

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicóloga. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nommick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Juan Bernardo Pineda. Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez-Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer
Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines
Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización
José María Hortelano, operador de cámara

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Université des Antilles, Guyane



Artículos de investigación

Arte, Música y Conceptualismo en América Latina

Manuel Rocha Iturbide
Profesor titular Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)
Departamento de Artes y Humanidades
Ciudad de México

Resumen. Se investiga la relación entre el arte y la música desde el conceptualismo, que valida la existencia de un arte sonoro y de una música conceptuales, cuyas estéticas se alejan de la percepción coclear, para enfocarse en el campo de las ideas. Se sientan los antecedentes y se analiza el desarrollo de estos campos en occidente (Europa y Estados Unidos de América) desde las vanguardias del siglo XX hasta los años 60, para luego hacer una cartografía de la historia del conceptualismo sónico en Latino América desde los años 50 al presente, al redefinir, revalorar y contrastar las aportaciones que se han hecho en el continente, con un enfoque que se centra más en lo político y social, pero sin olvidar las distintas influencias de las estéticas hegemónicas occidentales en nuestros países.

Palabras Clave. Arte, música, sonido, Conceptualismo.

Abstract. This is a research about the relationship of music and art from the point of view of conceptualism that validates the existence of a conceptual sound art and a conceptual music with aesthetic characteristics drawn away from cochlear perception, in order to focus in the field of ideas. With backgrounds placed, I analyze the development of these fields in occident (Europe and USA) starting from the XX Century vanguards until the 60's, in order to make a cartography of the history of sonic conceptualism in Latin America since the 50's, up to the present time, redefining, reevaluating and contrasting the contributions that have been made in the continent, with a focus centered in the political and social realm, but without forgetting the different influences of the aesthetic western hegemonies in our countries.

Key words. Art, Music, Sound, Conceptualism.

Introducción

Este ensayo consiste en la búsqueda de los cruces que existen entre el arte y la música a partir del conceptualismo surgido en los años 60 del siglo XX, así como del análisis de las características de las distintas manifestaciones que se han dado en el mundo, con un énfasis en América Latina. Mi interés es, además de el de abordar estos campos poco estudiados en nuestros países, descubrir puntos de encuentro y desencuentro entre nuestra idiosincrasia de culturas

mestizas híbridas y periféricas, surgidas de la colonización geográfica y cultural hegemónica de occidente. Intento así rescatar, redefinir, revalorar y contrastar las distintas aportaciones que se han hecho en este campo, gracias a un enfoque que se centra a veces más en las prácticas artísticas preocupadas por lo político y lo social (debido a nuestra peculiar historia), pero sin dejar de lado nuestras cercanías estéticas aprendidas de las culturas del poder, a pesar de las cuales hemos podido mantener una originalidad peculiar característica de nuestra latinidad.

Antes que nada, es necesario cuestionar la existencia de un arte sonoro y de una música conceptuales como categorías estéticas. Surgen las preguntas: ¿lo conceptual relacionado al sonido es aquello que no suena, lo no coclear? O bien, ¿lo no retiniano¹ en el ámbito de la auralidad? Es decir, que aquello que puede ser escuchado puede estar sin embargo desprovisto de un interés estético musical? El conceptualismo del sonido en las artes plásticas y en la música no busca resultados estéticos análogos a las prácticas tradicionales de esos dos campos, sino la posibilidad de una nueva discursividad en distintos ámbitos ligados a la reflexión, a las ideas y al entrecruce de las distintas artes.

Para validar la existencia de estos dos géneros de arte intermedia, es necesario ir hacia atrás y descubrir los orígenes (las primeras obras artísticas y musicales del conceptualismo), para luego entrar de lleno en el surgimiento del arte conceptual en los Estados Unidos en los años 60 y revisar los enunciados básicos que me permitan poder analizar las distintas estéticas conceptuales que se derivan del uso del sonido, del silencio, de la música, o bien simplemente de los signos, simbologías y conceptos que pudieran derivarse de estas palabras. A partir de aquí, podré analizar cómo se desarrollaron los conceptualismos ligados al sonido y a la música en América Latina y concluir si somos tan solo importadores de bienes artístico intelectuales, o bien, si hemos logrado hacer aportaciones importantes desde esta periferia, para crear nuevos paradigmas.

1. Intermedia

La Intermedia es un concepto que fue usado por el artista del grupo *Fluxus*, Dick Higgins, para describir las intersecciones entre el sonido y los demás campos artísticos, pero también con otras áreas del conocimiento como las

* Fecha de recepción: 09-10-2020/ Fecha de aceptación: 2-12-2020.

¹ El origen de la idea Duchampiana de lo no retiniano en el arte, así como el nacimiento de un arte conceptual establecido en una zona invisible transparente, está brillantemente plasmado en *La apariencia desnuda* de Octavio Paz: “Duchamp abandonó la pintura propiamente dicha cuando tenía apenas veinticinco años. Ciertamente, siguió ‘pintando’ por otros diez años pero todo lo que hizo a partir de 1913 es parte de su tentativa por sustituir la ‘pintura-pintura’ por la ‘pintura-idea’. Esta negación de la pintura que él llama olfativa (por su olor a terebentina) y retiniana (puramente visual) fue el comienzo de su verdadera obra. Una obra sin obras: no hay cuadros sino el Gran Vidrio (el gran retardo), los *ready-made*, algunos *gestos* y un largo silencio... Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente...”. PAZ, Octavio: *La apariencia desnuda*, Ediciones era, Ciudad de México, 2018, pp. 16-17.

ciencias exactas y las humanidades: “...intermedia es una tierra inexplorada que se encuentra entre el collage, la música y el teatro. No está gobernada por reglas; cada obra determina su propio medio y forma de acuerdo a sus necesidades. Este concepto en sí mismo se comprende mejor por lo que no es, más que por lo que sí es”².

¿Cuáles podrían ser los límites de las definiciones de un arte sonoro y de una música conceptuales? No los hay, ya que el carácter intermedia de ambos campos, es decir, la intersección entre arte y sonido, así como entre música y arte, genera territorios vastos cuasi fantasmagóricos, cuyos umbrales con las fronteras de las artes plásticas y de la música contemporánea son difíciles de ubicar.

El primer obstáculo que hay que sortear es intentar despegarse de la costumbre del científico naturalista trasladada a la crítica y a la teoría del arte, o bien a la musicología, alejarse de esa necesidad imperiosa de clasificar y definir las estéticas de las distintas disciplinas artísticas para luego separarlas, catalogarlas y compararlas. Con la llegada de la intermedialidad en las artes, nos encontramos con un nuevo paradigma que es necesario abordar con nuevos enfoques. Sin embargo, la diferenciación de los distintos procesos y resultados, de los diferentes cruces y aproximaciones, pueden establecer la existencia de centros de gravedad, que nos revelen intereses supeditados a los distintos contextos histórico-político-sociales y geográficos en donde se han realizado creaciones de este tipo. Una vez detectados, un ejercicio comparativo podría ayudarnos a entender mejor quiénes somos a partir de estas prácticas.

Para poder descubrir la riqueza de las distintas propuestas artísticas³ surgidas de estos nuevos entrecruces, es necesario comenzar con un estudio de las bases de lo que es el arte conceptual y luego, comprender las particularidades de los conceptualismos que hacen alusión al sonido, al silencio o a la música (arte sonoro conceptual), o bien a una música o músicas que se acercan al arte conceptual desde otros ángulos (música conceptual). Tal vez parezca imposible justificar la existencia de estos nuevos géneros, pero para fines prácticos su definición nos puede servir para entender las aproximaciones desde un campo (artes plásticas-conceptualismo) hacia el otro (música-sonido-silencio⁴), en ambas direcciones.

² HIGGINS, Dick: “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, en *Something Else Newsletter* 1, No. 1, Something Else Press, 1966, p. 5.

³ Cuando hablo de obras artísticas en este ensayo, me refiero tanto a las obras de arte relacionadas con el sonido como a las obras musicales relacionadas con el arte, o con una manera artística de pensar.

⁴ El silencio se incluye en este campo ya que la misma idea de este concepto nos obliga a pensar en la existencia del sonido, en su posible llegada. “Debemos abrirnos a la resonancia del ser o al ser como resonancia. El silencio aquí debe entenderse no como una privación, sino como una disposición a la resonancia: de cómo en una situación de silencio perfecto podemos escuchar resonar nuestro propio cuerpo, nuestro aliento, nuestro corazón y toda su caverna estrepitosa”. NANCY, Jean-Luc: *À l'écoute*, Éditions Galilée, Paris, 2002, p. 44. El silencio, además, ha sido un elemento muy importante en la construcción de nuevas representaciones artísticas, donde esa idea de vacío sónico ha podido contrastar de manera expresiva con la potencialidad de los eventos sonoros. Esto será abordado más adelante.

2. El arte conceptual

2.1. Surgimiento

El conceptualismo ha estado siempre presente en el arte. No se puede crear arte sin ideas, sin un sustento intelectual que justifique una postura estética en un momento determinado de la historia. No obstante, un arte que niega por completo la idea estética tradicional de la belleza, que está en contra de la fetichización capitalista del objeto y que aboga por la experiencia, por el proceso, por la relación *Fluxusiana* arte = vida, es una manifestación artística que tan solo pudo desarrollarse de manera plena en los años 60 del siglo pasado.

El arte moderno cuestionó las viejas formas, inventó otras nuevas y se volvió hermético e inaccesible. Sin embargo, no dejó de ser estético y de tener un valor comercial. La actitud modernista fue cuestionada por el movimiento *Dada* y por Marcel Duchamp desde los inicios de las vanguardias y el abstraccionismo a principios del siglo XX. Duchamp, talentoso pintor y miembro de una familia de la burguesía francesa, abandonó la pintura en aras de la reflexión y abogó por un arte no retiniano⁵.

El teórico Clemente Greenberg postuló en 1961 que la pintura modernista es una actividad autocrítica y que cada artista tiene la obligación de concentrarse en criticar tan solo su propio medio. Con esto, Greenberg intentó prevenir que un medio artístico tomara prestado de otros, en aras de la preservación de una “pureza” e independencia de cada medio⁶. Estas ideas surgieron con el capitalismo tardío y con la especialización excesiva de los medios de producción.

Con el *neo dadaísmo* y el *situacionismo* surgidos a finales de los años cincuenta, así como con otros movimientos en Estados Unidos y Europa, como *Fluxus* y el *Nuevo Realismo Francés*, surgieron artistas rebeldes que intentaron que el arte volviera a acercarse a la vida para adquirir un nuevo rol social. La nueva aventura postmoderna había comenzado y con el arte conceptual surgido a mediados de los años 60 se radicalizaría.

2.2. Consolidación

El arte conceptual se comienza a consolidar a mediados de los años 60, gracias a distintas obras radicales de artistas como Robert Morris, o a los manifiestos de artistas como Sol LeWitt y Joseph Kosuth.

El arte conceptual es reflexivo. El objeto se refiere de nuevo al sujeto. La frase: “Estoy pensando acerca de cómo pienso” representa un estado de auto crítica continua⁷. De acuerdo a Kim-Cohen⁸: “El valor del arte conceptual está basado

⁵ La idea modernista elitista de la obra de arte hermética ha perdurado hasta nuestros días, siempre al abrigo de las élites capitalistas que hoy más que nunca protegen la plusvalía del objeto artístico y a la estabilidad del mercado del arte.

⁶ GODFREY, Tony: *Conceptual Art*, Art & Ideas Series Plan, Phaidon, London, 1998, p. 87.

⁷ *Ibid*, p. 12.

⁸ *Ibid*, p. 13.

en cuestionar las definiciones existentes. El arte conceptual es, entonces, esencialmente epistemológico”⁹. Por otro lado, en el arte conceptual la idea o el concepto representan el aspecto más importante del trabajo, así como los procesos generados. En un artículo publicado en *Art Forum* en 1967, el artista Sol LeWitt escribe: “Cuando un artista usa una forma de arte conceptual, significa que toda la planeación y decisiones están tomadas antes que nada y la ejecución es un asunto indiferente”¹⁰.

El crítico e historiador Tony Godfrey establece que el arte conceptual se desarrolló a partir de dos vertientes de dos movimientos artísticos, surgidos en los años 60: “lo efímero”, propuesto por el grupo *Fluxus*, y los “formalismos obstinados”, por el minimalismo. Por otro lado, propone cuatro formas esenciales:

El *ready made*, un objeto del mundo exterior reclamado o propuesto por un artista como obra de arte; *la intervención*, donde una imagen, texto o cosa son puestos en un contexto inesperado para llamar la atención de aquel contexto; *la documentación*, donde el trabajo actual, concepto o acción solo pueden ser presentados por la evidencia de notas, mapas, cartografías o fotografías; y *las palabras*, donde el concepto, proposición o investigación es presentado/a en la forma de un lenguaje.¹¹

3. Influencia en América Latina

El arte conceptual permeó a todo el hemisferio norte del planeta, pero también tuvo una importante incidencia en América Latina, sobre todo en la Argentina. Más que un arte conceptual formal y radical en sí mismo, los artistas latinoamericanos adoptaron el conceptualismo y la no objetualidad, separándose por vez primera de manera paradójica del centro hegemónico del poder artístico mundial, al dar lugar a una nueva forma de arte conceptual basada en lo político y en lo contextual.

El artista y crítico de arte uruguayo Luis Camintzer (n. 1937) produjo obras de carácter conceptual a finales de los años 60. La emblemática curadora Lucy Lippard invitó al artista a presentar la obra colectiva *The New York Graphic Workshop* en la famosa exposición de arte conceptual *557,087* en 1969. En la tarjeta que acompañó la presentación de la obra, Camintzer imprimió la frase “Contextual art”, respondiendo a los temores de su grupo de ser absorbidos dentro del término “Arte Conceptual”, que se había ya consolidado como un nuevo estilo formalista en los Estados Unidos e Inglaterra, y que no estaba interesado en el paradigma del potencial político del arte así como de su singular emplazamiento¹². A partir de este momento, Camintzer se ha preguntado si el término “conceptualismo” es un referente proveniente del

⁹ KIM-COHEN, Seth: *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear sonic art*, Continuum, New York/London, 2009, p. 112.

