

## **Sonido como arte**

### **Raíces y evolución del arte sonoro en España**

El contexto que justifica las páginas que siguen es la serie de tres exposiciones tituladas *Arte sonoro en España (1961–2016)*, celebradas a lo largo de 2016 y en las que he sido comisario invitado por la Fundación Juan March, junto a José Luis Maire.

#### **• Definiciones e indefinición**

Más allá de una formulación tan historicista como superada, que entendería por arte sonoro el realizado por artistas visuales en particular, o por no músicos en general, convendría señalar que existen diferentes maneras de organizar con intención artística el sonido en el tiempo y en el espacio. Cabría decir, tratándose de un tema tan controvertido como el que aquí nos ocupa, que el arte sonoro incluye criterios de construcción no necesariamente cercanos a los musicales, entendiendo que algunos dejan en segundo plano los de la organización temporal. Así, en las instalaciones y las performances habríamos de tener en cuenta criterios escénicos, plásticos, espaciales. Y en el caso del arte radiofónico o radioarte, el propio medio condiciona-

ría las propuestas adscritas a esa categoría, y en ocasiones su contenido. Es, pues, el arte sonoro un arte claramente híbrido, nacido en la intersección de disciplinas artísticas, de soportes y de medios, y no puede extrañar por tanto que los autores que lo han/hemos venido realizando, pertenezcan al mundo literario, al tecnológico, al periodístico, al musical, al arte visual, al teatral, a varios de ellos a la vez y/o a campos situados “entre sillas”, como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas intermedia. El mismo arte sonoro en su conjunto podría considerarse como un arte “sentado entre sillas”.

Es justamente el salto a una práctica del uso del sonido en poetas experimentales, en performers y en artistas visuales por donde empieza a enunciarse el término *Sound Art*, que en Centroeuropa –en Alemania sobre todo– se acogería bajo el término *Klangkunst*. El primero también estuvo ligado a una práctica tecnológica en paralelo a la artística, dando lugar a los llamados *Sound Studies*; no así el segundo, que ha explorado más asiduamente la relación entre la escucha y la mirada.

Así pues, se empieza a hablar de arte sonoro a mediados de los años ochenta del pasado siglo, tanto entre los artistas visuales que incorporaban sonido a sus objetos e instalaciones, como entre videoartistas y cineastas que experimentaban dando al campo sonoro tanto protagonismo como a la imagen visual. Pero formas que excedían las prácticas musicales estuvieron presentes bastantes años antes. Es el caso del radioarte, que evoluciona en las emisoras europeas de servicio público desde finales de los años cuarenta, en parte ligado a los laboratorios de experimentación creados en ellas, en los cuales convive

con la naciente música electroacústica. Pero también asistimos dentro y fuera de esos marcos a la expansión de la poesía, que explota la acción y una nueva expresividad corporal y vocal en los años cincuenta y sesenta, así como al nacimiento de la instalación sonora a finales de los años sesenta y del paisaje sonoro a mediados de los setenta. En todos esos casos, o en la mayor parte al menos, la evolución de la tecnología electrónica de audio tras la Segunda Guerra Mundial es un factor decisivo de ese desarrollo, aunque no lo es menos el prestigio creciente que rodea y protege a la experimentación con los nuevos recursos tecnológicos durante esos años.

Cada autor aborda su obra desde una disciplina que le es preferencial. Aunque pudieran parecer similares como productos artísticos, ese diferente punto de referencia aporta cualidades distintas, por ejemplo, a la acción sonora de un performer, a la interpretación en vivo de un poeta sonoro o a una improvisación en la que se emplean tecnologías electrónicas de audio. Con ello se podría poner en cuestión la especificidad del arte sonoro como disciplina, lo que se ha venido debatiendo con ardor en los últimos tiempos, a la vez que se abandonaba o se expandía la noción originaria del término. Podríamos quizá entonces hablar de artes del sonido, o de la artisticidad en la intención de quienes decidimos expresarnos con el sonido como material sensible.

