

# Proceso y concepto en el arte sonoro en España

José Iges

© diciembre 2013

Desde comienzos de los años 60 del siglo XX surgen algunas obras muy significativas que emplean el sonido organizado en planteamientos no vinculados a criterios musicales. Muchas de esas obras, como veremos, obedecen a planteamientos procesuales y en algunos casos vinculadas al arte de concepto. Aún no se había enunciado el término "arte sonoro", pero esas y otras obras -entre las que, a distancia, encontraríamos trabajos anticipatorios de Futuristas y Dadaístas, así como de los pioneros del arte radiofónico- van estableciendo un campo propio que en España tiene también representantes de relieve.

Este trabajo pretende, sin voluntad de exhaustividad, centrarse en obras surgidas en nuestro país desde los años 60 hasta la actualidad, en las que se aplican metodologías provenientes de lo procesual o lo conceptual. Dos razones impulsan a este cometido: la primera es la de plasmar por escrito la relación de esas obras entre sí y con el ámbito internacional coetáneo; la segunda es analizar la producción sonora española únicamente teniendo en cuenta las influencias y métodos antes enunciados. Es, por lo tanto, un intento de abordar esa historia y presencia del arte sonoro en España no teniendo únicamente en cuenta los géneros artísticos y los soportes en los que ese arte se expresa.

## Algunas definiciones y obras internacionales relevantes

Consideramos el proceso una herramienta que produce resultados estéticos operando desde el interior del plan de la obra. Se desarrolla con pocos elementos combinados según operaciones sencillas.

Conforme a ello, podríamos considerar *I AM THAT I AM* (1960) de Brion Gysin<sup>1</sup> precursora del "Process Art", pues según el crítico estadounidense John A. Walker, "El Process Art surge a finales de los años 60 como arte en el cual los procedimientos de elaboración son tratados como tema, arte en el que los "medios" se transforman en "fines".

<sup>1</sup> Más información sobre esta obra y su autor en: <http://glia.ca/conu/digitalPoetics/prehistoric-blog/2008/07/16/1960-brion-gysin-i-am-that-i-am/>

Lo que interesaba a los artistas del "Process Art" era la posibilidad de un "método automatizado de creación" que permitiría, según las palabras de Robert Morris, "la elaboración del arte basado en otros términos que esos arreglos arbitrarios, formalistas y de buen gusto de las formas estáticas." Una vez que el artista de Process Art se ha decidido por un método sistemático, su comportamiento se vuelve automático y los resultados son aceptados sin considerar su interés visual o sonoro.

El propio Morris es autor, en 1961, de *Box with the Sound of its Own Making*<sup>2</sup>. En dicha obra una caja de madera dejaba escuchar en su interior el sonido de su propia construcción. Considerada por algunos como obra conceptual, esa calificación nos permite abordar las dificultades de asignar un término u otro –conceptual, procesual– en el marco del presente trabajo. Es indudable que, al menos desde el ángulo que más nos interesa aquí –el sonoro– en ningún caso podría adscribirse esa obra al minimalismo, como algunos sostienen –salvo por la forma geométrica del objeto físico–, y mucho menos al género instalación. Pero ese tema no es ahora relevante. Podemos señalar que aquí el sonido como documento formaba parte de la obra, de la que la caja se erigía en "testigo" del proceso seguido.

<sup>2</sup> Referencia del objeto en: <http://www.wikipaintings.org/en/robert-morris/box-with-the-sound-of-its-own-making-1961>

En esa línea procesual trabajó el también estadounidense Alvin Lucier en su obra *I'm sitting in a room* (1969). En ella utiliza un texto que enuncia el proceso que sigue, con lo que estamos en otro ejemplo de autorreferencia. Dicho texto es, junto a sus transformaciones progresivas, el único objeto sonoro empleado<sup>3</sup>. Aquí sí podríamos encontrar una vinculación del autor al minimal, pero en su vertiente musical.

<sup>3</sup> Escuchar la obra completa en: <http://www.youtube.com/watch?v=2jU9mJbjsQ8>

El minimalismo musical es una corriente que emplea el proceso como motor generador de la obra. Es por ejemplo el caso en *Pendulum Music* (1968-73), de Steve Reich<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> <http://vimeo.com/65735964>

El texto y/o las acciones sonoras empleados como materiales únicos de las composiciones, así como la partitura con instrucciones verbales, son aspectos también de una línea procesual que se relaciona con los trabajos de artistas americanos contemporáneos de nuestro ZAJ, como Dick Higgins, George Brecht o Simone Forti, entre otros; algunos de ellos, alumnos de John Cage y luego miembros de Fluxus.

A comienzos de los años 60 está fechado el texto *Concept Art*<sup>5</sup> de Henry Flynt (violinista, artista cercano a Fluxus y a la música experimental), que en cierto modo surge como una crítica al ambiente musical de su tiempo, pero que ya prefigura algunas líneas maestras del conceptualismo como práctica artística.

<sup>5</sup> <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>

En sus escritos, el artista conceptual Joseph Kosuth argumentaba que "el arte era un lenguaje" y las obras de arte eran proposiciones "presentadas dentro del contexto del arte como comentarios sobre el arte"; en consecuencia, cada nueva obra extendía el concepto existente del arte. Su declaración "el arte es la definición del arte", reveló que Kosuth creía que el arte era un sistema tautológico. Estamos de nuevo ante la autorreferencia como sistema, en la que, como señala el teórico alemán Boris Groys, la imagen es suplantada por un comentario lingüístico, por un proyecto descrito textualmente, por una toma de postura crítica.

Desde 1966 muchos artistas y obras comenzaron a catalogarse dentro del llamado "arte conceptual". En su origen, esos autores se dedicaban a un examen teórico del concepto "arte" y a la producción de conceptos como arte. Por consiguiente, los artistas conceptuales no estaban obligados ni a crear "objetos" -a menos que uno los describiera como "objetos de pensamiento"- ni a usar los medios artísticos tradicionales.

Como señala el teórico español Simón Marchán, "las diversas acepciones y prácticas del "conceptual" han supuesto un desplazamiento del objeto (tradicional u objetual) hacia la idea o, por lo menos, hacia la concepción. (...) El arte conceptual es la culminación de la *estética procesual*." <sup>6</sup> La vinculación de los dos términos que aquí estamos empleando es, para Marchán, tan profunda que, señala, "en nuestro caso concreto, el concepto se identificaría con los proyectos, con lo denominado en ocasiones *project art*." <sup>7</sup>

<sup>6</sup> S. Marchán: *Del arte objetual al arte de concepto*. Alberto Corazón Ed., Madrid, 1974, P. 299

<sup>7</sup> Op. cit., p.302

Podríamos señalar *One Million Years* (1969)<sup>8</sup>, del artista japonés On Kawara, como una obra sonora conceptual. Este proyecto, como toda su obra, se basa en la demostración del tiempo, de su naturaleza específica y de su relación con el lugar. *One Million Years* consiste en la lectura y grabación de un millón de años en los sentidos horario y antihorario, contando desde el año 971.211 antes de Cristo hasta 31.427 después de Cristo. La lectura se hace alternativamente por una voz de hombre y una de mujer.

<sup>8</sup> Saltando la publicidad, hay una excelente explicación en inglés de la obra y algo de su audio en: <http://www.youtube.com/watch?v=SHgReSvNkzg>

También emplea un hombre y una mujer de modo alternado el mexicano Ulises Carrión en su *Hamlet for two voices* (1977). En esa obra, que nos introduce si no en lo español al menos sí en lo iberoamericano, los locutores leen en voz alta el nombre de los personajes del drama de Shakespeare, siguiendo el orden en el que éstos van apareciendo en escena.

## Panorama en España: criterios de partida

En primer lugar, nos ha parecido conveniente no separar las obras objeto de mención en razón de la disciplina artística de sus autores. Es decir, en lugar de hacer apartados en los que analizar aisladamente –con criterio “corporativo”, si se permite la expresión- lo hecho por los poetas, los artistas visuales, los compositores ..., preferimos vertebrar nuestro estudio en apartados que atiendan a aspectos más esenciales a las obras mismas, agrupándolas así por temáticas que consideramos fundamentales más allá de los procedimientos y las técnicas empleadas.

El universo que analizamos se mueve, en todo caso, entre dos aspectos en cierto modo contrapuestos:

- Las diferencias de criterio e intención que se observan en resultados cercanos, lo que muy posiblemente sucede en función de la disciplina artística practicada por el autor o autora.

- El nuevo estatuto de las artes que vive la contemporaneidad frente al régimen clásico de las Bellas Artes, lo que da transversalidad a las prácticas artísticas y les aleja de la cerrada especialización de épocas precedentes.

