



VNiVERSIDAD D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes
Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

ARTE SONORO EN CASTILLA Y LEÓN.
DE LA MARGINALIDAD A LA INSTITUCIONALIZACIÓN.
UNA HISTORIA EN LA FRONTERA DE LOS GÉNEROS
(1973 – 2015)

Tesis para optar al grado de Doctor presentada por

María Teresa Santamaría Saiz

Director

Francisco Javier Panera Cuevas

Salamanca

2022



**VNiVERSIDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes
Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

**Arte sonoro en Castilla y León.
De la marginalidad a la institucionalización.
Una historia en la frontera de los géneros
(1973 – 2015)**

Tesis para optar al grado de Doctor presentada por

María Teresa Santamaría Saiz

V.º B.º del director

Francisco Javier Panera Cuevas

Salamanca

2022

A todos los que me han escuchado en este recorrido.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	8
1.1	JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	10
1.1.1	MOTIVOS PERSONALES.....	10
1.1.2	LÍMITES CRONOLÓGICOS Y GEOGRÁFICOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	12
1.1.3	¿POR QUÉ CASTILLA Y LEÓN?	14
1.2	OBJETIVOS.....	16
1.3	HIPÓTESIS.....	17
1.4	METODOLOGÍA Y FUENTES UTILIZADAS.....	19
1.4.1	ESTRUCTURA DEL TRABAJO	19
1.4.2	USO DE FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS.....	22
1.4.3	LITERATURA ACADÉMICA	27
1.4.4	FUENTES NO BIBLIOGRÁFICAS PRIMARIAS Y SECUNDARIAS	28
2	¿A QUÉ LLAMAMOS ARTE SONORO? MARCO CONCEPTUAL Y APUNTES PARA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN	34
2.1	LA PRÁCTICA ANTECEDE AL CONCEPTO. ALGUNOS ANTECEDENTES DEL ARTE SONORO	37
2.2	EXPONER EL SONIDO. PRIMEROS INTENTOS DE LEGITIMACIÓN MUSEOGRÁFICA DEL ARTE SONORO.....	41
2.3	DE LA ESCUCHA ACTIVA AL SONIDO COMO CONCEPTO	44
2.4	FRONTERAS E INTERSECCIONES ENTRE LA MÚSICA EXPERIMENTAL Y EL ARTE SONORO.....	47
2.5	UN ARTE IMPURO.....	62
2.6	APROXIMACIÓN A LOS PIONEROS DEL ARTE SONORO EN ESPAÑA (1958-1975).....	64
2.7	ANTES DEL ARTE SONORO. ALGUNOS ANTECEDENTES EN CASTILLA Y LEÓN	70
3	ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN CASTILLA Y LEÓN ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.	
3.1	ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN LA PROVINCIA DE ÁVILA. (EXPOSICIONES, EVENTOS PERFORMATIVOS, CONCIERTOS Y ACCIONES SONORAS)	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
3.2	ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN LA PROVINCIA DE BURGOS. (EXPOSICIONES, EVENTOS PERFORMATIVOS, CONCIERTOS, ACCIONES SONORAS, DIDÁCTICA)	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
3.3	ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN LA PROVINCIA DE LEÓN. (EXPOSICIONES, EVENTOS PERFORMATIVOS, CONCIERTOS Y ACCIONES SONORAS)	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
3.4	ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN LA PROVINCIA DE PALENCIA (EXPOSICIONES, EVENTOS PERFORMATIVOS, CONCIERTOS Y ACCIONES SONORAS) ..	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
3.5	ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN LA PROVINCIA DE SALAMANCA. (EXPOSICIONES, EVENTOS PERFORMATIVOS, CONCIERTOS Y ACCIONES SONORAS) ..	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
3.6	ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA. (EXPOSICIONES, EVENTOS PERFORMATIVOS, CONCIERTOS Y ACCIONES SONORAS).....	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
3.7	ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN LA PROVINCIA DE SORIA. (EXPOSICIONES, EVENTOS PERFORMATIVOS, CONCIERTOS Y ACCIONES SONORAS).....	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
3.8	ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID. (EXPOSICIONES, EVENTOS PERFORMATIVOS, CONCIERTOS Y ACCIONES SONORAS) ..	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
3.9	ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN LA PROVINCIA DE ZAMORA (EXPOSICIONES, EVENTOS PERFORMATIVOS, CONCIERTOS Y ACCIONES SONORAS)	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