En todo caso, la práctica del arte sonoro obedece a ese cambio de paradigma en las artes que el filósofo Jacques Rancière enuncia del siguiente modo: “El principio de la revolución estética anti-mimética no supone un ‘cada uno en su lugar’,

que consagrara cada arte a su médium propio. Supone por el contrario un ‘cada uno en el lugar del otro’. (...) Significa la constitución de una superficie común en lugar de los dominios de imitación separados”.

#### • Raíces

Lo que ahora llamamos arte sonoro se ha nutrido de diversas raíces. Así, expertos internacionales norteamericanos como Brandon LaBelle o Dan Lander señalan a John Cage como precedente insoslayable. Pero en sus libros también aparecen referencias a Fluxus, a Max Neuhaus o a Alvin Lucier, entre otros. Por su parte, los tratadistas centroeuropeos reconocen además el papel precursor de las Primeras Vanguardias, resaltando a figuras como Kurt Schwitters o Raoul Hausmann en la órbita Dada, o al papel jugado por los futuristas rusos e italianos; en Francia se pone especial acento en los poetas letristas de los años cincuenta, en la *musique concrète* surgida unos años antes, en la poesía sonora (Henri Chopin, Bernard Heidsieck, François Dufrène), en la expresividad verbal de Artaud. Y cuando en Europa se han abordado exposiciones retrospectivas sobre estos temas (*Broken Music, Écouter par les yeux, Musiques en Scène, Sonambiente...*), se ha tendido a la integración de grandes nombres pasados y presentes de ambos continentes. En España, ya desde la primera exposición internacional, *El espacio del sonido/El tiempo de la mirada* (KMK, San Sebastián, 1999), también ha sido esa la actitud.

En la exposición *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España 1961–2016*, presentada en la Fundación Juan March de Madrid, hemos tomado como raíces del arte sonoro en nuestro país el nacimiento y primeras actividades de Zaj a comienzos de los 60, así como los Encuentros de Pamplona de 1972: esa celebración espectacular que ha sido vista por algunos como punto de encuentro de la modernidad o como un fin de época por otros. Entre esas dos realidades encontramos autores e iniciativas de relieve como el cine experimental de Carles Santos, las colaboraciones de teatro musical entre Joan Brossa y Mestres Quadreny, las actividades en Madrid de Problemática 63 y la revista Sonda, la creación del Laboratorio Alea, las esculturas interactivas con sonido de LUGAN, piezas como *Menaje* (1970) de Cruz de Castro o trabajos conceptuales de Valcárcel Medina como *A continuación* (1970).

No obstante, conviene también precisar que ninguno de esos autores e iniciativas se proponía conscientemente en su trabajo una evolución hacia un arte sonoro, entonces aún ni siquiera formulado como término. Los músicos trataban de abrirse a otros lenguajes y materiales, entre los que se encontraban los medios electroacústicos. Es la razón por la que hemos considerado al *Étude de Stage* que Juan Hidalgo realizó en 1961 en el GRM de París con sonidos concretos –tan decisivos como elementos expresivos en el arte sonoro– como el punto de partida de nuestra cronología y de las obras a exhibir. Poco después Hidalgo, junto a Ramón Barce y a Walter Marchetti, inició con Zaj otros comportamientos artísticos que, tomando a Cage como referencia, rompieron moldes, categorías y convenciones.

Quienes empezamos a trabajar con el sonido a finales de los años setenta hemos recibido y asimilado aquellos ejemplos como factores de legitimación para nuestras propuestas. Estas surgían ya al calor de otros planteamientos tanto dentro como fuera de España. Entre nosotros además, en el nuevo clima social traído por la democracia, se abrieron mayores posibilidades de recibir información, de viajar y de establecer contactos e intercambios con el extranjero. Con el paso del tiempo, muchos de esos precursores mencionados han seguido tendiendo puentes –con gran generosidad– hacia las generaciones posteriores, mientras en otros no se ha producido esa complicidad, quizá por encontrar esas nuevas propuestas hostiles hacia su obra y su legado. Pero la puerta hacia el futuro que entre todos contribuyeron a abrir ya no era posible cerrarla.