El arte sonoro es un término que empieza a usarse a finales de los años 70 del pasado siglo XX y, en principio, designa trabajos con el sonido organizado realizados por artistas no músicos, cuando no exclusivamente por artistas visuales. Es evidente que la noción se ha ampliado notablemente en años posteriores, acogiendo obras de músicos, performers, cineastas o poetas, con lo que se ha creado un territorio híbrido no por ello exento de tensiones y diferencias.

En lo que sigue se trata de acentuar los matices, las semejanzas observables y las diferencias, partiendo del irrenunciable binomio obra-artista y tratando de no olvidar el entorno socio-político y cultural en el que dicho binomio opera en cada caso.

## Juegos de escritura

Si entendemos la permutación como un motor interno que, en su funcionamiento, va creando la obra, podremos afirmar que en el poema Inger *Permutaciones* (1971)<sup>9</sup>. de Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973) encontramos una de las primeras construcciones procesuales de un poeta español susceptibles de generar sonido. El propio Cirlot escribía sobre ella lo siguiente: "Este poema parte del ciclo permutatorio iniciado en 1954 con las metamorfosis sobre las "golondrinas" de Bécquer.

<sup>9</sup><http://mase.es/inger-permutaciones>

Continuó esta serie con *El Palacio de Plata* (1955), su reedición en 1968, *Bronwyn, n* (1969) -de carácter fonetista, como esta obra- y *Bronwyn, permutaciones* (1970). La parte I de *Inger, permutaciones* se compone de las 120 que da el nombre Inger (1 x 2 x 3 x 4 x 5). La parte II se compone de libres combinaciones formadas con el material fónico procedente de tales permutaciones. Al margen del origen de esta técnica (relacionada con la música dodecafónica, el Tseruf cabalístico y una zona de las matemáticas), este poema se propone menos una función lírica que constituir una suerte de rito ante el imposible. Rito que está realizado, en verdad, en la segunda parte del poema, siendo la primera de mero carácter técnico " 10

Otro gran poeta de ese periodo tiene también un pensamiento en el que la escritura se plantea como idea y transgresión que puede llevarnos al plano de la oralidad: Felipe Boso (pseudónimo de Felipe Segundo Fernández Alonso, Villarramiel de Campos, Palencia, 1924 – Menckenheim, Alemania, 1983). Dos de sus libros, *T de Trama* (publicada en 1970) y *La palabra islas* (publicada en 1981) desarrollan una línea que, como señala el también poeta Fernando Millán, "toma forma a partir de los planteamientos del letrismo y de la poesía concreta y las distintas corrientes racionalistas o estructurales, y las tendencias irracionalistas que dan lugar al nacimiento del happening, Fluxus, etc. En definitiva, forman parte de lo que con los años se ha conocido como el "arte conceptual", en el sentido de que [ve] la escritura como una concreción o materialización de las ideas, a la vez que un instrumento objetivo de transgresión, cambio e innovación".<sup>11</sup> Señalemos, de pasada, que tras el fallecimiento de Boso, tuvo lugar una actividad en el Espacio P de Madrid en el que Javier Maderuelo interpretó obra de dicho autor; del uruguayo Julio Campal (1933-1968) –pionero de la poesía concreta en España- y de Cirlot.<sup>12</sup>

José Luis Castillejo (Sevilla, 1930) es autor de una obra que progresivamente ha ido despojándose del significado e incluso de lo simbólico de toda escritura: el punto de partida estaría en los trabajos realizados a finales de los años 60 como miembro de ZAJ, y se iría ensencializando en la composición de libros dedicados a una sola letra –*The book of i's* (1969), *The book of J's* (1999)- que multiplica y distribuye por la página siguiendo un plan preciso. Como señala Javier Maderuelo en su análisis de *The book of i's*, "no debe ser considerado un libro minimalista ni tampoco un experimento más de poesía concreta sino un libro conceptual." <sup>13</sup>

Nos interesa aquí Castillejo porque algunos de esos libros de letras fueron interpretados por él y editados fonográficamente, en un intento por trasladar fuera de la página impresa esas experiencias.

<sup>10</sup> Juan Eduardo Cirlot: Prólogo de 'Inger, permutaciones'. Texto extraído de la compilación poética *Del No mundo (1961-1973)*, Libros del Tiempo (Poesía), Editorial Siruela, 2008 Madrid.

<sup>11</sup> Fernando Millán: Campal, Boso, Castillejo. La escritura como idea y transgresión. En MerzMail: <http://www.merzmail.net/laescritura.htm>

<sup>12</sup> Dicho acto se recoge en el programa realizado por José Iges en RNE Radio 3: <http://mase.es/efemerides-tres-poetas-cirlot-campal-boso/>

<sup>13</sup> Javier Maderuelo: "The Book of i's, de José Luis Castillejo", art. en rev. *Arte y Parte*, nº 108, Dic. 2013-Ene. 2014, Santander, p. 114.

El grupo ZAJ, al margen de Castillejo, ha dejado una importante cantidad de textos escritos con evidente intención sonora y musical. ZAJ fue creado en 1959 en Milán por Juan Hidalgo y Walter Marchetti, a los que se suma en 1964 Ramón Barce para iniciar su andadura ya en Madrid. Es decir, todos sus miembros eran compositores, con formación musical sólida en el caso de Hidalgo y Barce, y se planteaban un discurso que expandía los límites de la música de la época desde la acción –o desde un desarrollo del teatro musical sugerido por Cage aunque no desarrollado por él, según Hidalgo-. Son músicos que pretenden hacer música, del mismo modo que sus contemporáneos Vostell o Ben Patterson, desde Fluxus, entienden que hacen música más avanzada de la que entonces se hacía en Europa. Es decir: no solo el término “arte sonoro” no estaba en circulación entonces, sino que muchos de esos autores lo han rechazado posteriormente para definir sus piezas y propuestas. Vale la pena dejar claro ese aspecto para situar su trabajo en el contexto histórico y estético adecuado.

Los trabajos de ZAJ surgen como proposiciones conceptuales planteadas mediante textos o partituras visuales en las que un proceso sirve para realizar la obra. Y en ocasiones no pretenden alcanzar resultado alguno, sino activar un estado mental, como pueda ocurrir con los enunciados de algunos de sus cartones. En otros casos la acción propuesta tiene resultado sonoro, como en *Música para un vaso no muy grande*, de Marchetti: “...siéntese, destape la botella y con lentitud vierta su contenido en el vaso...”

Walter Marchetti (Canosa di Puglia, 1931) despliega tanto proposiciones verbales como gráficas en su monumental libro *Arpocrate seduto sul loto*, editado en Madrid en 1968. El autor sitúa sus elementos geométricos como único contenido de una serie de páginas que define como “música mental” –y entonces coloca una raya por página, quedando el resto en blanco- y “el libro de la forma” –en donde el centro de cada página en blanco está ocupado por un círculo vacío de diámetro diferente en cada una. Pero es evidente que la intención del artista y compositor italiano es, si hojeamos la totalidad de su libro, la parodia cuasi-sistemática de todo método de composición y la negación de la forma tras afirmarla. La lectura del libro –en el que las páginas tituladas “música visible” aportan otros ejemplos de sugerencias visuales quizá cercanas a percepciones acústicas polifónicas o tímbricas- se reduce, como señala Henar Rivière “a la acción de pasar sus páginas, se convierte en un proceso personal que nos permite sortear nuestros apriorismos y esquemas mentales”.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Henar Rivière Rios: “Arpocrate seduto sul loto”, en *Walter Marchetti: Música visible*, cat. exposición. Ed. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 28.

Juan Hidalgo (Las Palmas de Gran Canaria, 1927) es aquí referido, además de como autor de diversos textos y acciones ZAJ, por una obra sonora que él define como “música vocal repetitiva”, surgida de un texto propio, titulada *Una voz (un etcetera)* (1967)<sup>15</sup>, en la que una voz masculina lee dicho texto junto a leves perturbaciones electrónicas y sonidos de ambiente.

<sup>15</sup> <http://mase.es/una-voz-un-etcetera/>

En una segunda generación nos encontramos con Texto Poético,<sup>16</sup> que dio nombre tanto a un grupo de poetas radicados en Valencia como a una revista de poesía experimental.<sup>17</sup> Su fundador y director fue Bartolomé Ferrando (Valencia, 1951), aunque durante su primera época fue de destacar la contribución de David Pérez. El primer número de la revista se publica en 1977 y el último (nº 9) en 1989. Su formato fue siempre una caja de cartón, que contenía los poemas de cada número en cuartillas sueltas. En ellas podían encontrarse tanto poemas visuales como poesía de acción, que se articulaba en forma de breves instrucciones o “propuestas”, algunas de las cuales –son las que captan aquí nuestro interés– enunciaban acciones sonoras desde un plan puramente conceptual.

