

Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical

Isaac García¹

Recibido: 21 de noviembre de 2018 / Aceptado: 7 de abril de 2019

Resumen. Este artículo aborda diversas aproximaciones a la categoría de arte sonoro con el fin de cuestionar algunos de los argumentos estéticos e históricos que supuestamente la sustentan. Por una parte, se revisarán algunas ideas vinculadas a la noción de arte sonoro como disciplina claramente diferenciada del campo de la creación musical. En el lado opuesto, la concepción del arte sonoro como un campo emergente y punto de encuentro de distintas disciplinas en disolución plantea otras interesantes reflexiones, como la imposibilidad de alcanzar una efectiva legitimación simbólica a través de un canon independiente, los procesos que argumentan la asimilación del propio término, la aceptación de la música como una posible categoría agotada, etc. Las contradicciones que se derivan de esta línea argumental cuestionan si se trata únicamente de un debate de naturaleza teórica o artística o si, más bien, son otros aspectos –de carácter sociológico– los que operan efectivamente en la creación y delimitación de los diversos contextos del arte sonoro. En este sentido, el grafismo musical, desde su concepción como manifestación artística híbrida, pone de relieve algunos mecanismos ideológicos que niegan que su presencia/ausencia dentro de los espacios del arte sonoro se deba únicamente a motivos de naturaleza artística.

Palabras clave: Arte sonoro; música experimental; grafismo musical; instalación sonora; *new media art*.

[en] Reflections on the notion of Sound Art and the contexts and limits of Graphic Music

Abstract. This article addresses various approaches to the category of ‘sound art’ in order to question some of the aesthetic and historical arguments that supposedly support it. On the one hand, some ideas related to the notion of sound art as a discipline that is clearly differentiated from the field of musical creation will be reviewed. At the opposite side, the conception of sound art as an emerging field and meeting point of different disciplines in dissolution raises other interesting thoughts, such as the failure to achieve an effective symbolic legitimation through an independent canon, the processes that argue the appropriation of the term itself, the acceptance of the music as a possible depleted category, etc. The contradictions derived from this line of argument question whether it is only a theoretical or artistic discussion, or if, rather, other aspects participate effectively in the creation and delimitation of the various contexts of sound art (festivals, exhibitions, journals...). In this sense, graphic music –from its conception as a hybrid artistic manifestation– notes some ideological mechanisms that deny the fact that their presence/absence within the spaces of the art sound is due only to artistic reasons.

Keywords: Sound art; experimental music; graphic music; sound installation; new media art.

¹ Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) (España)
E-mail: isaacdiego.garcia@unir.net

Sumario: 1. Breve introducción. 2. Aproximación al concepto de arte sonoro. 2. Arte sonoro como disciplina en disolución. 3. Grafismo musical y arte sonoro. 4. Algunos ejemplos de grafismo musical en el contexto del arte sonoro. 5. Conclusión. Referencias.

Cómo citar: García, I. (2020) Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 97-116.

1. Breve introducción

Desde la perspectiva actual, el arte sonoro es un término que acoge múltiples y variadas manifestaciones de producción sonora, muchas de ellas vinculadas al desarrollo tecnológico (Liut, 2008). Sin embargo, como indica López Cano (2013), a pesar de su proliferación en espacios de música y arte, publicaciones y otros medios de difusión, el significado específico del término permanece oscuro. El presente estudio pretende revisar algunos de los principales enfoques desarrollados en torno al arte sonoro con el fin de abrir espacios de reflexión acerca de su posible acotación como disciplina artística. De este modo, en una primera parte de este texto –que asumiría la función de marco teórico–, se recorren diversas aproximaciones al concepto de arte sonoro. Se persigue, además, cuestionar algunos de los clásicos argumentos que supuestamente lo distinguen con claridad del campo musical, como, por ejemplo, la yuxtaposición entre las artes del espacio frente a las artes del tiempo, la noción de la obra musical como narración lineal o el concepto de lo “extramusical”, entre otros. Para ello, se rastrean otros modos de entender el hecho musical en un marco contextual histórico y cultural más amplio, de manera que permita superar muchos de estos equívocos. El objetivo de esta exploración es, al mismo tiempo, poner en cuestión si estos argumentos son el fruto de un debate meramente artístico o si, más bien, responden a cuestiones ideológicas o identitarias.

A continuación, se abordan otras concepciones que sitúan al arte sonoro en un espacio de intersección entre distintas disciplinas artísticas, incluida la música experimental. A través del estudio de diferentes autores, se argumenta la hipótesis de que el arte sonoro, independientemente de su origen, actualmente se presenta como una categoría integradora que engloba diversos tipos de creación sonora. Sin embargo, con ello también se quiere evidenciar las posibles contradicciones que tal enfoque asume, como la delimitación de la música como categoría, la fragmentación de los espacios donde se desarrollan sus distintas prácticas, o la imposibilidad de establecer un canon independiente para el arte sonoro.

La segunda parte del estudio se centra en el fenómeno del grafismo musical como un campo de prueba para algunos de los argumentos desarrollados previamente. Inicialmente, se realiza una contextualización de esta manifestación y sus nexos históricos como parte constituyente del arte sonoro, especialmente desde su dimensión como forma artística de naturaleza híbrida. Por otra parte, se analizan las fricciones –en forma de rechazo o ausencia– que esta expresión artística genera en algunos contextos del arte sonoro. Este aspecto se discute desde los posicionamientos ideológicos expuestos en la primera parte del estudio. Para ello, se ofrece –nuevamente desde una perspectiva histórica amplia– una concepción dilatada de la notación musical como un tipo de tecnología que permite pensar el sonido en el tiempo, como sucede con otros tipos de escritura o representación visual. Esta línea

argumental se ilustra mediante el estudio descriptivo de diversas creaciones de arte sonoro que dialogan con el concepto de notación o escritura musical expandida. Concretamente, se analizan, mediante un breve recorrido de tipo cronológico, algunas obras representativas de músicos y artistas sonoros españoles de diversas generaciones, desde el último tercio del siglo XX hasta la actualidad. El conjunto de las distintas líneas de reflexión abiertas a lo largo del presente artículo desemboca, finalmente, en unas breves conclusiones que, en último término, aspiran a estimular nuevos y diversos estudios de investigación sobre la materia.

2. Aproximación al concepto de arte sonoro

Sin duda, uno de los aspectos cardinales que centran actualmente gran parte de las reflexiones en torno al arte sonoro es su propia definición y acotación como disciplina artística. Este aspecto, que se evidencia claramente en la notable proliferación de libros, artículos y textos de diversa índole,² pone de manifiesto un debate que va más allá de un mero esfuerzo teorizador por definir una categoría estética. Sería ingenuo, desde esta óptica, plantearlo únicamente como una preocupación de teóricos y críticos, ajena a la labor de los propios artistas, ya que, en el fondo, se están debatiendo aspectos que se filtran hacia lo social, lo económico, lo identitario e, incluso, lo político (Costa, 2010). Como apunta Liut (2008),

no se trata de un problema de etiquetas. Como ha ocurrido otras veces, está en juego una típica discusión de campo, decide quién detenta el poder simbólico dentro del mismo, cuáles son sus límites, y quiénes pueden integrarlo o no. En esta discusión participan activamente tanto los creadores y los críticos [...] como el propio público. (p. 46)

Ya desde el emblemático libro *Sound Art* de Alan Licht (2007), hallamos un marco teórico que establece una serie de argumentos que han ayudado a posicionar uno de los posibles relatos de la historia del arte sonoro como disciplina artística independiente. Uno de estos argumentos es, por supuesto, el origen del propio término, que nace en el ámbito de las artes visuales para referirse a dos manifestaciones concretas: la instalación sonora y la escultura sonora. En esta misma línea, Molina (2008) establece una detallada genealogía del vocablo en el terreno de las artes plásticas, que –en su proceso de expansión hacia otras disciplinas– deja entrever, de manera más o menos sutil, un proceso de intrusismo por parte de otros campos (como el musical), que progresivamente se han apropiado del término. Desde esta perspectiva, que López Cano (2013) define como “acotada”, generalmente se intenta establecer una diferenciación entre arte sonoro y música, que apela a una supuesta divergencia en la naturaleza del propio acto creativo. Un argumento ya expuesto por Licht (2007), y ampliamente difundido, es la concepción de la obra musical como narración lineal, frente a la idea del sonido sin principio ni final que habita un espacio, propia del arte sonoro. Esta misma idea es desarrollada por Duguid (1997) en la ya clásica acepción de la música como sonidos articulados en el tiempo, frente a la idea del arte sonoro como sonidos desplegados en el espacio.