#### • **Algunos hitos en la evolución del arte sonoro en España**

La obligada brevedad de estas páginas me sugiere ahora una redacción que raya con lo esquemático. En vez de plantear una cronología, lo que haría quizá más farragoso, por invertebrado, mi modesto empeño, prefiero centrarme en procesos fundamentales para la expansión y el crecimiento del arte sonoro en España y, dentro de ellos, mencionar algunos hechos, nombres e iniciativas.

#### **Producción y distribución:**

Como en otros países europeos, los centros de producción destinados a la música electroacústica han sido imprescindibles para una creación sonora cuya herencia procedía de la música

contemporánea, abierta a nuevas líneas experimentales. Es el caso en Madrid del Laboratorio Alea, nacido con soporte de la familia Huarte en Madrid en 1965 y dirigido por Luis de Pablo (con la inestimable aportación como técnico de Jesús Ocaña), de Phonos en Barcelona en 1975, surgido de la iniciativa de músicos como Mestres–Quadreny y Andrés Lewín–Richter, a los que se sumarían después Gabriel Brncic o Eduardo Polonio (venido, justamente, de Alea y su entorno), que contó con la sabiduría técnica de Lluís Callejo, o de un laboratorio apenas casero montado para ACTUM en Valencia por Josep Lluís Berenguer. Ya en los 80, el nacimiento en Cuenca del GME, con Leopoldo Amigo como responsable técnico en aquellos años, o a partir de 1989 en Madrid del LIEM, vinculado al CDMC y dirigido por Adolfo Núñez.

En paralelo a lo anterior, la necesidad de los jóvenes creadores de la música experimental de comienzos de los años ochenta por publicar y difundir sus trabajos dio lugar a la autoedición de casetes. Esa actividad surge ya en 1980 y 1981 con autores y grupos como Rafael Flores, Esplendor Geométrico, Comando Bruno o Francisco Felipe (La Otra cara de un jardín), a los que luego se sumaron muchos otros. Empleaban los modos de distribución del arte postal –lo que suponía en la práctica un intercambio bastante cerrado entre las redes de creadores implicados o interesados– y la autoproducción, con los recursos tecnológicos de reproducción doméstica de casetes de la época. Este fenómeno, precursor como se ha dicho de los Net–Labels de la actualidad, llegó hasta mediados de los años noventa. Entre sus proyectos colectivos más singulares cabe destacar la serie de casetes de 1 minuto de duración, pensada para

equipos autoreversibles, planteada desde Barcelona por Grand Mal Edicions (Antón Ignorant) en 1986. Cabe decir que los recursos tecnológicos empleados por esos autores eran tan privados como modestos, bien alejados de los empleados en los centros de producción de la música electroacústica antes aludidos.

### **Difusión / divulgación:**

A finales de los años setenta encontramos las actividades de Radio PICA, en la que creadores como Javier Hernando y Óscar Abril Ascaso, entre otros, trabajaban con el apropiacionismo sonoro, el ruidismo y la electrónica.

Probablemente es en la primera serie de emisiones de Ars Sonora (RNE Radio 2), realizada entre 1985 y 1986 por Francisco Felipe y por mí, cuando se empieza a enunciar en España el término “arte sonoro”. El programa, que proseguiría en otro formato ya desde 1987 bajo mi exclusiva dirección, y que continúa en las manos de Miguel Álvarez-Fernández desde finales de 2008, no solo ha difundido todo tipo de tendencias y géneros, sino que ha producido obras, organizado eventos y proyectado a los autores españoles más allá de nuestras fronteras, gracias al grupo Ars Acustica de la UER (Unión Europea de Radiotelevisión), del que es miembro fundador. Ars Sonora también ha estimulado la producción de obras radiofónicas de distintos géneros: se cuentan más de un centenar desde 1986 hasta hoy.

