

El Arte Sonoro Expuesto

Exposiciones sobre Arte Sonoro en España desde 1990 hasta el presente.

José Manuel Costa

Con la colaboración de Abraham Rivera

© noviembre 2014

Introducción

La propuesta de trabajo, enfocada sobre todo a la Web, consiste en revisar y documentar de forma coherente la actividad expositiva del Arte Sonoro en España desde 1990, fecha en la que puede ya hablarse de una cierta regularidad en esta actividad. Previamente, y ya desde los encuentros de Pamplona de 1972 donde se presentó *Soledad Interrumpida* de José Luis Alexanco y Luis de Pablo, tuvieron lugar acciones aisladas de artistas que realizaban lo que aparecía en ocasiones como Arte Sonoro y en otros como Arte Intermedia, un término de Bill Higgins que sigue teniendo una amplia aceptación en España. Pensamos en ZAJ, Lugañ, José Antonio Orts, Concha Jerez, José Iges, Miquel Jordà, José Manuel Berenguer...

La forma en que se presenta este artículo es la de un análisis acrítico y una tipificación plural de lo observado hasta el momento. Se ha elegido este método porque, en este estadio, aún no se ha producido una recolección exhaustiva de datos, algo que requerirá medios y tiempo, de modo que lo aquí expuesto habrá de ir completándose en el futuro hasta obtener una visión lo más detallada posible de los acontecimientos y que permita un análisis más pormenorizado y crítico de lo sucedido.

Aún así, y ciñéndonos exclusivamente a una parte del trabajo, tal y como se explica más adelante, una simple descripción de la forma en que se han desarrollado las muestras de Arte Sonoro en nuestro país permite trazar una serie de características muy diferentes entre sí, pero que se presentan de forma reiterada.

Se generan tipologías cuyo origen se encuentra las más de las veces en las necesidades de las obras o en las características del lugar de exposición más que en una voluntad previa de atenerse a unos modos de hacer preconcebidos.

Descripción del estudio

A efectos de estudio e investigación, que no pueden agotarse en un espacio corto de tiempo, distinguimos varios niveles de investigación:

- a. Exposiciones/Eventos sobre Arte Sonoro que se presentaron como tales.

- b. Exposiciones de artistas individuales con una fuerte (o total) presencia de Arte Sonoro.
- c. Exposiciones/Eventos de orden diverso con una presencia importante de Arte Sonoro.
- d. Exposiciones galerísticas colectivas o individuales en torno al Arte Sonoro.

Hasta el momento se ha atendido únicamente el primer apartado, aunque se sea plenamente consciente de la existencia del resto. Mientras resulta relativamente sencillo rastrear las exposiciones específicas, casi todas realizadas bajo un paraguas institucional solvente y conocido, tanto las exposiciones individuales como, sobre todo, las no específicas con presencia de Arte Sonoro son mucho más arduas de investigar de forma exhaustiva.

Clasificación de tipos de exposición

Por el origen

- a. La inmensa mayoría de las exposiciones realizadas en este periodo tuvo lugar bajo el manto institucional de un Centro o Museo de Arte Contemporáneo.
- b. En alguna ocasión, como Sensxperiment y en otra forma el Sónar, el evento no se limita solo al apoyo de una institución principal sino que recaba el apoyo de varias de ellas, no actuando éstas como promotoras únicas, y correspondiendo dicho papel a una organización privada.
- c. Iniciativas como In Sonora surgieron con la vocación explícita de extender el Arte Sonoro a espacios de la cotidianeidad sin el patrocinio y acogida de una sola institución. Para ello se han venido utilizando bares, tiendas, galerías alternativas o acciones en espacios públicos.

Por el lugar

- a. La mayor parte de los casos en la institución.- Institución que, debe repetirse, suele estar más relacionada con lo visual que con lo sonoro. Realizándose en los espacios expositivos diseñados como tales, o en otros lugares no expositivos, de la misma institución.
- b. Fuera de la institución.- Los ejemplos de Sensxperiment, In Sonora o ARTE SONoro se extendían fuera de las paredes de la institución, en todo o en parte. Se ha operado en plena calle, en mercados públicos, en jardines, paradas de autobús (*Itinerarios del sonido*, 2005), túneles de Metro...

Por su impacto sonoro

- a. Alto Impacto Sonoro.- Ha habido obras/exposiciones de alto impacto sonoro, relacionado por lo general, pero no únicamente, con un elevado volumen sonoro. *Tabakalera Soinua* en particular, pero casi todas las exposiciones en general han presentado al menos varias piezas de alto impacto. Esto, naturalmente, genera problemas de contaminación sonora que incluso se extendían a todo el espacio. De modo que las piezas tendían a mostrarse en condiciones de aislamiento o suficiente lejanía.
- b. Bajo impacto sonoro.- Destaca aquí sobre todo la exposición *Dimensión Sonora* del Koldo Michelena (2007). El espacio, básicamente abierto aunque dividido por muros-tabiques, no permitía la instalación de obras de Alto Impacto Sonoro, que habrían interferido mutuamente, por lo que se recurrió a piezas que funcionaban a volúmenes discretos entre las que se intercalaban lo que puede llamarse representaciones gráficas del Arte Sonoro.

Por su impacto visual-espacial

- a. Bajo impacto visual.- Las obras o bien son virtuales (o aurales), con una mínima presencia visual, o bien dicha presencia visual se concreta en objetos de dimensiones y aspecto no prominentes.
- b. Alto impacto visual.- Cuando las obras son de grandes dimensiones o por sus características (proyección lumínica, colorido...) ocupan un espacio amplio o destacan con fuerza de su entorno.

Situación genérica

a. Ausencia de Documentación.

Antes de pasar al análisis, ha de tenerse en cuenta un factor fundamental: las deficiencias en la documentación. Esta afirmación habría de matizarse. Por supuesto, de casi todo lo que vamos a hablar existe algún tipo de referencia escrita y en ocasiones gráfica. Pero lo que echamos de menos es no tanto estas referencias escritas o sonoras, también algo escasas, sino una documentación específica del Arte Sonoro. Una documentación que recoja ambos aspectos: el sonoro y el visual/aural.

A día de hoy, el medio más aproximado para recoger la globalidad del arte sonoro sigue siendo el vídeo; y por desgracia hay muy pocos que documenten debidamente estas obras.

Esto no solo sucede en España. La mayor y mejor conseguida exposición de Arte Sonoro que se haya producido fue Sonambiente en Berlín, en 1996 (con su segunda edición en el 2006), y de la que tampoco existe demasiado material videográfico disponible. Lo mismo vale para otras exposiciones a lo largo y ancho del mundo. Una excepción muy notable fue Dimensión Soinua de José Iges, donde el catálogo incluía un DVD que representaba un buen acercamiento a lo que contenía la exposición, al igual que el incluido en la publicación MASE 2006 [<http://mase.es/dvd-mase-2006>].

Por otra parte, algunas de las instituciones donde han tenido lugar este tipo de exposiciones suelen realizar vídeos de todas sus muestras, de forma que algún material existe, aunque no sea de acceso público.

En Youtube, Vimeo y otros repositorios es posible encontrar algunos segundos de audio-vídeo, pero nada demasiado útil y de calidad a veces inservible. En ocasiones, la única documentación de este tipo son reportajes televisivos (Metrópolis de TVE muy en primer lugar). Estos reportajes son muchas veces excelentes, pero en su propio lenguaje, el televisivo. Precisamente por ello, no reflejan cada obra y el conjunto de forma que puedan servir para una investigación medianamente profunda sobre cómo y por qué se produjo cada evento y cómo funcionaba cada obra en ese contexto expositivo.