² Esta afirmación se sustenta en la propia bibliografía del presente texto. Las referencias bibliográficas que articulan este estudio revelan un destacable desarrollo de escritos –especialmente en castellano– sobre arte sonoro desde comienzos del presente siglo.

Otro de los tópicos repetidos para vincular férreamente el arte sonoro a las artes plásticas es la supuesta distinción entre sonidos musicales y sonidos “extramusicales”. Ariza (2003), en su libro *Las imágenes del sonido*, aunque acepta la categoría de arte sonoro como una confluencia entre música y artes visuales, insiste en esta distinción al indicar: “En el mismo sentido que los músicos introducen planteamientos visuales en sus obras, y en una actitud recíproca, los artistas visuales se ven tentados a trabajar con el sonido, mayoritariamente con sonidos extramusicales” (p. 11). Este argumento es frontalmente rebatido por Álvarez-Fernández (2010), quien señala:

ya no tiene sentido marcar una diferencia entre “sonidos musicales” y “sonidos no musicales”. La música, hoy, comprende todos los dominios de lo sonoro (y mucho más, desde luego). Y pensar que hoy solamente crea música quien emplea un “complejo instrumental” surgido de otra época [...], y la presenta a través de esa “institución típicamente decimonónica” que es el concierto [...] es, sencillamente, un error. (p. 45)

Las palabras de Álvarez-Fernández (2010) ponen de manifiesto, además, que tal vez el problema radica en que, al intentar definir qué es arte sonoro, se recurre a una visión extremadamente reduccionista de lo que puede ser la música. De hecho, la repetida concepción de la música como organización de sonido en el tiempo en forma de narración lineal (que además aparece descontextualizada de cualquier espacio, más allá del rito sacralizado de concierto)³, se corresponde con una idea concreta de música: la clásico-romántica.⁴ Así, la repetida definición de arte sonoro como empleo del sonido en el espacio con una función “no narrativa”, se asienta sobre un rechazo a una concepción específica de música, que puede estar causada sencillamente por una falta de perspectiva histórica o cultural. Así, por ejemplo, escribe Maderuelo (2016):

Hoy llamamos “arte sonoro” a una práctica que es (o ha llegado a ser) ontológicamente independiente de la música. El arte sonoro participa o se sirve del sonido y de lo sonoro, esa es una de las características que está implícita en su título, pero no se basa en los principios compositivos que caracterizan a la música en su larga tradición, sino que [...] se sitúa en la constelación del arte o, para ser más precisos, en el ámbito de las artes plásticas. (p. 54)

Esta tradición compositiva de la que nos habla Maderuelo (2016) no puede ser otra que la clásico-romántica, ya que identifica la música con una concepción histórica muy específica del hecho musical. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la compartimentación de las Bellas Artes en artes del tiempo *versus* artes del espacio fue ampliamente desarrollada en el seno del Idealismo alemán durante los siglos XVIII y XIX a través de la obra de pensadores como Wackenroder, Schelling, Hegel y Schopenhauer (Fubini, 1988), y proyectada al pensamiento musical de los siglos posteriores en el seno de la música académica occidental (tanto en la institución del

³ Es posible apreciar este enfoque en diversos tratados tradicionales de lenguaje musical y análisis morfológico, como, por ejemplo, Zamacois, J. (1960). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor; y Kühn, C. (1989). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor; entre otros.

⁴ La idea de la música como narración (es decir, como sucesión de hechos que se articulan linealmente en el tiempo) se asienta en la histórica analogía entre música y lenguaje verbal. Para profundizar sobre la idea de la música como estructura argumental en el seno de la música del Clasicismo y Romanticismo, véase: Maus, F. (1990). Music as narrative. *Indiana Theory Review* (12), 1-34.

conservatorio como en el ámbito de la musicología). Como indica Villegas (2012), tanto el trascendentalismo como el formalismo gestados en el siglo XIX a través del trabajo de teóricos como Hanslick, Adler y Schenker, fueron el fundamento para validar la musicología como disciplina científica, ya que establecen la noción de autonomía de la obra musical. No obstante, muchas de las ideas asentadas en el pensamiento de la Modernidad ya han sido cuestionadas profundamente en el propio ámbito académico, especialmente por la musicología posmoderna (Ramos, 2003). Así, la denominada *New Musicology* (o “musicología crítica”) ha rebatido conceptos como la autonomía de la obra de arte, la validez del análisis formal y la idea de relato histórico, entre otros.⁵ Como apunta Mursi (1999), “la [nueva] musicología abandona la actitud de mirar los objetos y sujetos musicales como entidades clausuradas en sí mismas, con características inherentes que devienen de su propia naturaleza” (p. 17). Por otra parte, dentro de la creación sonora del siglo XX también se han desarrollado propuestas que ponen en duda aspectos asentados en el pensamiento romántico, como el concepto de arte como modo de transcendencia y la separación entre obra y vida cotidiana. Desde esta óptica, sin duda la obra y pensamiento de John Cage se revelan como un fundamental punto de referencia.⁶ Como señala García (2018), “los planteamientos de Cage, que entroncan claramente con el Dadaísmo de Duchamp, nos obligan a cuestionar la supuesta dualidad establecida entre el arte y la vida, entre la vivencia cotidiana y la vivencia estética” (p. 303).

Sin necesidad de asomarnos a contextos culturales lejanos (como podría ser, por ejemplo, la música hindú, la voz *gonma* de los bantúes de Kenia y Uganda, o el gagakú japonés),⁷ la propia historia de la música occidental nos ofrece otras perspectivas de cómo entender el hecho musical. En la antigüedad griega el concepto “música” (*musiké*) englobaba en una misma disciplina diversas actividades, como poesía, danza, teatro o gimnasia (Fubini, 1988). Como indica Berenguer (2007):

Muchos creadores musicales europeos y americanos del siglo XX, algunos quizá sin reconocer que en cierta forma eran herederos de los teóricos y críticos del primer romanticismo, que acuñaron el mito de la música pura como ideal artístico a través del cual acceder a la transcendencia, creyeron a pies juntillas que la música coincidía plenamente con el arte de los sonidos, sin tener en cuenta que la tendencia principal continuaba –y de hecho, continúa– exactamente igual que en los tiempos de la Grecia clásica, cuando música, *musiké*, era el arte de todas las musas juntas. (p. 3)

Si analizamos los diversos conceptos que se agrupan en torno a la idea de música en la Antigua Grecia, difícilmente encontraremos nociones como “obra musical” o “composición”. Así, por ejemplo, dentro del concepto metafísico-matemático de la tradición pitagórica, la música no es algo “que se crea”, sino algo “que está”.

⁵ Entre los pioneros de esta corriente destacan los trabajos de J. Kerman y S. MacClary. Para profundizar en esta cuestión, véase: Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press; así como: MacClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.

⁶ Debe tenerse en cuenta, además, la enorme influencia que el pensamiento de Cage ha ejercido sobre compositores y artistas sonoros de todo el mundo (Morton Feldman, Sylvano Bussotti, Nam June Paik, Alvin Lucier, Mauricio Kagel, La Monte Young, Llorenç Barber, Brian Eno, entre muchísimos otros), así como en la gestación de diversos movimientos artísticos y musicales (como Fluxus y Zaj, por ejemplo).

⁷ Para profundizar sobre el carácter polisémico del hecho musical en distintas culturas del mundo, véase: Mendi-vil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Efectivamente, la música de las esferas no es solamente una teoría que trata de explicar la armonía universal, sino que revela una noción filosófica de la música muy distinta a la de la tradición romántica.⁸ No olvidemos, además, que esta concepción metafísica se extiende a lo largo de toda la Alta Edad Media a través de la omnipresente *Institutione musica* de Boecio (siglo VI).⁹ Y precisamente en este contexto, el medieval, se desarrolla el canto llano cristiano, cuya concepción no es estrictamente musical (al menos no en el sentido de composición lineal). Como indica Asensio (2003), el canto gregoriano no es una sucesión de notas, sino un modo de conducir los ritos de todo el año litúrgico, cuya concepción es circular. En este sentido, el pensamiento romántico ha descontextualizado el canto llano: “de ser una música funcional ha pasado a convertirse en una música de concierto” (p. 14).