Otros programas de radio han acogido al arte sonoro en sus emisiones durante los últimos años: Fluido Rosa (Radio 3),

Vía Límite (J. M. Costa, Radio Clásica), La Casa del Sonido (José Luis Carles, Radio Clásica), Chorro de luz, Undae Radio (Radio Círculo)..., por no hablar de las iniciativas más recientes en la web del MACBA (RWM) y del MNCARS (RRS).

### **Docencia:**

El profesor y artista José Antonio Sarmiento, desde su asignatura *Otros comportamientos artísticos* (Facultad de Bellas Artes de Cuenca), comienza a impartir en 1988 docencia sobre arte sonoro. Como actividad extra-académica, se crean en 1992 el Taller de Ediciones y el de Sonido, complementado con la emisora RFM (Radio Fontana Mix). Muy numerosas son las ediciones surgidas de todo ello, en las que destaca también el papel de Javier Ariza: por ejemplo, los siete números en CD de *RAS (Revista de Arte Sonoro)* entre 1996 y 2005, o los siete de *Sin Título*, hasta 2004.

Cabe también señalar la actividad de Miguel Molina y Leopoldo Amigo desde 2006 en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, la fundación del LCI (Laboratorio de Creaciones Intermedia) en dicha Facultad, o el trabajo docente desde 1995 de Mikel Arce en la UPV.

En los últimos años, encontramos entre otras iniciativas el Máster de Art Sonor impartido en la Universidad de Barcelona, creado por Josep Cerdà, en el que participan José Manuel Berenguer y Carmen Pardo.

## Exposiciones, eventos y festivales:

La primera exposición internacional dedicada en España al arte sonoro fue *El espacio del sonido / El tiempo de la mirada* (1999) en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastian. A ella le siguen, también bajo mi comisariado, *Resonancias* (Málaga, 2000), *Muestra de Arte Sonoro en España, MASE* (2006, Córdoba y Lucena) y *Dimensión Sonora* (2007, KMK, San Sebastian). En 2006 se exhibe *La exposición invisible* en MARCO Vigo, comisariada por Delfim Sardo, y en 2010 tiene lugar en Madrid *Arte SONoro*, organizada por La Casa Encendida y comisariada por José Manuel Costa. Otra iniciativa reseñable, de menor formato, fue *Listening Walls* (Museu de l'Empordá, Figueres, 2000).

En un periodo inmediatamente anterior a lo que ahora conocemos como arte sonoro, conviene señalar los *FLES* (*Festivales de la Libre Expresión Sonora*), que organizó Llorenç Barber en la Universidad Complutense de Madrid entre 1979 y 1983.

Diversos han sido los eventos y festivales surgidos desde los años noventa en distintos lugares de España. Algunos han tenido corta vida y otros han mezclado en sus programaciones el arte sonoro con la música experimental. Por su mayor especialización, su vocación internacional y su continuidad, resaltaría la labor en Barcelona de *Zeppelin* (el primero tiene lugar en 1994) organizado por la Orquesta del Caos, e *In-Sonora* en Madrid, nacido en 2005 de la mano de Maite Camacho y Mario Gutiérrez. Cabe asimismo mencionar las ediciones

del Festival *FASE*, que se inició en 2010 con actividades en Madrid y Berlín, bajo la dirección de Raquel Rivera. Sería justo dejar constancia asimismo de las dieciséis ediciones del Festival *Contenedores* en Sevilla o de las también longevas *Nits d'Aielo*, que convoca Barber desde su pueblo natal.