Lo no hecho hasta el momento ya no tiene remedio pero debe ser recalcado para que en el futuro se incluya en los presupuestos expositivos un apartado explícito para la documentación audio-visual de cada evento, de la misma manera que se aparta una cantidad para el catálogo.

b. Espacios expositivos institucionales.

En buena medida y comparadas con las exposiciones de artes visuales, de mayor tradición, producidas en locales construidos o rehabilitados para ese propósito específico y con una larga tradición técnico-teórica a la cual referirse y en la cual a veces se encuentran encerradas, las exposiciones dedicadas al Arte Sonoro han de recurrir a soluciones inéditas, inesperadas y fuera de cualquier rutina que debe encajarse en esos espacios.

El Arte Sonoro, cabía suponerlo a priori, presenta unas exigencias muy diferentes a lo únicamente visual, pero se produce casi siempre en espacios o instituciones diseñadas ateniéndose a una tradición arquitectónico-expositiva que se remonta al siglo XIX, aunque con trazas de la arquitectura palaciega barroca y también en algunos edificios post-racionalistas que a veces rompen con el paradigma del cubo blanco (antes rosa, gris, azul, granate, verde, siena...), a cambio de crear espacios arquitectónicos interesantes pero tampoco necesariamente adaptados a las exigencias del Arte Contemporáneo, ya no solo Sonoro.

- **Carencias técnicas.**- El Arte Sonoro se ha producido casi siempre en condiciones poco idóneas desde el punto de vista arquitectónico. Pero no solo esto, a esas carencias se le suman problemas de orden técnico porque, cabía esperarlo, lo más que esperaban exponer estos centros o museos cuando se construyeron (en España años 80-90 del siglo XX) eran superficies (fotos, pinturas, grabados, dibujos...) y ocasionalmente volúmenes. Dichos espacios no suelen estar a una altura acústica medianamente tolerable, siendo como suelen ser paralelogramos de superficies reflectantes. Pero es que muchas veces carecen de instalaciones eléctricas adecuadas, el aire acondicionado se escucha de manera a veces molesta (efecto especialmente notable en la Sala de Turbinas de la Tate Modern, Londres, pero utilizado por algunos artistas en las Unilever Series como Juan Muñoz u Olafur Eliasson).
- **Carencias ideológicas.**- También juega un papel el hecho de que muchas veces las instituciones no están ideológicamente preparadas para enfrentarse, en contra de su educación y su práctica cotidiana, con el fenómeno del sonido. "Ideológicamente preparadas" incluye cuestiones tan prácticas como la idea de que el Arte Sonoro, al igual que el resto de las Nuevas Prácticas Artísticas basadas en nuevas tecnologías, incluye conceptos como gestión de un montaje complejo o al menos diferente; de un contrato de mantenimiento suficiente; diferentes caminos para la recepción de obra y, por supuesto, su montaje. Muchas veces dicho montaje debe realizarse por el artista y así ha sucedido en prácticamente todas las exposiciones estudiadas. Lo cual plantea a su vez convencer a la institución de que el artista debe ser invitado y han de pagársele unas dietas. Esto, que debería darse por supuesto, no siempre entra en la estructura administrativa de las entidades y debe ser camuflado bajo otros conceptos.
- **Carencias en la comunicación.**- Para finalizar este apartado del lugar de producción más común, la institución de Arte Contemporáneo, comentar que la institución tampoco sabe muchas veces cómo enfocar la mediación e incluso la didáctica del Arte Sonoro. Algo casi natural, ni sus listas de correo ni sus contactos están enfocados a ello. Con todo, y teniendo lo anterior en cuenta, se han realizado exposiciones con amplio reflejo mediático: aquellas que optaron por hacer ver a los medios audiovisuales que una exposición con sonido es perfecta para su volcado en televisión o incluso en radio.

c. Espacios no institucionales.

Fuera de las paredes de la institución los problemas técnicos son evidentes, pero las obras ideadas para estas situaciones tienen en cuenta el hecho de que ni va a haber una acústica sensacional, ni que habrá de localizarse algo tan sencillo como una toma eléctrica. En general, no obstante, se trata de un condicionamiento integrado en la misma concepción de la obra, no una limitación impuesta sin más sobre la misma. Es interesante comprobar cómo, de todas formas, es conveniente disponer de algún apoyo institucional por una simple cuestión burocrática: para acciones en espacios públicos suelen necesitarse permisos, a veces de varios tipos. Acudir a las autoridades correspondientes con un papel con membrete ayuda hasta el punto de la necesidad.

d. Vandalismo.

Hemos de considerar un problema que, de una u otra forma, se ha presentado en casi todas las exposiciones: el vandalismo. El vandalismo no es privativo del Arte Sonoro, en lo absoluto, pero se produce. La experiencia de las exposiciones estudiadas muestra dos situaciones propicias: lugares públicos de accesibilidad permanente y espacios cerrados con un serio déficit de vigilancia. Ha de hacerse notar porque se han dado ocasiones como Tabakalera Soinua donde un mini-vandalismo de corte gamberro supuso una molestia continua. En otros casos, como en Itinerarios Sonoros, el vandalismo fue posiblemente involuntario: conectar y desconectar unos auriculares a veces cursa con accidentes, como también sucedió en una instalación de auriculares de Chris Watson en Madrid.

En ARTE SONORO se produjo en los últimos días del evento el boicoteo de unas obras (Jardín de Poetas, de Jerez/Iges y Trees de Dawn Scarfe) por parte de una funcionaria cuya oficina daba al jardín donde se habían instalado las susodichas obras. Un hecho que desemboca en un factor que no siempre se tiene en cuenta y que se trata en el siguiente punto.

e. Ergonomía/Ecología.

Repasando las exposiciones habidas en este periodo, encontramos en algún caso quejas del vecindario por el ruido generado. Pero, por lo que sabemos, son muy aisladas. Por otra parte las regulaciones municipales sobre el sonido ya son bastante restrictivas.

Se utiliza la palabra ergonomía en su acepción más usual referida a las condiciones en las que se realiza el trabajo en oficinas u otro tipo de empresa; porque en muchas ocasiones quienes se han quejado han sido los mismos trabajadores de las instituciones donde se realiza la exposición. Éste es un extremo al que ha de prestarse la mayor atención. El Arte Sonoro no puede ser una molestia y convertirse en una agresión sonora perpetua para los trabajadores de las instituciones o de cualquier otro lugar donde se instale.

f. Financiación.

En términos generales vemos que la financiación de las exposiciones de Arte Sonoro tienen un origen casi 100% institucional. Y afinando algo más, vemos que esas instituciones suelen ser públicas o público-privadas, como fundaciones tipo la antigua Caja Madrid. En ninguno de los casos, ni siquiera los más ambiciosos, el presupuesto fue comparable al de exposiciones homólogas en otros terrenos del Arte.

El problema de la financiación ha solido residir más bien en lo que ya apuntábamos en los párrafos dedicados a las “Dificultades Ideológicas”. Por ejemplo, algunas instituciones públicas tienen prohibido por reglamento realizar pagos a los artistas; pero es que los artistas sonoros tienen que instalar sus piezas, si no en su totalidad, sí en sus últimas fases de ajuste. Los artistas sonoros no envían una obra acabada y que solo ha de desempaquetarse: vienen ellos mismos a montar instalaciones que con mucha frecuencia son “site-specific” o deben adaptarse visual y sonoramente a un determinado espacio. Y ése es un trabajo que debe pagarse. En algunas ocasiones ese pago se ha disimulado bajo otros conceptos, como Producción, pero ésta no es una situación satisfactoria. Los derechos profesional-laborales de los artistas deberían ser reconocidos como tales, sin subterfugios. Lo que a veces, en muchas de estas exposiciones, son una serie de micro patrocinios que en algunos casos tienen un origen técnico (marcas de altavoces, por poner un ejemplo) pero en general dependen más bien de contactos habituales de la institución o de los que los promotores/comisarios puedan conseguir explotando sus contactos.

g. Localización geográfica.