¹⁰ LEWITT, Sol: “Paragraphs on conceptual art”, en *ART FORUM*, Vol.5, Número 10, 1969, p. 79.

¹¹ GODFREY, Tony: *Conceptual Art... Op. Cit.*, p. 7.

¹² CAMINTZER, Luis: *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, University of Texas Press, Austin, 2007, p. 238.

centro hegemónico y poderoso. Para él, el término en sí mismo distorsiona la evaluación del proceso latinoamericano¹³.

Camintzer y la mayor parte de los artistas latinoamericanos de los años 60 y 70 se asumieron como parte de una periferia, similar a las periferias de las grandes ciudades latinoamericanas llenas de pobreza, desempleo, deterioro del entorno, delincuencia y violencia. “Mientras que en Estados Unidos y Europa el objeto de arte era un portador del valor artístico, en Latinoamérica el objeto de arte fue además portador de conciencia y compromiso social, arte y política no podían estar separados”¹⁴.

Esta actitud continuó en los años 70. Por ejemplo, en México surgieron grupos y colectivos de artistas (*Proyecto Pentágono, No Grupo, Suma, La Perra Brava, Tepito Arte Acá*) que trabajaban en las calles, y cuyas obras eran en su mayoría acciones y performances. Es de notar que casi ninguna de estas obras tuvo que ver con el sonido (ni en los 60 ni en los 70). Lo mismo sucedió en América Latina, aquí el conceptualismo estuvo siempre concentrado en los aspectos sociales y políticos, y el sonido, en cambio, probablemente por ser un elemento abstracto que se acerca a los minimalismos y formalismos del arte conceptual norteamericano, no pudo permear esos discursos. Esta etapa importante del arte latinoamericano culminó de algún modo en una gran exposición en 1981 en el Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia. El *Primer coloquio latinoamericano de arte no-objetual y arte urbano* fue organizado principalmente por el crítico peruano Juan Acha (1916-1995), radicado en México, para el cuál el arte latinoamericano conceptual era en realidad un arte post moderno no-objetual:

Situaremos conceptualmente los conceptualismos... así llegaremos a los diseños, las tendencias ambientalistas, los intentos de fundir arte y vida cotidiana... deduciremos los problemas y posibilidades, en nuestra América, de los no-objetualismos posmodernistas. Primero sus ventajas generales: mayor acercamiento al binomio teoría-práctica a través de los conceptualismos que, gracias a su carácter un tanto críptico, se adaptan a denuncias políticas y contraculturales en países de mayor represión...¹⁵

A pesar de la gran ausencia de obras artísticas sónicas en estas dos décadas, las excepciones son importantes y remarcables. Tenemos a artistas y obras cuyos conceptualismos incluyeron al elemento sónico, dando como resultado un cimiento importante para que el arte sonoro surgiera en las dos siguientes décadas (80's y 90's). De esto hablaré más adelante.

4. Neo Conceptualismos

El arte conceptual tuvo un nacimiento y un final efímeros y sus principales instigadores fueron personajes periféricos del mercado del arte en los Estados Unidos. Lucy Lippard, periodista de formación, fue una curadora improvisada

¹³ CAMINTZER, Luis: “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”, en *Continente Sur-Sur*, Gráfica Pallotti, Porto Alegre, 1997, p. 179.

¹⁴ *Ibid.*, p. 183.

¹⁵ ACHA, Juan: “Teoría y práctica no objetualistas ... *Op. Cit.*, p. 78.

quien por propia iniciativa realizó una exposición itinerante por los Estados Unidos con obras que encargaba o escogía con la única regla de que estas fueran fáciles de montar, económicas y transportables, es decir, obras conceptuales que se centraran en ideas, en instrucciones, y no en objetos. El arte conceptual no fue un movimiento homogéneo, sino que aglutinó a artistas interesados en cuestionar a las instituciones y al mercado del arte, del mismo modo que Duchamp lo había hecho con su famoso urinario medio siglo atrás. Además, mantener de manera radical un conceptualismo duro como el de Joseph Kosuth era complicado y un poco estéril¹⁶. La idea del arte conceptual o del conceptualismo en el arte perduraría en los años 70, pero se iría extinguiendo poco a poco. Sin embargo, algunos grupos de artistas de las generaciones siguientes valorarían y le darían un peso conceptual importante a algunas de sus obras, aunque sin estar peleados con la idea de presentarlas dentro de un marco estético para dotarlas de plusvalía e introducirlas en el mercado del arte¹⁷.

En los años 90 la tendencia de reivindicar los conceptualismos se da de manera plena con una nueva generación de artistas ligados a la idea del arte relacional, promulgada y desarrollada por el crítico y teórico francés Nicolás Bourriaud. Estos creadores no intentaron encontrar una teoría, una forma estética a la cual adaptarse. Salieron del aislamiento para estar en el mundo. "Si el paradigma del arte conceptual de los años 60 fue el filósofo, en los 90 fue el del investigador"¹⁸.

Quando observamos las prácticas artísticas contemporáneas, tenemos que hablar de "for-maciones en vez de "formas". No como un objeto que esta cerrado en si mismo por la intervención de un estilo y de un sello, el arte del presente nos muestra que la forma sólo existe en el encuentro y en la relación dinámica que goza de una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o de otros tipos.¹⁹

Esta tendencia coincide con la globalización del mercado del arte, con la inclusión lenta y paulatina de artistas de países periféricos y en desarrollo al mercado del arte, para renovar un mercado del hemisferio norte del planeta en franca decadencia. América Latina sería uno de los continentes beneficiados de esta nueva postura en la que los nuevos modelos de comunicación (Internet) permitirían a los artistas de estos países en vías de desarrollo acceder con mayor facilidad a la información ligada a las tendencias más vanguardistas del arte en los países hegemónicos, al abrir ventanas para poder encontrar nuevos canales

¹⁶ En su serie de obras de objetos definidos de manera conceptual, Kosuth expone una silla (*One and three chairs* 1965) junto con su fotografía (su representación en imagen) y la definición en el diccionario de la palabra silla (su representación literaria). Este ejercicio conceptual lo realizó también con otros objetos cotidianos.

¹⁷ En los años 80 surgen artistas plásticos influidos por el conceptualismo de los años 60. Es una década en la que hubo una nueva explosión en el mercado del arte con el surgimiento de galerías por doquier, y en la que hubo un gran auge comercial de la pintura y de su valor adquisitivo que culminó con una sobrevaluación y con el primer crack económico de las artes plásticas. "Uno de los casos más notables fue el del artista Norte Americano Jeff Koons, quien de manera frívola y banal hacía paquetes como arte, o películas caseras con su esposa la actriz porno *La Chicholina*" GODFREY, Tony: *Conceptual Art... Op. Cit.*, p. 394.

¹⁸ *Ibid.*, p. 416.

¹⁹ BOURRIAUD, Nicolás: *Relational aesthetics*, Les presses du réel, Dijon, 2002, pp. 20-21.

de vinculación.

3. Arte, Música y Conceptualismo

1.3. El Arte Sonoro y la Música

La idea de un arte del sonido alejado del formalismo abstracto de la música comienza a dibujarse en los años 60 con los accionismos intermediales del grupo *Fluxus*, y luego con la aparición del arte conceptual y su necesidad de ampliar un discurso fuera el ámbito visual, es decir, por medio del lenguaje, de acciones, pero también con la experiencia de fenómenos acústicos, del sonido, del espacio y del silencio.

En los años 70, nace una urgencia por realizar obras artísticas a través del medio auditivo, y de aquí surge el término de *Audio Artes*. William Furlong crea la revista sonora *Audio Arts*, Bob George produce un LP de arte auditivo en el que invita a participar a varios personajes prominentes de los conceptualismos, como Vito Acconci y Terry Fox (*Airwaves* 1977). Ahora bien, la idea de un arte sonoro autónomo no surgirá hasta los años 80, con la realización de exposiciones y festivales que se originaron debido a la necesidad imperiosa de distintos artistas intermediales de encontrar un nicho en donde pudieran encontrar un refugio para el diálogo y el intercambio con sus pares.

¿Cuáles son las diferencias entre el arte sonoro y la música? Debussy fue el primer compositor europeo que intentó sacudirse los candados formales de la música del siglo XIX, concibiéndola de una nueva manera²⁰: “Cualquier tipo de sonidos en cualquier combinación y en cualquier sucesión, son de ahora en adelante libres para ser usados en una continuidad musical”²¹. Los límites de esta disciplina se han continuado expandiendo, pero todavía en la actualidad la música se concentra más en el tiempo que en el espacio, y al arte sonoro en cambio no parece interesarle lo que se deduce de esta temporalidad: una linealidad musical que define un principio y un fin y por lo tanto una forma determinada. El arte sonoro se preocupa más por la interacción entre el sonido y el espacio. Además, el arte sonoro puede durar siglos y la música no²². El arte sonoro puede ser una nueva forma de crear arte visual de carácter auditivo, ya sea gráfico o escultórico. El arte sonoro puede ser conceptual, puede reflexionar acerca de otras cosas a partir del sonido, y aparentemente la música no, ya que está ensimismada en su propia formalidad.

La música no tuvo obligación de apuntar al mundo, y como resultado, esta no pudo estar en deuda con ese mundo. La música por si misma puede

²⁰ Cita realizada por Cage en su ensayo: “Historia de la Música Experimental en Estados Unidos” CAGE, John: *Silence*, Wesleyan, EUA, 1961, p. 67.

²¹ *Ibíd.*

²² Existe una excepción. En su composición *Organ/ASLP (As slow as posible)* compuesta en 1987, Cage deja al intérprete decidir las duraciones de las notas. En 2001, se construyó un órgano especial para realizar una versión que durará 639 años, con acordes y pausas que duran varios años. ¿Se trata de música? Yo pensaría que debido a una extensión absurda de la temporalidad esta obra se ha convertido en una obra de arte sonoro conceptual.

doblar su forma en sus materiales, y sus materiales en su forma, representándolos no solo de manera indistinguible, sino también idéntica²³.

A pesar de las grandes diferencias entre estos dos campos, hay un elemento que fácilmente puede crear un vínculo entre ellos, el conceptualismo. De aquí que lo más práctico y sencillo será dejar de separar Arte y Música y pensar que estas dos disciplinas pueden ser una misma cuando se catalizan a través del pensamiento conceptual.

2.3. El Arte Sonoro Conceptual

Con las primeras vanguardias del siglo XX, los Dadaístas y Marcel Duchamp, dinamitaron los pilares estructurales del arte. Los primeros, luego de algunos manifiestos y acciones, desaparecieron y se disolvieron. Duchamp en cambio perduró gracias a su insistencia por producir un pensamiento artístico que se cuestionara en permanencia, fue el creador de las primeras obras conceptuales, los *ready mades*, objeto-esculturas que significan y se desdoblan no a partir de un discurso estético, sino de ideas.

En mi ensayo “La escultura y la instalación sonora”²⁴ hice una revisión histórica para encontrar los orígenes de la escultura sonora para luego trazar una evolución que desembocó en la “escultura sonora expandida”²⁵, es decir, en la instalación sonora y en otros tipos de arte sonoro desdoblados en el espacio. Ahí describo un tipo de escultura e instalación sonoras de carácter conceptual, partiendo del análisis de distintas obras del siglo XX. Comienzo con la escultura *With a hidden object* (1916) de Marcel Duchamp como un antecedente importante, y luego doy un salto a los años 60 en los que nacen esculturas conceptuales emblemáticas como: *Box with the sound of its own making* (1961) de Robert Morris, un cubo de madera hueco de 24.8 x 24.8 x 24.8 cm que contiene un altavoz que reproduce el sonido de su construcción, desfasando temporalmente la complejidad sónica pretérita de su hechura con la perfección minimalista presente e inmanente de su objetualidad; *Homogeneous infiltration for piano* (1961) de Joseph Beuys, es un piano de cola cubierto por completo por fieltro, aquí no solo no hay sonido, sino que el potencial sónico del instrumento parece ser acallado o conservado permanentemente; *Acoustic Wall* (1969) de Bruce Nauman es una escultura expandida que se convierte en instalación sonora²⁶, se trata de una especie de muro acolchonado que crea un ángulo con la pared de un espacio de una galería o museo, aquí tampoco hay sonido, pero si nos metemos en el espacio angulado que queda y avanzamos hacia el fondo cada vez más estrecho, los sonidos externos del Museo desaparecen poco a poco. Lo sónico conceptual se desdobra y despliega en múltiples ámbitos, desde la poesía concreta de los 50 (como antecedente), poesías visuales conceptuales, acciones que involucran al sonido como elemento central, a la acústica de un espacio (como la obra de Nauman), obras gráficas, o

²³ KIM-COHEN, Seth: *In the Blink of an Ear... Op. Cit.*, p. 41.

²⁴ ROCHA ITURBIDE, Manuel: *El Eco está en todas partes*, Editorial Alias, Serie Antítesis, Ciudad de México, 2013, pp. 109-113.

²⁵ Idea que desarrollo a partir del ensayo: KRAUSS, Rosalind: “Sculpture in the expanded field”, en *October*, Vol. 8. (Spring), MIT PRESS, Boston, 1979, pp. 30-44.

²⁶ Probablemente la primera instalación de carácter conceptual en la historia.

simplemente obras auditivas grabadas en algún soporte. Para Kim-Cohen, el arte sonoro conceptual sería un arte sonoro *no coclear*.