<sup>16</sup> Sugerimos el programa de Ars Sonora dedicado a Texto Poético y a su fundador: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora-25-anos/ars-sonora-25-anos-grupo-texto-poetico-13-01-90/1539129>

Como ejemplos de lo dicho, en el nº 6 encontramos el siguiente poema: “pronunciar una palabra / separarla en sílabas y sonidos / abrir cada sonido para observar qué hay dentro de él”. No están lejos algunas proposiciones de artistas Fluxus.

<sup>17</sup> Para una información más amplia sobre la Revista Texto Poético, sugerimos: <http://www.josepsou.es/archivos/Treballs%20dinvestigacio/La%20revista%20Texto%20Poetic.pdf>

Y en el nº 5: “Poema Sonoro: Escribir lo que se desee poniendo atención en el sonido que produce el lápiz o el bolígrafo al rayar el papel.” A propósito de lo que sugiere esta propuesta-poema, conviene recordar las performances de la artista Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) con el sonido recurrente de sus escritos ilegibles autocensurados en diversos tipos de papel (acetato, poliéster, periódico, etc.) Es obvio que la intención de ambas acciones, pese a la posible similitud del sonido producido, es por completo diferente.

La noción de partitura abierta, e incluso de partitura visual, en estricta contemporaneidad con la experimentación musical y sonora de la época, tiene su correlato en poemas como los titulados *Propuesta de música gestual* (Texto Poético nº 7) o *Música Visual* (Texto Poético nº 8). O la cita de Serge Pey incluida en su nº 9: “... La poesía oral de acción contemporánea, en su intención de volver a hallar el gesto del poema, reinventa el telar simbólico que organiza la palabra en sus hilos para vestir al hombre de escrituras”.

Conviene señalar que el trabajo como poeta sonoro de Bertolomé Ferrando ha venido siguiendo muchas de esas líneas de acción planteadas en la revista. Observamos ésto en una obra como *Sintaxis* (1987)<sup>18</sup> y, yendo hacia lo puramente fonético, en *Poema consonántico* (1982)<sup>19</sup>. Son dos ejemplos complementarios de un quehacer que se apoya fuertemente en la acción y que no desdeña un cierto sentido del humor.

<sup>18</sup> <http://mase.es/sintaxis/>

<sup>19</sup> <http://mase.es/poema-consonantico/>

Otra escritura que genera discurso sonoro es la que sirve de punto de partida al artista Nacho Criado (Mengíbar, Jaen, 1943 – Madrid, 2010) en *Opinión standard* (1975). La grabación está elaborada con las respuestas de diversos encuestados, micro en mano, a preguntas del autor como: “¿Se desnudaría Vd. en público? ¿Por qué?. ¿Se desnudaría en privado? ¿Por qué?”. Como veremos posteriormente al hablar de algunas obras de Valcárcel Medina, la fuerza propositiva es tanto más esencial en este trabajo que las respuestas obtenidas.

Señalemos por último el arte radiofónico como espacio de escritura, a veces ligado también a espacios físicos. Dos obras significativas al respecto tienen por coautora a Concha Jerez y ambas son de 1991: *Santa Inocencia* y *Argot*. La segunda, surgida toda ella de las evoluciones de un texto escrito e interpretado en cuatro idiomas, es un tan claro ejemplo de obra autorreferente e instalación, que la analizaremos en el epígrafe correspondiente.

*Santa Inocencia*<sup>20</sup> –cuyo coautor es el poeta y “traficante de ideas” Vicenç Altaió (Sta. Perpetua de Mogoda, 1954)- se organiza en torno a un texto y a una conversación mantenida por los dos autores. Los conceptos de tiempo real, virtual y mental de Jerez, junto a los poemas aforísticos de Altaió, se articulan dando paso a un bestiario sonoro jalonado por una referencia a los signos propios del medio radio: señales horarias, sintonías, ráfagas, etc.

<sup>20</sup> <http://mase.es/santa-inocencia/>

## **Obras en / con el tiempo**

Entre las obras que trabajan fundamentalmente en / con el tiempo, encontraríamos el arte de acción y el radioarte. En ambos convergen además creadores provenientes de los más diversos campos.

Señalaremos, entre los poetas experimentales españoles, el trabajo de acción de Fernando Millán (Villarodrigo, Jaén, 1944): en su poema *Represión* (1968)<sup>21</sup> asistimos al enunciado de esa palabra una y otra vez, y el proceso es la acción que va del grito abierto a un ir ahogando progresivamente la palabra, emitiéndola con la boca cada vez más cerrada hasta llegar, al final, a ser totalmente enmudecida por las manos del performer. Es poesía de acción que surge mínimamente

<sup>21</sup> <http://vimeo.com/66959278>



de lo visual pero que alcanza en su plasmación sonora su mayor eficacia comunicativa. Otras obras de este mismo autor siguen procedimientos similares, como puede apreciarse en la recopilación *Itinerarios N.O. idos*, realizada en 2005,<sup>22</sup> en la que se incluye el poema mencionado.

<sup>22</sup> <http://mase.es/itinerarios-n-o-idos/>

No queremos dejar de subrayar en este apartado el trabajo performativo del antes mencionado Bartolomé Ferrando, tanto en solitario como en concierto con músicos improvisadores o junto a Fátima Miranda y Llorenç Barber en Flatus Vocis Trío.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=86oiDDOQvc4>

Xavier Sabater (Barcelona, 1953) desarrolla una poesía-acción impregnada de un ácido componente político, como pone en evidencia en *Saba, Sanyo, Casio* (1991) o en su más reciente *Caña, caña, caña*<sup>24</sup>. Se manifiesta en esos trabajos una filiación conceptual de segunda generación, como ocurre también en el trabajo de otros colegas performers de la Asociación La Papa, fundada en Barcelona en 1991. En su seno surgieron publicaciones en formato CD-ROM desarrollando la noción Ciberpoesía, claramente deudora de la Polipoesía desarrollada, entre otros, por el italiano Enzo Minarelli a mediados de los años 80.

<sup>24</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=rqnqN5yMsjE>

La artista Esther Ferrer (San Sebastian, 1937), vinculada a ZAJ desde 1967 aunque con una importante trayectoria individual, realiza performances partiendo de objetos y gestos cotidianos, en ocasiones con empleo del discurso hablado en forma de anti-conferencia. Parte de la base de que sus acciones se realizan en el tiempo común que viven ella y sus espectadores, y en ocasiones acentúa con especial énfasis ese “tiempo que pasa”, como en su radioperformance *Al ritmo del tiempo* (1991),<sup>25</sup> en la que incorpora en vivo el servicio telefónico de señales horarias, junto a otros materiales sonoros que van marcando regularmente, configurándola, la evolución de la obra en el tiempo.

<sup>25</sup> <http://mase.es/al-ritmo-del-tiempo/>

Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) es otro artista que ha desarrollado una obra sonora surgida de unos procesos vinculados a la acción. A fin de cuentas, eso planteaba el autor en *Motores* (1973)<sup>26</sup>, editada luego en cassette. La obra, realizada en dos domingos consecutivos del mes de diciembre de 1973, consistió básicamente en la grabación del sonido producido por dos turismos distintos al efectuar un mismo trayecto, el que va desde la ciudad de Madrid a El Escorial. El recorrido comprendió tramos de las carreteras N-VI, C-505 y C-600, y fue llevado a cabo con los vehículos Citroën Dyane (1973) 602 cc. y Ford Zephyr (1954) 2270 cc.

<sup>26</sup> <http://mase.es/motores/>

En el trabajo de Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) la performance ha servido en ocasiones para concluir en público una instalación; en otros casos una obra sonora ha sido el resultado de una serie de acciones concatenadas. Un elemento que atraviesa su trabajo desde los años 70 es el empleo de escritos ilegibles autocensurados: las acciones sonoras de escribir sobre papeles diversos –de las que antes hablábamos-, de manipular el papel, de arrugarlo... son complementadas en ocasiones con sonidos que vienen de los medios –radio, TV- en tiempo real, del video o de sonido organizado, con enunciado de palabras ambiguas o con la medición<sup>27</sup>, pues los conceptos de medida, de tiempo y la interferencia en los medios son también temas frecuentes en sus obras. Concha Jerez y José Iges han realizado diversas performances en las que la distinta personalidad y filiación artística y generacional de cada uno quedaba patente. Es el caso de *No hables con la boca llena* (2003)<sup>28</sup> en la que los autores daban vida, mientras comían y bebían ruidosamente, a un irrisorio informativo lleno de tremendas noticias, rematado por su video *Mandala para la clase media* (2000)<sup>29</sup>, que brinda un resumen de goles de mundiales de fútbol con una interpretación vocal de los llamados “Tres Tenores” algo modificada.