La inmensa mayoría de las exposiciones específicas de Arte Sonoro se han realizado en la periferia. Podemos mencionar San Sebastián, Valencia, Lucena, Vigo, Gijón, Burgos... De las dos grandes capitales, Madrid ha venido siendo la más refractaria y de hecho hasta los 2000 no se realizaron las primeras intervenciones de cierto porte, no hablemos ya de exposiciones o eventos específicos. En Barcelona, sin embargo, si se han venido produciendo eventos o muestras por lo general centrados en una gran institución del arte como es el MACBA (con alguna aportación en cierta fase del Centro Santa Mónica y Caixaforum), en eventos como Zéppelin o en un festival de música electrónica como el Sónar.

h. Composición de las exposiciones.

Es notable comprobar cómo prácticamente en todas las exposiciones el número de artistas extranjeros es mucho mayor que el de españoles. Solo MASE e In-Sonora como evento han seguido el camino opuesto: casi todos los artistas han venido siendo españoles.

En cualquier caso, y seguramente debido a lo ajustado de los presupuestos, se detecta también un absoluto predominio de artistas europeos o residentes en Europa. Sin entrar en valoraciones, esta situación ha logrado que España sea un lugar donde los artistas sonoros de otros países saben que existe un nivel técnico decente y en el que se puede confiar. De refilón, y al ser exposiciones con presencia física de los artistas, estas presencias facilitan la comunicación con los artistas españoles presentes y más en general con la escena local.

i. Incidencia.

La incidencia social de las diferentes exposiciones ha sido muy variable. Si tenemos una institución abierta, con afluencia de personas a actividades de muy diferente tipo y una comunicación razonable, nada impide que una exposición de Arte Sonoro sea un éxito de público. Porque, en gran medida, las exposiciones de Arte Sonoro que han tenido lugar en nuestro país han sido literalmente para todos los públicos. La experiencia de estas actividades nos permite decir que las asistencias han sido de todo tipo de edad y condición y que no responde al perfil habitual del público del arte.

j. Actividades colaterales.

En muchas ocasiones se han realizado diferentes actividades colaterales a las exposiciones. Aprovechando la presencia de los artistas para el montaje, se han solido producir conciertos de esos mismos artistas. Ésta es una actividad que viene casi de la mano y que se ha producido con mayor o menor autonomía o ambición, desde conciertos en el mismo acto de la inauguración hasta programas más completos y cuya pretensión era cubrir también el aspecto performativo del Arte Sonoro.

En alguna ocasión se han realizado también programas pedagógicos o encuentros especializados, alguno de ellos tan notable como EASE, el primer gran encuentro del Arte Sonoro en España, que tuvo lugar en Madrid en el 2010.

k. Comparativa.

De todo lo anterior y sin ningún afán exhaustivo podemos establecer comparaciones con algunas exposiciones realizadas durante este periodo en otros países. Prácticamente todo lo apuntado con anterioridad es válido para la mayor parte de esas exposiciones. Los problemas son muy semejantes, incluso en el terreno ideológico, técnico y comunicativo, que aparentemente deberían estar más puestos al día en países con una tradición de Arte Sonoro, si no necesariamente más extensa, sí más intensa. *Soundings* en el MOMA (2014) en Nueva York o el mismo *Sonic Boom* de la Hayward Gallery (2000) constituyen sendos ejemplos de montajes muy pobres, casi vergonzantes en el primer caso y de caer en muchos errores técnicos en el caso de la segunda.

No obstante, ha habido niveles a los que estamos muy lejos de acceder en nuestro país. En primer lugar los dos *Sonambiente* de Berlín (1996 y 2006), que sin duda fueron sendos ejemplos sobre cómo puede exponerse el Arte Sonoro: distribuido en diferentes localizaciones por todo el centro de la ciudad. Sobre todo en la primera, con un Berlín que comenzaba a reconstruir dicho centro vacío tras la caída del Muro, suponía un descubrimiento constante de espacios tan vacíos de su antiguo sentido como el mismo muro. Una situación literalmente irreplicable que desarrollaba al máximo muchas de las potencialidades del Arte Sonoro.

Otro ejemplo, también en Alemania, es *Sound as a Medium of Art* en el ZKM de Karlsruhe (2012). Se trataba, como es costumbre de dicho Centro, de una exposición enorme que pretendía la mayor exhaustividad posible en las naves rehabilitadas de lo que fue fábrica de armas para la exposición de lo que antes he llamado “Nuevas Prácticas Artísticas”. Como en otras de este Centro, la exposición se manifestaba como enciclopédica y quizás perdiera en intensidad de experiencia lo que ganaba en información. Curiosa y puede que significativamente, a la fecha de estas líneas, sigue sin aparecer el prometido catálogo, que previsiblemente se irá más allá de los 800 páginas en gran formato. Este ejemplo, el de unos medios económicos muy elevados invertidos en unos espacios preparados para el arte contemporáneo es algo que solo pueden emular las mayores instituciones mundiales, en España el Reina Sofía de Madrid o (por espacios aunque quizás no presupuesto) el CAAC de Sevilla.

Con todo y a nivel general, las exposiciones de Arte Sonoro en España parecen perfectamente homologables con las realizadas en otros países.

Historia sumaria

Se da una diferencia muy aparente entre las formas de aparición del Arte Sonoro entre la década de los 90 y la de los 2000. A lo largo de los 90, y aunque el Arte Sonoro ya estuviera ampliamente asentado, incluso en España, lo más notable, si dejamos aparte los conciertos de música experimental, es una cierta eclosión de festivales donde lo sonoro podía estar bastante unido a la “performance”. Esto es algo normal en el contexto de la época. Por un lado había una cierta tradición de “performance” que en gran medida arranca de los años 70 vía ZAJ y también de un amplio círculo de músicos que desde los años ochenta incorporaban aspectos muy performativos en sus conciertos, reunidos en eventos como los organizados por Llorenç Barber o Nieves Correa.

De la misma manera tienen lugar algunos importantes festivales de poesía contemporánea de diferentes direcciones. Hemos de dilucidar si estos festivales de música experimental con esas componentes de "performance" deben ser incluidos en este estudio, pero se trata de una discusión posterior, por ahora permanecemos en el aspecto más reduccionistamente expositivo. Aprovecho para comentar que a lo largo de estos noventa tuvieron lugar bastantes exposiciones individuales de numerosos artistas sonoros en galerías. No las olvidamos, están recogidas y pasarán a formar parte de la Web.

En todo caso, sería interesante analizar esos festivales de música, poesía y "performance" por si se produce lo que en un primer espiguelo se deduce: que estamos hablando de una música experimental en gran medida post-electroacústica, cuyos más notables representantes siguen estando presentes.

No obstante, la década había comenzado con un evento que sería muy importante para mantener, con altos y bajos, una presencia y divulgación de nuevas prácticas estéticas basadas en nuevas tecnologías. Entre ellas lo Sonoro. Se trata de ArT Futura, que en contra de todos los augurios sigue activa. Ha de advertirse que ArT Futura no era específicamente un evento de arte sonoro, como tampoco lo sería el Sonar que comenzaría su andadura cinco años más tarde y que incluyó en su programa muestras de arte y nuevas tecnologías, en las que se incluía Arte Sonoro de forma clara y específica.