### **Archivos:**

Francisco López hace donación de una importante parte de su colección de materiales sobre arte sonoro y música experimental, a partir de la cual se crea en 2011 el archivo SONM en el Centro Cultural Puertas de Castilla (Murcia)

La Biblioteca de música española contemporánea de la Fundación Juan March tiene en su sede madrileña una rica colección de materiales, entre los que se encuentran grabaciones en diversos soportes, libros especializados y partituras. Dichos fondos se encuentran a disposición de los investigadores.

### **Web:**

En 2004 surge el blog *Mediateletipos*, al que se unen nombres de la más reciente generación de artistas y teóricos sobre arte sonoro, como Blanca Rego, José Luis Espejo, Miguel Álvarez-Fernández, Xoán-Xil López o Enrique Tomás.

Entre 2014 y 2015 se lanza como archivo y repositorio en la web la página *MASE*. Un empeño destacable, pero que actualmente no está operativo.

Otros archivos y repositorios que han venido integrando contenidos de arte sonoro han sido modisti.com y radioartnet.net.

### **Publicaciones:**

Al margen de los catálogos aparecidos con ocasión de las exposiciones antes reseñadas, quiero destacar la publicación en 2009, por parte de la Fundación Autor, de *La Mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España* (Llorenç Barber–Montserrat Palacios). Es un empeño que merece todo el aplauso, aunque solo sea por la tarea ingente que sus autores se impusieron abordar.

#### **• Arte sonoro, música, espacio**

Observamos que, tanto dentro como fuera de nuestro país, el arte sonoro es una práctica en la cual el sonido, los sonidos –de todo tipo, industriales, urbanos, de la naturaleza, humanos, musicales, de los medios, electrónicos– son empleados con criterios artísticos. Algunos afirman, no obstante, que la música es el primer arte sonoro, o bien que, pese a lo argumentado más atrás, todo lo que se perfila y define como arte sonoro puede ser etiquetado como música. O sea: que el término arte sonoro no sería más que un término de época. Y en esto último puede que tengan razón: que sea un término que defina –o que esté definiendo ya– una época que, acaso, un día u otro vaya a desaparecer.

Sin embargo, hay diferencias entre música y arte sonoro que justifican la existencia de dicho término y los conceptos que se encuentran detrás. Algunos de esos conceptos ya han sido evocados. Quisiera recordar en este punto lo que algunos colegas han dicho al respecto.

Por ejemplo, Javier Maderuelo, en su texto para el catálogo de la exposición *Escuchar con los ojos*, señala:

“El arte sonoro participa o se sirve del sonido y de lo sonoro, esa es una de las características que está implícita en su título, pero no se basa en los principios compositivos que caracterizan a la música en su larga tradición, sino que, atendiendo a la otra palabra que conforma su título, se sitúa en la constelación del arte o, para ser más precisos, en el ámbito de las artes plásticas”.

No podemos olvidar, añadido a lo anterior, que algunas significativas obras pioneras del arte que nos ocupa están firmadas por artistas plásticos, como es el caso de Robert Morris y su *Box with the Sound of its own making* (1961) en la que, como su título indica, lo que escuchamos desde dentro de la caja de madera es el sonido de su propia construcción. En esa obra el proceso prevalece sobre el objeto en sí, y la grabación es testimonio de ello, como sucede en algunas obras sonoras españolas fechadas en los años setenta y ochenta. Es el caso de dos obras de 1975: *Opinión Standard*, de Nacho Criado, en la cual se nos ofrecen desde un casete las opiniones de diversas personas a una batería de preguntas planteadas por el artista, y *s/t* de Valcárcel Medina. En esta última el autor preguntaba micro en mano a algunos asistentes a la inauguración en Madrid

del MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo) sobre los centros de arte y las colecciones públicas.