El arte sonoro no coclear puede involucrarse con textos filosóficos, discurso musical, roles sociales actuados por la producción y recepción de sonido y o música, convenciones de performance, o las presunciones inherentes subyacentes de la experiencia de las grabaciones sonoras.²⁷

Según Seth Kim-Cohen, la mayor parte de la práctica de las artes sónicas desde los inicios del siglo XX hasta nuestros días ha mantenido una profunda resistencia instanciada a lo textual, a lo gramatológico y a lo conceptual. Para él esas prácticas continúan siendo naturalistas y perceptualistas. De aquí la importancia de su investigación acerca del arte conceptual en relación al arte sonoro y a la música desarrollada en el libro: *In the blink of an ear. Toward a non cochlear sonic art*. Aquí, Kim-Cohen intenta preparar el terreno para la llegada del pensamiento teórico, “volcando el suelo de lo aparente y lo habitual para que las implicaciones de pensar el sonido -más allá- del sonido y/o del sonido-sin-sonido puedan echar raíces”²⁸.

Una gran parte de las obras de arte conceptual relacionadas con el sonido tienen que ver con instrumentos o con partituras, con objetos o materiales relacionados a la grabación del sonido (altavoces, tornamesas, vinilos, casetes, cintas de carrete, discos compactos, mp3 *players*, etc.), pero muchas otras tratan de eventos de la vida cotidiana, donde el sonido y su interacción con el espacio (o el potencial sonoro de un objeto o espacio) son circunstanciales para reflexionar acerca de las implicaciones de eventos y acciones determinados/as.

En un mundo cada vez más transdisciplinario, a la hora de intentar crear nuevos géneros nos enfrentamos a la subjetividad y a la ambigüedad. Es difícil delimitar qué obra de arte con un componente sónico es conceptual y cual no. En las artes plásticas, el arte no retiniano es aquel que no nos proporciona un placer o gusto estético, es el arte que trata de otros fenómenos. En cuanto a lo sonoro, ¿de qué fenómenos podemos hablar? ¿Aquellos de carácter acústico o físico, que incluyen las investigaciones de la fisiología de la escucha en los seres humanos y en otro tipo de seres vivos, y también los antropológicos, sociológicos, filosóficos y ligados a otros campos del conocimiento? Probablemente todos estos fenómenos, cuando se relacionan con el sonido, tienen ya una inclinación hacia lo conceptual. Pero ¿qué podríamos decir de las músicas de carácter anti musical, las no perceptuales, aquellas que no siguen las reglas básicas del desarrollo de los sonidos en el tiempo? ¿No serían estas no cocleares? ¿Músicas para ser percibidas con el pensamiento?

Distinguir entre *arte sonoro conceptual* y *música conceptual* de una manera clara y tajante puede conducirnos a catalogar de una manera estéril dos ámbitos

²⁷ Mi impresión es que la definición de lo *no coclear* de Kim-Cohen no alude a la ausencia total de sonido, sino a las maneras tradicionales de escuchar y contemplar el sonido y su desarrollo en el tiempo. KIM-COHEN, Seth: *In the Blink of an Ear...Op. Cit.*, p. 156.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

ambiguos, pero el hablar de una u otra de manera diferenciada nos puede ayudar a matizar el propósito contextual del artista originador de una propuesta determinada. Por esta razón, de aquí en adelante nombraré las obras que me propongo analizar de una u otra forma, aunque *de facto* muchas de ellas puedan pertenecer fácilmente a cualquiera de los dos campos.

Así como distintos artistas se han aproximado a la música a través de la conceptualidad, también distintos músicos se han acercado al arte a partir de ella. A fin de cuentas, es muy difícil definir qué obras son más arte y cuáles son más música, y esta es una paradoja constante de la cual no podremos sustraernos.

3. La Música Conceptual

¿Existe la música conceptual? De acuerdo con Harry Lehmann, el término música conceptual no existía en la *web* en 2013. Históricamente se ha hablado de música procesual (Steve Reich), de música de azar (John Cage), pero no de música conceptual. Para él, “en la música clásica, la cuestión de “qué es el medio” se planteó tan poco como la cuestión de “cuál es el concepto”. Pero en general, Lehmann piensa que “podemos hablar de música conceptual cuando en una obra musical se produce una negación específica del medio y de la obra en sí”²⁹. Para este autor, en la música conceptual las obras deben presentar un fuerte vínculo con lo anestésico, es decir, ser obras con una estética neutral, ni bellas ni feas, algo similar a lo que hizo Duchamp al escoger algunos de sus *ready mades* a principios del siglo XX. Lehmann, al igual que Kim-Cohen, nos habla de una música no timpánica (no coclear).

No solamente las músicas “anestésicas”³⁰ son conceptuales. Existen por ejemplo algunas músicas generadas a partir de procesos naturales simples, donde el control y el gusto del autor intervienen de manera mínima. En el *Poema sinfónico para 100 metrónomos* (1961) de Ligeti, el compositor le da cuerda a cien metrónomos de madera, cada uno con una velocidad distinta, iniciando luego un proceso de manera sincrónica en el que uno a uno van dejando de funcionar al quedarse sin cuerda; en *Pendular Music* (1968) de Steve Reich, varios micrófonos que cuelgan del techo, cada uno sobre un altavoz amplificado, son lanzados al mismo tiempo para columpiarse de manera pendular y desfasada hasta que paran por completo. En ambas obras, tan solo se generan las condiciones de inicio y se echan a andar mecanismos, procesos sónicamente interesantes de desfasamientos, en el primer caso rítmicos y en el segundo, rítmico melódicos causados por la retroalimentación. Estos son procesos naturales, pero también músicas conceptuales³¹.

²⁹ LEHMANN, Harry: “MÚSICA CONCEPTUAL. Catalizadora del giro hacia la estética del contenido inmaterial en la música contemporánea”, en *SULPONTICELLO*, No. 32, Noviembre 2016. Disponible en <http://www.sulponticello.com/musica-conceptual-catalizadora-del-gi...> (Consultado el 25/09/2018).

³⁰ Músicas que tienen un vínculo con lo anestésico, de acuerdo a las ideas de Lehmann.

³¹ Es algo equivalente a realizar unas instrucciones que digan: pon unas palomitas de maíz en el sartén, prende el fuego y escucha con atención hasta que la última de ellas haya tronado. Otra obra procesual muy interesante que tan solo depende de las condiciones iniciales es *Micro 1* (1961) de Takehisa Kosugi, en la que el compositor envuelve un micrófono con una hoja larga de

Otro ejemplo de músicas conceptuales que no son anestésicas serían las partituras conceptuales o instrucciones de acciones sónicas de los distintos autores del movimiento *Fluxus*, que por su naturaleza producen resultados opuestos a los de la música y hay una voluntad estética formal. Un ejemplo puede ser *Piano music no. 10* (1962) de George Maciunas, en la que el compositor clava cada una de las teclas del piano comenzando por la más baja hasta terminar con la más aguda, o el arrastrar un violín por el piso de Nam Jun Paik (*Action with a violin on a string*, 1963), o un set de instrucciones para tocar discos de vinilo de una manera totalmente distinta a la habitual (*ACUSTICA, para fuentes de sonido y altavoces experimentales*³² del argentino alemán Mauricio Kagel, 1970). En todas estas acciones, se subvierte la función específica de los instrumentos y del tornamesa, y se crea un producto estético nuevo en el que podemos escuchar atentamente con orejas musicales conceptuales.

Finalmente, otras acciones de *Fluxus* en las que no se percibe el sonido, como la obra *Composition # 5* de La Monte Young (1960), que suelta a varias mariposas en una sala de conciertos, tienen sin embargo un toque surrealista, una belleza no anestésica comparable a la de un cuadro surrealista de René Magritte, Dalí o Miró. De manera que es muy difícil restringir la existencia de la música conceptual a lo no timpánico o a lo anestésico. Tal vez por pertenecer a una cultura latina y no sajona, me parece natural abrir el espectro hacia otras latitudes, como las músicas teatrales de carácter conceptual de John Cage y del colectivo español *ZAJ* en los años 60 que resultan también muy expresivas debido a las acciones de los intérpretes y que tienen que ver muy poco o nada con la estética del lenguaje musical³³.

A continuación, hago un recuento de obras musicales que tienen una carga importante de conceptualismo y breves comentarios sobre cada una de ellas, así como sobre posibles géneros a los que podrían pertenecer.

a) Partituras conceptuales

Los inicios del *detournement*³⁴ de la música timpánica hacia músicas que generan nuevos significantes en el campo artístico, filosófico, poético, literario, etc., parecen haberse originado como meras bromas rebeldes ante los conservadurismos de la tradición musical europea. En 1883, Alphonse Allais

papel. Al soltar el papel, la obra consiste en escuchar el proceso de los desdoblamiento del papel amplificados, que se desdobra en un rallentando paulatino hasta el silencio.

³² El compositor argentino-alemán Mauricio Kagel no fue miembro de *Fluxus*, pero podemos decir que esta obra está íntimamente ligada a algunas acciones de *Fluxus*, particularmente de Nam Jun Paik.

³³ Como la obra para piano de Walter Marchetti *música para piano no. 2*, donde las instrucciones comienzan así: 1 entro y saludo al público. 2 me siento al piano. 3 pruebo los pedales. 4 pruebo la sordina. 5 me levanto y miro en el interior del piano, vuelvo a mirar... SARMIENTO, José Antonio: *Caj. Concierto de teatro musical*, Multigráficas Pérez y Agudo, España, 2007, s/p.

³⁴ Me refiero al término usado por los *situacionistas* en los años 50, a partir del cual modificaban obras de arte preexistentes cambiándoles el significado y abriéndolas hacia el conceptualismo.

creó varias obras que presentó en el *Salon des arts incoherents*, un movimiento artístico liderado por André Levy que estaba asociado a un movimiento humorístico anterior, *Les Hydrópates* (1878), del que formaba parte una pandilla de amigos burgueses que frecuentaban el famoso café de París *Le Chat Noir*. Una de estas obras es una marcha fúnebre con 24 compases vacíos, cuyo prefacio dice:

El autor de esta marcha fúnebre se ha inspirado en su composición, de ese principio aceptado por todo el mundo de que los grandes dolores son mudos. Como los grandes dolores son mudos, los ejecutantes deberán de ocuparse en contar los compases, en vez de dejarse llevar por ese estruendo indecente que retira todo carácter augusto a los mejores funerales.

Otra obra similar pero producida ya en la primera mitad del siglo XX es *In futuro* del compositor Checoslovaco Erwin Schulhoff. Se trata de una página de una partitura vacía de notas, pero no de silencios. El compositor llena de silencios cada compás, cada uno con distinta duración, de manera que parecen crear su propia dinámica rítmico-visual. Ninguna de estas dos obras intenta buscar el silencio como un espacio necesario para poder escuchar los sonidos que nos circundan, como sí lo hizo John Cage con su emblemática obra silenciosa *4:33* (1952), probablemente la primera composición de música conceptual del siglo XX. Estas parecerían ser las primeras obras silenciosas de la historia de la música, aunque el origen de la obra de Cage estaría más cercano a la intención del futurista Luigi Russolo en su manifiesto *El arte del ruido* (1913), en el que propone la abolición de la orquesta para dirigir nuestra escucha hacia el mundo que nos rodea.

Por otro lado, el futurista Tomasso Marinetti podría ser el primer artista sonoro conceptual del siglo XX. En una segunda fase creativa de su carrera, se acercó a la radio creando guiones radiofónicos pre-conceptuales (los *Radio Síntesi*, 1933). En uno de ellos, por ejemplo, propone la *Construcción de un silencio* a partir de distintos ruidos que simulan de manera metafórica a las distintas paredes, techo y piso de un espacio imaginario y, en otro, acciones sonoras imaginarias que suceden en distintos lugares del mundo y que luego son reunidas en una grabación sonora secuencial (*Drama de distancias*)³⁵.

Otro intento conceptual de sacar a la música de su ensimismamiento en los albores de la música conceptual estuvo a cargo del compositor pre-dadaísta Erick Satie, con su obra para piano *Morceaux en forme de poire* (*Piezas en forma de pera*), quien burlescamente les puso ese nombre cuando su amigo Claude Debussy le cuestionó acerca del aspecto formal de su música, o bien su *Musique d'ameublement* (1917), que propone una escucha distraída y

³⁵ Los *radio sintesi* no son partituras conceptuales *per se*, sino instrucciones para guiones radiofónicos casi imaginarios. Sin embargo, con John Cage y con la escuela experimental de Nueva York en los años 50 (Morton Feldman, Christian Wolf, y Earl Brown), podrían ser considerados como partituras musicales. Por otro lado, el movimiento estridentista mexicano se le adelantó a Marinetti en la propuesta de crear obras de arte para la radio, algunas de ellas de corte conceptual. Con IU IIIUUU IU... de Kyn-taniya, tenemos un guión radiofónico que podría ser uno de los primeros antecedentes de un arte sonoro conceptual latinoamericano.

despreocupada de una música construida con esa finalidad, en la comodidad de un sillón de una sala, o finalmente *Vexations* (1893), donde presenta una sucesión de motivos musicales que deben ser repetidos 840 veces, dando lugar a una obra musical de 18 horas³⁶.