Art Futura apareció cuando aquello de la ciber-cultura representaba estar en la vanguardia absoluta. Los temas de esos primeros festivales eran cosas como La vida artificial, la realidad virtual, los robots. En ningún caso el Arte Sonoro o el sonido en sentido más amplio fue tema de alguna edición pero sí se podían encontrar trabajos que utilizaban el sonido para dar forma a obras casi siempre de marcado carácter tecnológico. Si acaso comentar que Montxo Algora que pertenecía al colectivo que lanzó el festival aún sigue dirigiéndolo. Las bases y los artistas siguen siendo muy similares, para hacernos una idea de esa relación hemos traído una obra que estuvo en la exposición *Máquinas y Almas* comisariada por Montxo Algora para el Museo Reina Sofía en el año 2008 y que podría representar el espíritu y selección de Art Futura. Repito de nuevo que no es propiamente arte sonoro pero nos sirve para hacernos una idea de esas relaciones que se dieron en un primer momento.

[Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=rIfDvpHkYbA>]

El ya mencionado Sónar es el otro evento importante que se ocupó en sus comienzos del Arte Sonoro. Desde sus inicios el Arte Sonoro ha contado con la tecnología contemporánea y Sónar en sus comienzos se definía como Festival de música avanzada y arte multimedia. Dentro del arte multimedia es donde podemos encontrar lo más cercano a lo que estamos buscando y que, como veremos, nos llevará a artistas contemporáneos como Ryoji Ikeda o Takashi Makino.

La parte del Sónar dedicada a las nuevas tecnologías se llamaba Sonarmática, donde también cabían instalaciones interactivas. En 2012 Sonarmática cambió de nombre y ahora se denomina Sónar Pro. Un nuevo formato más en sintonía con los conceptos de la web 2.0, para presentar los proyectos de arte digital más innovadores vinculados a la música. Ya no se trata de buscar los grandes nombres para traerlos a Barcelona (lo cual Sónar hizo a su debido tiempo cuando presentó las escenas artísticas digitales de las grandes metrópolis), sino de ofrecer una panorámica de las propuestas más innovadoras que vienen de la cantera. Como la Universidad Pompeu Fabra (UPF), la Beca Phonos de Creación y el pionero Máster en Artes Digitales, creado en 1996 y dirigido por el artista y teórico Roc Parés.

En Sonarmática se incluyeron todo tipo de actividades: instalaciones (Paul Sermon o Ramon Caus en el 96, Víctor Nubla o Masaki Fujihata en el 97, Tommi Grondlub & Petteri Nisunen o Carsten Höller en el 98), exposiciones (*Designers Republic, Tomato, Txarly Brown, Abuse Industries...*), demos, "performances", conferencias, música a la carta, contenidos "online"...

[Video: <http://www.tv3.cat/videos/497779> Poner a partir del minuto 6:25 (Programa sobre el Sonar Sputnik 1996)]

Lo que también se observa en los 90 es la casi ausencia de los grandes Museos o Centros de Arte Contemporáneo que de una forma u otra tuvieron un protagonismo en la exposición de Arte Sonoro. La razón viene de la mano, muchos de estos centros se estaban construyendo en esa época y los ya existentes aún estaban desarrollando su personalidad, que en ojos del mundo artístico imperante, aún con la mirada fija en las vanguardias, no pasaba necesariamente por lo sonoro. Un ejemplo fue y es Zéppelin, concebido como festival en 1998 por la Orquesta del Caos impulsada por José Manuel Berenguer y que a partir del 2001 incluye elementos de Arte Sonoro.

Zéppelin, organizado por Orquesta del Caos, tiene lugar en Barcelona desde 1998. Fue concebido en principio como unas jornadas de música experimental que fueron evolucionando desde 2001 y se amplió a los distintos artistas que exploran el sonido; incluyendo actividades como instalaciones sonoras, música, performance, paisajes sonoros, radio arte o el vídeo de experimentación sonora. También desde el 2001 Zéppelin se ha realizado en torno a un tema, como Absolutely Plugged, Permanent Flux, Música Ambiental, Aspectos Sociales y Psíquicos del Sonido, Mecanismos del Control Social, El Sonido en La Cueva, Sonidos del Poder, Sonidos en Causa, Ciudades en Red, Barcelona so Limit...

[Enlace: <http://caos.sonoscop.net/festival-zepelin/>]

Pero como decíamos, 1999 presenta dos hitos cuya influencia directísima se extiende hasta este acto: por un lado nace Sensxperiment, entre Córdoba y Lucena, y la exposición comisariada por José Iges *El espacio del sonido/ El Tiempo en la mirada* en el Koldo Mitxelena de San Sebastián. Ambas vienen a ser las primeras manifestaciones en presentar de forma explícita y dedicada el Arte Sonoro. Se trataba de dos propuestas muy diferentes con un rasgo común: producirse en la periferia artística. Éste es un rasgo que en gran medida continuará hasta nuestros días. En ambos casos, y ante la imperiosa necesidad de ir rellenando vacíos clamorosos, tanto Juan Cantizzani como José Iges vieron la necesidad de ir introduciendo figuras internacionales básicas para el conocimiento del Arte Sonoro.

El espacio del sonido/El tiempo de la mirada fue una exposición comisariada por José Iges en el centro de Koldo Mitxelena Kulturenea en el año 99 en la que se presentaban las obras de trece artistas contemporáneos centradas en la utilización del sonido como material plástico y artístico.

Algunos de los artistas punteros fueron Laurie Anderson, Philip Corner, Esther Ferrer, Joe Jones, Rolf Julius, Christina Kubisch, Luga, Max Neuhaus, José Antonio Orts, Peter Vogel, Wolf Vostell. Eran esculturas e instalaciones sonoras y visuales cuyo punto de partida era el arte intermedia. Este término, arte intermedia, enunciado en los años 60 por el artista Fluxus Dick Higgins, fue descrito como un nuevo emplazamiento en la actividad artística, “entre los distintos medios”, una noción que parte de la disolución de las formas convencionales de arte -fenómeno que había comenzado a principios de siglo- y que tiene particular relevancia en la escultura sonora y en la instalación sonora y visual. De esta exposición y gracias a un reportaje de TVE 2 tenemos un testimonio.

[Vídeo: <http://vimeo.com/37637083> (Empezar 14:40) *El espacio del sonido / El tiempo de la mirada*]

El Encuentro Internacional de Creación Sensxperiment celebró su primera edición en 1999 y desde entonces su objetivo ha sido contribuir en la difusión de una serie de trabajos artísticos que parten de la creación audiovisual pero con especial atención a la escucha y el medio sonoro.

El proyecto ha traído a Lucena a figuras de la talla de Francisco López, Mark Bain, Justin Bennett, Maki Ueda, ILIOS, Dallas Simpson, Bruce McClure, Pierre Bastien, Pascal Battus, Optofonica, Synchronator...

Sensxperiment además acogió, en el año 2006, la I Muestra de Arte Sonoro Español, comisariada por José Iges y que albergó instalaciones y esculturas sonoras además de obras para soporte audio de 12 artistas españoles: Mikel Arce, José Manuel Berenguer, el CDCE-Centro de Creación Experimental, Concha Jerez, Francisco Martí Ferrer, Lugan, José Antonio Orts, Isidoro Valcárcel Medina...

[Video: <http://vimeo.com/17016240> Audiovisual retrospectivo del Encuentro Internacional de Creación Sensxperiment (Lucena-Córdoba)]

Así, vamos entrando de lleno en la época que más nos ocupa, los años 2000. De hecho, en esta década y media y a pesar de las apariencias, España ha tenido una densidad bastante notable en el terreno de lo expositivo. Una cierta cantidad de centros, en distintas ciudades, han integrado con cierta normalidad el Arte Sonoro, incluso a través de exposiciones colectivas de cierto fuste y por lo general bastante bien montadas, resistiendo sin mayores problemas comparaciones tanto en número como en calidad y variedad con prácticamente cualquier otro país si exceptuamos, quizás, Alemania.