<sup>27</sup> Sugerimos al respecto el programa realizado por Radio Educación en su serie Imaginarios Sonoros: <http://mase.es/radio-educacion-de-mexico-imaginarios-sonoros-15-concha-jerez/>

<sup>28</sup> <http://vimeo.com/65882488>

<sup>29</sup> <http://vimeo.com/11605880>

### **Nuevos espacios para el discurso sonoro**

El filósofo Michel Foucault señaló que el tiempo es, en algunas ocasiones, una circunstancia particular del espacio. Aunque también lo inverso sea verdadero en otros casos, la instalación sonora es un género del arte sonoro en el que las circunstancias dan la razón al filósofo. En general, diremos que en la instalación sonora no hay un vector temporal de pasado a futuro sino unas trayectorias posibles del espectador que en absoluto determinan ni una experiencia temporal concreta ni la duración de la misma. Es el espacio mucho más determinante, pues determina esas trayectorias, además de que –según parece que dijo Duchamp- “el sonido también ocupa espacio”.

Si bien Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), uno de los artistas españoles históricamente asociados a las prácticas conceptuales, se ha destacado por trabajos con medios como TV y la web, en las que lo sonoro ha jugado un papel secundario, hay dos instalaciones que sí aportan esa dimensión con cierta importancia. Una es *Stadium* (iniciada en 1982, pero de la que ha hecho posteriormente varias versiones), una obra muy espectacular que asocia el estadio como lugar para la celebración de eventos deportivos y la reunión política como espacios de lo público; otra es *The Board Room* (1987), una videoinstalación elaborada con discursos de relevantes líderes, tanto políticos como religiosos.

Desde luego que, como una de las iniciadoras en España de instalaciones de gran formato, el trabajo sonoro de Concha Jerez también se ha desarrollado en el género de la instalación sonora –en su caso, más bien InterMedia-, tanto en solitario como junto a José Iges. Cabría destacar su serie de instalaciones Jardín de Palabras Escritas (2001-2007) <sup>30</sup>, elaborada con grabaciones de poetas leyendo su propia obra y con una tupida arborescencia de acetatos con textos ilegibles, o bien *El lado oscuro del espejo / La fosca del mirall* (1997) en donde el resultado sonoro procede de entrevistas / acciones realizadas en la Cárcel de Carabanchel en Madrid.

<sup>30</sup> <http://mase.es/jardin-de-palabras-escritas-7/>

De las numerosas instalaciones de Iges y Jerez nos centraremos en una que surge como obra radiofónica y como radioperformance: *Argot*. <sup>31</sup> Esta obra utiliza un texto leído en cuatro idiomas, referido a la relación entre el artista, su obra, el mundo y la fetichización de dicha obra. Todo en la obra surge de ese texto y, en cierto modo, la obra en sus diversas formulaciones no es sino un texto que busca un soporte para manifestarse. Dicho soporte comenzó siendo la radio en 1991, una pieza InterMedia en 1992, devino instalación sonora en 2007 e instalación InterMedia en 2009. El texto dialoga en sus transformaciones con el tiempo, pero en su destrucción en vocales y consonantes sonda el espacio; o bien se deconstruye en su última versión lanzada desde un ordenador en random. *Argot* podría ser también considerada dentro de los “juegos de escritura” que ocupaban otro de nuestros epígrafes, pues demuestra que todos esos espacios y medios son también soportes de escritura susceptibles de ser empleados en el arte sonoro.

<sup>31</sup> <http://mase.es/argot/>

Nuestro último ejemplo tiene por autor al artista Jesús Palomino (Sevilla, 1969). En *20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar* (2009) <sup>32</sup>, instalada en la Huerta del Monasterio de la Cartuja del Monasterio de las Cuevas de Sevilla, espacio perteneciente al CAAC, se invitaba al espectador a deambular y experimentar de forma activa la acústica natural de este espacio, en el que se reproducía simultáneamente una grabación de 8 horas realizada allí mismo el 2 de abril de 2009. Si bien el autor está, por edad y biografía, lejos de las corrientes conceptuales históricas españolas, su propuesta se posiciona aquí en esa línea, al trabajar una duplicidad de imágenes sonoras que nos hace confrontar el tiempo presente del sonido que produce la huerta al tiempo diferido del documento grabado. Superposición de tiempos como factor de tensión estética de raíz conceptual que alimenta la valoración del lugar fomentando el contraste desde la supuesta identidad. La autorreferencia presente en esta obra se produce en sintonía con ideas que se expondrán en el siguiente epígrafe.

<sup>32</sup> <http://www.caac.es/programa/palomino09/frame.htm>

## El mensaje del medio

En los trabajos que siguen encontramos especialmente adecuada la afirmación de Boris Groys: “La intención de la vanguardia clásica consistió (...) en dejar sonar el mensaje del medio oculto, en lugar de anunciar un mensaje propio. La sinceridad más elevada de un artista vanguardista consiste en cambiar sus propios signos por los del medio, para así dar voz al oculto sujeto submediático. El artista se ha convertido, de este modo, en medio del medio, y el mensaje del medio en su propio mensaje; pero, por otro lado, ha convertido su propio mensaje en mensaje del medio.”<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Boris Groys: *Bajo sospecha*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 129

En el caso de *El ojo del silencio* (1999)<sup>34</sup> es la radio, un estudio de radio, el espacio en el que se despliegan los elementos para la acción: 110 aparatos de radio sintonizados en las diferentes emisoras que podían captarse en la ciudad de Cuenca. Es decir: el medio se autorrefiere y traslada su propio mensaje a la obra porque, además de utilizar la radio como instrumento –en clara referencia a una obra como *Imaginary Landscape # 4* (1951)<sup>35</sup> de John Cage-, el único sonido de esta pieza de José Antonio Sarmiento (Las Palmas de Gran Canaria, 1952) es el que producen esas emisoras en vivo, y a su vez todo ello se produce para su emisión en directo. La pieza se difundió en RFM (Radio Fontana Mix, de la Fac. de Bellas Artes de Cuenca) con un carácter procesual: en este caso, la progresiva extinción de las baterías de esos receptores portátiles de radio iba cambiando el carácter de la obra, hasta su conclusión, lo que tuvo lugar entre el 22 y el 30 de septiembre de 1999. Añadamos que la radio es, para Sarmiento, un medio de investigación y de creación. Y que el propio estudio de radio donde la obra se desarrollaba era un lugar visitable, con lo cual la obra era también una escultura Sonora y visual.

<sup>34</sup> <http://mase.es/el-ojo-del-silencio>

<sup>35</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=oPfwrFl1FHM>

En cuanto al ya mencionado Valcárcel Medina, dos de sus obras sonoras más significativas tienen muy presente esa incorporación del mensaje del medio, que en él no es la radio. Ambas se desarrollan en forma de diálogo, conforme a sendos planes firmemente trazados de antemano: es el caso de *Conversaciones telefónicas* (1973) -montaje hecho con las llamadas realizadas por el autor aleatoriamente a usuarios anónimo para ofrecer su propio número de teléfono- y de *s/t* (1975), encuesta realizada entre los asistentes a la inauguración del MEAC en Madrid. En ambas obras –más acusadamente en esta última- parecen tener más importancia que su resultado el concepto de base, el medio en el cual la obra evoluciona y el proceso puesto en marcha.

También consideramos que se alimenta de un discurso conceptual –aunque el autor no haya sido nunca alineado en esa tendencia- la intervención urbana que Luga (nombre artístico de Luis García Núñez, Madrid, 1929) realizó, bajo el título *Teléfonos aleatorios*,<sup>36</sup> en los Encuentros de Pamplona de 1972. Considerada como “propuesta de participación ciudadana”, la obra utilizaba 100 teléfonos y 10 cabinas, dispuestas en el Paseo de Sarasate de Pamplona. Cinco cabinas se conectaban –aleatoriamente- con salas de concierto, conferencias, teatro, cine y otros espectáculos, mientras las otras cinco permitían contactar opcionalmente, sin control alguno por parte de quien realizaba la llamada, con casas de citas, bares o colegios.

<sup>36</sup> [http://www.lafactoriavirtual.org/factores/luga/obras/encuentros\\_de\\_pamplona.htm](http://www.lafactoriavirtual.org/factores/luga/obras/encuentros_de_pamplona.htm)

Ese “fondo submediático” mencionado por Groys es puesto en rebeldía o evidenciado para procurar resultados estéticos en el breve film *Continuum 1* (1975), del cineasta experimental Javier Aguirre (San Sebastian, 1935). Sobre el fondo negro de la pantalla aparece una raya blanca continua. El sonido es una señal sinusoidal aguda y también continua. Pero ni el ojo ni el oído perciben esa invariabilidad, que es en parte traicionada por la tecnología de reproducción y en parte por la percepción del espectador. Estamos ante un trabajo procesual de referencia minimalista.