Finalmente, podríamos considerar a las partituras visuales creadas sin ninguna finalidad específica para hacer música, y que buscan más bien una estética visual, pero creo que aquí se trata más bien de un arte intermedia que oscila entre las artes plásticas y la música y que adolecen de una carga conceptual suficiente, por lo que las dejaré de lado.

b) El azar y la música

Otro ámbito importante de la música conceptual es el uso del azar debido a los resultados "anestésicos" removidos de la emoción que se pueden llegar a obtener. Marcel Duchamp fue un precursor que lo utilizó para la creación de varias de sus obras como una herramienta para atraer los accidentes y lo inesperado³⁷. Su partitura *Errata musical* realizada en 1912-15 es claramente un antecedente a la idea de John Cage de liberarse del ego mediante operaciones de azar, ya que en sus primeras obras, la alta complejidad de sus procesos de azar deterministas³⁸ daban como resultado una música fría pero con un alto grado de complejidad, acercándolas a la esfera de lo conceptual. Lo mismo podría decirse del serialismo integral de los años 50 de Pierre Boulez, y actualmente de la estética de la nueva complejidad promulgada por Bryan Ferryhough, compositor inglés (n. 1943) que crea una música tan sofisticada, densa y compleja, que se vuelve anti porosa cuando es interpretada, y por lo tanto puede apreciarse mejor en la partitura³⁹. Sin embargo, todas estas músicas de azar y de determinismos complejos están auto contenidas en su propio discurso musical, y por lo tanto tienen una gran dificultad en significar hacia otras disciplinas

³⁶ La instrucción de Satie era: *Para tocar 840 veces este motivo, será bueno prepararse con antelación, y en el más profundo silencio, para la más intensa inmovilidad*. Disponible en <https://es.wikipedia.org/wiki/Vexations> (Consultado el 25/09/2018).

³⁷ Existieron creadores sonoros anteriores que usaron juegos musicales de azar con dados para producir melodías populares en los siglos XVIII y XIX como Johan Philipp Kirnberger en el año de 1757 y Maximilian Stadler en 1780, o incluso Mozart y Haydn después de 1812, pero se trataba de una actividad lúdica y de retos mentales. "Aunque el carácter de estos juegos es puramente lúdico se requiere destreza para su creación, reflejo de ello es que compositores de renombre hayan estado involucrados en la elaboración de algunos ejemplares". GÓMEZ ELIZONDO, J.E: *Intersecciones entre la Nueva Media, Composición Asistida por Ordenador y Obra Pre-informática de Xenakis: Implementaciones de Analogique A y CAO en Supercollider*, tesis de maestría en tecnología musical, facultad de Música de la UNAM, ciudad de México, 2016, p. 52.

³⁸ Un ejemplo es su obra para piano *Music of Changes* (1951). Era azar determinista porque todos los resultados de las operaciones aleatorias efectuadas con el I Ching eran plasmados en una partitura tradicional, quedando inamovibles. En ese mismo momento histórico surge el movimiento de la *música indeterminista* en Nueva York (al que Cage se integra pocos años después), donde los compositores dejaban distintos parámetros musicales abiertos al intérprete, creando resultados diversos, más orgánicos y menos intelectuales.

³⁹ Será esta una música anestésica? la técnica del serialismo integral creada más de dos décadas antes, fue por otro lado una música de un grado de complejidad tal, que la percepción quedaba de lado en beneficio de los procesos matemáticos de la serialización de todos los parámetros musicales, y que solo puede asimilarse desde un análisis detallado de la partitura.

artísticas y del conocimiento, pero de algún modo, el azar es una especie de unguento conceptual que funciona de igual manera tanto en la pintura, escultura, música, literatura, etc., abriendo las obras hacia nuevos mundos estéticos formales.

c) Otras músicas conceptuales

Ya mencioné antes el aspecto atemporal de la música que termina convirtiéndose en arte conceptual, como en la obra de Cage que dura varios siglos. La repetición, el minimalismo y el estatismo atemporal ciertamente nos alejan de las músicas tradicionales, pero sólo cuando llegan a los extremos se pueden convertir en músicas conceptuales. Ejemplos de obras tempranas del siglo XX son las obras atemporales propuestas por Fluxus como: *Cough piece* de Yoko Ono (1961) en la que hay que toser durante un año, *Symphonie monotone-silence* del francés Yves Klyne (1961) donde todos los músicos tocan una sola nota, o la acción de Bruce Nauman *Playing a Note on the violin while I walk around the studio* (1967–68).

Otra modalidad, como ya lo mencioné, es el uso de vinilos y de otros objetos con potencial sónico que exploran los conceptualismos, como la obra *33 1/3* de Cage (1969), una instalación con decenas de tornamesas y más de un centenar de vinilos, en la que el público es libre de tocar el disco de su elección, creando simultaneidades eclécticas de distintos estilos musicales, o la *Broken Music* de Milan Knížák a partir del rompimiento de vinilos que vuelven a ser tocados, o más recientemente con las instalaciones de discos en el piso de Christian Marclay, pero nuevamente, aquí nos encontramos en un territorio estético de apropiación que continúa gravitando entre la esfera musical y la de las artes plásticas.

La idea de la música conceptual es interesante pero limitada, ¿acaso podemos seguir haciendo músicas conceptuales cuando ya se hicieron obras silenciosas, con una sola nota, u otras que duran siglos?, no obstante, lo interesante es el reto de hacer músicas que vayan más allá de un discurso formal musical purista y cerrado, aplicando el ingrediente conceptual para que estas nuevas músicas signifiquen de manera polisémica en distintos niveles.

4. Arte sonoro y música conceptuales en América Latina

Cómo podemos desmarcarnos como latinoamericanos de la hegemonía capitalista de occidente cuando por otro lado siempre hemos querido seguirlos, estar en la vanguardia? históricamente se ha dado, particularmente con el muralismo en México, tal vez el único movimiento latinoamericano considerado en los libros de la historia del arte moderno escritos en los Estados Unidos y en Europa. Está claro que la importancia del aspecto político-social en nuestros países post-coloniales nos ha dado un lugar y un espacio ligados a lo contextual, pero no por ello podemos rehuir a otras cualidades de nuestras culturas. Yo puedo ver dos muy claras, una poética conceptual mucho menos fría y más libre ligada al día a día de nuestras realidades, y un sentido del humor a veces negro, agudo y cáustico, producto de una necesidad por producir un antídoto que nos

salve de la crudeza de la desigualdad social, de la pobreza, de la corrupción y de todos los males de nuestro subdesarrollo.

4.1. Antecedentes

Los gérmenes de los conceptualismos latinoamericanos en el arte y en la música se encuentran en la poesía sonora del chileno Vicente Huidobro (1893-1948) y en los caligramas visuales del Mexicano José Juan Tablada⁴⁰ (1871-1945). Ambos escritores estuvieron a la par de la vanguardia de su época⁴¹, pero esta literatura intermedia no tuvo una carga conceptual importante al igual que las obras de arte fonéticas de las primeras vanguardias europeas, como el Dadaísmo, que se centraron más en el aspecto sónico y estético visual de las palabras, silabas y fonemas deconstruidos. En cambio, en los años cincuenta América Latina hizo una gran contribución al arte universal con la poesía concreta. Es cierto que su fundación se debió al Europeo Eugen Gomringer, pero de manera simultánea, el grupo *Noigandres* (Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos) de Brasil realizó el primer manifiesto internacional y llevó esta estética hasta sus últimas consecuencias (*Plan Piloto para la Poesía Concreta*, 1954). El único otro artista latinoamericano que incursionó de manera clara en la poesía concreta fue el alemán-mexicano Mathias Goeritz.

No toda la poesía concreta es conceptual y sonora, pero el concretismo literario estuvo claramente afectado por el conceptualismo tanto en Europa como en América Latina, sin embargo, en nuestro continente hubo además un aspecto político imbuido que no existió allá. En la poesía *Beba coca cola* (1957) de Décio Pignatari, el autor hace una crítica al capitalismo norteamericano jugando con las permutaciones de la palabra beba, coca y cola que dan las palabras caco (casco) y cloaca. Por otro lado, en una de las variaciones de la obra gráfica *mensajes dorados* (1960's), Mathias Goeritz repite incisivamente la palabra oro, creando un mantra y aludiendo tal vez al valor material del oro, pero usando también el verbo orar, orar por el oro, una paradoja que se convierte en una crítica al capitalismo. Otro ejemplo de poesía concreta conceptual que explora, ahora sí de manera directa, las ideas relacionadas al sonido y al silencio, es *TENSÃO* de Augusto do Campos (n. 1931) en donde el autor juega con la idea de una tensión con sonido y sin sonido a través de distintas permutaciones visuales de las palabras. Por otro lado, la poesía concreta brasileña se logró desmaterializar en sonido gracias a la participación del compositor Gilberto Mendes (1922-2016) en el grupo *Noigandres*, quien colaboró con varios de sus compañeros convirtiendo varias de sus poesías concretas en composiciones corales. Podemos ver así cómo los brasileños estuvieron más cerca del sonido y fueron pioneros de un arte sonoro de carácter conceptual en América Latina.

⁴⁰ En el caso de José Juan Tablada no he podido encontrar en sus caligramas ninguna referencia al sonido salvo en el caligrama: un sapo sO no rO que deslíe de Confucio un parangón, y un grillo que ríe burlón . . .

⁴¹ Y vinculados con el poeta francés Guillaume Apollinaire (1880-1918), otro artista precursor de las primeras vanguardias Europeas del siglo XX.

4.2. Surgimiento del Arte Conceptual en Latino América. Años 60 y 70

En 1958 se funda en Buenos Aires un espacio privado que proporcionaría un importante apoyo al desarrollo del arte contemporáneo de vanguardia en la Argentina. El instituto *Torcuato Di Tella* no solo apuntaló un importante espacio para las artes visuales, sino también para el desarrollo de la música contemporánea⁴², invitando a compositores de vanguardia de la talla de Iannis Xenakis, Luigi Nono y Bruno Maderna. La artista Margarita Paksa, pionera del arte conceptual en la Argentina señala: "Fue en este ambiente de experimentación, de diálogo productivo, que fuimos conquistando nuevos caminos, como el del arte conceptual de manera simultánea con lo que sucedía en los Estados Unidos"⁴³.

En 1968, el empresario Jorge Glusberg funda el *CEAC, Centro de Estudios de Arte y Comunicación*, que al año siguiente cambiaría de nombre: *CAyC (Centro de Arte y Comunicación)*. Se trata de una institución que a lo largo de 25 años hizo suya una proyección internacional de las vanguardias argentinas y de América Latina. Con las muestras *Arte y cibernética* y *Argentina Inter-medios*, el centro se instaló como referente bajo la premisa de la búsqueda experimental e interdisciplinaria. Tres años después, en 1971, la crítica Lucy Lippard organizó una exposición colectiva en el *CAyC*, colocando a la Argentina en el mapa mundial del arte conceptual. Otro factor importante fue el contacto estrecho entre Buenos Aires y Nueva York gracias en parte a las becas Guggenheim proporcionadas por los Estados Unidos, lo que coadyuvó a la creación de una generación de artistas conceptuales argentinos muy cercana al conceptualismo norteamericano. Los más importantes fueron Leandro Katz (n. 1938), Eduardo Costa (n. 1940), Liliana Porter (n. 1941) y David Lamelas (n. 1946).

Hubo otros artistas conceptuales argentinos que pertenecieron al grupo del *CAyC* o que se desarrollaron de manera independiente. Los más importantes fueron: León Ferrari (1920-2013), Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), Alfredo Portillos (1928-2017), Margarita Paksa (n. 1933), Elda Cerrato (n. 1930), Víctor Gripo (n. 1936), Nicolás García Urriburu (1937-2016), Luis Pazos (n. 1940), Graciela Gutiérrez Marx (n. 1942), Horacio Zabala (n. 1943), Carlos Ginberg (n. 1946) y Jaques Bedel (n. 1947).

⁴² El *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* fundado por el compositor Alberto Ginastera en 1961 fue parte del instituto *Torcuato Di Tella*. Gracias a este espacio los compositores sudamericanos pudieron estar cerca de las vanguardias europeas. Ya sea por la distancia o por alguna otra razón, los compositores mexicanos no pudieron o quisieron vincularse con el instituto, por lo cual la música contemporánea en nuestro país sufrió un atraso de por lo menos una década.

⁴³ BATALLA, Juan: *60 años del Di Tella: vanguardia, escándalos e historia del instituto que cambió el arte argentino para siempre*, en la sección cultural de *infobae*, domingo 7 de Octubre de 2018. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2018/07/29/60-anos-del-di-tella-vanguardia-escandalos-e-historia-del-instituto-que-cambio-el-arte-argentino-para-siempre/> (Consultado el 07/10/2018).

En los demás países latinoamericanos no existió ningún instituto ni fundación (privada o del gobierno) que hayan abonado de manera clara al surgimiento de un arte conceptual. En Brasil por ejemplo, el fenómeno de la dictadura propició la salida de artistas Brasileños hacia Estados Unidos en las décadas de los 60 y 70 (particularmente a Nueva York), gracias también a las becas Guggenheim y Fullbright. Así, varios de ellos se internacionalizaron y adoptaron el conceptualismo norteamericano. También es cierto que algunos críticos de los Estados Unidos que se interesaron por Brasil y por la Argentina, propiciaron un importante intercambio, “como cuando Kinston McShine, del *Museum of Modern Art (MOMA)* de Nueva York, visitó Brasil e invitó a Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Guilherme Vaz y Artur Barrio a la exposición *Information* en 1970, considerada la primera muestra colectiva de arte conceptual en un museo estadounidense”⁴⁴. La Bienal de Sao Paulo, por otro lado, estuvo respaldada hasta 1979 por la dictadura militar, y por lo tanto nunca incluyó a los artistas brasileños de vanguardia que fueran críticos del sistema.

A partir de la segunda mitad de la década de los 60 y a lo largo de los 70, los conceptualismos político sociales de los que ya hablé antes se van a dar de manera espontánea en varios países latinoamericanos, particularmente en Brasil, Argentina, Chile y México, pero también en Colombia, Venezuela y Ecuador⁴⁵.