También en la polifonía medieval y renacentista es posible apreciar una idea de “no direccionalidad”. Es únicamente a partir del Barroco desde los principios de la retórica como modo de conducir al oyente, cuando posiblemente comienza a desarrollarse claramente la idea de música como narración.¹⁰ A ello se une el desarrollo del sistema tonal, que, en su juego de tensión-distensión, permite crear un lenguaje sonoro con apariencia de discurso lineal (Maus, 1990). Finalmente, el Clasicismo y su forma sonata podrían suponer la culminación de este proceso. Pero si nos adentramos en la música previa al lenguaje tonal, es posible apreciar que generalmente nos encontramos una música “que no va a ninguna parte”, incluso aunque sea vehiculada a través de un texto. Este aspecto es especialmente apreciable en la polifonía religiosa de Guillaume de Machaut, Johannes Ockeghem, Josquin Desprez o Thomas Tallis, por citar solo algunos autores. Obviamente, no se trataba de músicas pensadas como piezas que se interpretaban en un ritual de concierto, sino que, como el canto gregoriano, formaban parte de un contexto. Este contexto era social y litúrgico, pero también físico, de modo que el acto compositivo estaba íntimamente ligado al lugar para el que se componía. Especialmente ilustrativo es el canto policoral desarrollado durante el Renacimiento (germen de lo que será el estilo concertante del Barroco), donde el aparente estatismo sonoro de la partitura cobra un enorme dinamismo en su concepción espacial. La policoralidad albergó toda una serie de recursos basados en la movilidad del sonido en el espacio (como efectos de eco y otros recursos estereofónicos), que en última instancia plantean una idea de música como un modo de habitar sonoramente un espacio.¹¹

No cabe duda de que aquí encontramos muchos de los planteamientos que después veremos en el arte sonoro, especialmente en el campo de la instalación sonora. Un ejemplo revelador, que nos sirve de nexo metafórico entre estos dos mundos aparentemente tan alejados, hallamos en la célebre obra de la artista canadiense Janet Cardiff *The Forty-Part Motet* (2001). Esta instalación recrea el conocido motete de Tallis *Spem in Alium* (1575) a cuarenta voces (cinco coros a cuatro voces). El

⁸ Sobre la Escuela pitagórica y la Teoría de las Esferas, véase: Rusiñol, M. C. (2017). *Pitágoras: Número, Armonía y Esferas*. Barcelona: Punto Rojos Libros.

⁹ Para consultar una edición traducida al castellano, véase: Boecio (2009). *Sobre el Fundamento de la música*. Madrid: Editorial Gredos.

¹⁰ Acerca de la retórica musical en el periodo Barroco, véase: López Cano, R. (2011). *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama Ediciones.

¹¹ Acerca de policoralidad en la música del siglo XVI, véase, por ejemplo: Fiorentino, G. (2015). Nuevos enfoques para viejos mitos historiográficos. La música policoral en Italia, España, y el nuevo mundo. *Revista de Musicología* (38, 1), 249-256; así como: Arnold, D.; Carver, A. F. (2014). *Cori Spezzati*. Grove Music Online. Oxford University Press.

oyente reconstruye aquí su propia mezcla de voces en su paseo (según su posición y movimientos en el espacio), de modo que el sonido representa una construcción física del espacio. El trabajo de Cardiff revela, en última instancia, la esencia instalativa de la música polioral del Renacimiento, ya que, por una parte, se muestra como una música sin direccionalidad (es sonido que sencillamente “está”); y por otra, propone una estrecha relación con el espacio. Esta dimensión del sonido, como algo que ocupa –e incluso perfila acústicamente– el espacio, se perdió progresivamente a lo largo de los siguientes siglos a favor de la concepción romántica de la obra musical como ente inmaterial desligado completamente de cualquier contexto. Durante el siglo XIX, la institución del concierto se perpetuó como el espacio ideal en el que las obras musicales podían aparecerse y mostrarse a los mortales. Es por ello por lo que el concierto clásico adquiere un aura de sacralidad semejante al de la liturgia religiosa. Como indica Costa (2010), “[el concierto romántico] simboliza el paso de la trascendencia religiosa a la trascendencia del individuo en un nuevo sistema social” (p. 29).

3. Arte sonoro como disciplina en disolución

A pesar de que, como ya se ha señalado, el término arte sonoro surgió en el campo de las artes visuales, cabría interrogarse acerca del papel que la música experimental ha ocupado en su origen como disciplina. A este respecto, Pardo (2016), en su definición de *Sound Art*, escribe: “Expresión que engloba un conjunto de prácticas artísticas que se desarrollan en el espacio surgido de la música experimental y de una concepción expandida de la escultura en la segunda mitad del siglo XX” (p. 48). Este enfoque ha sido, a su vez, duramente criticado desde sectores académicos ajenos al musical y musicológico, al negar en el arte sonoro una herencia relacionada con el desarrollo de la música. En este sentido, indica Molina (2008):

el arte sonoro no se inserta como una evolución contemporánea del lenguaje musical, ni tampoco como una manifestación propia de las músicas experimentales en oposición a la música convencional [...], donde en estas distintas negaciones de la convención musical vienen a significar también una afirmación de la música. [...] En el caso del arte sonoro no surge a partir del referente de la música, por lo que no mantiene una actitud ni a favor ni en contra. (p. 217)

El propio Molina (2008) reconoce la inclusión de tendencias musicales en el arte sonoro, aunque siempre como un proceso posterior a su establecimiento como categoría. Esta idea sugiere dos posibles lecturas. Por una parte, el flujo que se aprecia desde el campo musical hacia el arte sonoro podría identificarse con la expresión “subirse al carro del éxito”. Un caso revelador, entre otros, podría apreciarse en el terreno de la llamada música electroacústica. Esta categoría, que se ha empleado tradicionalmente en el ámbito académico como una suerte de “hermana pequeña” de la música de vanguardia (fusión de música electrónica y música concreta), ha sido progresivamente incluida en el campo del arte sonoro, a pesar de que generalmente sus obras se presentan dentro del rito del concierto clásico.¹² Sería complejo analizar

¹² Este aspecto ha sido ampliamente abordado por Álvarez-Fernández en diversos estudios. A este respecto, véase: Álvarez-Fernández, M. (2005). *Dissonance, Sex and Noise. (Re)building (Hi)stories of Electroacoustic Music.*

qué mecanismos han operado en este proceso de mutación, pero parece claro que la progresiva decadencia de los soportes públicos que la han sustentado (financiera y simbólicamente) hasta fechas recientes, ha tenido un importante papel.

Por otra parte, el supuesto asalto al término “arte sonoro” por parte de diversos comportamientos musicales, podría hallar su justificación en el agotamiento de las vanguardias musicales vinculadas a la Modernidad y su ideal de constante progreso. Desde esta perspectiva, el insistente estiramiento de la música como lenguaje – vinculada a dicha idea de progreso– habría provocado un profundo distanciamiento con el concepto tradicional de música. Como indica Rocha (2008), finalmente “el arte sonoro es un campo artificial por la necesidad de definir todo lo que no cabe en el concepto música” (p. 45). A este respecto, son ilustrativas las palabras del compositor francés Francis Dhomont (citado en Liut, 2008), cuando explica:

una de las razones por las que a mi música la llamo «arte sonoro» es que en los últimos 25 años el público que escuchaba nuestras obras no creía que lo que hacemos es música. [...] Para muchas personas, la música tiene una enorme tradición y *background* histórico. Música implica gente en un escenario, un manuscrito, melodía, armonía, un pulso, instrumentos. Nada de eso hay en la música electroacústica. (p. 46)

Así pues, el término arte sonoro se presenta como una categoría nueva y refrescante, vinculada a una práctica de éxito, tanto social como económico. Al mismo tiempo, este enfoque pone en cuestión si diversas prácticas musicales que actualmente son englobadas en el arte sonoro, no son, sencillamente, música. Como señala Álvarez-Fernández (2008) a este respecto, “a mí, la denominación de «arte sonoro» no me convence demasiado, entre otras cosas porque supone aceptar esa visión limitada y «miope» de la música” (p. 138).