Eso no significa que estemos bien, pero sí que no estamos peor. Podemos contabilizar las siguientes exposiciones colectivas. *Resonancias* en el Museo Municipal de Málaga (2000); *Mostra d'art sonor i Visual*, en el Convent Sant Agustí (2000) de Barcelona que, con alguna interrupción, sigue presente. También en Barcelona y en el 2002 tuvo lugar *Proceso Sónico* (MACBA/Pompidou, en el 2004), el primer *Banquete!*, exposición que en sus diversas formas ha presentado Arte Sonoro, en el 2005 nace *In Sonora* y tiene lugar *Itinerarios del sonido* de M. Álvarez Fernández y María Bella; en el 2006 la exposición *Invisible* en el MARCO de Vigo y el Centro José Guerrero de Granada; al año siguiente *Dimensión sonora* de J. Iges en el Koldo Mitxelena; en Granada el *Muvi.Video; Tabakalera Soinua* por Xabier Erkizia del 2008 en San Sebastián; ARTE SONoro en Madrid (2010) o *Visualizar el sonido*, comisariada por Fiumfoto para Laboral en 2012.

A ello, por supuesto, han de sumársele la presencia de Arte Sonoro en colectivas de otras temáticas y exposiciones individuales en nuevos ámbitos galerísticos, en unos casos con mayor dedicación como espacio Menos Uno en Madrid y otros de manera más ocasional.

Proceso Sónico, una nueva geografía de los sonidos, se produjo en el MACBA en el año 2002 y más que un acercamiento al arte sonoro proponía diferentes hibridaciones de la música electrónica de los últimos diez años con las artes visuales. La exposición abordaba la relación entre imagen y sonido electrónico a partir de ocho instalaciones audiovisuales de artistas como Doug Aitken, Mathieu Briand, Coldcut, Flow Motion, Renée Green, Rupert Huber y Richard Dorfmeister (TOSCA), Mike Kelley, Gabriel Orozco, Scanner y David Shea.

[Imágenes: <http://www.macba.cat/es/expo-proceso-sonico>]

IN-SONORA como muestra de arte sonoro comienza en el año 2005, con una periodicidad anual. El encuentro aúna instalaciones y objetos sonoros/interactivos, eventos experimentales, piezas de escucha, “net.art”, vídeo, talleres, debates y presentaciones. Todo ello mediante una convocatoria pública internacional que apuesta principalmente por artistas emergentes. En los primeros años la muestra tenía lugar en Espacio Menos Uno, dentro del barrio de Malasaña, y más adelante crea lazos con instituciones y espacios alternativos de Madrid para expandirse. Por esta convocatoria han pasado casi 100 artistas: algunos de ellos son Carlos Suárez, Pablo Sanz, Pablo Serret de Ena, Peter Ablinger, Krapoola, Escoitar, Ronald Van der Veij...

[Vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=aUFmPncLsYU&feature=share&list=PLE96581129F114CD1> *Instalación de Pablo Valbuena en In-Sonora III en 2007*]

ARTE SONORO en La Casa Encendida comisariada por José Manuel Costa y que agrupaba una serie de prácticas artísticas que tenían en común la investigación con el sonido. Una exposición que como hemos visto en anteriores exposiciones tenía su principal interés en la hibridación de diferentes disciplinas: música experimental, artes visuales, paseos sonoros, radio creación...

Instalaciones de Ryoji Ikeda, Angela Bulloch o Minoru Sato, intervenciones de Llorenç Barber, objetos de Carsten Nicolai o Steve Roden y grabaciones de la Antártida a cargo de Chris Watson entre otros.

[Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=3KzX_8Zry-A]

Exhibited Sound Art

Exhibitions about Sound Art in Spain from 1990 to present.

José Manuel Costa

With the collaboration of Abraham Rivera

© november 2014

Introduction

The work proposal, focused mostly on the Web, consists of reviewing and documenting in a coherent manner Sound Art exhibition activities in Spain since 1990, when this activity started to have some regularity. Previously and since the Pamplona meetings in 1972, where *Soledad Interrumpida* by José Luis Alexanco and Luis de Pablo was premiered, there were isolated actions by artists that carried out what occasionally looked like Sound Art, as well as at other times such as Intermedia Art, a term coined by Bill Higgins that is still widely recognised in Spain. We are thinking about ZAJ, Luga, José Antonio Orts, Concha Jerez, José Iges, Miquel Jorda, José Manuel Berenguer, etc.

This article is presented on the basis of a non-critical analysis and plural classification of what has been observed to the present day. This method has been selected because, at this stage, a comprehensive data compilation has not been produced yet, something that would require considerable resources and time. Therefore, the information displayed here will need to be complemented in the future until a vision of the events, as detailed as possible, is achieved, which would make it possible to have a more specific and critical analysis of what had happened.

Even so, and focusing exclusively on part of the work as it is explained below, a simple description about the way in which Sound Art exhibits have been developed in our country would make it possible to outline a series of very different but frequently present characteristics.

In this way, typologies are generated whose origins are found mostly within the works' needs or the exhibition location characteristics, rather than in the initial will to comply with preconceived ways of doing things.

Study description

For the purpose of study and research, which cannot be finished in a short period of time, we can identify various research levels:

- a. Exhibitions/events about Sound Art that were presented as such

- b. Individual artist exhibitions with a strong (or complete) presence of Sound Art.
- c. Different types of exhibitions/events with an important presence of Sound Art.
- d. Collective and individual exhibitions about Sound Art in galleries.

To date, only the first point has been dealt with, although there is full awareness with regard to the existence of the rest. While it is rather easy to trace specific exhibitions, carried out mostly under a solvent and known institutional umbrella, both individual exhibitions and, notably, non-specific ones with presence of Sound Art are much more difficult to investigate completely.

Exhibition type classification

By origin

- a. The large majority of exhibitions carried out during this period took place under the institutional mantle of a contemporary art museum or centre.
- b. In some cases, such as *Sensxperiment* and, in a different way, *Sonar*, the event does not only request support from a main institution, but from some of them, which, however, would not act as sole promoters, as this role is appropriate for a private organisation.
- c. Initiatives such as *In Sonora* emerged with the explicit mission to expand Sound Art to daily routine spaces without the sponsorship and acceptance of a particular institution. For this purpose, bars, shops, alternative galleries or public places have been used.

By place

- a. Inside the institution. In most cases, exhibitions have been carried out under the protection of some institution which, in general, would be or used to be more linked to visual initiatives than to sound. In exhibition spaces designed as such; or in other places at the same institution which are not exhibition areas, such as lifts, lobbies, corridors, balconies, etc.
- b. Outside the institution. Examples such as *Sensxperiment*, *In Sonora* or *ARTE SONoro* extended beyond the institution walls, completely or partially. They were organised out in the open, in public markets, gardens, bus stops (*Itinerarios del Sonido* 2005), underground tunnels, etc.

By sound impact

- a. High sound impact.- There have been high sound impact works/exhibitions, which were normally related, but not solely, to high sound volume. In general, most of the exhibitions, and particularly *Tabakalera Soinua*, have displayed at least various high impact pieces. Obviously, this generated sound contamination problems that spread to the whole space, so that pieces tended to be shown in conditions of isolation or at a sufficient distance.
- b. Low sound impact.- In this case, the exhibition *Dimensión Sonora* by Koldo Michelena (2007) stands out particularly. The space, basically open though divided by walls or partitions, hindered the installation of high sound impact works, which would have interfered with each other. As a consequence, pieces that worked at very discreet volumes were selected and the so-called graphical representations of Sound Art were placed among them.

By its visual-spatial impact

- a. Low visual impact.- These works are either virtual (or aural), with a minor visual presence, or this visual presence is specified in objects with inconspicuous aspect and dimensions.
- b. High visual impact.- When works have high dimensions or when, due to their characteristics (lightning projection, colouring, etc.), they take up a wide space or stand out powerfully within its surroundings.