Los conceptualismos político sociales y los no objetualismos se desarrollaron plenamente en la década de los años 70, como un fenómeno ligado a las crisis sociales y políticas en Latino América (movimiento estudiantil del 68, dictaduras militares, etc). En algunos países como México, se crearon distintos grupos y colectivos como el *No Grupo* (Maris Bustamante, Melquíades Herrera y Rubén Valencia) y *Proceso Pentágono* (José Antonio Hernández Amezcua, Felipe Eherenberg, Víctor Muñoz). Los principales elementos que usaron los artistas fueron la fotografía, la documentación, la materialidad del deshecho industrial, el reprocesamiento de imágenes populares extraídas de la TV, fotonovelas, prensa, acciones y el performance.

De manera similar, en Colombia el *Taller 4 Rojo* (Diego Arango, Nirma Zárate, etc) pretendió sacar el arte a las calles, hacer obras que resonaran con el descontento popular que en los años 60 había comenzado a transformar al

⁴⁴ HAAG, Aracy: *La trama de la buena vecindad latinoamericana*, 2013. Disponible en <http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2013/08/08/la-trama-de-la-buena-vecindad-latinoamericana-2/> (Consultado el 10/10/2018)

⁴⁵ Los artistas más importantes son: en Brasil, Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Ana Bella Geiger (n. 1933), Hélio Oiticica (1937-1980), Artur Barrio (n. 1945), Cildo Meireles (n. 1948), Paulo Bruscky (n. 1949); en Colombia, Jonier Marin (n. 1946), Antonio Caro (n. 1950); en Chile, Dámaso Ogaz (1924-1990), Juan Downey (1940-1993), Manuel Casanueva (1943-2014), Guillermo Deisler (1940-1995), Víctor Hugo Codocedo (1954-1988), Daniela Eltit (n. 1948), Alfredo Jaar (n. 1956); en Ecuador, Teresa Burga (n. 1936); en Venezuela Eugenio Espinoza (n. 1950) y Claudio Perna (1938-1997); en Uruguay, Luis Camintzer (n. 1937) y Clemente Padín (n. 1939); y en México, Alejandro Jodorowsky (n. 1929), Helen Escobedo (1934-2010), Marcos Kurtycs (1934-1996), Juan José Gurrola (1935-2007), Arnaldo Coen (n. 1940), Ulises Carrión (1941-1989), Felipe Ehrenberg (1943-2017), Maris Bustamante (n. 1949), Melquíades Herrera (1949-2003), Mónica Mayer (n. 1954) y Adolfo Patiño (1954-2005).

mundo en general, así como ir en contra del *establishment* económico, político y artístico. Tanto en la década de los años 60 como en la de los 70, el elemento sónico fue muy escaso en el arte latinoamericano. Existen importantes excepciones, obras de carácter aural que ahora resuenan en las nuevas generaciones de artistas. La reunión y el análisis de estos fenómenos aislados nos servirán para entender las causas de la ausencia de un pensamiento acústico en el arte latinoamericano en estas dos décadas.

4.3. Obras conceptuales sonoras en América Latina. Años 60 y 70

A pesar de que en los años 60 hubo muy poco interés de los artistas latinoamericanos por el sonido, podemos encontrar importantes excepciones a la regla, como el efímero pánico de Alejandro Jodorowsky en México en 1963, que involucraba acciones sonoras de algún modo relacionadas con el *Fluxus* internacional, o bien, acciones conceptuales más acotadas, como la obra *Respire conmigo* (1966) de Lygia Clark, que forma parte de una serie de ejercicios sensoriales que exploró la artista a mediados de esa década. Aquí, Clark invitaba al uso de un tubo de goma flexible que se estiraba y se contraía, los extremos se unían creando un círculo y la idea era mantenerlo cerca del oído para escuchar cómo entraba y salía el sonido del aire, creando un efecto y sonido similar a la respiración que es capaz de tranquilizar y generar un efecto curativo. "Lygia intentaba realizar una especie de terapia de "maternalización masiva" para curarse y curar a su generación de una psicosis, se trataba de un psicoanálisis íntimo, práctico, ligado a la memoria afectiva del cuerpo"⁴⁶.

Hacia finales de la década, los conceptualismos no políticos de la Argentina produjeron obras específicamente sonoras, es decir, donde el soporte de audio era una de las partes más importantes de la obra. En *Comunicaciones* (1968)⁴⁷ de Margarita Paksa, la artista utiliza un LP de 45 revoluciones como parte de una obra instalativa realizada en distintas etapas.

La primera consistió en la construcción de un ambiente de ángulos curvos, envolventes, como un útero, el *Santuario del sueño*, que no se exhibía al público más, en una segunda instancia, se documentó por medio de la descripción verbal grabada en el lado 1 del disco (en la colección del MNBA). El lado 2 (titulado *Candente*) registraba los jadeos amorosos de una pareja. La tercera etapa consistió en la construcción de una pista de arena en la sala del *Di Tella* donde la artista y su pareja realizaron una acción: se acostaron y dejaron impresa la silueta de sus cuerpos. Por último, la exhibición al público fue una instalación que exigía la participación del visitante... Basada en las teorías de la comunicación que circulaban en la época, *Comunicaciones* exploró desde la plástica el soporte discográfico (sus cualidades físicas y estéticas) así como el aspecto gráfico de un producto propio de la industria cultural: el disco. La oblea que recubre el

⁴⁶ MACEL, Christine: *Lygia Clark: At the border of Art*, 2017. Disponible en https://post.at.moma.org/content_items/1008-part-3-lygia-clark-at-the-border-of-art (Consultado el 09/10/2018).

⁴⁷ Obra presentada en la exposición *Experiencias 68* en el Instituto *Di Tella* de la ciudad de Buenos Aires. Es considerada dentro del arte de los medios, género precursor del arte conceptual en los años 70 argentinos. La obra constaba de diferentes etapas de producción, exhibición y documentación.

centro del vinilo fue diseñada con un *pattern* óptico que al girar en el reproductor acentuaba la ilusión de movimiento.⁴⁸

En 1969, el argentino Eduardo Costa y el norteamericano John Perreault realizan la edición de una cinta de carrete de 500 copias (*Tape Poems*) con obras sonoras encargadas a varios artistas conceptuales que en el momento vivían en Nueva York, algunos de ellos muy importantes: Vito Acconci, Michael Benedikt, Scott Burton, Ted Castle y Lenadro Katz (también argentino), John Giorno, Joseph Cera Voló, Dan Graham, etc. Se trataba de ejercicios conceptuales relacionados con el lenguaje y en algunos casos con acciones⁴⁹. Eduardo Costa realizó una obra compleja en cuatro movimientos (*Four Works*). En el primero (*Instructions* 0:32) da instrucciones; en el segundo (*Second Tale* 2:04) dos voces, una adulta y una infantil, narran algo; en el tercero (*Explanation* 0:41) explica lo que sucedió en los dos movimientos anteriores, y en el cuarto movimiento (*Property Poem* 0:26) una voz dice: “este poema le pertenece a... graba el nombre aquí después de borrar la instrucción. Dirección, grabe la dirección después de borrar la instrucción...”, etc.

En las obras de Paksa y Costa vemos claramente cómo en la primera nos podemos ubicar dentro de un contexto latinoamericano, mientras que la segunda está totalmente influida por los minimalismos formales de los EUA. Un caso similar al de Eduardo Costa es el del chileno Juan Downey, quien emigró a Nueva York muy joven (1965) y estuvo influenciado por los nuevos avances tecnológicos de esa época, así como por los conceptualismos norteamericanos, al enfocar su trabajo sobre todo en la video instalación y en la creación de esculturas electrónicas, pero también en el performance y en el arte ambiental. Su única obra claramente sonora de esa época es de carácter conceptual. En *The human voice* (1968) Downey ubica grabadoras y cámaras de cine en diferentes partes de una habitación de un espacio artístico de Washington. “En términos formales no pasaba nada, cuando alguien llegaba y hablaba las grabadoras recogían todo lo que decía al igual que las cámaras de cine. Cuando un invitado preguntó: cuando empieza? Juan rebobinó la cinta más cercana y reprodujo la voz del invitado preguntando”⁵⁰.

A Downey le interesaba lo efímero y el concepto de acontecimiento existe en muchas de sus propuestas.

Ambos conceptos nos llevan a un acercamiento con el material y la energía del sonido (y por ende al ruido y al silencio), pues este puede entenderse justamente como aquello que acontece en una temporalidad determinada (incluso por un breve espacio de tiempo), lo cual determina la condición efímera del mismo...Downey conoce y utiliza esta condición de lo efímero

⁴⁸ HERRERA, María José: *Comentarios sobre comunicaciones*, 2007. Disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/colección/obra/10951> (Consultado el 9/10/2018).

⁴⁹ Como la primera obra del lado uno de Vito Acconci *Untitled* (2:56) en la que se escucha su caminar mientras cuenta en voz alta hasta el número 71.

⁵⁰ BONET, Juan Manuel (Ed.): *Juan Downey Con energía más allá de estos muros*, Centro Julio Gonzales IVAM, Valencia, 1998, p. 48.

en sus propuestas, al llevar la atención a algo que acontece sin dejar aparentemente rastro.⁵¹

No podemos sustraernos aquí a la posible influencia de los minimalismos formales sajones en la obra de Downey, pero más adelante este artista dará un giro de 180 grados para explorar otros temas ligados a la condición territorial y contextual de América Latina⁵², convirtiéndolo en un artista ecléctico y polifacético, nórdico (tecnología y conceptualismo) y latino (contextualidad, origen, territorio).

A partir de los años 70, encontraremos obras de carácter sónico muy interesantes que dan mucho de sí. En 1970, el artista mexicano Felipe Ehrenberg exiliado en Londres debido a su activismo político en el movimiento estudiantil del 68, realizó la acción *A Date with fate at the Tate*⁵³. Se presentó en la galería Tate en Londres con la cabeza cubierta con una bolsa de papel agujerada en uno de los dos ojos, así como en la boca, y se declaró obra de arte. Los guardias sorprendidos discutieron con él y no lo dejaron entrar, mientras el artista grababa toda la conversación en una grabadora que llevaba al hombro. “El evento fue cubierto por la prensa europea y fue publicado en la revista *Studio International* del mes de marzo de 1971. Un año después, la directora del museo contactó al artista pidiéndole una disculpa. El museo terminó adquiriendo la cinta junto con otra del Dadaísta Kurt Schwitters, iniciando así la fonoteca de la institución”⁵⁴.

En la transcripción de la discusión entre Ehrenberg y los guardias detectamos un sentido del humor muy particular, al igual que con la acción misma de llegar con la cabeza cubierta con una bolsa de papel para ver la exposición con un solo ojo. Pero más que nada, esta acción fue un desafío a la hegemonía artística de occidente, una especie de burla al sistema institucional cultural inglés de la época.

En el mismo año el brasileño Cildo Meireles quiso traducir una topología gráfica de una espiral en topología sonora. Acudió a una compañía de producción musical y utilizó un oscilador de frecuencia para simular la espiral del gráfico con cambios continuos de frecuencia. La obra *Mes/Caraxia* consistió en un LP cuya portada fue la foto de una nebulosa en espiral. Meireles dice: “En

⁵¹ ESTRADA ZÚÑIGA, Ana María: *Tran(ns)ducciones Invisibles. Hacia una lectura del Arte Sonoro a través de la obra de Juan Downey*, Silencio, Santiago de Chile, 2015, p. 43.

⁵² A mediados de los años 70, Juan Downey vivió medio año con los indígenas Yanomamis del Amazonas, donde realizó distintos videos que luego conformaron una importante obra instalativa de carácter antropológico.

⁵³ La acción de Ehrenberg fue incluida en el evento *Destruction in Art Symposium/DIAS* organizado por Alex Trocchi y Gustav Metzger. Como parte de este, se plantearon una serie de acciones radicales simultáneas en distintas ciudades Europeas de las cuales Felipe decidió hacer la suya en la *Tate Gallery* de Londres.

⁵⁴ BENÍTEZ DUEÑAS, Issa: “Reconstruir el vacío y recuperar el espacio: EHRENBERG conceptual”, en el catálogo de la exposición *Felipe Ehrenberg*, Editorial Diamantina, Ciudad de México, 2007, p. 23.

Mebs/Caraxia la idea era hacer esculturas sonoras, modelar el sonido de esa manera”⁵⁵.

A pesar del minimalismo formal del sonido, muy cercano al arte conceptual norteamericano, podemos vislumbrar una poética distinta gracias a la fotografía de la portada del disco en la que también se incluye un cigarro. A partir de aquí, Meireles realizará varias obras materializadas en discos. La más conocida es *Sal Sem Carne* (1975)⁵⁶, que consiste en un LP con grabaciones de entrevistas con los indios de una región del Brasil, donde intentó problematizar la historia de la expropiación del territorio de un pueblo y de la redimensionalización de la idea del espacio que insta una precondición relacional de polos situados en dos extremos de la vida, dominadores blancos y dominados indígenas⁵⁷. Aquí, el aspecto político social latinoamericano quedaba en evidencia y podemos constatar una clara intención citando al artista en una entrevista reciente donde habla acerca de sus obras de la primera mitad de la década de los años 70: “...el arte brasileño comenzó a recibir atención, cosa que era muy rara. He visto muchos textos que asocian la producción conceptual latinoamericana que dicen que esta se diferenciaría por ejemplo de la anglosajona, exactamente por introducir un componente político social”⁵⁸.

Otras obras sonoras importantes de Meireles son *Río/Oir* (1976), un disco hecho con sonidos de los ríos del Brasil, o *Babel* (2001), una instalación escultural en forma de torre circular con cientos de radios analógicos a muy bajo volumen y sintonizados en distintas estaciones, que nos recuerda a la torre de televisores de Nam June Paik instalada en un museo en Seúl Korea (*Dadaikseon*, 1988). Estas sin embargo, son obras sonoras que se acercan más a la música electroacústica concreta que al arte conceptual debido a su aspecto perceptual fenomenológico.