4 FORMATOS PARA LA PUESTA EN ESCENA DEL ARTE SONORO.

SELECCIÓN DE OBRAS REALIZADAS EN CASTILLA Y LEÓN HASTA 2015

¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

- 4.1 ACCIONES SONORAS ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 4.2 ARTE RADIOFÓNICO ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 4.3 INSTALACIONES SONORAS ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 4.4 PAISAJES SONOROS ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 4.5 LA POESÍA SONORA COMO ARTE INTERMEDIAL..... ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

5 COLECCIONISMO. PRESENCIA DEL ARTE SONORO EN LAS

COLECCIONES PERMANENTES DE LAS INSTITUCIONES MUSEÍSTICAS DE

CASTILLA Y LEÓN..... ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

- 5.1 COLECCIÓN MUSAC..... ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 5.2 COLECCIÓN DA2 (FUNDACIÓN SALAMANCA CIUDAD DE CULTURA) ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 5.3 COLECCIÓN FUNDACIÓN COCA-COLA EN DA2..... ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 5.4 UNIVERSIDAD DE SALAMANCA ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 5.5 COLECCIÓN MUSEO PATIO HERRERIANO ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 5.6 CAB (CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS) ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

6 EDUCACIÓN. REPASO POR LAS ACTIVIDADES FORMATIVAS QUE

PROMUEVEN LA EXPERIMENTACIÓN SONORA Y VISUAL EN CASTILLA Y LEÓN

¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

7 CONCLUSIONES 75

8 BIBLIOGRAFÍA, DISCOGRAFÍA, TESIS DOCTORALES 96

- 8.1 BIBLIOGRAFÍA.....96
- 8.2 BIBLIOGRAFÍA POR ARTISTAS ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 8.3 DISCOGRAFÍA ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- 8.4 TESIS DOCTORALES SOBRE ARTE Y SONIDO..... ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

ANEXO 1 - CURRÍCULUM VITAE - MAYTE SANTAMARÍA..... ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

ANEXO 2 - LISTADO DE ACTIVIDADES DE ARTE SONORO PROGRAMADAS EN CASTILLA Y LEÓN..... ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

ANEXO 3 - LISTADO DE OBRAS DE ARTE SONORO DE ARTISTAS DE CASTILLA Y LEÓN ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

ANEXO 4 - ENTREVISTAS REALIZADAS A ARTISTAS SONOROS ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

- ENTREVISTA CON HARA ALONSO ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- ENTREVISTA CON ÁNGEL ARRANZ..... ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- ENTREVISTA CON ÁLVARO BARRIUSO ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- ENTREVISTA CON BELÍN CASTRO ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
- ENTREVISTA CON FRANCISCO FELIPE ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

-ENTREVISTA CON NILO GALLEGO	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
-ENTREVISTA CON ALEJANDRO MARTÍNEZ PARRA	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
-ENTREVISTA CON FÁTIMA MIRANDA	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
-ENTREVISTA CON SARAH RASINES	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
-ENTREVISTA CON STUPID FEATS	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

1 INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral traza una genealogía de las prácticas artísticas que podemos aglutinar bajo la denominación de arte sonoro en la comunidad de Castilla y León desde la década de los 70 del siglo XX hasta la segunda década del siglo XXI.

Desde mi compromiso con este tipo de prácticas, por mi doble condición de artista sonora e investigadora, este trabajo intenta en su primera parte establecer un marco de referencia teórico que dote de identidad propia a las prácticas de arte sonoro que se vienen produciendo en la comunidad de Castilla y León en un arco temporal que abarca más de cuatro décadas.

Aunque será objeto de un extenso análisis en el estado de la cuestión, adelanto que dentro del campo del arte sonoro hemos reunido a una serie de obras y prácticas artísticas de diferente naturaleza que toman el sonido como materia y medio de expresión, sin eludir el diálogo con otros medios, soportes y lenguajes. Hablamos pues, de un arte “intermedia” -en los términos formulados por Dick Higgins en 1966¹ y más recientemente, por Peter Weibel en 2019²- que tiene la capacidad para infiltrarse por los intersticios entre otras artes cuyos límites parecen más rígidamente definidos desde hace siglos.