Generic situation

a. Lack of documentation

Before we start with the analysis, a key factor has to be taken into account: documentation deficiencies.

This statement needs to be explained. Obviously, there is some kind of written reference, or graphical one in other occasions, with respect to almost all the subjects we are going to discuss.

Nevertheless, what we are missing here is not only these written or sound references, which are also somewhat scarce, but some kind of documentation specific to Sound Art that would gather both sound and visual/aural aspects.

To this date, the most approximate format able to gather the entirety of Sound Art is still the video but, regretfully, there are very few videos documenting these works properly.

This is not only happening in Spain. The biggest and best achieved exhibition of Sound Art ever produced was *Sonambiente* in Berlin. Even though it had already taken place in 1996 (its second edition was in 2006), there is not much videographic material available. This is also the case with other exhibitions throughout the world. A very significant exception was *Dimension Soinua* by José Iges, where the catalogue included a DVD displaying a good introduction to the exhibition's content, similar to the one attached to the MASE 2006 publication, <http://mase.es/dvd-mase-2006/>.

On the other hand, some of the institutions where this type of exhibitions have taken place usually produce videos about all their exhibits, so that there is some material related to them although it might not be available to the public.

In Youtube, Vimeo and other similar repositories, it is possible to find some audiovisual files lasting a few seconds, although they are not very useful and their poor quality sometimes renders them useless. Occasionally, television reports (TVE's *Metrópolis*, by far the best) are the only available documentation of this kind. Many times, these reports are excellent, but only in their own televised language. For that very reason, they do not reflect each work and the ensemble in a way that would permit moderately in-depth research about how and why each event was produced and how each work would function within this exhibition context.

There is no solution for what has not been done up to this moment, although it should be emphasised, so that in future exhibition budgets a specific section related to the event's audiovisual documentation is included, in the same way that a certain amount is set aside for the catalogue.

b. Institutional exhibition spaces

To a certain extent, compared to more traditional visual art exhibitions produced on premises which are built or restored for this specific purpose following long-standing technical-theoretical tradition, exhibitions dedicated to Sound Art that find themselves confined to these premises must resort to unprecedented solutions, unexpected and separated from any kind of routine that would fit in these spaces.

As it could be supposed *a priori*, Sound Art presents some demands that are very different from what is only visual, in spite of the fact that it is produced mostly in spaces or institutions designed according to an architectural-exhibition tradition dating back to the XIX century, although with some baroque palatial architecture traces, and also in some post-rationalist buildings that sometimes break with the white cube model (previously, pink, grey, blue, maroon, green, sienna, etc.), in exchange for creating architectural spaces that are interesting but not necessarily adapted to the demands not only of Sound Art, but also of Contemporary Art.

- **Technical deficiencies.**- Thus, Sound Art has been produced largely in less suitable conditions from an architectural point of view. And not only that, but these architectural deficiencies are in addition to problems of a technical nature for, as expected, when these centres and museums were built (in Spain, in the 1980s and 1990s), they aspired mostly to display surfaces (photographs, paintings, etchings, drawings...) and occasionally volumes. These spaces do not normally have an acoustic level which would be moderately bearable, as they are usually reflective surface parallelograms. Besides, they lack appropriate wiring and the air conditioning sometimes makes unpleasant noises (an effect especially obvious in the Turbine Hall at the Tate Modern in London, which is used by some artists in the Unilever Series such as Juan Muñoz or Olafur Eliasson).
- **Ideological deficiencies.**- A role is also played by the fact that many times institutions are not ideologically prepared to deal with the phenomenon of sound, in spite of their training and daily practice. 'Ideologically prepared' means such realistic issues as the idea that Sound Art, similar to the rest of New Artistic Practices based on new technologies, includes concepts like a) the management of a complex, or at least different, mounting and b) an adequate maintenance contract, different methods for work admission and, of course, installation. Frequently, this installation must be carried out by the artist, as this has indeed occurred for practically all the reviewed exhibitions. This in turn raises the issue that the institution should be persuaded to invite the artists and pay them some allowance. Although this expense should be taken for granted, it is not always part of the administrative structure of these entities and must be disguised under other budget items.
- **Communication deficiencies.**- In order to complete this section about the most common production place, the Contemporary Art institution, we would like to mention that, on many occasions, this institution does not know how to approach mediation or even Sound Art didactics. This is something almost natural, as neither its mailing lists nor its contacts are focused on this. All in all and taking the above into account, there have been exhibitions with a wide media impact, especially those that chose to make audiovisual media aware that an exhibition with sound is perfect for showing on television or even radio.

c. Non-institutional spaces

Outside institution walls, technical problems are evident, although works conceived for these situations take into account the fact that they will not have an astonishing acoustic environment or that something as simple as a power point will have to be found. However, in general, this is a condition integrated within the work conception itself, rather than just a limitation imposed on it. In any case, it is interesting to notice that it is useful to enjoy some kind of institutional support due to a simple bureaucratic issue: it is normally necessary to have a permit, and occasionally several different ones, to carry out activities in public spaces. Presenting a letterheaded paper to the appropriate authorities would be helpful to the point of necessity.

d. Vandalism

Vandalism is a problem that we have to take into account, as it has been present in one way or another in almost all the exhibitions. Vandalism is by no means exclusive to Sound Art, although it also happens within this field. The experience gathered from the reviewed exhibitions shows two favourable situations: public places with permanent access and closed spaces with a serious lack of vigilance. It is worth taking it into account, as there have been some occasions, such as *Tabakalera Soinua*, where mini-vandalism of a hooligan nature meant a constant annoyance. In other cases, like *Itinerarios Sonoros*, it is possible that vandalism was unintended: connecting or disconnecting headphones would sometimes cause accidents, as it also occurred in a Chris Watson's headphone installation in Madrid.

In the last days of *ARTE SONoro*, some works were boycotted (*Jardín de Poetas* of Jerez/*Iges and Trees* of Dawn Scarfe) by a civil servant whose office overlooked the garden where these works had been installed. This fact would lead to a factor that is not always taken into account and that is considered in the following point.

e. Ergonomics/Ecology

Going over the exhibitions carried out during this period, we would sometimes find complaints from the local community due to the noise generated, although, as far as we know, they are very isolated. Moreover, municipal regulations related to sound are already very restrictive.

The word ergonomics is used in its most common sense with respect to working conditions in offices or other type of business. Due to the fact that in many occasions the complaints come from the workers themselves of those institutions where the exhibition is taking place, this issue should receive the highest level of attention. Sound Art cannot be a nuisance and become a perpetual sound aggression for workers of institutions or any other place where it would be installed.

f. Finance

In general terms, we can see that finance of Sound Art exhibitions originates almost entirely from institutions and, if we refine this statement even more, we notice that these institutions are normally public or public/private, such as foundations of the kind of the old *Caja Madrid*. In none of the cases, not even the most ambitious ones, was the budget comparable to that of equivalent exhibitions in other art fields.

Normally, finance problems have been rather based on what we have already pointed out in previous paragraphs about ideological difficulties. For example, regulations in some public institutions forbid them from making payments to artists. But the fact is that sound artists have to install their pieces, if not totally, at least in the last adjustment stages. Sound artists do not send a finished work that would only need to be unpacked: they come in person in order to assemble installations that are very often site-specific or should be sound or visually adapted for a particular space, and that work should be remunerated. Occasionally, this payment has been disguised under other concepts, like production, but this situation is unsatisfactory. Professional and working rights of artists should be recognised as such, without any artifice.

Sometimes, many of these exhibitions enjoy a series of micro-sponsorships that may come from a technical source (e.g. headphone brands), but, in general, they tend to depend on the institution's regular contacts or on what promoters/curators might gather by making use of their contacts.

g. Geographical location

The large majority of specific exhibitions about Sound Art have taken place in the suburbs.