En 1977, el Artista Mexicano Ulises Carrión realizó en Holanda una serie de obras sonoras de carácter conceptual y las publicó en un casete con el título *The Poets Tongue* editado por Guy Schraenen. En el folleto del disco compacto reeditado de la obra se lee lo siguiente: “Todas las piezas incluidas en esta edición tienen en común el rechazo a lo discursivo. No son ni verdaderas ni bonitas. Cada pieza es una serie de unidades vocales que se despliegan de acuerdo con reglas simples. El inicio y el fin son arbitrarios, podrían continuar infinitamente. Ellas deben continuar, continúan”⁵⁹.

⁵⁵ MEIRELES, Cildo: “Entrevista com Cildo Meireles. Por Elton Ribeiro Pinheiro”, en *Palíndromo*, V. 9, No. 17, Abril, Brasil, 2017, pp. 109-121.

⁵⁶ Esta obra se expuso con 146 monóculos con diapositivas suspendidos en una estructura de madera, en la *Pinacoteca del estado de Sao Paulo* en 2006. No me queda claro si la obra siempre se ha presentado de este modo.

⁵⁷ GRANDO, Ángela: “Sal sem carne – para uma estética do gueto”, en *Arteologie* [En línea], 8, 2016, puesto en línea el 26 de Enero de 2016. Disponible en: <https://journals.openedition.org/artelogie/496> (Consultado el 10 de Octubre de 2018)

⁵⁸ MEIRELES, Cildo: “Entrevista com Cildo Meireles”... *Op. Cit.*

⁵⁹ CARRIÓN, Ulises: *The poets tongue*, Folleto del CD, Antwerpen, Amberes, 1997.

Se trata de una serie de obras sónicas conceptuales que desarrollan un sistema anti discursivo, basado en una especie de subversión hacia las reglas básicas del lenguaje y de la obra literaria (aunque también tiene que ver con las matemáticas). La obra que más destaca es *Hamlet for two voices*. En ella, dos personas, un hombre y una mujer, leen los nombres de los personajes de la obra de Hamlet de Shakespeare de manera alterna, en el orden en el que aparecen sus respectivas líneas en el drama. Carrión deja de lado los contenidos literarios, pero mantiene siempre una preocupación por el lenguaje y por sus estructuras, y crea un contrapunto de ritmos sónicos muy interesantes, basados en una matemática pura, en un juego de permutaciones⁶⁰.

En cuanto a obras de música conceptual producidas en este período (años 60 y 70), puedo decir que prácticamente no existen⁶¹. En México hubo algunas obras creadas por artistas plásticos con elementos sónicos, pero que no tuvieron ninguna connotación político social, un aspecto que va a ser desarrollado años después por las nuevas generaciones del neo conceptualismo. Sin embargo, cabe destacar dos obras del artista mexicano Arnaldo Coen en colaboración con el compositor Mario Lavista. En 1974 Coen presenta una serie de pinturas en su exposición *Mutaciones* con un catálogo con obra gráfica basada en los trigramas del *I Ching*. Para el catálogo, le pidió a su amigo compositor que realizara una serie de partituras de música que pudieran dialogar con sus pinturas. La combinación de ambas se integró de manera visual creando una sola obra. Las partituras no parecen tener ningún fin práctico y concreto, ¿son absurdas, imaginarias? Lo que le parece interesar al artista es el diálogo entre unas y otras⁶². La otra obra en colaboración fue *Jaula*, creada dos años después:

En 1976 Lavista invita a John Cage a México, año en el que cumplía 64 años y que corresponde con los 64 hexagramas del *I Ching*. Arnaldo y Mario deciden crear una obra para regalársela, una obra de arte visual en papel grueso desplegable de carácter geométrico a la que Mario añadió puntos plateados a manera de notación gráfica-musical por todo lo largo y ancho de las secciones de esta jaula⁶³, pero usando tan solo las notas C A G y E (Do, La, Sol y Mi). La partitura fue hecha para ser ejecutada en uno o más pianos preparados, y fue estrenada en 1977 en la sala Manuel M. Ponce.⁶⁴

Jaula es una partitura tridimensional desplegable que llama la atención por su valor primordialmente visual y no sonoro. Se trata del artista plástico que intenta integrar a la música de una manera conceptual a su discurso visual.

⁶⁰ ROCHA ITURBIDE, Manuel: “La irrupción del sonido en las artes. Surgimiento y desarrollo del arte sonoro en México”, en *Palas y las Musas: Diálogos entre la Ciencia y el Arte*. Tomo 6. Contemporáneo, UNAM. Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2016, pp. 261-262.

⁶¹ Una de las excepciones es la obra *Kronos* (1969) del compositor mexicano Mario Lavista, probablemente influida por el pensamiento de John Cage, en la que 15 relojes despertadores se echan a andar. No sé si existirá una partitura. La obra nunca se ha vuelto a ejecutar.

⁶² ROCHA ITURBIDE, Manuel: “La irrupción del sonido... *Op. Cit.*, pp.262-264.

⁶³ Arnaldo realiza otra versión de esta partitura visual, pero con fragmentos de textos escritos por el poeta Francisco Serrano, con el que seguiría colaborando en el futuro. Esto demuestra el interés de Coen por la Intermedia no solo en el ámbito Visual-Musical, sino también en el Visual-Literario.

⁶⁴ ROCHA ITURBIDE, Manuel: “La irrupción del sonido... *Op. Cit.*, pp. 262-264.

5. Globalización y Neo Conceptualismo. Arte Sonoro y Músicas Conceptuales de las nuevas generaciones

Los artistas latinoamericanos nacidos a partir de mediados de los años 50 y hasta mediados de los años 60 representan un nuevo paradigma, son hijos de una generación de luchadores políticos de izquierda de las décadas de los años 60 y 70, así como de la globalización económica del mundo. Son también herederos de las primeras computadoras caseras y de los inicios del internet. Esta generación se rebeló en contra de los estereotipos nacionalistas y de los discursos político sociales regionales para intentar acercarse a la vanguardia internacional⁶⁵, pero sin negar sus raíces y sin dejar de ser críticos ante la realidad del subdesarrollo en la que vivían sus países de origen. Es una generación netamente postmoderna y ecléctica.

Los artistas nacidos a mediados de los años 50 fueron protagonistas en la década de los años 80, momento histórico que propició la experimentación y la interdisciplina fuera del ámbito político. En México, surgieron grupos como *Música de Cámara* (un escritor, un compositor y un fotógrafo) y *Atte a la dirección* (artistas de distintas disciplinas y un compositor). Los diálogos entre música y artes plásticas se volvieron frecuentes, pero los conceptualismos en cambio quedaron un poco de lado. A finales de esta década, esa actitud experimental lúdica comenzó a transformarse, los artistas se independizaron y buscaron internacionalizarse.

Gabriel Orozco (n. 1962), artista mexicano e hijo del muralista Mario Orozco Rivera (discípulo de Alfaro Siqueiros) se convirtió en NY en el primer artista mexicano en exponer en el *MOMA* en 1993. Ese mismo año realizó su primera exposición en la galería *Crousel* de París en donde me invitó a colaborar para realizar una obra sonora de carácter conceptual que exhibiría junto con su emblemática escultura *La DS*, un Citroën partido por el centro y vuelto a ensamblar⁶⁶. *Ligne d'abandon* es una obra sonora construida con una serie de rechinos de una llanta de automóvil estirados, de largos a cortos, y sobrepuestos de manera imaginaria a una serie mayor de silencios, que también se van acortando. El resultado es un desfase continuo y una permutación en la que rechinos y silencios se van combinando de distintas formas, hasta culminar en un ciclo de 30 minutos, para volver a comenzar de nuevo en fase y volver a desfasearse en un *loop* perpetuo. En *Ligne d'abandon* intentamos aludir a ese limbo silencioso, a esas rectas largas que se producen cuando escuchamos el sonido del rechinado de un automóvil y nos quedamos paralizados sin saber si llegaremos a deslizarnos de manera infinita, esperar un choque, o un accidente que nunca llega⁶⁷.

⁶⁵ Me refiero evidentemente a Latinoamérica. En Europa del este, en cambio, los artistas pioneros del *net art* incitaron a una nueva forma política de hacer arte, a través de la comunicación en red, abogando por la no fetichización y por la no comercialización del arte.

⁶⁶ *La DS* se exhibió en la sala principal de la galería mientras que la obra sonora fue colocada en el sótano, interpretada por una grabadora de casetes vieja con auto reverso. Los sonidos de *Ligne d'abandon* invadían todo el espacio de la galería. El CD fue producido dos años después por la galería *Crousel* con una edición de 300 copias.

⁶⁷ *Ligne d'abandon* está relacionada también con otras obras de Orozco como *Piedra que cede*, una bola de plastilina que pesa lo mismo que el artista y que es arrastrada por las calles de

¿Ligne d'abandon es arte o es música? Las dos cosas. En una galería es una obra sonora de arte conceptual, pero si la escuchamos en casa de manera intermitente puede ser una música conceptual, una obra infinita de permutaciones de rechinidos y silencios. Este resultado es producto de una colaboración transdisciplinar entre un artista y un compositor⁶⁸, un signo característico de esta generación neo conceptual. Al mismo tiempo, es una obra minimalista y formal que regresa y que se acerca al origen del arte conceptual norteamericano.

En 1996, a mi regreso a México de una estancia larga de cinco años en Francia, produje varias esculturas sonoras de carácter conceptual. *Techno in Vitro* es una grabadora *walkman* con sus audífonos, ensimismada dentro de un frasco de vidrio de laboratorio cerrado, dentro del cual suena un collage de música *techno*. Se trata de una grabadora anestesiada que se protege del mundo sónico exterior y que hace alusión al fenómeno autista de los jóvenes que escuchan música a través de audífonos mientras circulan por la ciudad, sin escuchar así los sonidos que los rodean.

El artista argentino Jorge Macchi (n. 1963) colaboró con el compositor Edgardo Rutnizky a partir de 1996. De este modo, Macchi desvió su atención hacia el sonido y realizó distintas obras de carácter conceptual que aludieron al sonido. En 1998, produjo la obra *Música Incidental* en la que creó pentagramas de partituras gigantes conformados por tiras de noticias de nota roja que dejaban pequeños espacios en blanco, y que luego fueron transcritos de manera proporcional en una partitura normal con las cinco notas de la clave de sol que van sobre las líneas (mi, sol, si, re y fa). El resultado es una música estática que acompaña de manera paradójica al drama cotidiano de las noticias. Los pequeños vacíos se convierten en espacios sonoros que intentan salvarnos o anestesiarnos del cúmulo de noticias negativas que nos invaden.

Con estas dos últimas obras, podemos ver que esta generación neo conceptual no se olvidó por completo del mundo exterior y de las realidades sociales cotidianas. Muchas de estas obras tuvieron un aspecto crítico, pero no politizado como el de las obras de los artistas de los conceptualismos político-sociales de las décadas anteriores. La nueva generación de artistas en cambio (nacidos en los 80), cuando es crítica, suele tratar los temas políticos de sus realidades sociales de una manera mucho más directa y cáustica en sus obras, al hacer alusión también a los colonialismos y a los poscolonialismos, pero al mismo tiempo más imbuidos en los formalismos a veces inertes del uso de la tecnología. Por otro lado, estas nuevas generaciones nacidas en un mundo en

Nueva York por él, recogiendo las basuras que encuentra a su paso. También se relaciona con otras obras que tratan el aspecto cíclico de las cosas, como con su fotografía *La extensión del reflejo* en la que se ve la huella circular que dejó una bicicleta, al pasar repetidas veces por un charco de agua en Nueva York.

⁶⁸ Aunque mis estudios formales fueron en el ámbito de la composición musical, a partir de mi actividad como fotógrafo iniciada a principios de los años 80 fui desarrollando de manera paralela y autodidacta una carrera de artista visual gracias a mi amistad y colaboración con varios artistas plásticos de mi generación. Actualmente la mitad de mi producción creativa es musical y la otra mitad son esculturas, instalaciones sonoras, fotografía y obra gráfica.

pleno desarrollo tecnológico, al final también han retornado a las poéticas de un conceptualismo minimalista y formal (al igual que la primera generación de los neo conceptuales), que sin embargo puede diferenciarse del sajón gracias a las nuevas poéticas latinas, así como a un sentido del humor muy particular, del cual todos los latinoamericanos somos herederos.

No voy a dividir y diferenciar de una manera tajante a la nueva generación de artistas jóvenes (nacidos a partir de los 80) con la de los neo conceptuales (nacidos a partir de mediados de los 50), ya que tienen muchas cosas en común. En cambio, quiero proponer varios géneros formales para poder analizar desde allí algunas obras y ver y comparar sus características para entender mejor el auge de los nuevos conceptualismos ligados al sonido y a las nuevas músicas en nuestro continente. Por otro lado, es imposible abarcar aquí a artistas de todos los países y analizar suficientes obras. Me concentraré en las más emblemáticas así como en los artistas mexicanos, brasileños, argentinos y colombianos por ser los cuatro países con los que más he tenido contacto en los últimos años.

a) Partituras y Músicas Conceptuales

En una instalación posterior de Jorge Macchi, *5 notas* (2006), una hoja de papel de un pentagrama suspendida en el espacio es atravesada por cinco cuerdas de metal, lo que da lugar a una música espacial imaginaria. El artista mexicano Fernando Ortega (n. 1971) utilizó también una partitura y se preocupó de igual forma por el aspecto espacial, pero también del temporal. En su obra *Transcripción* (2004), un violinista es contratado para tocar una vez al día una partitura de una transcripción del sonido de un mosquito de un minuto y medio, que el artista grabó cuando lo molestaba, en cualquiera de los espacios de la exhibición individual del artista y a cualquier hora en que el museo está abierto. En esta acción que nos recuerda a *Fluxus*, el sentido del humor y el azar se hacen patentes. Es posible que nadie escuche la obra, y un mosquito así como viene y molesta, también puede irse y desaparecer en un santiamén.