Como arquetípica forma de expresión posmoderna -y Castilla y León no es ajena a este paradigma- lo que llamamos arte sonoro es una práctica de naturaleza híbrida situada en la frontera entre géneros, formatos y estilos que, desde un punto de vista disciplinar se ha resistido a su categorización museográfica y académica, lo cual se explica porque, -a diferencia de otras artes- una gran parte de los practicantes del arte sonoro en Castilla y León provienen de campos tan diversos como las artes plásticas, la música (académica y pop), la poesía experimental, las artes escénicas, el arte de acción, el

¹ Higgins, Dick, “Statement on Intermedia” Publicado en 1966 y recogido en: Vostell, Wolf (ed.) *Dé-coll/age (decollage)*, Frankfurt, Typos Verlag – Nueva York, Something Else Press, 1967. Disponible en <https://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html> [consulta 26 mayo 2021]. Véase también, Higgins, Dick, “Fluxus e intermedia”, en: Martel, Richard (ed.), *Arte de acción 1*, Valencia, IVAM, 2004.

² Weibel, Peter (ed.) *Sound Art Sound as a Medium of Art*, Cambridge, The MIT Press, 2019, en este libro de vocación enciclopédica, editado con motivo de la exhaustiva exposición realizada en el ZKM de Karlsruhe en 2019, la más grande dedicada a la historia del arte sonoro realizada hasta el momento, se reactualiza el concepto “intermedia” propuesto por Higgins y se habla de “sonido como medio” o como “factor intermediario” entre otras artes. Peter Weibel plantea en la introducción la necesidad de superar las divisiones disciplinarias establecidas en el canon del arte del siglo XX y considera la historia del sonido como arte “mediador” en el que no queda otro remedio que estudiar su presencia en el trabajo de artistas visuales, compositores, músicos y arquitectos por igual. Texto del comisario disponible en la website de la exposición: <http://soundart.zkm.de/en/informationen/> (Consultada varias veces a lo largo de la redacción de la tesis).

cine, el videoarte, la arquitectura, la robótica, la ingeniería informática o de varios de ellos a la vez.

Partiendo de estas premisas, hemos revisado a fondo el trabajo y realizado entrevistas con artistas sonoros de tres generaciones diferentes que vienen operando con regularidad en la comunidad, detectando en sus obras una noción de sonido “expandido”, deudora, sin duda, de los principios que ya en 1979 formuló la crítica norteamericana Rosalind Krauss para la escultura³. Encontraremos, por tanto, ejemplos destacados de: esculturas sonoras, objetos sonoros, instalaciones sonoras, ambientes sonoros, eventos sonoros, arte radiofónico e incursiones del arte sonoro en el campo del videoarte, las artes escénicas, la danza, la arquitectura o la música pop.

Esto no quiere decir que no existan ejemplos notables de arte sonoro “autónomo” -o inmaterial, si así se quiere considerar- pero donde más a menudo nos moveremos será en un territorio con “disciplinas en disolución” como el que defiende Llorenç Barber⁴; justamente, uno de los artistas sonoros -y compositores- españoles cuyo trabajo ha sido exhibido (y escuchado) en más ocasiones en Castilla y León y -según hemos constatado en varias entrevistas-, reconocida influencia de muchos creadores sonoros locales.

Una vez identificadas las señas de identidad bajo las que vamos a cartografiar las diferentes prácticas de arte sonoro de la comunidad, esta tesis va a intentar demostrar que -aunque a veces parezcan invisibles-, en el arco temporal objeto de análisis y particularmente en las últimas tres décadas, no han dejado de producirse experiencias de arte sonoro en todos los estratos del sistema del arte (formación, producción, exhibición, crítica y coleccionismo)⁵ en las nueve provincias de Castilla y León -algunas, verdaderamente notables-.

³ Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido” en: Foster, Hal (Ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985. pp. 59-74. Publicado originalmente en la revista *October*, Primavera 1979. Disponible en: https://www.academia.edu/10069785/Rosalind_E_Krauss_La_Escultura_en_el_Campo_Expandido [consulta 26 mayo 2021].

⁴ Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Fundación Autor-SGAE con la colaboración del Instituto Cervantes, 2009, p. 9.