Sin embargo, cabría preguntarse si no es precisamente en este proceso de constante expansión de lo musical donde la música se diluye como categoría. Este aspecto, que ya se anuncia posiblemente en el Futurismo italiano y otros movimientos de la primera mitad del siglo XX, queda claramente de manifiesto en el ámbito de la música experimental desarrollada en torno a John Cage y la Escuela de Nueva York. Músicos como Earle Brown y Morton Feldman tomarán las innovaciones de las artes plásticas como punto de referencia, en un intento por desvincularse de la tradición musical europea (García, 2007). En este contexto de espíritu colaborativo, será habitual la interacción entre artistas de diversos campos, como evidencian, por ejemplo, las creaciones conjuntas de Cage, Jasper Johns y Merce Cunningham, presentadas con el calificativo de *happenings*. No se tratará únicamente de la yuxtaposición o coordinación entre disciplinas, sino de un intento por diluirlas en nuevas formas de expresión. Así, por ejemplo, en el contexto de Fluxus, Dick Higgins acuñará en 1967 el término *intermedia* como un modo de describir el *happening*, expresión híbrida entre música, teatro y collage. Desde la perspectiva de Higgins (1967), las

En *Proceedings of the International Computer Music Conference -ICMC* (pp. 37-40). Barcelona: Escola Superior de Musica de Catalunya; Álvarez-Fernández, M. (2006). El serialismo y la música electroacústica en los orígenes del ‘dogma digital’. *Doce Notas Preliminares* (17) 90-104; Álvarez-Fernández, M. (2008). El análisis de la música electroacústica. *Prolegómenos. Doce Notas Preliminares* (19) 138-154; Álvarez-Fernández, M. (2012). Música electroacústica y arte sonoro. Perspectivas sobre dos concepciones de la tecnología y sus implicaciones ideológicas y estéticas. Gregorio Jiménez (Ed.), *Actas del Congreso del XIX Festival Internacional de Música Electroacústica “Punto de Encuentro”* (pp. 21-32). Valencia: AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España).

disciplinas (que él denomina *medios*) son únicamente puntos de partida desde los cuales crear nuevos lenguajes artísticos de carácter híbrido. Y precisamente este es uno de los principales argumentos que sustentan la concepción del arte sonoro como categoría aglutinadora. En esta línea, indica José Iges (2016),

el arte sonoro es un arte claramente híbrido, nacido en la intersección, y no puede extrañar, por tanto, que sus autores pertenezcan al mundo de las letras, del arte visual, del cine, al tecnológico, al periodístico, al musical, al escénico, a varios de ellos a la vez o a campos situados “entre sillas”, como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas intermedia. (p. 26)

La idea de arte sonoro como un espacio de disciplinas en disolución queda reafirmada en las palabras de Palacios y Barber (2009), cuando indican:

Actualmente el empleo del término “arte sonoro” no se limita a las propuestas u obras con contenido sonoro realizadas por artistas visuales. Es más, siendo, como creemos un arte en disolución, el arte sonoro se resiste a ser delimitado por formas (y formalismos) predeterminados, carece de estructuras fijas [...] y asume el conflicto de ser un arte híbrido que se cimienta en la continuidad de su disoluto *estar* siendo. (p. 9)

En este mismo sentido, resulta especialmente interesante el enfoque de López Cano (2013), al asumir el arte sonoro como dominio artístico emergente transdisciplinar. La transdisciplina, según este autor, va más allá de lo multidisciplinar e interdisciplinar, al integrar teorías, metodologías, conceptos, instrumentos, terminologías y referencias de una manera más fuerte, estrecha y continuada, de modo que funciona como infraestructura. Para López Cano (2013), además, esta disolución de fronteras entre las artes se justifica desde su dimensión performativa, es decir, desde la noción de *performatividad* tomada de la lingüística de Austin,¹³ según la cual es el propio enunciado el que realiza la acción.

Uno de los principales problemas que podría plantear esta noción de arte sonoro como campo emergente en constate definición es, precisamente, la dificultad para hallar una efectiva validación simbólica. Continuado con la argumentación de López Cano (2013), el proceso de construcción e institucionalización del arte sonoro encuentra diversos mecanismos de legitimación y normalización en medios igualmente variados, como festivales, publicaciones, convocatorias en revistas científicas, organización de exposiciones, congresos, etc., que plantean la necesidad de configurar un relato histórico propio y, por tanto, de establecer de un canon independiente. Este aspecto puede ser sustancialmente conflictivo si, como parece, el arte sonoro se caracteriza precisamente por su resistencia a ser conceptualizado como categoría cerrada. ¿Cómo conciliar la libertad creativa que ofrece este campo en permanente tensión interna con un posible proceso de legitimación simbólica, económica, institucional y académica? El establecimiento de obras referenciales podría, efectivamente, fortalecer el arte sonoro como disciplina; pero, al mismo tiempo, plantea una posible contradicción al cuestionar su esencia vaporosa como categoría en permanente disolución. Por otra parte, en términos políticos, estos cánones se establecen (*performativamente*) en las decisiones que toman, en cada

¹³ Para profundizar en este concepto, véase: Austin, J. L. (1996). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

contexto, programadores, comisarios, editores, etc. Si se esbozara un estudio comparativo, por ejemplo, entre los distintos festivales de música experimental y arte sonoro que se han realizado en las últimas décadas en el contexto español, puede apreciarse que la elección del tipo de obra y artista sonoro varía sustancialmente en cada caso. En algunos, por ejemplo, se completa una clara apuesta por las nuevas tecnologías (*new media art*),¹⁴ con una mayor presencia de instalaciones sonoras interactivas, piezas de video-arte y conciertos de electrónica en vivo; mientras que en otros es posible que tenga un mayor peso la tradición conceptual *intermedia* (más “analógica”), con eventos de poesía sonora, performance o propuestas sonoras no electrónicas, en general.¹⁵ Esta lucha por establecer el canon (que es política, pero también sociológica, económica...) igualmente puede apreciarse en los proyectos expositivos, en las publicaciones, en los planes de estudios universitarios, en las revistas científicas y divulgativas, etc.

De ello puede deducirse que existen en realidad distintos contextos donde se desarrollan las diferentes manifestaciones del arte sonoro, del mismo que existen diversos modos de relacionarse con los públicos. En este sentido, el contexto se convierte nuevamente en una barrera simbólica que separa las distintas manifestaciones, ya que, mientras que el arte sonoro de la instalación sonora, el video-arte y la escultura sonora suele habitar espacios expositivos (galerías y museos), otras expresiones, como los nuevos comportamientos musicales, la poesía sonora o la performance, se desarrollan en formatos más cercanos al concierto, tanto en auditorios como en otros espacios no académicos. Desde este enfoque, sería el contexto, por tanto, el que informa acerca de cómo percibimos y ubicamos los sonidos en relación a nuestra vivencia del tiempo y del espacio. Bernal (2015), en cambio, desvincula el proceso de escucha del contexto cultural e histórico al afirmar que,

más allá de las cuestiones ideológicas y estéticas asociadas a la diferenciación entre las supuestas disciplinas de la música y el arte sonoro, existe un relevante fondo fenomenológico en todo ello, que tiene que ver con cómo percibimos y ubicamos los sonidos en relación a nuestra vivencia del tiempo y del espacio. (p. 3)

Finalmente, cabría preguntarse si el espacio (físico, simbólico y social) establece una distinción de carácter estético en el modo en que operan el sonido y el espacio. No cabe duda de que es una cuestión compleja que nos retrotrae a la ya mencionada oposición clásica “sonido-espacio *versus* sonido-tiempo”, que supuestamente representan arte sonoro y música, respectivamente. Por otra parte, la célebre oposición dialéctica expuesta por Duguid (1997) no aclara mucho acerca de otras expresiones que comúnmente se incluyen en el arte sonoro, como el arte público sonoro para espacios urbanos, el paisaje sonoro, el radio-arte, o el grafismo musical.