Among them, we can mention San Sebastián, Valencia, Lucena, Vigo, Gijón and Burgos. With regards to the two big capitals, Madrid has been the most reluctant in this respect and, in fact, it was not until the 2000s that the first exhibitions of certain prestige took place, without referring to specific exhibitions or events. However, Barcelona has been the location for events or exhibits focused usually on a major art institution such as MACBA (with some input from *Centro Santa Mónica* and *Caixaforum* at some stage), events like *Zéppelin* or an electronic music festival like *Sonar*.

h. Exhibition structure

It is significant to note that foreign artists are much more numerous than Spanish ones in almost all the exhibitions. Only MASE and *In-Sonora*, as events, have taken a different path: nearly all the artists have been Spaniards. In any case and probably due to tight budgets, a prevalence of European artists or artists resident in Europe has also been observed.

i. Incidence

The social impact of the different exhibitions has varied widely. If we consider an institution open to the public, with people attending activities of a very diverse nature and appropriate communication, there would be nothing to prevent a Sound Art exhibition from being a public success. For, to a large degree, Sound Art exhibitions that have taken place in our country have been suitable literally for the general public. Drawing from the experience of these activities, we can say that the people attending came from all ages and conditions, which does not reflect the usual profile of an artistic audience.

j. Collateral activities

On many occasions, there have been different activities parallel to the exhibitions. Taking advantage of the fact that artists are present for the exhibition assembly, concerts by the same artists have been normally organised. This activity almost comes together with exhibitions and has led to productions with more or less autonomy or ambition, ranging from concerts in the opening ceremony to more complete programmes, while also aspiring to cover the performance aspect of Sound Art.

Sometimes, educational programmes or specialised meetings have also been carried out, some of them as prominent as EASE, the first large Sound Art meeting in Spain, that took place in Madrid in 2010.

k. Comparisons

Taking into account the above and without being exhaustive, we can establish comparisons with some exhibitions carried out during this period in other countries. Almost everything that has been mentioned previously is acceptable for the majority of these exhibitions. The problems are very similar, even within the ideological field (technical and communicative), and, apparently, they should be updated in countries with a sound art tradition that is, if not necessarily wider, indeed more intense. *Soundings* (2014) at MOMA, New York, or *Sonic Boom* at the Hayward Gallery (2000) are two examples of very deficient installations, almost embarrassing in the first case and with many technical errors in the second.

Nevertheless, there have been some levels which our country is far away from achieving. Firstly, the two *Sonambiente* in Berlin (1996 y 2006) were certainly two examples about how to display Sound Art: spreading it to different locations throughout the city centre. Especially in the case of the first exhibition, at a time when Berlin was starting to reconstruct its empty city centre after the fall of the Wall, it involved a constant discovery of spaces as empty of its old meaning as the Wall itself. It was a literally unrepeatable situation that developed to the maximum many Sound Art possibilities.

Also in Germany, another example is *Sound as a Medium of Art* at the ZKM in Karlsruhe (2012). As it is usual in this Centre, this event was an enormous exhibition that aimed to restore as thoroughly as possible the industrial units of a building that used to be a weapon factory, and organise an exhibition about what I have already called New Artistic Practices. As with other events at this Centre, the exhibition revealed itself as encyclopaedic and it was perhaps deprived of some intensity of experience in favour of an increment in information. It is odd and possibly significant, that, to the date of this report (2014), the promised catalogue, which is expected to be published in a large format with more than 800 pages, has not yet materialised. This example of very high economic resources invested in spaces prepared for contemporary art is something that can only be emulated by major world institutions, such as, in Spain, the Reina Sofía Museum in Madrid or, due to space rather than budget, the CAAC in Seville.

In general, given all the above information, Sound Art exhibitions in Spain seem to be perfectly comparable to those carried out in other countries.

History summary

There is a very obvious difference between the ways in which Sound Art emerged in the 1990s and in the 2000s. Throughout the 1990s and although Sound Art was already widely established, even in Spain, the more significant fact, if we leave aside experimental music concerts, would be a particular emergence of festivals where sound could be quite linked to performance. This is quite normal within this period context. On one side, there was a certain performance tradition that, to a great degree, originated in the 1970s through ZAJ and also through a wide circle of musicians which had been assimilating very performative aspects in their concerts since the 1980s, and gathering them in events such as those organised by Llorenç Barber or Nieves Correa.

In the same way, there were some important festivals about contemporary poetry of different orientations.

We have to clarify whether these experimental music festivals with these performance elements should be included in this study, but this would be a subsequent discussion, as we would remain for now within the more exhibition reductionist aspect. I would take the opportunity to mention that, throughout the 1990s, many individual exhibitions for numerous sound artists took place in galleries. We shall not forget them, as they are already collected and will form part of the Web.

In any case, it would be interesting to analyse these music, poetry and performance festivals, in the hope that what is deducted at a first gleaning would be produced: that we are talking about an experimental music which is post-electroacoustic to a great degree and whose most prominent representatives are still present.

Nevertheless, the decade started with an event that would prove very important in order to maintain, with ups and downs, the presence and dissemination of new aesthetic practices based on new technologies. Among them, there was Sound Art. We are talking about *ArT Futura* which, against all predictions, is still active. It should be observed that *ArT Futura* was not a specific Sound Art event, as was the case for *Sonar*, which was launched five years later and incorporated in its programme some exhibits about art and new technologies, where Sound Art was included in a clear and specific way.

Art Futura emerged when the so-called cyber-culture meant being completely at the forefront. The subjects of these first festivals were about issues like artificial life, virtual reality and robots. In no case was Sound Art, or sound in a wider sense, the subject of any edition, although works using sound to give form to compositions that had mostly a marked technological character could indeed be found. For instance, Montxo Algora, who belonged to the group that launched the festival, is still at its management. The basis and artists are still very similar and, in order to give us an idea about this relationship, we have brought a composition that was displayed in the exhibition *Máquinas y Almas*, curated by Montxo Algora at the Reina Sofía Museum in 2008, and that could represent the spirit and selection of *Art Futura*. I would repeat again that this is not Sound Art in a proper sense, but it is useful to have an idea about the relationships that were initially developed.

[Video: <https://www.youtube.com/watch?v=rlfDvpHkYbA>]

Sonar, already mentioned, is another important event that dealt with Sound Art from the beginning. Since its outset, Sound Art has relied on contemporary technology and *Sonar* was initially defined as an 'advanced music and multimedia art festival'. It is within multimedia art where we can find something closer to what we are searching for and that, as we will see, will take us to contemporary artists like Ryoji Ikeda or Takashi Makino.

The *Sonar* section dedicated to new technologies was called *Sonarmática*, where there was also room for interactive installations. In 2012, *Sonarmática* changed its name to become *Sonar Pro*, adopting a new format more in line with Web 2.0 concepts in order to present more innovative digital art projects linked to music. It is not only a question of looking for big names and bringing them to Barcelona (which *Sonar* did at the right time when it presented digital artistic scenes of big metropolis), but of offering a panoramic view of the most innovative proposals coming from the quarry, such as the Pompeu Fabra University (UPF), the sponsorship *Beca Phonos de Creación* and the ground-breaking Master in Digital Arts, established in 1996 and managed by the artist and theorist Roc Parés.

All sort of activities were included in *Sonarmática*: installations (Paul Sermon or Ramon Caus in 1996, Victor Nubla or Masaki Fujihata in 1997, Tommi Grondlub & Petteri Nisunen or Carsten Höller in 1998), exhibitions (Designers Republic, Tomato, Txarly Brown or Abuse Industries), demonstrations, performances, conferences, music on demand, online contents, etc.