Ramón González-Arroyo menciona otro aspecto diferencial de interés aportado por el arte sonoro:

“En contraste con la música, parece dar prioridad a formas de organización basadas en el espacio más que en el tiempo: el sonido como creador de espacios, de formas en el espacio, el sonido como objeto plástico. Y de ahí, tal vez, otra característica importante, su vocación de transversalidad a través de los diferentes canales de la percepción; en busca de una concepción/percepción holística del objeto artístico”.

Las afirmaciones de González-Arroyo, quien proviene de la música y es autor de instalaciones sonoras multicanal, nos hacen evocar a Marcel Duchamp, quien en alguna ocasión señaló que “el sonido también ocupa espacio”, lo que confiere a los objetos sonoros cualidades físicas, como un pedazo de madera o de mármol, y a Max Neuhaus, creador a finales de los años sesenta del pasado siglo del término “instalación sonora” y de su práctica en espacios públicos urbanos. Fue él quien mencionó que, a partir de ese momento, los compositores no sólo tendrían que aprender a trabajar con el tiempo, sino también con el espacio.

Es por eso quizá que una joven autora y teórica como María Andueza, que ha estudiado a fondo el trabajo de Neuhaus, haya señalado que llegó al sonido por el interés de trabajar con el espacio. Y añade: “Desde el primer momento, el sonido me

pareció un universo muy rico para dibujar, construir o relatar los espacios en su contexto”.

Tanto la instalación en siete altavoces *L’Isla des Neumas*, 2007, de González-Arroyo –que se comporta como una escultura de aire vibrando en permanente transformación ante nuestros oídos– como la propuesta para la escalera de la Fundación Juan March de Madrid por Pablo Sanz –cuyo sonido es producido por transductores de audio/vibración adheridos a diversos puntos metálicos de la propia escalera–, nos invitan a una experiencia en/del espacio que las alberga. Ambas son buenas muestras de la relación particular del arte sonoro con los espacios concretos y con el espacio invocado como dimensión, no solo artística, sino motriz, sensorial; en suma, vivencial: la primera invitando al aislamiento y la introspección (una isla) y la segunda habitando un lugar de paso, de movilidad.

### • **Sonido, medio**

En la definición inglesa de arte sonoro se lee que es un arte que emplea el sonido como “médium”. En esa lengua, “médium” designa materiales que pueden ser desde el aire, en la propagación del propio sonido, a la madera, el hierro o el lienzo en la elaboración de una obra de arte visual. “Medio” sería una aceptable traducción al castellano del citado término inglés.

Antes comentaba que algunos autores habían equiparado el arte sonoro con el arte intermedia. Y ahí nos tropezamos con que “medio” podría significar más cosas. Según Dick Higgins, con *Intermedia* estaríamos haciendo referencia a un territorio

situado entre las técnicas artísticas tradicionales. Pero estar “entre los medios” supondría estar entre todo lo que se puede concebir como soporte de expresión, con lo que “medio” iría más allá de la técnica artística y de los materiales empleados en ella. Si con “intermedia” entendemos, según lo anterior, el uso de distintos elementos, soportes e incluso medios expresivos, entonces obras como las firmadas en la exposición *Escuchar con los ojos* por José Maldonado o José Iges-Concha Jerez podrían caer dentro de esa denominación. La primera –*Sangre, esfuerzo, sudor y lágrimas* (2016)– utiliza una cinta de casete y un reproductor, además de un soporte bidimensional sobre el que el artista ha pegado, en el transcurso de una acción, cinta magnética grabada; la segunda –*Inventario* (1992–1998)– utiliza un sensor que activa con la presencia del espectador diversos equipos antiguos, casi desechos tecnológicos, entre los que están un TV, un magnetófono o un plato tocadiscos. El sonido es un tupido montaje de nombres, años y relatos que ha conocido también una versión radiofónica.