4. Grafismo musical y arte sonoro

¹⁴ En esta línea, destacan, por ejemplo, festivales como Festival de Arte Sonoro e Interactivo In-Sonora (Madrid), Festival Radical DB (Zaragoza) o Festival Zeppelin - Festival de Proyectos Sonoros (Barcelona), entre otros.

¹⁵ Véase, por ejemplo, Festival Punto de Encuentro (Madrid, Valencia y otros) (debe aclararse que es a partir de 2015 cuando este festival se incorpora a esta tendencia), Nits d’Aielo i Art (Valencia), Bouesia (Tarragona) o Festival Contenedores (Sevilla), entre otros.

Del mismo modo que sucede con la categoría “arte sonoro”, resulta problemático delimitar, en términos históricos y estéticos, el grafismo musical como movimiento artístico con unas características claramente definidas.¹⁶ Lo que sí parece innegable desde la perspectiva actual es que, más allá de la visión reduccionista del grafismo como un fenómeno vinculado únicamente a las músicas aleatorias y las nuevas técnicas instrumentales desarrolladas en el campo de la música contemporánea académica, la noción de partitura expandida ha alcanzado unos significativos niveles de hibridación con otras disciplinas artísticas (García 2007). Así, en diversas propuestas grafistas es posible establecer vínculos con las artes plásticas (especialmente por su dimensión visual), con la poesía experimental (tanto sonora como visual) y con el arte conceptual (como puede apreciarse, por ejemplo, en algunas propuestas históricas de Fluxus). Igualmente relevante resulta su gradual inclusión en otras expresiones del arte sonoro, aparentemente tan lejanas a la idea de notación musical, como sucede en algunas propuestas de instalación sonora, videoarte o escultura sonora, como veremos más adelante. En este sentido, el grafismo musical puede ayudarnos a profundizar sobre algunas de las ideas volcadas en este texto, al tiempo que nos permite ilustrar diversas contradicciones internas en torno al arte sonoro.

No cabe duda de que el grafismo musical ha adquirido una cierta presencia en ámbitos del arte sonoro próximos a la tradición de la música experimental y del arte conceptual.¹⁷ Sin embargo, en otros contextos -como los vinculados a las vertientes más tecnológicas (como en el caso de los *new media art*)-, la idea de partitura (incluso en su noción expandida) permanece totalmente ausente.¹⁸ Esta ausencia, que podría incluso interpretarse como abierto rechazo, puede tener diversas causas. Una de ellas puede ser puramente funcional, ya que el empleo del sonido mediante nuevas tecnologías no requiere de partitura (aunque puedan existir, paradójicamente, otros mediadores simbólicos, como la propia interfaz del programa informático

¹⁶ Gran parte de las publicaciones que abordan el tema de la nueva notación musical adoptan una perspectiva de carácter positivista que se limita a mostrar, describir y catalogar diversos tipos de grafía o sistemas de notación. En esta línea, véase, por ejemplo: Locatelli de Pergamo, A. M. (1972). *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana; y Villa-Rojo, J. (2003). *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales. Un primer intento de analizar el fenómeno grafista en términos históricos y estéticos encontramos en: García, I. D. (2007). El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos. *Sinfonía Digital*, (5). En una línea similar, se recomienda el siguiente estudio: Buj, M. (2019). Sinesias en la notación gráfica: lenguajes visuales para la representación del sonido. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (14, 1), 45-64. Aquí la autora aborda una visión expandida de la notación gráfica hacia otras expresiones artísticas, como el collage, la escultura, la fotografía o el comic, entre otras.

¹⁷ Este aspecto se evidencia claramente en diversos medios de difusión del arte sonoro en España. Así, por ejemplo, en la ya citada exposición *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, se incluyeron partituras gráficas de diversos autores, como Mestres Quadreny, Carlos Cruz de Castro y Llorenç Barber, entre otros. Por otra parte, dentro de las publicaciones españolas dedicadas al arte sonoro destacan *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España* de Barber y Palacios (2009); y *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX* de Javier Ariza (2003). En ambos libros se dedican algunas páginas a reflexionar sobre diversas propuestas de grafismo musical. También hallamos relevantes e ilustrativos ejemplos en el campo de la radiodifusión española. Así, por ejemplo, el programa *Ars Sonora* (Radio Clásica de Radio Nacional de España), dedicado principalmente al arte sonoro, ha tratado el fenómeno del grafismo musical en diversas ocasiones. Véase, por ejemplo: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-291114/2880976/>

¹⁸ Encontramos, sin embargo, algunas excepciones en estudios vinculados al movimiento de la música algorítmica y del *live coding*. Véase, por ejemplo: Magnusson, T. (2011). Algorithms as Scores: Coding Live Music. *Leonardo Musical Journal* (21), 19-23.

empleado). Otra de las razones, posiblemente más profunda, es de carácter ideológico, ya que debe tenerse en cuenta que la partitura ha ejercido históricamente una violencia simbólica que ha separado artificialmente al músico profesional (de formación académica) del músico amateur. Como explica Bernal (2015), la supuesta profesionalidad del músico de conservatorio se basa en una formación académica de la que carecen los artistas sonoros que provienen de otros campos artísticos o de otras músicas (como el punk o el rock progresivo). Así, los compositores de la llamada “música culta” verían con cierto recelo la escena del arte sonoro por su carácter amateur. La razón, explica Bernal (2015), por la que muchos músicos de formación no académica se autodenominan artistas sonoros, puede responder a un deseo de desligarse completamente de la institución de conservatorio.

Parece obvio que, desde la perspectiva puramente funcional de la música académica, la escritura musical es sencillamente un intermediario entre compositor e intérprete, es decir, un código de instrucciones. Por otra parte, la musicología tradicional, creada en el seno del Formalismo del siglo XIX, ayudó en gran medida a perpetuar la concepción de las obras musicales como estructuras autónomas, con valor y significado propios, fuera de su contexto, lo que justifica que la partitura sea su principal (si no el único) objeto de estudio (Álvarez-Fernández, 2010). Como indica Miriam Arroyave (2013):

El tiempo “aplanado” de la partitura es un tiempo objetivo e independiente de cualquier situación subjetiva temporal, un tiempo lineal, unidireccional y homogéneo. El tiempo-orden del escrito musical es diferente al tiempo-devenir de la percepción, dos tiempos que se fundan sobre dos ontologías diferentes, sin la unión de las cuales no se puede pensar el tiempo. (p. 89)

Sin embargo, tanto si buceamos en los orígenes de la notación musical occidental (especialmente desde la notación mensural franconiana), como si analizamos los diversos modos de afrontar el concepto de partitura expandida en diversos espacios interdisciplinarios desde mediados del siglo XX, encontramos dos aspectos que históricamente han sido obviados. Por una parte, la notación puede entenderse como un modo de pensar el tiempo, es decir, una forma de relacionarnos con el sonido, tanto en el tiempo como en el espacio. Si concebimos la música como una necesidad de crear estructuras temporales “fuera del tiempo”, con la finalidad de transgredir el propio tiempo, la partitura se ha revelado como una metáfora de ese tiempo congelado. Por otra parte, podemos entender la escritura como una herramienta compositiva, es decir, como una tecnología, que desde la Edad Media permitió el desarrollo de estructuras sonoras que no hubieran sido posibles desde la oralidad.¹⁹ Ambas ideas ponen de manifiesto que la escritura es el mediador simbólico a partir del cual ha sido posible desarrollar la tradición musical occidental. En este sentido, sería legítimo preguntarse si el empleo de herramientas informáticas y digitales (y sus diversas interfaces), no son más que otros modos de escritura, otros tipos de “partitura”.

¹⁹ No se trata de la acepción tradicional de tecnología, sino de una dimensión dilatada del término, según la cual, el lenguaje y la escritura son herramientas tecnológicas. Esta cuestión es desarrollada en profundidad en: Ong, W. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Nueva York: Routledge. A través de esta obra de referencia, el autor aborda las transformaciones que se producen en los modos de pensamientos al pasar de una cultura oral a una cultura escrita.