[Video: <http://www.tv3.cat/videos/497779>. To be watched from 6:25 (Programme about Sonar Sputnik, 1996)]

In the 1990s, it can also be observed that there were very few large museums or contemporary art centres that, in one way or another, had some prominence with respect to displaying Sound Art. The reason comes together with the fact that many of these centres were under construction at that time and the existing ones were still developing its character, which, in the eyes of the prevailing artistic world still fixed on avant-gardes, was not necessarily related to sound. An example can be found in *Zéppelin*, which was conceived as a festival in 1998 by *Orquesta del Caos*, promoted by José Manuel Berenguer, and that, since 2001, had included Sound Art elements.

Zéppelin, organised by *Orquesta del Caos*, takes place in Barcelona since 1998. It was initially conceived as experimental music sessions that evolved with time and, since 2001, it has been expanded to incorporate different artists exploring sound and including activities such as sound installations, music, performance, sound landscapes, art radio or sound experimentation videos. Also since 2001, *Zéppelin* has been carried out with respect to particular subjects, like Absolutely Plugged, Permanent Flux, Environmental Music, Sound Social and Psychological Aspects, Social Control Mechanisms, Sound in the Cave, Power Sounds, Sounds in a Cause, Cities in a Network and Barcelona So Limit, etc.

[<http://caos.sonoscop.net/festival-zepelin/>]

However, as we have mentioned before, 1999 introduced two milestones whose direct influence spread to this act: on one side, the birth of *Sensxperiment* between Córdoba and Lucena and, on the other, the exhibition *El espacio del sonido/El Tiempo en la Mirada*, curated by José Iges and held at Koldo Mitxelena in San Sebastián. Both events represent the first manifestations in which Sound Art was displayed in an explicit and dedicated manner.

They were two very different proposals with a common feature: they were produced in the outskirts of the art world. To a great degree, this feature would be maintained up to this day.

In both cases and in the face of the urgent need to fill up clamorous holes, Juan Cantizzani and José Iges saw the need to introduce key international figures for the understanding of Sound Art.

El espacio del sonido/El tiempo de la mirada was an exhibition curated by José Iges and held at the centre Koldo Mitxelena Kulturenea in 1999, and in which 13 contemporary artists displayed their works focusing on using sound as plastic and artistic material.

Some of the leading artists included Laurie Anderson, Philip Corner, Esther Ferrer, Joe Jones, Rolf Julius, Christina Kubisch, Luga, Max Neuhaus, José Antonio Orts, Peter Vogel and Wolf Vostell. Their works consisted of sculptures and visual and sound installations which had Intermedia Art as a starting point. Intermedia Art, a term coined by Fluxus artist Dick Higgins in the 1960s, was described as a new location in the artistic activity, 'between different media', a notion emerging from the dissolution of art conventional forms (a phenomenon that started at the beginning of the century), with particular relevance for sound sculpture and sound and visual installations. We have evidence about this exhibition, thanks to a TVE 2 report.

[Video: <http://vimeo.com/37637083> (Starting at 14:40) *El espacio del sonido / El tiempo de la mirada*]

The International Creation Meeting *Sensxperiment* celebrated its first edition in 1999 and, since then, its aim has been to contribute to the dissemination of a series of artistic works that emerge from audiovisual creation, although with special attention to listening and sound media.

The project has brought to Lucena figures as renowned as Francisco López, Mark Bain, Justin Bennett, Maki Ueda, ILIOS, Dallas Simpson, Bruce McClure, Pierre Bastien, Pascal Battus, Optofonica, Synchronator, etc.

In addition, *Sensxperiment* hosted in 2006 the 1st Exhibition of Spanish Sound Art, which was curated by José Iges and included sound installations and sculptures apart from works for audio media by 12 Spanish artists, such as, among others, Mikel Arce, Jose Manuel Berenguer, *Centro de Creación Experimental*, Concha Jerez, Francisco Marti Ferrer, Luga, Jose Antonio Orts and Isidoro Valcárcel Medina.

[Video: <http://vimeo.com/17016240>. Bruce McClure, *Dream Machine, Sensxperiment 2011*]

Thus, we concentrate all our efforts in the period that engages us the most, the 2000s. In fact, during this decade and a half and in spite of appearances, Spain has registered quite a considerable concentration of events within the exhibition field. A certain number of centres in different cities have integrated Sound Art with some normality, even through collective exhibitions of some importance and with rather adequate installations, resisting without major problems comparisons regarding both quantity and quality and variety with almost any other country, apart from Germany perhaps.

This does not imply that we are all right, but it does mean that we are not worse. We can take into account the following collective exhibitions: *Resonancias* at the Municipal Museum in Málaga (2000) and *Mostra d'art sonor i Visual* at the Convent Sant Agustí (2000) in Barcelona, which is still present, although with some interruptions. Also in Barcelona, in 2002 there was *Proceso Sónico* MACBA/Pompidou, in 2004 the first *Banquete!*, an exhibition that, in its diverse forms, displayed Sound Art, and in 2005, *In Sonora* was born and *Itinerarios del sonido* by M. Alvarez Fernández /María Bella took place; in 2006, *La Exposición Invisible* at MARCO in Vigo; the following year, *Dimension sonora* by José Iges at the Koldo Mitxelena; in Granada, *Muvi.Video; Tabakalera Soinua* by Xabier Erkizia in 2008 in San Sebastián; *ARTE SONoro* in Madrid (2010); or *Visualizar el sonido*, curated by Fiumfoto for Laboral in 2012.

To all of these, obviously, was added the presence of Sound Art in collective exhibitions about other subjects and individual exhibitions in new gallery circles, more committed in some cases such as *Espacio Menos Uno* in Madrid and others in a more occasional manner.

Proceso Sónico, a new sound geography, was produced in MACBA in 2002 and, rather than suggesting a reconciliation with Sound Art, it proposed different hybridisations of electronic music from the last 10 years with visual arts.

The exhibition focused on the relationship between image and electronic sound with the display of eight installations by audiovisual artists such as Doug Aitken, Mathieu Briand, Coldcut, Flow Motion, Renée Green, Rupert Huber and Richard Dorfmeister (TOSCA), Mike Kelley, Gabriel Orozco, Scanner and David Shea.

[Images: <http://www.macba.cat/es/expo-proceso-sonico>]

As a sound art exhibition, *In Sonora* started in 2005, with annual frequency. This encounter gathers installations and sound/interactive objects, experimental events, listening pieces, net.art, video, workshops, discussions and presentations.

All of this is collected by means of an international public call for proposals that mainly supports emerging artists. In its first years, the exhibition took place in *Espacio Menos Uno*, in the Malasaña neighbourhood, and later, in order to be expanded, it established links with institutions and alternative spaces in Madrid. Nearly 100 artists have gone through this call for proposals, among which the following are included: Carlos Suarez, Pablo Sanz, Pablo Serret de Ena, Peter Ablinger, Krapoola, Escoitar and Ronald Van der Veij.

[Video: <http://www.youtube.com/watch?v=aUFmPncLsYU&feature=share&list=PLE96581129F114CD1>, Pablo Valbuena installation in *In-Sonora III* in 2007]

ARTE SONoro in *La Casa Encendida*, curated by Jose Manuel Costa, gathered a series of artistic practices that shared an interest for sound research. As we have seen previously with other events, the exhibition focused mainly on the hybridisation of different disciplines: experimental music, visual arts, sound walks, radio creation, etc.

Installations by Ryoji Ikeda, Angela Bulloch or Minoru Sato, interventions by Llorenç Barber, *Objetos* by Carsten Nicolai or Steve Roden and Antarctica recordings by Chris Watson, among others.

[Video: https://www.youtube.com/watch?v=3KzX_8Zry-A]