El valor icónico de un objeto, trasladado de contexto para lograr otros pensamientos hacia él –lo que nos remite al pre-conceptualismo del Readymade-, resulta especialmente significativo en un trabajo del artista visual, sonoro y performer Francisco Felipe (Palencia, 1961) titulado *Los últimos minutos de cada día* (1982).<sup>37</sup> En esta obra para soporte audio emplea el Himno Nacional Español, pues en la época las emisiones de TVE se cerraban con ese sonido, que aquí es tratado electrónicamente para deconstruirlo. Por cierto que el responsable de esas transformaciones es Javier Maderuelo (Madrid, 1950). Su múltiple *Pieza para piano* (1991), consiste en un macillo de piano colocado dentro de una caja transparente de cassette. Dos readymade articulando una música silenciosa, como podría decir Tom Johnson.

<sup>37</sup> <http://mase.es/los-ultimos-minutos-de-cada-dia/>

Otras dos obras, por último, servirían para cerrar este epígrafe desde su diferente puesta en juego del silencio. La primera es *Dylan in between* (2001), de José Iges. La segunda es *MRP nº 4 (Silencio Metareferencial)* (2002), de Oscar Abril Ascaso (Barcelona, 1966).

En *Dylan in between*<sup>38</sup> se ofrecen durante 4’33” (el “patron Cage” de tiempo) sonidos de scratch –ruido de aguja sobre el LP- entre cortes de canciones de Bob Dylan, separados cada uno del siguiente por un silencio de sonido digital. Son dos nociones de silencio –analógico versus digital- provenientes de dos distintas tecnologías de registro, conservación y manipulación del sonido, que marcan por otro lado

<sup>38</sup> <http://mase.es/dylan-in-between/>

la biografía profesional de Iges. Los discos de Dylan son readymades de los que el autor se apropia, de modo que en la pieza subyace esa "economía de la sospecha" de la que habla Boris Groys. Esa realidad que permanece como "fondo submediático bajo la superficie de los signos" es lo que se esconde -como posibles mensajes ocultos- en los scratches entre los surcos, sustancia sonora de la obra.

Cabe preguntarse qué tipo de mensaje nos traen las obras que nos ocupan. Siendo bien diferentes, algo tienen en común, como se ha señalado, pues de algún modo ambas nos aportan un punto de vista general, objetivo. Demà... se apoya en un himno vinculado a un momento histórico mientras que Dylan... lo hace en un soporte de toda una generación como es el vinilo.

La obra de Abril Ascaso está planteada como una instalación que se ofrece en el marco de un conjunto de obras de autores diversos titulada *Exposiciones para llevar*. La cajita que alberga ésta nos explica el modo de montar la instalación, los elementos que deben integrarla y sus necesidades técnicas, y adjunta un disco de vinilo (Silencio vinílico), una cassette (Silencio magnético) y un CD (Silencio digital). En ninguno de esos soportes hay sonido alguno, por supuesto. Como el autor comenta en sus notas, es "un ejercicio en el que los diversos soportes de registro se desfuncionalizan para mostrarse metareferencialmente solo a si mismos."

Ambas obras, en su método y contenido, son portadoras del "mensaje del medio", por seguir la terminología de Groys que da título a este epígrafe: el medio es en este caso una cultura, como valor más allá de toda subjetividad de autor, vinculada en todo caso a un periodo y sociedad dados, pero sobre todo a unos soportes de información. Y de ese modo, como el citado filósofo señala, "cuando uno se sitúa en el punto de vista general del medio y abdica de su perspectiva individual y limitada -lo que, añadido yo, se produce en ambas obras por el empleo de un motor externo: un proceso-, uno se apropia, por medio de esa renuncia, de una perspectiva infinita, y puede elevarse sin más por encima de todas las pérdidas culturales particulares."



# Process and concept in sound art in Spain

José Iges

© december 2013

Starting in the early 1960s some very important works emerged that used organised sound in new ways, ways not based on musical criteria. Many of these works, as we will see, use procession approaches and in some cases they are linked to concept art. The term "sound art" had not yet been coined but these works and others – among which we find, at a greater distance, some anticipatory works by Futurists and Dadaists and by the pioneers of radio phonic art – gradually formed a field of their own, a field that in Spain has some outstanding representatives.

This paper, while not purporting to be exhaustive, focuses on works by artists in Spain between the 1960s and the present in which procession and conceptual methodologies are applied. The project was undertaken for two reasons: the first, to document the relationship between these works, with each other and with the international scene of that period, and the second, to analyse Spanish sound production taking into account primarily the influences and methods mentioned above. It is therefore an attempt to examine the history and presence of sound art in Spain not only with regard to the artistic genres and the media in which this art is expressed.

## Some definitions and relevant international works

We consider the process to be the tool that produces aesthetic results from within the work of art's plan. The process makes use of few elements, combined using simple operations.

Accordingly, we might consider *IAM THATIAM* (1960) by Brion Gysin<sup>1</sup> to be a precursor of Process Art, since according to American critic John A. Walker, Process Art appears at the end of the 1960s as an art form in which the creation procedures are treated as the theme, art in which the "means" become the "ends," and in which quite simple techniques are used so that the spectator can mentally reconstruct the methods used through the finished work. Gysin's piece uses the permutations of the five words in the title to generate 120 poetically valid verses, which the author interprets using electronic resources for vocal transformation.

<sup>1</sup> For more information about this piece and its author: <http://glia.ca/conu/digitalPoetics/prehistoric-blog/2008/07/16/1960-brion-gysin-i-am-that-i-am/>



What artists found interesting about "Process Art" was the possibility of an "automated creation method" that allowed, in the words of Robert Morris, art making based on terms other than those random, formalist, and tasteful arrangements of static forms. Once the Process Art artist has chosen a systematic method, his or her behaviour becomes automatic, the results are obtained and accepted without regard to their visual or sound interest.

Morris himself created, in 1961, the piece entitled *Box with the Sound of its Own Making*<sup>2</sup>. This work consists of a wooden box inside of which the sound of the making of that very box can be heard. Considered by some to be a conceptual piece, such a qualification gives us the opportunity to address the difficulties of assigning one term or another – conceptual, processual – in the framework of this paper. It is certain that, at least from the aspect that most interests us here – sound – the work cannot be ascribed to minimalism, as some maintain, and much less can it be classified as an installation. But that issue is not really relevant at this point. What we would like to point out is that here sound as a document forms part of the work, of the box that is created as a "witness" to the process that was followed.

<sup>2</sup> The object's reference can be found at: <http://www.wikipaintings.org/en/robert-morris/box-with-the-sound-of-its-own-making-1961>

Working along this same processual line, another American artist, Alvin Lucier, created his piece *I'm sitting in a room* (1969). In it he uses a text that describes the process being used, so we are looking at another example of self-reference. This text, with its progressive transformations, is the only sound object used<sup>3</sup>. In this case we do in fact find a link between the author and minimalism, but in its musical facet.

<sup>3</sup> The complete work can be heard at: <http://www.youtube.com/watch?v=2jU9mJbJsQ8>

Musical minimalism is a current that uses the process as an engine that generates the work. This is the case, for example, in *Pendulum Music* (1968-73), by Steve Reich<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> <http://vimeo.com/65735964>

The text and/or the sound actions used as the compositions' sole materials, as well as a score with verbal instructions, also characterize the processual line of activity connected to the works of American artists coetaneous to this country's ZAJ, such as Dick Higgins, George Brecht and Simone Forti, among others; some of them were students of John Cage and then members of Fluxus.

Dating from the early 1960s is the text by Henry Flynt (violinist, artist close to Fluxus and to experimental music) entitled *Concept Art*<sup>5</sup> which in a certain way emerged as a criticism of the musical environment of the times, but which also foreshadowed some of the main lines of conceptualism as an artistic practice.

<sup>5</sup> <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>

In his writings, the conceptual artist Joseph Kosuth argued that art was a language and that artworks were propositions "presented within the context of art as a comment on art." In consequence, each new work broadened the concept that existed of art. His assertion that "art is the definition of art" revealed that Kosuth believed art to be a tautological system. Here too we see self-reference as a system, in which, as the German theorist Boris Groys points out, the image is supplanted by a linguistic commentary, by a project described textually, by a critical positioning.

Starting in 1966 many artists and works began to be classified as "conceptual art." In their origins, these authors engaged in a theoretical examination of the concept "art" and of the production of concepts as art. In consequence, conceptual artists were not obliged to create "objects" – unless one described them as "thought objects" – nor to use traditional artistic media.

As suggested by the Spanish theorist Simón Marchán, "the different meanings and practices of the 'conceptual' have brought about the displacement of the object (traditional or objectual) towards the idea or, at least, towards the conception. (...) Conceptual art is the culmination of the *processual aesthetic*." <sup>6</sup> The connection existing between the two terms we are now discussing, for Marchán, is so profound that, "in our specific case, the concept would be identified with the projects, with what on occasions is called project art." <sup>7</sup>

<sup>6</sup> S. Marchán: *Del arte objetual al arte de concepto*. Alberto Corazón Ed., Madrid, 1974, P. 299

We could point to *One Million Years* (1969)<sup>8</sup> by the Japanese artist On Kawara as a conceptual sound piece. This project, like all of his work, is based on the demonstration of time, of its specific nature and its relationship with place. *One Million Years* consists of the reading and recording of one million years in chronological order forwards and backwards, between the years 971,211 B.C. and 31,427 A.D. The reading is in the voice of a woman and that of a man, who alternate as they read aloud the list of years.