Estos dos aspectos, que en realidad están en el propio origen de la notación musical, fueron abiertamente recuperados por algunas tendencias de la música experimental en el siglo XX. Así, por ejemplo, las partituras circulares de autores como George Crumb, Robert Ashley, Mestres Quadreny o Daniele Lombardi, entre otros, desvelan la necesidad de establecer nuevos modos de pensar el sonido en el tiempo, especialmente a través de la idea de forma abierta.²⁰ También el espacio cobra una gran relevancia, como muestran diversas partituras de carácter topográfico de Stockhausen, Xenakis o Toru Taketitsu, por ejemplo. En otro sentido, la partitura gráfica, como estímulo visual o notación “no simbólica”, es llevado al extremo por autores como Morton Feldman, Cornelius Cardew o Ramón Barce. A todo ello se suma una dimensión visual, que conduce la partitura a un proceso de emancipación gradual como objeto artístico. Este aspecto es claramente apreciable en las partituras de John Cage y Sylvano Bussotti, entre otros. Finalmente, su hibridación con el arte conceptual dio lugar a manifestaciones como las *músicas pensables* de Dick Higgins, las *músicas para leer* de Dieter Schnebel o las *músicas visivas* de Llorenç Barber, entre muchos otros ejemplos (véase García, 2007). Todo este tipo de partituras visuales, independientemente de su nombre, tienen en común su naturaleza *intermedia*. En su pretensión por dialogar con otros lenguajes artísticos, estas obras habitan espacios fronterizos entre diversas disciplinas creativas. También en el ámbito de la poesía experimental encontramos a lo largo del siglo XX un especial interés por transgredir los límites del propio lenguaje. Tanto la poesía caligráfica de Apollinaire, como la poesía pentagramada y la *parole in libertà* del Futurismo italiano, se presentan como auténtica escritura en el espacio. Tampoco podemos olvidar la poesía fonética dadaísta, la poesía de Kurt Schwitters, la poesía concreta, el letrismo o la poesía visiva italiana de Eugenio Miccini.

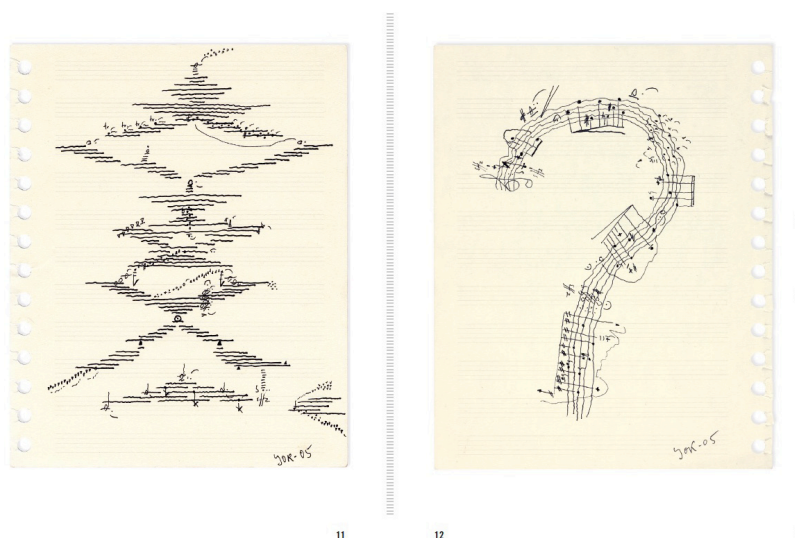


Figura 1. *Cuaderno de Yokohama*, 2005. Llorenç Barber.

Fuente: https://www.macba.cat/PDFs/QA_02.pdf

²⁰ Para profundizar sobre las partituras circulares, véase: Buj, M. (2015). Partituras Gráficas Circulares: Entre el Tiempo y el Espacio. *BRAC - Barcelona Research Art, Creation*, 2 (3), 277-300.

Parece claro que este tipo de obras, aparte de las posibles situaciones de concierto que puedan generar, encuentran en los espacios expositivos un lugar idóneo para dialogar con el público, tanto a nivel estético como económico. Sin embargo, podría pensarse equivocadamente que el grafismo musical no es más que “partituras colgadas de las paredes” que evocan una supuesta práctica sonora ya no presente. En este punto, resuenan lúcidamente las palabras de Neuhaus (2000) cuando dice: “Arte Sonoro parece ser una categoría que puede incluir cualquier cosa que tenga o haga sonido, e incluso, en algunos casos, cosas que no lo hacen” (p. 1).²¹

5. Algunos ejemplos de grafismo musical en el contexto del arte sonoro

En este apartado revisaremos, de modo meramente ilustrativo, algunas propuestas desarrolladas en el contexto español en las que el grafismo musical se infiltra en otras modalidades de arte sonoro, como son la instalación sonora, la escultura sonora y el video-arte. Todas estas propuestas tienen en común su presencia sonora, especialmente en espacios de carácter instalativo.

Un caso remoto, que casi podría considerarse un antecedente de la instalación sonora en España, hallamos en algunas obras de Mestres Quadreny. Dentro de su producción, que se caracteriza en gran medida por el constante diálogo con otras expresiones artísticas, llaman la atención dos de sus pocas obras electroacústicas: *Peça per a serra mecànica* (1964) y el *Teler de Teresa Codina* (1973), ambas pensadas y desarrolladas como música ambiental de exposiciones de esculturas y telares, respectivamente. A partir de estas experiencias, Mestres presentó en el Colegio de Arquitectos de Barcelona su obra-instalación *Self-service* (1973). Esta propuesta consiste en unas enormes partituras de carácter esquemático elaboradas con el mapa de la ciudad de Barcelona y dispuestas por el espacio a distintas alturas. Cada partitura se compone de unos sencillos códigos pensados para que el público que visita la exposición pueda interpretarlos mediante instrumentos de percusión y flautas dispuestas por la sala. Así, la obra suena únicamente cuando el público actúa a lo largo de su paseo, de modo similar a como sucede en las actuales instalaciones sonoras interactivas. En la interpretación de la partitura cada visitante puede elegir el camino a seguir dentro de la partitura, como si se tratase de un paseo virtual y sonoro por las calles de Barcelona.

²¹ Traducción propia. Texto original: “Sound Art seems to be a category which can include anything which has or makes sound and even, in some cases, things which don’t”.

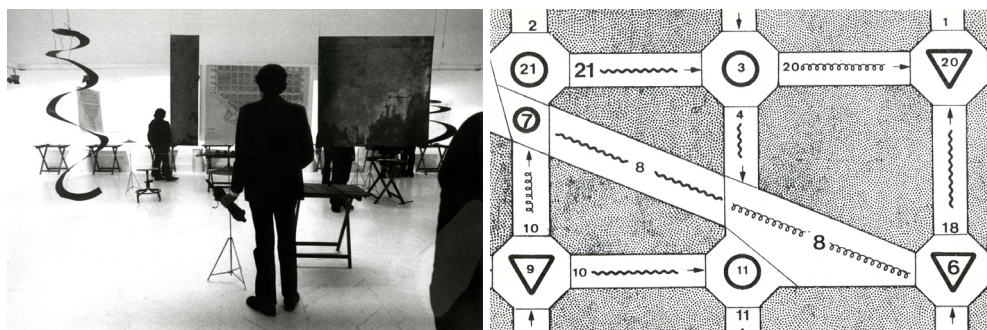


Figura 2. *Self-service*, 1973. Mestres Quadreny. Fuente: imágenes cedidas por el autor.

También ilustrativas son algunas piezas de la artista catalana afincada en Nueva York Eugenia Balcells. En su obra *Xerox music* (1981), una partitura impresa en una hoja es sometida a un repetido proceso de fotocopiado, de modo que en cada nueva copia la notación musical se transforma y degrada. El conjunto de las noventa y nueve láminas es colocado en el suelo de la sala en forma de espiral, una figura recurrente en la producción de la artista. La obra funciona de modo instalativo, pero también admite la posibilidad de ser interpretada en vivo por cualquier instrumentista, que debe seguir el camino de la espiral a lo largo de su *performance*. Otra obra muy significativa de Balcells es *Flight* (1981). Se trata de una pieza de video-arte compuesta a partir de la grabación de palomas desde el tejado de su apartamento en Nueva York, a la que se suman unas líneas horizontales. El resultado es una suerte de partitura donde el vuelo de los pájaros se convierte en notas musicales en constante movimiento. La pieza funciona como vídeo-instalación, pero, como en el caso anterior, es posible su interpretación en formato de concierto. En 1983, Eugenia Balcells presentó una exposición en Madrid donde se expusieron estas dos obras junto a otras de características similares bajo la denominación de *soundworks*.