⁵ Entendemos por Sistema del Arte el conjunto de relaciones de colaboración, competencia y dependencia que se establecen entre agentes principales, secundarios -y auxiliares- pertenecientes al mundo profesional del arte y la cultura. Dichas relaciones se pueden desarrollar tanto desde las instituciones públicas como desde las privadas -con sus estructuras de legitimación-. En el sistema se producen relaciones entre (y con) grupos, asociaciones, corporaciones vinculadas a dichas instituciones o por grupos y / o personas físicas que actúan de modo independiente. Al analizar la asimilación de las prácticas de arte sonoro en Castilla y León hemos tenido en cuenta los principales estratos del sistema profesional del arte: 1- Formación: Educación artística (reglada, no reglada), 2- Producción: Creación / Fabricación / Procesos / Iniciativas institucionales para fomentar la creación / Mecenazgo, 3- Circulación: Exhibición de arte / Difusión / Promoción / Crítica / Comisariado / Publicaciones. 4- Recepción: Adquisición de obras / Mercado / Consumo

En su segunda parte, el trabajo aporta una gran cantidad de datos ordenados cronológica y geográficamente, sobre programación, producción, exposiciones, eventos, coleccionismo, formatos artísticos y actividades formativas, en cada una de las nueve provincias de la comunidad de Castilla y León. Para ello se han rastreado las programaciones expositivas (y de eventos y actividades educativas), tanto de instituciones públicas como privadas, así como las colecciones de los principales museos, centros de arte y salas de exposiciones de arte contemporáneo de este territorio con el fin de detectar en ellas la presencia de artistas nacidos o residentes en Castilla y León que emplean el sonido “como medio” en su trabajo.

Intentaremos demostrar con ello, que las prácticas artísticas que agrupamos bajo la denominación: “arte sonoro”, -sin llegar en ningún caso a ser hegemónicas- han pasado en algo menos de cincuenta años, de la marginalidad a nivel académico y museográfico, a un progresivo proceso de reconocimiento, asimilación y legitimación institucional, que han normalizado la presencia del arte sonoro en las programaciones de centros de arte, galerías y festivales de música y artes escénicas; así como a su integración en las colecciones permanentes de arte contemporáneo de museos públicos y privados de la comunidad de Castilla y León. Suscribimos en este sentido la tesis de Jacques Attali en su libro *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* de que “el mundo no es para contemplarlo, sino para escucharlo”⁶. Attali presenta en este imprescindible libro la música como la mimesis del orden social, porque cuando los modos de la música cambian, los del Estado siempre cambian con ellos y Castilla y León no parece ajena a esta premisa. En este sentido, me gustaría, modestamente, que este trabajo también contribuya a la visibilización y legitimación académica de las prácticas de arte sonoro.

1.1 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

1.1.1 MOTIVOS PERSONALES

Mi interés por el arte sonoro ha sido un proceso evolutivo dentro de mi desarrollo como artista e investigadora⁷. Estudié en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca y en la asignatura “La interdisciplinariedad en la escultura” impartida en aquellos años por Concha Jerez descubrí el trabajo que muchos artistas habían

cultural / Coleccionismo. Véase al respecto: Ramírez, Juan Antonio. *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010.

⁶ Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia, Iberia de ediciones, 1978.

⁷ Ver Anexo 1. Currículum Vitae Mayte Santamaría.

desarrollado en torno al sonido. Poco a poco fui investigando sobre ellos y aprendiendo de sus conceptos y procesos creativos para la elaboración de mis propias obras.

En 2009 realicé como trabajo final de Doctorado para obtener la Suficiencia Investigadora, una investigación bajo el título “Espacio, tiempo y sonido en el arte contemporáneo”, que me sirvió para familiarizarme con los pioneros de la experimentación sonora en el campo de la música y el arte sonoro a nivel nacional e internacional. Fue, sin duda, el primer paso para el trabajo que ahora presento como tesis doctoral.

Al margen de la formación académica reglada, he asistido desde entonces a varios talleres y cursos de arte sonoro con docentes como: Miguel Álvarez-Fernández, Llorenç Barber, José Iges, Edu Comelles, José Manuel Berenguer, José Luis Carles, Pablo Sanz o Wade Mathews, entre un largo etcétera.