Otra obra más reciente que utiliza partituras es *Sonidos del desastre* del año 2016 del mexicano Arturo Hernández Alcázar (n. 1978). La obra en sí es un libro, una investigación sobre los desastres causados por los huracanes acontecidos en Ciudad del Carmen (una ciudad petrolera costera del estado de Campeche) desde los años 80. El libro alude a la historia de la ciudad, íntimamente ligada al partido revolucionario institucional (PRI) que estuvo en el poder desde los años treinta hasta el año 2000, instituto político responsable de muchos de los problemas que todavía tenemos en el país. La parte más importante del libro es una serie de partituras musicales, creadas con las gráficas del movimiento de los huracanes, junto a una propuesta para ser interpretadas.

Algunas de las nuevas músicas conceptuales de la generación de los 80 se distinguen de las anteriores por estar dotadas de un componente netamente político. En la obra *Negación* (2012) de la mexicana Lorena Mal (n. 1986), dos bandas de música militar de 12 intérpretes por bando son colocadas frente a frente. “Una selección de órdenes del código militar mexicano son tocadas en

pares simultáneamente, estos comandos resultan en ordenes imposibles de ejecutar al mismo tiempo.... la negación e imposición que establece la obra obliga a tomar una postura espacial, acústica y política entre la parálisis y la desobediencia”⁶⁹.

Algunos artistas neo conceptuales (de la generación anterior), también se han abocado en realizar fuertes críticas políticas al sistema. El argentino mexicano Enrique Ježik (n. 1963) realizó una acción en el XII festival de performance, en el museo Ex-Teresa Arte Actual (2006) en la que “un grupo de policías antidisturbios entra en el museo en formación, golpeando sus escudos con sus bastones sin cesar, mientras van avanzando y arrinconando al público. En cierto momento se da orden de retirada y los policías salen del edificio”⁷⁰. En *Ejercicio de Percusión* Jezik alude de manera clara a la intimidación que las fuerzas policiales ejercen sobre los ciudadanos y plantea “una confrontación entre las instituciones involucradas: de seguridad, cultural y eclesiástica”⁷¹, ya que la acción se da en un museo que antiguamente fue un templo católico en el siglo XVII. A pesar de que se trata de una acción real y cotidiana, descontextualizada y muy alejada de la música, con el título el artista la acerca claramente al dominio musical, al convertir a la fuerza militar en un conjunto de percussionistas que realizan una acción sonora en un recinto cultural.

b) Objetos, esculturas, instalaciones y sonido

Los objetos y las esculturas de carácter conceptual creadas en América Latina a partir de los años 90 tienden a los formalismos minimalistas norteamericanos, pero a partir de una poética distinta que involucra al cuerpo, a lo sensorial y a la imaginación. Los artistas tienden a internacionalizarse en el discurso intentando ser universales, no contextuales ni regionales. No obstante, un importante número de ellos contextualizan y tratan el paradigma político de distintas maneras en sus obras. Pareciera que en este eclecticismo postmoderno del cual todavía somos herederos, uno puede oscilar libremente entre una y otra manera de realizar un discurso. Lo nacional, político-social y regional, versus lo universal.

El compositor electroacústico y artista sonoro colombiano Mauricio Bejarano (n. 1956) ha realizado esculturas sonoras desde el año de 1993. En *Ruidos Secretos* (2010), instalación constituida por tres objetos inaudibles y desconectados (*No. 1 Ruido Rose*, *No. 2. Negro* y *No. 3. Gris*), el artista hace una reflexión a partir de los *ready mades* de Marcel Duchamp: “Los *Ruidos Secretos* son una serie de pequeños objetos semi encontrados y asistidos, evocando algunos conceptos en torno al sonido como el ruido, el silencio, el objeto, las tecnologías, los soportes, la memoria, el pensamiento y la escucha”⁷².

⁶⁹ MAL, Lorena: *Negación*, 2012. Disponible en <http://www.lorenamal.com/es/obra/negacion.html> (Consultado el 10/10/2018).

⁷⁰ JEŽIK, Enrique: *Ejercicio de Percusión*, 2006. Disponible en <http://enriquejezik.com/2006-ejercicio-de-percusion/> (Consultado el 11/10/2018).

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² BEJARANO, Mauricio: *Ruidos Secretos*, 2010. Disponible en http://www.mauriciobejarano.com/plasticasonora_htmls/plasticasonora_ruidossecretos_transitio.html (Consultado el 07/10/2018).

En las dos reconstrucciones intervenidas del *ready made With hidden noise* de Marcel Duchamp, Bejarano le da un potencial imaginario de posibilidad de escucha al *ready made* original, inescuchable porque en la actualidad no se puede mover ni tocar⁷³, en una de las versiones con un estetoscopio y en la otra, con dos conos de bocinas encontradas que contienen una madeja de cuerda, llevando a estos dos objetos a un absurdo de carácter surrealista. En el tercer objeto (este sí una creación totalmente nueva de Bejarano), el artista prensa varios discos de vinil de 45 revoluciones de manera similar en la que el *ready made* original de Duchamp contiene la madeja enrollada.

El artista argentino Nicolás Bacal nacido dos décadas después (1985), realizó una obra típica del arte conceptual a partir de objetos relacionados con los soportes de escucha en la primera década de este siglo. En *Dos casetes entrelazados* (2007), el artista entrelaza las dos cintas de dos casetes de audio grabables y sin título aparentemente usados. La poética conceptual es clara, dos objetos obsoletos son rescatados del olvido y provistos de una posible relación potencial de pareja en la inmanencia contextual de un nuevo estado al convertirse en una obra de arte. Según Mene Savasta, “el tema recurrente de sus obras es el tiempo, evocado con nostalgia, como detenido en una transformación y siempre visto a través del cristal de la ciencia”⁷⁴.

La escultura sonora *Caja Geofónica* (2018), del artista colombiano Leonel Vásquez (n. 1981), consiste en una caja de madera con un megáfono integrado (también de madera) que nos recuerda a los *intonarumori* de Luigi Russolo. Se trata de un instrumento sonoro mecánico, que reemplaza el cilindro giratorio de los carillones y cajas musicales por una piedra recogida en el paisaje transformado del páramo del Sumapaz.

El dispositivo giratorio, en cambio de organizar y activar la vibración de un peine de laminillas afinadas para reproducir cortas melodías, amplifica visualmente un micro paisaje de rastros e historias de transformaciones geológicas. El usuario, al girar la palanca da inicio al movimiento lento de la piedra y por fricción de sus componentes mecánicos produce mínimos eventos sonoros que dan forma a una textura acústica, rugosa, crujiente.⁷⁵

Esta obra sonora de carácter instrumental sí toma en cuenta el contexto, una geografía concreta. Es posible que su estética esté más cerca de las metáforas sinestésicas de carácter intermedia típicas del arte sonoro, pero la idea de escuchar el resultado "musical" de la zonificación analógica de una piedra me parece muy cercana a los conceptualismos poéticos surgidos a principios de los

⁷³ *With hidden noise* (Con ruido escondido) de Marcel Duchamp (1916) consiste en una bola de cuerda detenida entre dos placas de metal atornilladas. El artista instruyó a su amigo coleccionista Walter Arensberg a abrirla para colocar un objeto dentro de la madeja de cuerda. Duchamp nunca supo lo que era y, de esta forma, el ruido que cascabeleaba dentro se hizo secreto. La paradoja consiste en que en la actualidad el objeto está expuesto en el MOMA y nadie lo puede tocar ni escuchar, y que esta anécdota queda solamente para el recuerdo.

⁷⁴ SAVASTA ALSINA, Mene: *Umbrales. Espacios del sonido*, FASE y Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2016, p. 24.

⁷⁵ Explicación de la obra del artista, quien me la envió por correo electrónico.

años 30 en el manifiesto de *La radia* de Tomasso Marinetti y Pino Masnata: “La radia debe ser... La recepción, la amplificación y la transfiguración de vibraciones emitidas por la materia. Del mismo modo que hoy escuchamos la canción del bosque y del océano mañana estaremos seducidos por las vibraciones de un diamante y de una flor”⁷⁶.

El músico y artista Juan Sorrentino (n. 1978) inició su exploración dentro del campo del arte sonoro en los primeros años de este siglo. En la obra *Cuadros sonoros* (2004), el artista presenta varios bastidores de pinturas en blanco vacíos con un cono de bocina en el centro de cada uno. Cada cuadro emite una narración hablada de una persona que describe una pintura importante de la historia del arte que corresponde a las medidas del bastidor. El título de cada cuadro es la duración del relato. Según Mene Savasta: “El rango dinámico propuesto por el tamaño del parlante de cada cuadro hace que el espectador deba acercarse a escuchar el relato, apuntando su oreja de costado. Así se produce ese fabuloso desconcierto genérico en el que las personas ni siquiera miran los cuadros para apreciarlos”⁷⁷.

Los espectadores tienen entonces un acercamiento físico y perceptivo a los objetos, tienen que acercar uno de sus oídos a la bocina como si alguien nos hablara en el oído para decirnos algo íntimo. Lo que emite la bocina es simplemente la descripción de una obra artística, pero nuestra imaginación participa de manera activa y nos permite apropiarnos de la obra, hacerla más nuestra.

Dejo ahora de lado la dimensión objetual para acercarme a las esculturas sonoras de carácter instalativo. La obra *Palco Oficial* (2006) del argentino Nicolás Varchawsky (n. 1973):

[...] es una instalación sonora basada en un sistema de acoples controlado que utiliza 7 parlantes, 6 micrófonos y un software para el procesamiento de sonido en tiempo real... La manera en la que están dispuestos los micrófonos y los parlantes sugiere la forma de un palco oficial donde se realizará un discurso político, en el que estos artefactos se escuchan a sí mismos, produciendo un flujo sonoro sutil pero invasivo. A medida que ese flujo sonoro evoluciona en el tiempo se vuelve ubicuo a la vez que su presencia se diluye, convirtiendo a “Palco Oficial” en una reflexión sonora sobre el rol del discurso político en la actualidad.⁷⁸

La obra cuenta con un dispositivo digital algorítmico en una computadora que manipula las grabaciones de los *parlantes políticos* y las amplifica con los micrófonos para volver a mandarlas a la computadora y luego de nuevo a los altavoces con ciertas transformaciones. Se trata de una retroalimentación, de una especie de virus que desintegra los discursos, ¿hace aquí el artista una

⁷⁶ MARINETTI, T. y MASNATA, P.: “Entrevista com Cildo Meireles. Por Elton Ribeiro Pinheiro”, en *Palíndromo*, V. 9, No. 17, Abril, Brasil, 2017, p. 264.

⁷⁷ SAVASTA ALSINA, Mene: *Umbrales... Op. Cit.*, p. 22.

⁷⁸ VARCHAWSKY, Nicolás: *Umbrales sonoros*, 2006. Disponible en <http://www.varchawsky.com.ar/palco-oficial/> (Consultado el 11/10/2018).

crítica manifiesta del sistema político argentino o incluso latinoamericano? El artista sonoro mexicano Rogelio Sosa realizó recientemente una obra muy similar, se trata de *Feedback bouquet* (2018), una instalación de varios micrófonos abiertos, apuntados todos hacia un podio en el que no hay nadie. La obra funciona a partir de la retroalimentación que producen los micrófonos mediante un sistema que modula la saturación de sus señales. Es una saturación de un discurso vacío, la ausencia amplificadas de la inmaterialidad⁷⁹.

c) Acciones

Las acciones sonoras pueden ser catalogadas como músicas conceptuales, pero estas no siempre apuntan de manera clara hacia la música. En esta sección hablaré de algunas acciones que se centran en fenómenos no sónicos, o que van más allá de la auralidad. En *Duett* (1999) del belga-mexicano Francis Alys (n. 1959), él y su amigo Honoré d'O se pasean por Venecia cargando cada uno de ellos una de las dos mitades de una Tuba. Cuando finalmente se encuentran, arman el instrumento y tocan una nota. Francis relata su experiencia de haber vivido en esa ciudad en una época en la que había pocos turistas, no habían celulares, y al deambular por las calles sin hacer nada en particular se encontraba a cada rato con sus amigos⁸⁰. Gran parte de la obra de Alys ha estado basada en la deriva situacionista, en sus caminatas por el centro de la ciudad de México o en otras ciudades. Es un artista claramente ligado a la teoría de la estética relacional de Bourriaud, al igual que Gabriel Orozco y el tailandés Rirkrit Tiravanija. En *Duett*, lo importante no es encontrarse y culminar tocando la nota, sino el azar, la deriva, todo aquello que surge en la caminata antes de encontrarte con tu compañero.

Doy un salto al continente sudamericano para describir dos acciones de la artista brasileña Luisa Nobrega (n. 1984) de la serie *.homless. .acciones o como lo quieras llamar*. En *.eco ou reescrita. nunca te disse que ia durar*⁸¹ (2012) la artista realiza la instrucción siguiente:

Comienzo a hablar, con ojos cerrados. No tengo idea de lo que voy a decir. Todo va a ser grabado en una cinta de casete. Cuando el lado **a** está lleno, cambio la cinta, grabo el lado **b**, ahora con los ojos abiertos. Cuando el lado **b** termina, escucho el lado **a**, en silencio. Entonces escucho el lado **b**, con los ojos abiertos. Cuando la cinta termina cierro los ojos y vuelvo a hablar, grabando cada lado más de una vez y siempre escuchando. Es siempre la misma cinta. Repito este procedimiento durante 24 horas. La última grabación es la que permanece. O no. Duración: 24 horas.⁸²

⁷⁹ Esta última frase sale de una plática que tuve con el artista recientemente. Es interesante que Sosa haya imaginado la obra en 2018, dos años después que la de Varchausky. En ciertos momentos históricos las ideas artísticas están en el aire y que creadores de distintos países y culturas las toman de cuando en cuando de manera casi sincrónica.