Otro caso de especial interés encontramos en el poliédrico trabajo del artista sonoro y compositor José Iges. Su producción artística se basa en una fuerte convicción en la hibridación de los lenguajes creativos, lo que le ha llevado a transitar por manifestaciones como el radio-arte, la poesía sonora, la música electroacústica, el video-arte, el grafismo musical y el arte conceptual. En su reciente exposición monográfica titulada *Sonido visible*, se mostraron algunas de sus obras más representativas en el campo de la reflexión en torno al sonido y la imagen.²² Aparte de distintas partituras gráficas (como *Gestos* (1982) o *Cristal II* (1990), entre otras), destaca especialmente la pieza *Dylan in Between* (2001-2017), obra compuesta a partir de los ruidos recogidos por la aguja del tocadiscos entre las áreas de silencio de un vinilo de Bob Dylan. En su dimensión expositiva, Iges dispone una enorme lámina frente al reproductor de audio donde se representa gráficamente la onda sonora, de modo que el oyente puede confrontar lo que escucha con lo que ve, a modo de partitura.

²² La exposición monográfica sobre José Iges *Sonido Visible* fue celebrada en la Galería Freijo de Madrid entre el 11 de enero y el 3 de marzo de 2018.

(José Iges - Marzo 1982)
Dedicado a ACTUM

GESTOS Obra para nº indeterminado de instrumentistas

Parte I

Parte III

Dedicado a ACTUM

Intensidad: p
♩ = 90

Entre módulos, hacer silencios de corchea.

Intensidad: f
♩ = 90

Entre módulos, hacer silencios de redonda con pausas.

NOTA:
Al haber 3 partes y en cada una de ellas, examines obligados —→ y examines obligados ←→ existe un margen de elasticidad, pero teniendo en cuenta que han de tocarse las 3 partes, o partes si bien en el orden que se desee, y haciendo una pausa de 28" entre cada una de las partes.

Figura 3. *Gestos*, 1982. José Iges. Fuente: imágenes cedidas por el autor.

La noción de partitura expandida cobra especial relevancia en el trabajo creativo de la compositora y artista sonora Sonia Megías. En su obra *The time in a thread* (2011) Megías incorpora el concepto de partitura táctil. A través de una cuerda, nudos y objetos de distintas formas y texturas pasan por las manos de los intérpretes, que convierten esta información táctil en sonidos y acciones.²³ Otro ejemplo interesante es *Sigiloso Marte* (2013), partitura de carácter objetual compuesta de un conjunto de pequeñas cajas de distintos tamaños que el intérprete ordena y hace sonar siguiendo unas instrucciones. Se trata de una partitura-instrumento,²⁴ que confiere a la obra un sentido escultórico relevante. En los últimos años Sonia Megías ha seguido profundizando en aspectos sensoriales vinculados a la notación musical mediante el desarrollo de vídeo-partituras. Así, por ejemplo, en *Chorong Aghui* (2017), pieza realizada por encargo de la artista coreana Inmi Lee, propone un recorrido sonoro y visual donde la grafía se diluye en el propio lenguaje pictórico. Para ello, la compositora empleó unos cuadros sobre agua de la pintora Isis Gayo.²⁵ En esta misma línea, *Grafía cantada* (2016) es una vídeo-partitura realizada en colaboración

²³ Esta obra fue diseñada originalmente en colaboración con la artista sonora española –aunque afincada en Nueva York– Merche Blasco. Esta autora también ha reflexionado en parte de su trabajo creativo acerca del concepto de notación expandida en creaciones como *Honk 210Hz* (2015), *Bardenas* (2018) o *Re(pl)lay* (2013). Véase en: <http://half-half.es>

²⁴ Para profundizar sobre el concepto de instrumento-partitura, véase: Cabeza de Vaca, F. (2017). La partitura desbordada (otras materialidades de la notación musical). *Sul Punticello* (38). Recuperado de: <http://www.sulpuncicello.com/la-partitura-desbordada-otras-materialidades-de-la-notacion-musical/#.XHh5-C1DnUo>

²⁵ La pieza puede visionarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=fP6QWYG-Rck&feature=youtu.be>

con el artista visual Pepe Gimeno donde la notación se muestra como una rueda en constante movimiento, que el grupo de cantantes traduce en sonidos.²⁶ Como último ejemplo, cabe mencionar *Templo* (2018), pieza para cinco voces iguales compuesta en homenaje a Llorenç Barber en su 70 aniversario. En este caso, la autora introduce el concepto de partitura comestible, ya que la notación está escrita en pan de oblea para ser troceada y comida al finalizar obra.

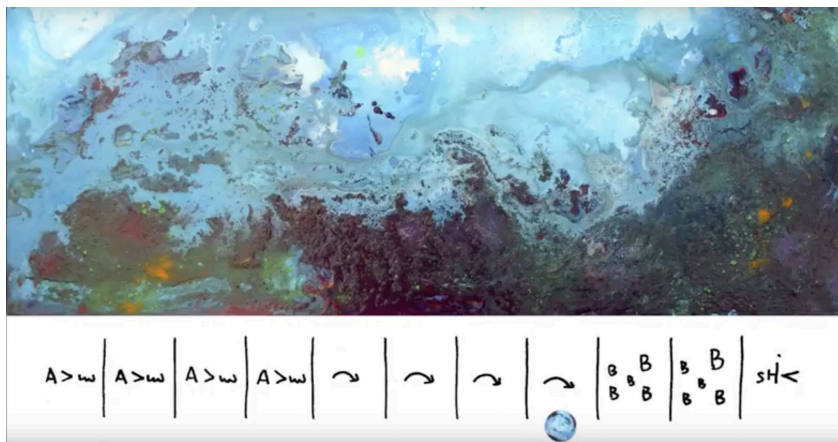


Figura 4. *Chorong Aghui*, 2017. Sonia Megías. Fuente: imagen cedida por la autora.

Finalmente, para concluir este breve recorrido por algunas propuestas grafistas de artistas sonoros españoles, merece la pena detenerse en el trabajo con interfaces sonoras de carácter táctil desarrollado por Enrique Tomás. En este campo de investigación es especialmente relevante su obra *Tangible scores* (2014).²⁷ Este proyecto –desarrollado desde la Universidad de Artes y Diseño de Linz (Austria)– se presenta en forma de instalación sonora interactiva. Se compone de una suerte de partituras colocadas sobre unos soportes, que los visitantes hacen sonar libremente. El sonido se produce al pasear las yemas de los dedos por la partitura táctil. Como indica Cabeza de Vaca (2017), “se trata de una interfaz (instrumento) cuyas inscripciones físicas (partitura) sirven de camino de entrada (input) para que al ser tocadas con las yemas de los dedos del intérprete (lectura) emita un resultado sonoro en tiempo real basado en procesos de síntesis concatenativa (obra musical) (p. 9)”. Por otra parte, en esta obra también es apreciable una cierta dimensión escultórica, ya que cada una de estas partituras se muestra como un objeto en sí mismo dentro del conjunto instalativo. Son, en definitiva, objetos que suenan. En este sentido, el propio autor considera esta obra como un híbrido entre partitura gráfica e instrumento digital (Tomás, 2016).