<sup>7</sup> Op. cit., p.302

<sup>8</sup> If we skip the advertisements, there is an excellent explanation in English of the work and part of its audio at: <http://www.youtube.com/watch?v=SHgReSvNkzg>

The Mexican artist Ulises Carrión also chose to alternate between a man and a woman for his *Hamlet for two voices* (1977). In this work, some readers read aloud, in the Spanish of Mexico, the name of the characters in Shakespeare's drama, in the order in which they appear on stage.

## Panorama in Spain: initial criteria

First of all, for this text we have deemed it best not to separate the works of art based on the artistic discipline of their authors. That is, instead of creating sections in which to separately analyse – using “corporate criteria” if you will – what is made by poets, visual artists, or composers, etc. we have chosen to structure our study in sections that examine more essential aspects of the works themselves, grouping them by themes we believe to be fundamental, beyond the procedures and techniques used.

In any event, the universe we are analysing moves back and forth between two aspects that are in a certain way conflicting:

- The differences in criterion and intention visible in similar artistic results, something that may very possibly be related to the author’s artistic discipline.
- The new status of the arts, which takes in the idea of contemporaneity, in contrast to the more rigid classical conceptualisation of the fine arts. This shift confers a transversal dimension to artistic practices, distancing them from the strict specialisation of preceding periods.

The term “sound art” began to be heard at the end of the 1970s and initially it designated works featuring organised sound created by artists that were not musicians, but rather primarily visual artists. Clearly, the notion has expanded considerably since then, and now includes works by musicians, performance artists, filmmakers or poets, meaning that a hybrid territory has been created, albeit not without its tensions and differences.

In what follows we try to underline the nuances, the observable similarities and the differences, based on the unrenounceable binomial artwork-artist and trying not to forget the socio-political and cultural setting in which this binomial operates in each case.

## Writing games

If we understand permutation as an internal engine that, as it runs, gradually creates the work, it is safe to say that in the poem Inger, *Permutaciones* (1971)<sup>9</sup> by Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973) we have one of the first processual constructions by a Spanish poet to be capable of generating sound. Cirlot himself wrote about it as follows: “This poem began with the permutatory cycle initiated in 1954 with the metamorphosis of Bécquer’s ‘sparrows.’”

<sup>9</sup><http://mase.es/inger-permutaciones>

The series continued with *El Palacio de Plata* (1955), its reedition in 1968, *Bronwyn, n* (1969) – of a phonetic nature, like this work – and *Bronwyn, permutaciones* (1970). Part I of *Inger, permutaciones* comprises the 120 permutations that can be obtained from the name Inger (1 x 2 x 3 x 4 x 5). Part II comprises free combinations formed by the phonic material derived from these permutations. Aside from the origins of this technique (which are found in dodecaphonic music, the Tseruf of the Kabbalistic tradition and a certain area of mathematics), this poem is less a lyrical function than a kind of rite to the impossible. The rite is actually only performed in the second part of the poem, as the first part is merely of a technical nature.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Juan Eduardo Cirlot: Prologue to 'Inger, permutaciones'. Text extracted from the poetry compilation *Del No mundo* (1961-1973), Libros del Tiempo (Poesía), Editorial Siruela, 2008 Madrid.

Another great poet from this period thinks of writing as an idea and a transgression that can take us to the oral plane: Felipe Boso (pseudonym of Felipe Segundo Fernández Alonso, Villarramiel de Campos, Palencia, 1924 – Menckenheim, Germany, 1983). Two of his books, *T de Trama* (published in 1970) and *La palabra islas* (published in 1981) put forward a line of thought which, as Fernando Millán, also a poet, points out “is shaped by the ideas of lettrism and concrete poetry and the different rationalist or structuralist currents, and the irrationalist tendencies that give rise to happenings, Fluxus, etc. In short, they are part of what with time has become known as ‘conceptual art,’ in the sense that they [view] writing as a concretion or materialisation of ideas, and at the same time as an objective instrument of transgression, change and innovation.”<sup>11</sup> It is interesting to note, since we are on the topic, that after Boso’s death an event took place in Madrid’s Espacio P in which Javier Maderuelo performed pieces by Boso, by the Uruguayan Julio Campal (1933-1968) – a pioneer of concrete poetry in Spain – and by Cirlot.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Fernando Millán: Campal, Boso, Castillejo. La escritura como idea y transgresión. In MerzMail: <http://www.merzmail.net/laescritura.htm>

José Luis Castillejo (Seville, 1930) is the author of an oeuvre that has progressively dispossessed itself of the meaning and even of the symbolic nature of all writing: the point of departure would be the works he did at the end of the 1960s as a member of ZAJ, after which he concentrated on the composition of books dedicated to a single letter – *The book of i's* (1969), *The book of J's* (1999) – which he multiplies and distributes over the page following a precise plan. As Javier Maderuelo points out in his analysis of it, *The book of i's*, “should be considered neither a minimalist book nor yet another experiment in concrete poetry, but rather a conceptual book.”<sup>13</sup>

<sup>12</sup> This event can be heard on the radio programme by José Iges on Radio Nacional de España (RNE) Radio 3: <http://mase.es/efemerides-tres-poetas-cirlot-campal-boso/>

We are interested in Castillejo here because some of those books of letters were performed by him and published phonographically, in an attempt to transfer these experiences off the page.

<sup>13</sup> Javier Maderuelo: “The Book of i's, from José Luis Castillejo”, art. at magazine. *Arte y Parte*, nº 108, Dec. 2013-Jan. 2014, Santander, p. 114.

The group ZAJ, apart from Castillejo, left a significant amount of written texts with an evident sound and musical intention. ZAJ was created in 1959 in Milan, Italy, by Juan Hidalgo and Walter Marchetti, who were joined in 1964 by Ramón Barce, at which point the group began its activity in Madrid. So, all of its members were composers, with solid musical training in the case of Hidalgo and Barce. They were interested in a discourse that expanded the boundaries of the music of the day through action – or through the development of the musical theatre suggested but not developed by Cage, according to Hidalgo. They are musicians who wish to make music, just as their contemporaries Vostell or Ben Patterson, from Fluxus, believe that they are making more advanced music than was being made in Europe at the time. In other words, not only was the term “sound art” not in circulation at the time but many of these authors rejected it later as a term to define their work. This aspect is worth clarifying in order to situate their work in the right historical and aesthetic context.

The works by ZAJ are conceptual proposals put forward by means of texts or visual scores in which a process is used to create the work. And sometimes they are not intended to achieve results, but rather to activate a mental state, such as might occur with the statements appearing on some of their works on cardboard. In other cases, the action does have a result involving sound, such as in *Música para un vaso no muy grande*, by Marchetti: “...sit down, take the cap off the bottle and slowly pour its contents into the glass...”

Walter Marchetti (Canosa di Puglia, 1931) uses both verbal and graphic propositions in his monumental book *Arpocrate seduto sulloto*, published in Madrid in 1968. The author places geometric elements as the sole content on a series of pages, defining it as “mental music” – and then he places one line on each page, leaving the rest blank – and “the book of form” – in which the centre of each blank page is occupied by an empty circle of a different diameter on each page. But it is clear that the intention of the Italian artist and composer is, if we leaf through the book as a whole, a quasi-systematic parody of all composition methods and the denial of form after affirming it. The reading of the book – in which the pages entitled “visible music” offer other examples of visual suggestions that are perhaps closer to polyphonic or timbric acoustic perceptions – is reduced, as Henar Rivière points out, to “the action of turning the pages, it becomes a personal process that allows us to overcome our preconceptions and mental patterns.”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Henar Rivière Rios: “Arpocrate seduto sul loto”, en *Walter Marchetti: Música visible*, cat. exhibition. Ed. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 28.

Juan Hidalgo (Las Palmas de Gran Canaria, 1927) warrants mention here, not only as the author of various ZAJ texts and actions, but also for a work of sound art that he defines as “repetitive vocal music,” which came into being out of a text of his, entitled *Una voz (un etcetera)* (1967),<sup>15</sup> in which a male voice reads the text with slight electronic perturbations and ambient sounds.

<sup>15</sup> <http://mase.es/una-voz-un-etcetera/>

In a second generation, we find *Texto Poético*,<sup>16</sup> the name of both a group of poets in Valencia and a magazine on experimental poetry.<sup>17</sup> Its founder and director was Bartolomé Ferrando (Valencia, 1951), although during its early years David Pérez also contributed a great deal to it. The first issue was published in 1977 and the last (no. 9) in 1989. Its format was always the same: a cardboard box containing the poems of each issue in loose-leaf sheets of A-5 paper. The sheets had both visual poems and action poetry, which took the form of brief instructions or “proposals.” Some such instructions – the ones that draw our attention here – were for sound actions, put forward from a purely conceptual perspective. As examples of the foregoing, in issue 6 we find the following poem: “pronounce a word / separate it into syllables and sounds / open each sound to look at what is inside it.” Not far from some of the work of Fluxus artists.