Analizando las obras que he realizado a lo largo de estos años me doy cuenta de que son varias las vertientes que he explorado dentro del sonido, aunque me permito destacar las de recreación de la memoria de lugares históricos mediante paisajes sonoros, escuchas en relación con el silencio, sonidos que interaccionan con el espectador, y acciones de improvisación sonora, que son prácticas que, como se verá en este trabajo, también vienen practicando en Castilla y León, tanto artistas de mi generación como de la precedente.

Desde mi experiencia como artista e investigadora en el campo del arte sonoro, que vive y trabaja en Burgos, he podido constatar cómo, en Castilla y León, con el paso de los años hemos recorrido un largo -y a veces tortuoso- camino en el que se ha pasado de un gran desconocimiento y desinterés por las prácticas artísticas asociadas a la experimentación sonora, -tanto por parte de las instituciones culturales y el mundo académico, como por el propio sector profesional: artistas, galeristas, coleccionistas, críticos y comisarios- a una progresiva asimilación de este tipo de prácticas por parte los diferentes estratos del sistema del arte; particularmente, por los museos y centros de arte contemporáneo edificadas en la comunidad en la primera década del siglo XXI y las programaciones de señaladas instituciones culturales; sin desdeñar heroicas iniciativas desde el ámbito privado, el asociacionismo y la autogestión que, en algunas provincias como Burgos (Espacio Tangente), Salamanca (La Voz de mi madre) Valladolid (The DK<projection>) o Zamora (Sala de cura) han sido particularmente relevantes.

Este trabajo de investigación va a intentar demostrar que en las últimas tres décadas no han dejado de organizarse todo tipo de actividades culturales relacionadas con el arte sonoro en las nueve provincias de Castilla y León; y que la nómina de artistas que viven y trabajan en la comunidad que experimentan con estas prácticas no ha dejado de crecer. No obstante, como se comprobará al leer los diferentes apartados de mi investigación, no estamos hablando de prácticas artísticas “hegemónicas”, ya que, siguen siendo muchos los desequilibrios entre provincias y, sobre todo, las carencias a las que se tiene que enfrentar un artista que, como es mi caso, se ha especializado en la realización de este tipo de propuestas.

Con esta tesis, en suma, pretendo corroborar esta situación y, de alguna manera, contextualizar y retroalimentar mi trabajo como artista dentro de una escena cuyos límites geográficos, cronológicos, materiales y conceptuales también están llenos de espacios intersticiales de no fácil clasificación.

1.1.2 LÍMITES CRONOLÓGICOS Y GEOGRÁFICOS DE LA INVESTIGACIÓN

Aunque la historia parece demostrar que en el campo de las artes “las prácticas anteceden a los conceptos” y en este trabajo no se eluden valoraciones sobre algunos antecedentes históricos del arte sonoro de la primera mitad del siglo XX -antes de que este término estuviera en uso- que nos parecen dignos de destacar; tras diferentes conversaciones con mi director de tesis, y después de tener una más precisa visión de conjunto, hemos convenido en situar cronológicamente el comienzo de nuestras pesquisas en la década de los setenta del siglo XX, por coincidir en el tiempo -aún, de modo discontinuo en Castilla y León- con otras prácticas artísticas derivadas del arte conceptual, la música experimental o la poesía fonética, con las que, eso que en el estado de la cuestión de esta tesis hemos convenido en denominar “arte sonoro”, ha terminado convergiendo a nivel nacional e internacional.

En este sentido, aunque en la década de los setenta la presencia de actividades y prácticas artísticas asociadas al arte sonoro en España -salvo contadas excepciones- todavía se producía de un modo muy débil y discontinuo, el año de 1973 nos ha parecido un punto de referencia significativo a la hora de explicar el arranque de ese lento proceso de asimilación de “lo sonoro” en las artes producidas y exhibidas en la Comunidad de Castilla y León. En esa fecha se produce la celebración de un acontecimiento que nos parece particularmente significativo: la *I Bienal Internacional del Sonido* de Valladolid,

primera ciudad española en atreverse a celebrar un evento de esta naturaleza, sólo unos meses después de la celebración de los emblemáticos *Encuentros de Pamplona* (1972)⁸, considerados por gran parte de la historiografía reciente como punto de eclosión del arte experimental y de las primeras prácticas de arte sonoro de raíz conceptual en España.