⁸⁰ DOLFI AGOSTINI, S: *Francis Alys "I'm a lone rider"*, entrevista del 16 de Noviembre de 2015. Disponible en <http://www.klatmagazine.com/en/art-en/francis-aly/32793> (Consultado el 10 de Octubre de 2018).

⁸¹ La traducción al español es: *eco o reescrita. porque nunca te dije que duraría*.

⁸² NOBREGA, Luisa: *eco ou reescrita. nunca te disse que ia durar*, 2012. Disponible en <http://www.luisanobrega.com/eco-ou-reescrita-nunca-te-disse-que-ia-durar.html> (Consultado el 10/10/2018).

¿Es una acción sin sentido? ¿Es un acto nihilista? La acción de borrar y de volver a grabar cada vez tal vez, pero la obligación de escucharse a sí misma siempre antes de volver a borrar podría parecer un acto de auto psicoanálisis, aunque al final quede borrado todo el proceso salvo por lo último que dijo. Es entonces un mantra que se dice, luego se escucha y después va cambiando poco a poco. La acción *.efecto, rewind* (2012) se efectúa con un sistema repetitivo similar a la anterior:

Rápidamente y en silencio, corto una cinta de casete, comienzo a tragarla mientras la grabadora toca una segunda cinta. Siempre que necesito vomitar, escupo la cinta dentro de un vaso, luego corto la parte expulsada con unas tijeras y vuelvo a engullir lo que queda. Continúo hasta que la cinta se ha terminado. Duración media: una hora y quince minutos"⁸³.

En esta segunda acción no sabemos qué cosa está grabada en la cinta, solo conocemos su vana intención de ingerir el sonido ya que al final siempre terminará vomitándolo. La artista se ha convertido en una grabadora y su vomito es el *eject* sónico humano. La verdad es que esta acción puede desdoblarse polisémicamente sugiriendo distintas metáforas, pero el nombre de la serie de acciones realizadas en esa época nos da una clave, el sentirse melancólica, aislada, extrañada, en un *loop* infinito de ensimismamiento. Estas dos acciones podrían remitirnos a los conceptualismos tempranos de los artistas latinoamericanos de finales de los años 60 descritos antes, específicamente del argentino Eduardo Costa y del chileno Juan Downey quienes utilizaron la tecnología de la cinta magnética para grabar y reproducir distintas acciones aparentemente fútiles, pero que al final nos hacen reflexionar acerca de la importancia de la tecnología de grabación como mediadora de un pensamiento insertado en el tiempo.

Termino esta sección con el análisis de la acción *AURI* del brasileño Giuliano Obici (n. 1978) en la que el artista intenta asignar tiempo de escucha de un material sonoro a personas que se encuentran en las calles de Sao Paulo y Nueva York. Este performance juega con la paradoja de los productos intangibles en contextos comerciales y dándole al lugar de la percepción un espacio creativo de remuneración. Obici le paga un dólar a cada persona dispuesta a escuchar durante 3 minutos. El material sonoro que se escucha es una música que explora los límites que la percepción digital provee, operando frecuencias cuyos rangos están en el umbral de lo audible, frecuencias bajas o altas, distintos algoritmos de compresión de manera recursiva, una y otra vez. La música resultante son texturas sonoras que lindan con lo inaudible, deficiencias y fallas que suenan o paran de sonar⁸⁴. Aquí Obici obliga al público a escuchar lo inescuchable gracias a una remuneración, pero cuando menos, los sujetos que venden su escucha están por primera vez atentos al resultado, en vez de

⁸³ NOBREGA, Luisa: *eject, rewind*, 2012. Disponible en <http://www.luisanobrega.com/eject-rewind.html> (Consultado el 10/10/2018).

⁸⁴ OBICI, Giuliano: *AURI*, 2005-2013. Disponible en <http://www.giulianobici.com/site/compro-auri.html> (Consultado el 10/10/2018).

escuchar sin escuchar, de manera distraída, como actualmente sucede cuando la gente pone música de fondo ante la angustia de no poder soportar el silencio.

Conclusiones

El conceptualismo me ha servido como herramienta para acercar arte y música, ya que el mero ejercicio de generar ideas y pensamientos que van más allá de las disciplinas artísticas cerradas, nos ayuda a acercar los distintos lenguajes. Por otro lado, las categorías de arte sonoro conceptual y música conceptual son válidas, ya que nos ayudan a descubrir la riqueza de las nuevas manifestaciones artísticas de carácter intermedia, para compararlas y para transitar de un lado al otro, del arte a la música y de la música al arte.

El arte sonoro conceptual no es bello, es más bien sublime porque existe un contenido en el objeto que no puede ser adecuadamente llevado hacia un medio artístico determinado. Lo sublime no es una materia con forma sino una materia sin forma. Más que un congelamiento imposible, que un momento indivisible imposible, es una cascada, un proceso indefinidamente divisible, un proceso que se afirma en el devenir en vez de ser, en el cuestionar en vez de responder⁸⁵.

Tanto en el arte como en la música, cada vez más creadores latinoamericanos se han intentado aproximar al conceptualismo usando lo efímero y frugal del sonido y el silencio como temas, y realizando obras de gran interés. Las primeras generaciones de artistas latinoamericanos que se diferenciaron del centro hegemónico se emanciparon con el arma de la vanguardia sajona: conceptualizar. Pero la crítica política al capitalismo así como una reflexión profunda de las realidades sociales en Latinoamérica produjeron un arte totalmente distinto al de Norte América (Estados Unidos y Canadá) y Europa del norte.

Las nuevas generaciones se rebelaron ante la actitud izquierdista que estuvo en contra de los formalismos nórdicos, para regresar a la fuente alquímica de las vanguardias occidentales, pero con una actitud lúdica nueva y distinta, de relajamiento y de aprendizaje sano a partir de la cual surgen obras con lupas contextuales distintas. El sentido del humor por otro lado ha probado ser un arma potente, ya que el único modo de ser irreverente y de tirar las tradiciones por la borda es atreverse a reírse de los demás y de uno mismo. Al mismo tiempo, hubo un regreso al tema político y social debido a las grandes crisis que seguimos viviendo por causa de la tremenda desigualdad de clases que todavía existe en nuestros países. Al final somos víctimas de nuestra corrupción, imperfección social, subdesarrollo, pero al mismo tiempo nos beneficiamos al ser más auto críticos, al cuestionarnos de manera permanente. “James Lee Byars nos lleva a la pregunta y a cuestionar en el mundo real de cada día. La herencia del arte conceptual no es un estilo histórico, sino el hábito arraigado de

⁸⁵ Kim-Cohen cita a Leotard sobre lo sublime en KIM-COHEN, Seth: *In the Blink of an Ear...* Op. Cit., pp. 219-221.

la interrogación. Es en el acto de cuestionarse, donde el sujeto, lector, o espectador, se convierte en él mismo o en ella misma...”⁸⁶.

No obstante, si el creador no es el primero en dudar, en meter el dedo en la llaga, difícilmente podrá transmitir esta postura ética, filosófica y estética en la vida. Como dijera un amigo cuando le preguntan: Cómo vas? -Lento, pero inseguro.

Bibliografía

- ACHA, Juan: “Teoría y práctica no objetualistas en América Latina”, en *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, 2011.
- BATALLA, Juan: *60 años del Di Tella: vanguardia, escándalos e historia del instituto que cambió el arte argentino para siempre*, en la sección cultural de *infobae*, domingo 7 de Octubre de 2018. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2018/07/29/60-anos-del-di-tella-vanguardia-escandalos-e-historia-del-instituto-que-cambio-el-arte-argentino-para-siempre/>
- BEJARANO, Mauricio: *Ruidos Secretos*, 2010. Disponible en http://www.mauriciobejarano.com/plasticasonora_htmls/plasticasonora_ruidossecretos_transitio.html
- BENÍTEZ DUEÑAS, Issa: “Reconstruir el vacío y recuperar el espacio: EHRENBERG conceptual”, en el catálogo de la exposición *Felipe Ehrenberg*, Editorial Diamantina, Ciudad de México, 2007.
- BONET, Juan Manuel (Ed.): *Juan Downey Con energía más allá de estos muros*, Centro Julio Gonzales IVAM, Valencia, 1998’.
- BOURRIAUD, Nicolás: *Relational aesthetics*, Les presses du réel, Dijon, 2002.
- CAGE, John: *Silence*, Wesleyan, EUA, 1961.
- CAMINTZER, Luis: *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, University of Texas Press, Austin, 2007.
- CAMINTZER, Luis: “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”, en *Continente Sur-Sur*, Gráfica Pallotti, Porto Alegre, 1997.
- CARRIÓN, Ulises: *The poets tongue*, Folleto del CD, Antwerpen Amberes, 1997.
- DOLFI AGOSTINI, S: *Francys Alys “I’m a lone rider”*, entrevista del 16 de Noviembre de 2015. Disponible en <http://www.klatmagazine.com/en/art-en/francis-aly/32793>
- ESTRADA ZÚNIGA, Ana María: *Tran(du)cciones Invisibles. Hacia una lectura del Arte Sonoro a través de la obra de Juan Downey*, Silencio, Santiago de Chile, 2015.
- GODFREY, Tony: *Conceptual Art*, Art & Ideas Series Plan, Phaidon, London, 1998.
- GÓMEZ ELIZONDO, J.E: *Intersecciones entre la Nueva Media, Composición Asistida por Ordenador y Obra Pre-informática de Xenakis: Implementaciones de Analogique A y CAO en Supercollider*, tesis de maestría en tecnología musical, facultad de Música de la UNAM, ciudad de México, 2016.
- GRANDO, Ángela: “Sal sem carne – para uma estética do gueto”, en *Arteologie* [En línea], 8, 2016, puesto en línea el 26 de Enero de 2016. Disponible en <https://journals.openedition.org/artelogie/496>
- HERRERA, María José: *Comentarios sobre comunicaciones*, 2007. Disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/10951>
- HIGGINS, Dick: “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, en *Something Else Newsletter* 1, No. 1. Something Else Press, 1966.

⁸⁶ GODFREY, Tony: *Conceptual Art... Op. Cit.*, p. 424.

- HAAG, Aracy: *La trama de la buena vecindad latinoamericana*, 2013. Disponible en <http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2013/08/08/la-trama-de-la-buena-vecindad-latinoamericana-2/>
- JEŽIK, Enrique: *Ejercicio de Percusión*, 2006. Disponible en <http://enriquejezik.com/2006-ejercicio-de-percusion/>
- KIM-COHEN, Seth: *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear sonic art*, Continuum, New York/London, 2009.
- KRAUSS, Rosalind: "Sculpture in the expanded field", en *October*, Vol. 8. (Spring), MIT PRESS, Boston, 1979.
- LEHMANN, Harry: "MÚSICA CONCEPTUAL. Catalizadora del giro hacia la estética del contenido inmaterial en la música contemporánea", en *SULPONTICELLO*, No. 32, Noviembre 2016. Disponible en <http://www.sulponticello.com/musica-conceptual-catalizadora-del-gi...>
- LEWITT, Sol: "Paragraphs on conceptual art", en *ART FORUM*, Vol.5, Número 10, 1969.
- MACEL, Christine: *Lygia Clark: At the border of Art*, 2017. Disponible en https://post.at.moma.org/content_items/1008-part-3-lygia-clark-at-the-border-of-art
- MAL, Lorena: *Negación*, 2012. Disponible en <http://www.lorenamal.com/es/obra/negacion.html>
- MARINETTI, T. y MASNATA, P.: "La Radia", en *Wireless imagination*, Editado por Douglas Kahn y Gregory Whitehead, MIT press, Cambridge Massachussets, 1994, p. 264.
- MEIRELES, Cildo: "Entrevista com Cildo Meireles. Por Elton Ribeiro Pinheiro", en *Palíndromo*, V. 9, No. 17, Abril, Brasil, 2017.
- NANCY, Jean-Luc: *À l'écoute*, Éditions Galilée, Paris, 2002.
- NOBREGA, Luisa: *eco ou reescrita. nunca te disse que ia durar*, 2012. Disponible em <http://www.luisanobrega.com/eco-ou-reescrita-nunca-te-disse-que-ia-durar.html>
- NOBREGA, Luisa: *eject, rewind*, 2012. Disponible en <http://www.luisanobrega.com/eject-rewind.html>
- OBICI, Giuliano: *AURI*, 2005-2013. Disponible en <http://www.giulianobici.com/site/compro-auri.html>
- PAZ, Octavio: *La apariencia desnuda*, Ediciones era, Ciudad de México, 2018.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: "La irrupción del sonido en las artes. Surgimiento y desarrollo del arte sonoro en México", en *Palas y las Musas: Diálogos entre la Ciencia y el Arte*. Tomo 6. Contemporáneo, UNAM. Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2016.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: *El Eco está en todas partes*, Editorial Alias, Serie Antítesis, Ciudad de México, 2013.
- SARMIENTO, José Antonio: *Caj. Concierto de teatro musical*, Multigráficas Pérez y Agudo, España, 2007, s/p.
- SAVASTA ALSINA, Mene: *Umbrales. Espacios del sonido*, FASE y Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2016.
- VARCHAWSKY, Nicolás: *Umbrales sonoros*, 2006. Disponible en <http://www.varchowsky.com.ar/palco-oficial/>