<sup>16</sup> We recommend the *Ars Sonora* programme devoted to *Texto Poético* and its founder: <http://www.rtve.es/alcanta/audios/ars-sonora-25-anos/ars-sonora-25-anos-grupo-texto-poetico-13-01-90/1539129>

<sup>17</sup> For more information about the magazine *Texto Poético*, we recommend: <http://www.josepsou.es/archivos/Treballs%20dinvestigacio/La%20revista%20Texto%20Poetico.pdf>

In issue 5: “Sound Poem: Write whatever you want, paying attention to the sound that the pen or pencil makes as it scratches the paper.” On the subject of this proposal-poem, it is worth remembering the performances of the artist Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) with the recurring sound of her illegible self-censured writings on different types of paper (acetate, polyester, newspaper, etc.) Obviously, the intention behind the two actions, despite the possible similarity of the sound produced, is completely different.

The notion of open score, and even of visual score, in strict contemporaneity with the musical and sound experimentation taking place in that period, has its correlation in poems such as *Propuesta de música gestual* (issue 7 of *Texto Poético*) and *Música Visual* (issue 8 of *Texto Poético*). Correlation can also be found in the words of Serge Pey included in issue 9: “...the oral poetry of contemporary action, in its intention to once again find the gesture of the poem, reinvents the symbolic loom that organises words in its threads so as to dress man in writings.”

It is worth pointing out that the work of the sound poet Bertolomé Ferrando has been following many of the lines of action put forward in the magazine. It can be seen in works such as *Sintaxis* (1987)<sup>18</sup> and, moving towards the purely phonetic, in *Poema consonántico* (1982).

<sup>18</sup> <http://mase.es/sintaxis/>

<sup>19</sup> These are two complementary examples of an activity strongly based on action and that does not disdain a certain sense of humour.

<sup>19</sup> <http://mase.es/poema-consonantico/>

Another piece of writing that generates sound discourse is that which serves as a starting point for Nacho Criado (Mengíbar, Jaen, 1943 - Madrid, 2010) in *Opinión standard* (1975). The recording contains the responses given by various persons to questions posed by the author, brandishing a microphone: Would you take off your clothes in public? Why? Would you take off your clothes in private? Why? As we will see later when discussing some works by Valcárcel Medina, the strength of the proposal in this work is much more essential than the answers obtained.

Lastly, we would point to radiophonic art as a space of writing, a space that is sometimes also linked to physical spaces. Concha Jerez is the co-author of two significant works in this regard, both of which are from 1991: *Santa Inocencia and Argot*. The second, all of which emerged from the evolutions of a text written and performed in four languages, is such a clear example of a self-referential work and installation, that it will be examined in that section.

*Santa Inocencia*<sup>20</sup> –whose co-author is the poet and “trafficker in ideas” Vicenç Altaió (Santa Perpetua de Mogoda, 1954) – is organised around a text and a conversation held by the two authors. Jerez’ concepts of real, virtual and mental time, and the aphoristic poems by Altaió, come together and give rise to a sound bestiary marked by references to the signs peculiar to the radio medium: time signals, signature tunes, musical fragments inserted between spoken words, etc.

<sup>20</sup> <http://mase.es/santa-inocencia/>

## Works in/with time

Among the pieces that work mainly in/with time, we find action art and radio art. Creators from a wide array of fields converge in these fields.

Among Spain’s experimental poets, we would highlight the action work of Fernando Millán (Villarodrigo, Jaén, 1944). In his poem *Represión* (1968)<sup>21</sup> we witness the enunciation of this word over and over again and the process is the action that starts with a shout and then slowly dampers the word, saying it with the mouth more and more closed until it becomes totally silenced, at the end, by the hands of the performer.

<sup>21</sup> <http://vimeo.com/66959278>

This is action poetry that, while ever so slightly rooted in the visual, reaches its highest communicative efficacy in its sound version. Other works by this author follow similar procedures, as shown by the compilation *Itinerarios N.O. idos*, made in 2005,<sup>22</sup> which includes the poem cited above.

<sup>22</sup> <http://mase.es/itinerarios-n-o-idos/>

We must also mention in this section the performative work of the aforementioned Bartolomé Ferrando, in his solo creations, in concert with improvisational musicians or with Fátima Miranda and Llorenç Barber in *Flatus Vocis Tríó*.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=86oiDDOQvc4>

Xavier Sabater (Barcelona, 1953) creates action poetry with a biting political component, as shown by *Saba, Sanyo, Casio* (1991) and his more recent *Caña, caña, caña*.<sup>24</sup> These works reveal a second-generation conceptual filiation, and this is also the case of the work of other performers belonging to the Asociación La Papa, which was founded in Barcelona in 1991. This association produced publications in CD-ROM format, developing the notion of cyber poetry, which clearly owes a great deal to the polypoetry developed, among others, by the Italian Enzo Minarelli, in the mid 1980s.

<sup>24</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=rqnqN5yMsjE>

The artist Esther Ferrer (San Sebastian, 1937), who was associated with ZAJ from 1967 onward but also had an important individual career, does performances based on everyday objects and gestures, occasionally using spoken discourse as a form of anti-lecture. She bases her work on the idea that her actions take place in the regular time that she herself and her spectators experience, and on occasions she particularly accentuates this “time that passes,” as in her radioperformance *Al ritmo del tiempo* (1991),<sup>25</sup> into which she incorporates – live – the telephone time signal service, along with other sound materials that regularly mark, and give shape to, the piece over time.

<sup>25</sup> <http://mase.es/al-ritmo-del-tiempo/>

Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) is another artist whose work has developed around processes connected to action. At the end of the day, that is what the author was doing in *Motores* (1973),<sup>26</sup> released later on cassette. This piece, made on two consecutive Sundays in December of 1973, consisted basically of recording the sound produced by two different cars driving the same route, from Madrid to El Escorial. The route included sections of various national and local roads and the cars involved were a Citroën Dyane (1973) 602 cc. and Ford Zephyr (1954) 2270 cc.

<sup>26</sup> <http://mase.es/motores/>



In the work of Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941), performance has been used at times for a public conclusion to an installation; in other cases, a sound work has been the result of a series of concatenated actions. One element that has permeated her work since the 1970s is the use of illegible self-censored writings: the sound actions of writing on various types of paper – of which we spoke earlier –, of handling paper, of wrinkling it... are complemented on occasions by sounds from the media – radio, TV – in real time, of video or organised sound, with the enunciation of ambiguous words and with actions of measurement<sup>27</sup> because the concepts of measurement, time and interference in the media also frequently play a role in her works. Concha Jerez and José Iges have done various performances in which the different personality, generation and artistic inclination of each of them are quite evident. This is the case of *No hables con la boca llena* (2003)<sup>28</sup> in which the authors acted out, while eating and drinking noisily, an absurd news programme full of unbelievable news items, rounding it all off with their video *Mandala para la clase media* (2000),<sup>29</sup> which offers a summary of goals scored at world football cups with a somewhat modified vocal performance by the so-called “Three Tenors.”

<sup>27</sup> Sugerimos al respecto el programa realizado por Radio Educación en su serie Imaginarios Sonoros: <http://mase.es/radio-educacion-de-mexico-imaginarios-sonoros-15-concha-jerez/>

<sup>28</sup> <http://vimeo.com/65882488>

<sup>29</sup> <http://vimeo.com/11605880>

### New spaces for the sound discourse.

The philosopher Michel Foucault pointed out that time is, on occasions, a particular circumstance of space. Although in other cases the opposite is true, sound installation is a genre of sound art in which the circumstances show the truth of the philosopher’s statement. In general, in sound installation there is no time vector from past to future, but rather possible trajectories of the spectator, trajectories that in no way determine a specific time experience or its duration. Space is much more of a determining factor, since it determines such trajectories, and also – as Duchamp apparently said – “sound also occupies space.”

Although Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), one of the Spanish artists historically associated with conceptual practices, stands out for his work involving media such as television and Internet, in which sound has played a secondary role, two of his installations do place certain importance on the sound dimension. One is *Stadium* (begun in 1982, but various subsequent versions have been made), a very spectacular piece that shows the stadium as a place for holding sporting events and political gatherings, in both cases as spaces of the public realm; another is *The Board Room* (1987), a video installation made using speeches by relevant political and religious leaders.