Ambas son obras etiquetables como “media art”, término bajo el que podría acogerse también la instalación *3D Sound Printer\_can* (2015), de Hugo Martínez-Tormo, en la que el sonido es el residuo de la acción de imprimir con tecnología 3D un objeto encontrado –en este caso, una lata de refresco–. Trabajos como estos han venido siendo acogidos en instituciones especializadas que desarrollan, junto al aspecto expositivo y el debate estético, la investigación, como ocurre en Europa en el ZKM (Zentrum für Kunst und Medien –Centro para el Arte y los Media–) de Karlsruhe o en el Ars Acustica Center de Linz. Insisto en que por “media” haríamos aquí referencia no solo a los medios elec-

trónicos, como radio, TV o internet, sino a todos esos soportes y materiales de tecnología electrónica –sobremanera, digital– susceptibles de ser empleados por y para el arte.

Una línea de trabajos de la mayor relevancia al hablar de arte sonoro procede del arte radiofónico o radioarte. Entendido como arte sonoro en el espacio electrónico de la radiodifusión, ha venido empleando el medio radio para dar lugar a un conjunto de géneros, entre los cuales se encuentran el paisaje sonoro, el radiodrama o hörspiel (aunque el término alemán es más amplio), el feature, o toda una línea híbrida, de vocación claramente experimental, enmarcada bajo la etiqueta *Ars Acustica*. Ese término fue inicialmente creado para una serie de emisiones y producciones del Studio Akustische Kunst de la WDR de Colonia.

La referencia al radioarte nos sirve para introducir otra acepción en castellano de “medio”, que hace referencia directa a los medios de comunicación. Se trata de un sistema tecnológico de difusión de mensajes desde una fuente a una diversidad de receptores. Es obvio que, al asumir que el radioarte forma parte del arte sonoro, en él, del mismo modo que en obras de net-art o en el videoarte de vocación televisiva, se está haciendo uso de esa manera de entender dicho término.

No quiero dejar este tema sin aludir a una obra que ejemplifica un modo de hacer radio dentro del medio, de confundir esas acepciones del término “medio” de las que he venido hablando: es *El ojo del silencio* (1999), del ya mencionado José Antonio Sarmiento. En un estudio de radio, el autor disponía los

elementos para la acción: 110 receptores sintonizados en las diferentes emisoras que podían captarse en la ciudad en la que realizaba la obra. Es decir: el medio se autorrefiere y traslada su propio mensaje a la pieza porque, además de utilizar la radio como instrumento –en clara referencia a una obra como *Imaginary Landscape # 4* (1951) de John Cage–, el único sonido que se emplea es el que producen esas emisoras en vivo, y a su vez todo ello se realiza para una emisión en directo. La pieza se difundió en RFM (Radio Fontana Mix, de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca) con un carácter procesual: la progresiva extinción de las baterías de esos receptores portátiles de radio iba cambiando el carácter de la obra, desde su arranque hasta su conclusión, entre el 22 y el 30 de septiembre de 1999. Añadamos que la radio es para Sarmiento un medio de investigación y de creación.

- **Arte sonoro: entre las artes escénicas, la música y las artes plásticas**

Los productos del arte que aquí nos ocupan han sido mayoritariamente acogidos, realizados y expuestos con el apoyo de los medios, de instituciones vinculadas al arte de/en los medios, así como por centros de arte, galerías o museos, tanto en sus espacios propios como en entornos urbanos o naturales empleados en función de las características del proyecto. Con ello no me refiero solo a obras que incorporan decisivamente lo visual a lo sonoro, tal como sucede por ejemplo en la escultura o en la instalación, sino también a ciclos de performances, de radioarte y sus diferentes géneros, y a diversos formatos de concierto, entre los que incluyo la poesía sonora, que requieren

espacios menos rígidos que las salas convencionales. Así, junto a considerar como más atrás se ha hecho que el arte sonoro pertenece en cierta medida al “media art”, cabe reconocer que algunas de sus manifestaciones más relevantes se han abordado en el ámbito de las artes plásticas.

