.^a Teresa García Sánchez firma una tesis que titula “De la ciudad en vibración al ser resonante” (2012), una investigación sobre el funcionar como conjunto instrumental la ciudad esa que plurifocalmente anda poblada de fuentes sonoras –campanas, sirenas, bocinas, motores, silbatos, tambores, etc.– que lanzan al aire mensajes sónicos que, mediante lejanías y proximidades, rebotes y memorias, ‘narran’ el cotidiano o celebracional vivir comunitario sirviéndose de estrategias de trato del sonido que son capaces de producir una experiencia sónica hondamente enraizada en el entramado histórico.

Muy en consonancia con este trabajo son las reflexiones que propone María Andueza mediante la aplicación del concepto *Augmented Spaciality* del geógrafo Edward W. Soja en su artículo “La dialéctica socio-espacial”¹²⁶, de 1980, al que nuestra Andueza le suma la capacidad evocadora irresistible del sonido bien enraizado o las estrategias aplicadas por las derivas urbanas situacionistas. Ese dejarse ir por calles, descampados, ruinas e intuiciones... permite y explota un traspase amplificador del espacio público físico para “añadir nuevas capas de atención y significación a través de determinados registros, como la duración, la captura de la atención, la escucha reflexiva, la sorpresa, el ensimismamiento, el contraste, la agregación o la anulación, y tantos otros aspectos que, a través de la sonoridad y de lo que esta evoca en la escucha, permiten ocupar el espacio de un modo, a menudo, muy poco invasivo”¹²⁷.

Por otro lado, tras tantos eventos, conciertos, proposiciones, intervenciones, escritos, festivales, talleres, visitas, maduraciones y propuestas tales como FASE (Spanisch/Deutsches Klangkunstfestival, Berlín, 2011), TESLA (Festival de experimentación Sonora y Visual del Museo de León) y un etcétera muy vasto, es el festival valenciano Nits d’Aielo i Art el que instituirá un premio para significar ‘al propositor más desaforado’. La distinción se dará a conocer como *Premi Cura Castillejo*, y desde el año 2008, cada primavera distinguirá a un empeño –normalmente español– sea cual sea su singular praxis

¹²⁶ Véase Soja, Edward W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, New York, Verso, 1989.

¹²⁷ Andueza, María, “Espacios Públicos para el arte sonoro físicos, electrónicos y digitales”, en Manuel Fontán del Junco; José Iges y José Luis Maire (eds.), *op. cit.*, pp. 278-285.

de Arte Sonoro. “En cada uno de los señalados por este premio –se dirá– destacamos ese lado, matiz y empuje que lo hace singular y merecedor ‘desaforado’(fuera de foro), fuera de toda norma, es decir, desmesurado, sin medida y por tanto también inmenso, y que lo asemeja a ese músico nunca tenido en cuenta pero jamás acallado que fue Juan García Castillejo, un visionario para el que el futuro –escribirá en 1940– nos deparará majestuosamente ‘la música eléctrica y de colores’, y cuyo axioma muchos hemos hecho nuestro: ‘No tendremos creaciones mejores que las existentes, sin cambiar de orden de ideas’”¹²⁸.

Los premiados hasta el día de hoy han sido: Francisco López (2008), Fátima Miranda (2009), Luis Lugán (2010), Miguel Álvarez Fernández (2011), Miguel Molina (2012), Col·lectiu d’Improvissació IBA (2013), Nicolás Collins (2014), Bertomeu Ferrando (2015), Phil Niblock (2016), Festival BOUESIA (2017).

En cuanto a los últimos protagonistas que llegan a la escena del Arte Sonoro en España, cabe citar a un grupo heterogéneo de autores que atesoran dilatadas trayectorias creadoras: Martí Guillem, Sonia Megías, Pablo A. Padilla, Ricardo Atienza, Josué Moreno y Atilio Doreste¹²⁹.

Este repaso, puede que arduo y desgajado, manifiesta que nuestro oído ha cambiado. Certifica, además, que el Arte Sonoro es una necesidad visible en la actualidad, no solo en festivales de música experimental como sería predecible, sino también en espacios dedicados a las músicas contemporáneas de corte académico, así como en escenarios de músicas más populares e incluso en galerías y museos. Es evidente que las emociones acústicas se han extendido tanto como los sonidos que salen de antiguos y nuevos instrumentos, los gestos reclaman nuevos materiales, los contextos suenan de otras formas y postulan otras relaciones sociales: compartir, colaborar, estar juntos... Puede que los artistas sonoros hoy, como siempre, por vocación, busquemos lo inusitado, lo inesperado, lo sutil y lo descomunal. ■

¹²⁸ Barber, Ll., *Festival Nits d’Aielo i Art*, edició 18, (notas al programa del festival), Valencia, 2015.

¹²⁹ Intentaremos dar voz a estos autores en el Monográfico Arte Sonoro (II) de *Quolibet*, cuya edición está prevista para 2019.