Of course, as one of the initiators of large-format installations in Spain, the sound work of Concha Jerez has also developed within the sound installation genre – actually, more Intermedia in her case –, both in her own work and in her projects with José Iges. There is her series of installations entitled Jardín de *Palabras Escritas* (2001-2007),<sup>30</sup> which consists of recordings of poets reading their own work and, on the visual level, some acetate structures in the form of bushes that bear illegible texts and are held by white flowerpots, where the audio equipment is hidden; or *El lado oscuro del espejo / La fosca del mirall* (1997) in which the sound comes from interviews/actions carried out at Carabanchel prison in Madrid.

<sup>30</sup> <http://mase.es/jardin-de-palabras-escritas-7/>

Among Iges and Jerez' numerous installations, we will focus on one that came into being as a radiophonic work and radioperformance: *Argot*.<sup>31</sup> This piece uses a text, which is read aloud in four languages, about the relationships existing between the artist, the artist's work, the world and the fetishisation of the work. Everything about the work derives from this text and, in a certain way, the work in its various formulations is nothing but a text that seeks some kind of support through which to manifest itself. This support was initially the radio, in 1991, while shortly thereafter, in 1992, the piece became an Intermedia piece. In 2007 it became a sound installation and in 2009 it became an Intermedia installation. The text, in its transformations, engages in a dialogue with time, but, divided into vowels and consonants, it also probes space; or the text is deconstructed, as in its last version, in which it is launched in random from a computer. *Argot* could also be examined within our section "writing games" as it shows that all these spaces and media are also writing supports that can be used in sound art.

<sup>31</sup> <http://mase.es/argot/>

Our last example is by the artist Jesús Palomino (Seville, 1969). In *20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar* (2009)<sup>32</sup>, installed in the old vegetable gardens at the Monasterio de las Cuevas in Seville, which now belongs to the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), spectators were invited to wander and actively experience the natural acoustics of the surroundings, where an 8-hour recording made in the same place, on 2 April 2009, was being played. Although this author, considering his age and biography, is nowhere near Spain's historical conceptual currents, this proposal is situated along the same lines, as it works with a duplicity of sound images that leads us to compare the present time of the sound heard at the vegetable gardens and the deferred time of the recorded document. This superimposition of times creates a certain aesthetic tension of conceptual origin, which feeds our assessment of the place by heightening the contrast from a perspective of supposed likeness. The self-reference present in this work is closely related to some of the ideas discussed in the following section.

<sup>32</sup> <http://www.caac.es/programa/palomino09/frame.htm>

## The message of the medium

In the works below, the statement by Boris Groys has special relevance:

“The intention of the classical avant-garde consisted of sounding forth the message of the hidden medium, instead of proclaiming a message of its own. The highest sincerity of an avant-garde artist is exchanging the signs of his own self with the message of the medium, so as to give voice to the hidden submedial subject. Thus the artist transforms himself into the medium for the medium, and turns the message of the medium into his own message. At the same time, however, this artist has also transformed his own message into the message of the medium.”<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Boris Groys:  
*Bajo sospecha*, Ed.  
Pre-Textos, Valencia,  
2008, p. 129

In the case of *El ojo del silencio* (1999)<sup>34</sup> the space containing the elements of action is radio, a radio studio: 110 portable radios tuned to the different stations that could be picked up in the city of Cuenca. In other words, the medium self-references and transfers its own message to the work because, in addition to using the radio as an instrument – in clear reference to John Cage’s *Imaginary Landscape # 4* (1951)<sup>35</sup> –, the only sound of this piece by José Antonio Sarmiento (Las Palmas de Gran Canaria, 1952) is the sound produced by these stations playing live, and in turn all that sound is produced in order to be broadcast live. The piece was aired on RFM (Radio Fontana Mix, of the Faculty of Fine Arts of Cuenca), revealing a processual nature: in this case, the progressive wearing out of the batteries of these portable radios slowly changed the features of the work, which took place between September 22 and 30, 1999. Evidently, for Sarmiento, radio is a means of inquiry and of creation. And the very radio studio where the work happened is a place that can be visited, so the work was also a sound sculpture and a visual sculpture.

<sup>34</sup> <http://mase.es/el-ojo-del-silencio>

<sup>35</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=oPfwrFl1FHM>

As regards the aforementioned Valcárcel Medina, two of his most significant sound works are very aware of this incorporation of the message of the medium, which here is not the radio. Both works take the form of a dialogue, following the works’ respective plans laid down firmly in advance: this is the case of *Conversaciones telefónicas* (1973) – a montage made up of the calls made randomly by the author to anonymous users to offer his own telephone number – and of *s/t* (1975), a survey of people attending the inauguration of the Spanish Museum of Contemporary Art (MEAC) in Madrid. In both works – although more markedly in the latter – it seems that more important than the result is the concept, the means by which the work evolves and the process followed.

We also see the influence of a conceptual discourse – although the author has never been aligned with this tendency – in the urban intervention that Lugañ (the artistic name of Luis García Núñez, Madrid, 1929) created, under the title *Teléfonos aleatorios*,<sup>36</sup> at the event known as the Pamplona Encounters in 1972. Considered a “proposal for citizen participation,” the piece used 100 telephones attached to 10 phone booths, set up along the Pamplona avenue known as Paseo de Sarasate. Five of the booths made a connection – randomly – with concert halls, lectures, theatres, cinemas and other shows, while the other five connected, with no control whatsoever by the person calling, with brothels, bars and schools.

<sup>36</sup> [http://www.lafactoriavirtual.org/factores/lugan/obras/encuentros\\_de\\_pamplona.htm](http://www.lafactoriavirtual.org/factores/lugan/obras/encuentros_de_pamplona.htm)

The “submedial space” mentioned by Groys is uncovered or made evident so as to obtain aesthetic results in the short film *Continuum 1* (1975), by the experimental filmmaker Javier Aguirre (San Sebastián, 1935). A solid white line appears over the black background of the screen. The sound is a high sinusoidal signal, also unbroken. But neither the eye nor the ear perceives this invariability, because it is betrayed by the reproduction technology and by the spectator’s perception. We are dealing with a processual work of a minimalist nature.

The iconic value of an object, placed in a different context so as to incite other thoughts about it – taking us back to the pre-conceptualism of readymades –, is especially significant in a work by the visual, sound and performance artist Francisco Felipe (Palencia, 1961) entitled *Los últimos minutos de cada día* (1982).<sup>37</sup> In this aural work the Spanish national anthem is used, because in those days the Spanish Public Television (TVE) ended its air time with this sound, which here is processed electronically to deconstruct it. By the way, the person responsible for the transformation is Javier Maderuelo (Madrid, 1950). This artist’s multiple *Pieza para piano* (1991) consists of a piano hammer inside a transparent cassette box. Two readymades playing silent music, as Tom Johnson might say.

<sup>37</sup> <http://mase.es/los-ultimos-minutos-de-cada-dia/>

Finally, closing this section are two other works, selected for their different ways of playing with silence. The first is *Dylan in between* (2001), by José Iges. The second is *MRP nº 4 (Silencio Metareferencial)* (2002), by Oscar Abril Ascaso (Barcelona, 1966).

*Dylan in between*<sup>38</sup> offers, for a period of 4’ 33” (Cage time pattern), scratching sounds – the noise of the needle on the LP – between cuts of Bob Dylan songs, each separated by a digital silence. These are two notions of silence – analog versus digital – from two different technologies for the recording, conservation and manipulation of sound, which as it happens mark Iges’ professional biography.

<sup>38</sup> <http://mase.es/dylan-in-between/>

The Dylan records are readymades that the author appropriates, so underlying this piece there is that "economy of suspicion" of which Boris Groys spoke. This reality that remains as a submedial space under the surface of signs is what is hidden – as possible concealed messages – in the scratches between the grooves, the aural substance of the work.

It is interesting to ask ourselves what type of messages are transmitted by the works in question. Although quite different, the two works do have something in common, apart from their treatment of silence, in that both somehow provide us with a general, objective point of view.

The piece by Abril Ascaso is conceived as an installation offered as part of a group of works by various authors, entitled *Exposiciones para llevar*, which means Take-Away Exhibitions. The little box that contains it explains how the installation is to be set up, the elements that must comprise it and its technical requirements, and it all comes with a vinyl record (Vinyl silence), a cassette (Magnetic silence) and a CD (Digital silence). Needless to say, there is no sound whatsoever on any of these supports. As the author comments in his notes, the piece is "an exercise in which the different recording supports are defunctionalised in order to show – metareferentially – just themselves."

Both works, in their method and content, are the carriers of the "message of the medium," to continue with the Groys terminology that gives this section its title: the medium in this case is a culture, as a value beyond the subjectivity of the author, although linked to a given period and society, and particularly to certain formats of information. And this way, as the philosopher points out, "if one takes the 'general position' of the medium and abandons the limited, individual perspective" – which I would add, emerges in both works through the use of an external motor: a process –, "one gains an infinite perspective and can calmly ignore all particular cultural losses."