Ese sería el caso en los trabajos que Seth Kim-Cohen definiría como “no-cocleares” (en la línea del arte visual “no-retiniano” planteado y desarrollado por Duchamp). Obras silenciosas que evocan lo sonoro son la *Pieza escuchando la pared* (1992) de Juan Muñoz o *MRP nº 4 (Silencio Metareferencial)* (2002), de Oscar Abril Ascaso. Si la primera es una escultura de bronce vagamente antropomórfica rematada por una cabeza, una de cuyas orejas se apoya en la pared en gesto de escuchar lo que ocurre al otro lado, la segunda está constituida por soportes analógicos y digitales –casete, vinilo, CD– en los que no se ha grabado ningún sonido. Como el autor comenta en sus notas, se trata de “un ejercicio en el que los diversos soportes de registro se desfuncionalizan para mostrarse metareferencialmente solo a si mismos”. Otro tanto podría decirse del múltiple *Pieza para piano* (1991), firmado por Javier Maderuelo, que consiste en un macillo de piano colocado dentro de una caja transparente de casete. Dos readymade articulando una “música silenciosa”.

En cuanto a los territorios tradicionales de representación y exhibición de la música, cabe decir que ha sido infrecuente la programación de arte sonoro en auditorios, festivales y temporadas dedicados a ella. Solo los ciclos dirigidos por centros destinados a la creación electroacústica, como ha sido el caso en España de las actividades del LIEM (Laboratorio de In-

formática y Electrónica Musical, ligado al Ministerio de Cultura) o de la AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España), han sido sensibles a esas iniciativas, pues caían dentro de la experimentación con medios y recursos tecnológicos comunes con la música electroacústica. Más recientemente han venido surgiendo, como ya he consignado en el correspondiente apartado, festivales y eventos que han tratado de abordar esas facetas del arte sonoro que me atrevo a llamar “de concierto”, en el que se combinan recursos de la electrónica de audio digital y analógica con la acción escénica, la performance, el video o los instrumentos acústicos. Para otro lugar quedaría el discutir si en esas actividades no suele confundirse con excesiva frecuencia arte sonoro con música experimental o electrónica.

Decía al comienzo que el arte sonoro se encontraba “sentado entre sillas”; a lo largo de lo expuesto hemos podido comprobar hasta qué punto es así, pues sus manifestaciones caen frecuentemente entre diversas disciplinas artísticas. Si, por un lado, ello supone un buen ejemplo del nuevo paradigma en el estatuto de las artes enunciado por Rancière, por otro plantea algunas dificultades en cuanto a su adecuada promoción, valoración y difusión. Un gran problema es la ausencia de una crítica especializada que no valore los contenidos visuales de las obras en detrimento del discurso sonoro, que no juzgue solo desde las trincheras de lo musical, con la habitual falta de perspectiva que ello suele suponer.

Salomé Voegelin señala que “la efímera invisibilidad del sonido obstruye el compromiso crítico, mientras que la aparente estabilidad de la imagen [visual] invita a la crítica.” Desde luego

eso podría justificar las dificultades del especialista con algunas manifestaciones del arte sonoro, como los formatos concertísticos, las instalaciones o, en general, todas aquellas obras que no pueden ser recogidas y mantenidas en soportes estables. Pero hay muchas otras que sí pueden conservarse y reproducirse a voluntad, por lo que son susceptibles de ser analizadas como cualquier obra visual. Es importante señalar al respecto la existencia en la web de plataformas y archivos, más o menos tematizados, que recogen significativas obras de los géneros que aquí nos ocupan, sin olvidar los podcast de programas de radio especializados y las páginas personales de los autores. Gracias, en buena medida, a todo ese caudal de información, podemos hablar hoy día de una “cultura sonora”, tal como algunos expertos han advertido. Una cultura que está a nuestro alcance como nunca antes lo estuvo. A ella pertenece el arte sonoro.