Vista en la distancia, la celebración de este evento (en el que se mezclaba la industria discográfica y de las tecnologías del sonido, con exposiciones y propuestas propiamente musicales que incluían audiciones, conciertos de música experimental y acciones sonoras (de Luis de Pablo y el Grupo KOAN, en 1977, por ejemplo) cercanos a lo que hoy consideraríamos arte sonoro, talleres y debates de fondo sobre temas que luego se convirtieron en “clásicos” en el campo de la musicología y la experimentación sonora y audiovisual, como la danza experimental o el binomio Ruido / Silencio, que fue el eje en torno al cual giró la edición de 1981; nos parece que debe ser vista como un acontecimiento. Pero además, en la primera mitad de los setenta también se han detectado en otras provincias como Palencia piezas pioneras de artistas como Alejandro Carriedo y Juan Navarro Baldeweg, a mitad de camino entre la poesía, fonética, el arte conceptual y la escultura sonora; lo cual justifica que nos remontemos a esa década para iniciar nuestro repaso.

No obstante, será a partir de la década de los 80 cuando se producen una serie de actividades -a veces de un modo sorprendentemente orquestado en diferentes provincias- que explicarían el desarrollo de un caldo de cultivo favorable a la asimilación de estas prácticas. Debemos destacar entre las más influyentes las intervenciones urbanas multimedia de Pedro Garhel o el Grupo Corps (Pedro Garhel, Lourdes Durán y Rosa Galindo con banda sonora electrónica de Jesús Pardo) entre 1980 y 1985 en provincias como Ávila, Burgos, León, Salamanca y Valladolid.

La otra fecha de referencia con la que inicialmente pensábamos dar comienzo al trabajo fue 1985 /1986 pues en ese bienio se pone en marcha el colectivo artístico autogestionado A UA CRAG (1985-1996) con base de operaciones en Aranda de Duero (Burgos), que sirvió de conexión entre los artistas de Castilla y León y Madrid e incluso

⁸ Díaz Cuyas, J., Pardo, C. y Pujals, E., *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Reina Sofía, 2009.

López Munuera, I., “Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo”, en: *Revista Arte y Parte*, nº 83, Santander, 2009, pp. 14-45.

artistas internacionales, dando visibilidad en sus exposiciones a propuestas como la poesía fonética, el arte de acción o el arte sonoro. Entre los socios fundadores del colectivo nos parece particularmente reivindicable la figura del burgalés Alejandro Martínez Parra, que fue quien más trabajó en los campos de la performance, la instalación, la poesía fonética y la experimentación con el sonido. Recordamos que este artista también formó parte del grupo Corps que dirigía Garhel y estuvo vinculado a los primeros años del *Espacio P* en Madrid participando en “XPXRXTX-Opereta” (1982) en la Sala Rock-Ola, una pionera acción musical en la que se mezclaban sonidos vocales, efectos electrónicos y ruidos de la vida cotidiana.

De 1986 también nos parece oportuno recordar como un pequeño hito la exposición monográfica celebrada inicialmente en Ávila de François y Bernard Baschet, considerados los padres de la escultura sonora, proyecto que luego itineró por cinco ciudades castellanoleonesas con apoyo institucional, y en perspectiva debe ser visto como todo un acontecimiento en la historia del arte sonoro en esta comunidad.

Hemos convenido en terminar el rastreo de programación de arte sonoro en Castilla y León en 2015, por ser la fecha en que dio comienzo la elaboración de esta tesis, para disponer, con estos siete años de trabajo, de una cierta perspectiva histórica.

1.1.3 ¿POR QUÉ CASTILLA Y LEÓN?

¿Tiene sentido, en la era de la globalización cultural, acotar geográficamente en un espectro territorial de límites precisos un conjunto de prácticas artísticas tan heterogéneas?

Aparte de las motivaciones personales que se han explicado en el apartado anterior, tras más de siete años consagrados a la elaboración de esta tesis, y habiendo tenido la ocasión de producir obras, exponer y dar a conocer mi trabajo en diferentes formatos en casi todas las provincias de la comunidad, me atrevo a decir que conozco “la escena” desde dentro. En este tiempo, creo haber logrado detectar algunas señas de identidad que tienen en común una parte significativa de los artistas que trabajan en esta comunidad, peculiaridades formales, temáticas y conceptuales en sus procesos creativos, que los unen y al mismo tiempo los singularizan respecto a los creadores audiovisuales de otros puntos geográficos de España.