²⁶ La pieza puede visionarse en: https://www.youtube.com/watch?v=tH_ZahQDy9w&feature=youtu.be

²⁷ Para más información, véase: <http://tangible.ufg.at/projects/tangible-scores/#>

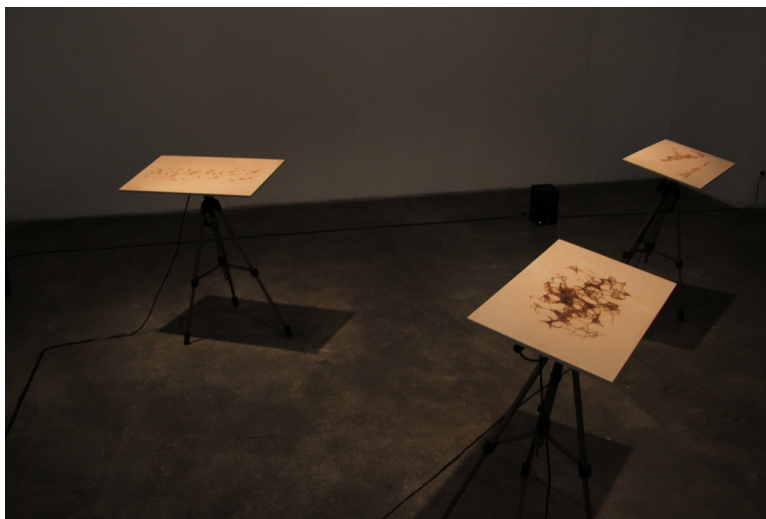


Figura 5. *Tangible scores*, 2014. Enrique Tomás. Fuente: imagen cedida por el autor.

6. Conclusión

Estas obras de grafismo musical son únicamente una muestra de cómo el concepto de partitura expandida puede diluirse en manifestaciones del arte sonoro que provienen de las artes visuales. Desde este enfoque, resulta altamente interesante comprobar la vigencia de la idea de notación como un modo de pensar el sonido en el tiempo y en el espacio, y como un estímulo de la creatividad artística. El grafismo musical ya alcanzó un relevante grado de hibridación con otros lenguajes artísticos desde el ámbito de la música experimental, que cuestionaba que se tratara únicamente de representar gráficamente nuevos sonidos (especialmente los derivados de las nuevas técnicas instrumentales) o nuevas formas de abordar la creación (aleatoria, formas abiertas...). La noción de partitura, desde su dimensión meramente funcional como código de instrucciones, fue absolutamente superada en el contacto con otras disciplinas artísticas, como la poesía fonética y visual, el arte conceptual, o las artes plásticas. Es por ello, tal vez, por lo que el grafismo musical ha tenido una cierta visibilidad en contextos (expositivos y performativos) de la tradición *intermedia*; mientras que en otros espacios del arte sonoro permanece ausente. Como ya se ha comentado, las causas de este abierto rechazo no son de naturaleza artística, sino más bien ideológicas, ya que se sostienen sobre un profundo deseo por desvincularse de la tradición académica de la música, que, en este caso, se asocia específicamente al pensamiento clásico-romántico.

Finalmente, el grafismo musical nos ayuda a poner de relieve las fricciones y contradicciones que se producen en el propio acto de definición del arte sonoro, al tiempo que cuestiona si los argumentos que se esgrimen para defender una visión acotada del término se sustentan sobre una verdadera discusión estética, o más bien sobre motivaciones ideológicas o identitarias, que en muchos casos revelan un profundo desconocimiento del hecho musical. Por otra parte, la aceptación

del arte sonoro como un espacio de disciplinas en disolución supone aceptar la convivencia de identidades muy heterogéneas, que pugnan por imponer (consciente o inconscientemente) sus propios cánones dentro del arte sonoro. Sin embargo, a pesar de que estos mecanismos parezcan inevitables, no cabe duda de que la noción de campo emergente donde dialogan e interactúan distintos lenguajes en permanente disolución y mutación parece más enriquecedora que cualquier otra visión reduccionista del término, más allá de que se llame arte sonoro, música o, sencillamente, arte.

Referencias

- Álvarez-Fernández, M. (2010). Pensar el Arte Sonoro desde la Musicología. Crónica de un camino aún por desandar, y materiales para un camino aún por recorrer. En J. M. Costa (Ed.), *ARTE SONoro* (pp. 36-59). Madrid: La Casa Encendida.
- Álvarez-Fernández, M. (2008). Interferencias 7x12. En Colectivo Escoitar (Ed.) *Escoitar Audio Hacklab* (pp. 58-149). Vigo: Fundación Marco.
- Ariza, J. (2003). *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Arroyave, M. (2013). La construcción racional del tiempo en la música escrita de la tradición occidental. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8 (1), 87-101.
- Asensio, J. C. (2003). *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Música.
- Barber, Ll. y Montserrat P. (2009). *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor.
- Berenguer Alarcón, J. M. (2007). Arte sonoro en el Mediterráneo. En *Caos Sonoscop*. Conferencia realizada el 21 de febrero de 2007, Barcelona.
- Bernal, A. (2015). ¿Es el arte sonoro la nueva música? *Sul Ponticello*, (22). Recuperado de <http://www.sulponticello.com/?es-el-arte-sonoro-la-nueva-musica/#.Wt8jyWblpuU>
- Brian D. (1997). Ryuji Ikeda. *The Wire*, (156). Recuperado de <https://www.thewire.co.uk/issues/156>
- Buj, M. (2015). Partituras Gráficas Circulares: Entre el Tiempo y el Espacio. *BRAC - Barcelona Research Art, Creation*, 2 (3), 277-300. doi: <http://dx.doi.org/10.4471/brac.2014.14>
- Buj, M. (2019). Sinestras en la notación gráfica: lenguajes visuales para la representación del sonido. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14 (1), 45-64. doi: <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.seln>
- Cabeza de Vaca, F. (2017). La partitura desbordada (otras materialidades de la notación musical). *Sul Ponticello* (38). Recuperado de: <http://www.sulponticello.com/la-partitura-desbordada-otras-materialidades-de-la-notacion-musical/#.XHh5-C1DnUo>
- Costa, J. M. (2010). Sonido, Materia, Espacio. En J. M. Costa (Ed.), *ARTE SONoro* (pp. 25-35). Madrid: La Casa Encendida.
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- García, I. D. (2007). El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos. *Sinfonía Digital*, (5). Recuperado de http://www.sinfoniavirtual.com/revista/005/grafismo_musical_frontera_lenguajes_artisticos.php

- García, I. D. (2018). Arte y vida en disolución. Aproximación a la obra de Llorenç Barber. *BRAC - Barcelona Research Art Creation*, 6 (3), 296-321. doi: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2695>
- Higgins, D. (1967). Statement on Intermedia. *Something Else Press*, 1 (1).
- Iges, J. (2016). ¿Qué es el arte sonoro? En J. Iges y J. L. Maire (Ed.), *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* (pp. 26-27). Madrid: Fundación Juan March.
- Light, A. (2007). *Sound Art: Beyond Music. Between Categories*. Nueva York: Rizzoli.
- Liut, M. (2008). De fronteras y horizontes: música y arte sonoro. *Clang* (2), 45-51.
- López Cano, R. (2013). Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas. En L. Sánchez de Andrés y A. Presas (Ed.), *Música, Ciencias y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX* (pp. 207-225). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Maderuelo, J. (2016). El largo trayecto: de la música al arte sonoro. En J. Iges y J. L. Maire (Ed.), *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* (pp. 54-81). Madrid: Fundación Juan March.
- Maus, F. (1990). Music as narrative. *Indiana Theory Review* (12), 1-34.
- Mendivil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Molina, M. (2008). El arte sonoro. *Itamar. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, (8), 213-234.
- Musri, F. G. (1999). Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia. *Revista Musical Chilena* (192), 13-26.
- Neuhaus, M. (2000). Sound art? *Bed of Sound*. Contemporary Art Center, New York, (julio de 2000). Recuperado de <http://theoria.art-zoo.com/sound-art-max-neuhaus/>
- Pardo, C. (2016). Glosario. En J. Iges y J. L. Maire (Ed.), *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* (pp. 47-48). Madrid: Fundación Juan March.
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Rocha, M. (2008). ¿Qué es el arte sonoro? *Pauta* (108), 45-48.
- Rusiñol, M. C. (2017). *Pitágoras: Número, Armonía y Esferas*. Barcelona: Punto Rojos Libros.
- Tomás, E. (2016). Tangible scores. *Proceedings of the TEI'16: Tenth International Conference on Tangible, Embedded, and Embodied Interaction*, 669-674. doi: 10.1145/2839462.2856344
- Villegas, D. (2012). La política de la escucha. Formalismo y cuerpos sonoros. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 147-171.