En mi opinión, la más importante de todas sería una cierta omnipresencia del paisaje y el mundo rural como tema y como contexto condicionante en el proceso creativo -y a

menudo en la puesta en escena- de algunas de las obras de arte sonoro más destacadas realizadas en Castilla y León en el periodo objeto de estudio. Y, en la misma medida; una particular querencia por la realización de exposiciones, acciones e intervenciones sonoras -con un fuerte componente mnemónico- en edificios históricos; lo que se traduce en notables ejemplos de prácticas como el paisaje sonoro, los mapas sonoros, las grabaciones de campo o las acciones e improvisaciones sonoras en la naturaleza y la arquitectura, que, lejos de ser anecdóticas han contado con el apoyo de instituciones públicas y privadas ubicadas geográficamente en el mundo rural -y esto también nos parece significativo- como la Fundación Cerezales Antonino y Cinia en Cerezales del Condado (León), el Ayuntamiento de Morille (Salamanca) o, en su momento, el “Centro de Operaciones Land Art El Apeadero” en Bercianos del Real Camino (León), por citar algunos de los más reconocibles.

Por otra parte, aunque en los últimos años se han organizado, en museos y centros de arte españoles ambiciosas exposiciones y publicaciones en las que se ha intentado dar una visión de conjunto de las prácticas artísticas que relacionamos con el arte sonoro como los catálogos de las exposiciones *MASE. Historia y presencia del arte sonoro en España* (exposición, publicación y web, 2015), *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* (2016), -ambas comisariadas por José Iges- o la monumental recopilación de vocación exhaustiva *La Mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España* de Llorenç Barber, y Montserrat Palacios (2009)⁹, hemos detectado que, tanto a nivel museográfico como bibliográfico se ignora, o se pasa de puntillas, por la continuada presencia de propuestas de arte sonoro en Castilla y León en el periodo objeto de estudio, y muy particularmente en las últimas tres décadas. En realidad, tal “invisibilidad” de lo sonoro no nos extraña; como indica María Andueza en el texto incorporado a la página web de MASE, que lleva por título “Cinco décadas de arte público y creación sonora en España”:

“Trazar la ruta del arte sonoro español (...) no es tarea fácil por tratarse de un ámbito un tanto inconexo en el que las aportaciones aparecen y desaparecen sin seguir ningún orden ni tampoco ninguna corriente de ideas o tendencia puntual e incorporando multitud de experiencias, textos, acontecimientos históricos e interferencias de otros

⁹ Barber, Llorenç / Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2009.

campos –ajenos en este caso a lo artístico o lo musical– que suman criterios o valoraciones de interés”¹⁰

Sacar de la invisibilidad las prácticas artísticas producidas, exhibidas -y coleccionadas- en la Comunidad de Castilla y León en las últimas cuatro décadas es uno de los más firmes objetivos de este trabajo, tal y como se expone en el siguiente apartado.

1.2 OBJETIVOS

-Establecer un marco de referencia formal y conceptual para el conjunto de prácticas artísticas que podemos aglutinar bajo la denominación “arte sonoro”, con el fin de detectar su presencia en el Sistema del Arte de la comunidad de Castilla y León.

-Dar a conocer los más destacados antecedentes del arte sonoro en Castilla y León.

-Cartografiar y trazar una genealogía de las prácticas de arte sonoro en cada provincia de Castilla y León desde 1973 hasta 2015.

-Cartografiar y trazar una genealogía de las exposiciones y eventos relacionados con el arte sonoro (festivales, conciertos, recitales, ciclos de performance y arte de acción, etc.) desde 1973 hasta 2015.

-Evaluar la presencia de actividades formativas (regladas y no regladas) relacionadas con el arte sonoro y la experimentación audiovisual en la programación de las instituciones públicas y privadas de Castilla y León en las últimas cuatro décadas.

-Detectar la presencia de iniciativas de apoyo a la producción de obras de arte sonoro en las instituciones culturales de la comunidad.

-Conocer de cerca, mediante el análisis de su obra y mediante entrevistas, a los artistas más destacados que practican arte sonoro en Castilla y León.

-Determinar los rasgos formales y conceptuales dominantes en las prácticas de arte sonoro que se están realizando en la comunidad.

¹⁰ Andueza, María; “Reivindicar, amplificar, interferir y aumentar. Cinco décadas de arte público y creación sonora en España”. Recogido en el segundo volumen del proyecto de investigación *Historia y presencia del arte sonoro en España MASE*. BandaÁparte editores, Córdoba, 2015.

-Demostrar el componente híbrido e intermedial de las prácticas de arte sonoro de una parte mayoritaria de los artistas que viven y trabajan en Castilla y León.

-Comprobar si existen una o varias temáticas predominantes en las obras producidas por artistas que viven y trabajan en Castilla y León y si esto singulariza el arte de esta comunidad respecto al de otras.

- Sacar de la invisibilidad algunas prácticas artísticas marginales (asociadas al arte sonoro) producidas y exhibidas en la Comunidad de Castilla y León en las últimas cuatro décadas.

-Demostrar el gradual proceso de asimilación y legitimación institucional del arte sonoro en Castilla y León desde los años 70 hasta la actualidad.

-Analizar el papel de los museos y centros de arte contemporáneo edificados en Castilla y León en la primera década del siglo XXI, en la asimilación de las prácticas de arte sonoro y la presencia de importantes figuras del arte sonoro nacional e internacional en sus programaciones y colecciones.

-Conocer las publicaciones y ediciones discográficas y audiovisuales relacionadas con el arte sonoro realizadas en Castilla y León.

-Encontrar iniciativas de arte sonoro “infiltradas” en la programación de los Festivales de música y artes escénicas más destacados que se vienen celebrando en Castilla y León.

-Detectar y analizar la presencia de obras de arte sonoro en las colecciones de los principales museos y centros de arte, públicos y privados de la comunidad de Castilla y León.

1.3 HIPÓTESIS

Directamente emparentadas con los objetivos que acabamos de enunciar se manejan tres hipótesis en esta tesis doctoral:

La primera, aparece formulada en el título: el arte sonoro -probablemente por su propia indefinición disciplinar- ha pasado, en Castilla y León, de sobrevivir en la marginalidad

de los estratos del sistema del arte en las décadas de los 70 y 80 del siglo XX, hasta una progresiva -y a veces, sorprendentemente sincrónica- asimilación y legitimación institucional en las primeras dos décadas del siglo XXI, prácticamente en la totalidad de las provincias de la Comunidad (y particularmente en aquellas en las que se han edificado nuevos museos y centros de arte contemporáneo); lo que se traduce en: incremento de la programación expositiva, eventos culturales, coleccionismo institucional, incentivos para la producción de nuevas obras, publicaciones, ediciones de discos y -en menor medida- iniciativas en el apartado académico y educativo, que sigue siendo, en cualquier caso, también débil a nivel nacional.

La segunda hipótesis que manejamos, no afecta, como es lógico, a la totalidad de los artistas castellano-leoneses, pero pensamos que sirve para aglutinar y singularizar a algunos de los más significativos -tanto por volumen de producción como por reconocimiento institucional-: el paisaje, como tema omnipresente en la historia de la literatura, la pintura y el cine realizado en Castilla y León, también tiene una presencia continua y destacada en los procesos creativos y las prácticas de arte sonoro que se han venido desarrollando en la comunidad en las últimas cuatro décadas, lo que se traduce en la producción de obras en formatos -ya canónicos dentro de la historia del arte sonoro- como el paisaje sonoro, el mapa sonoro o la improvisación sonora en la naturaleza, que serán objeto de estudio.

La tercera hipótesis es que casi la totalidad de los artistas castellanoleoneses entrevistados -o cuya obra ha sido analizada- en este trabajo, coinciden en entender el arte sonoro como una práctica artística, impura, híbrida, intersticial, promiscua e intermedial, que -como arquetípica forma de expresión posmoderna- pese a su legitimación institucional se resiste a ser categorizada en compartimentos inamovibles.

Pensamos que esto se explica porque -a diferencia de otras artes- sus practicantes provienen de campos tan diversos como las artes plásticas, la música experimental, la poesía, el cine, el videoarte, las artes escénicas, la arquitectura, la robótica, la ingeniería informática y a veces de varias a la vez, lo cual también diversifica -y enriquece- sus procesos creativos. En Castilla y León encontraremos ejemplos de todos ellos.

1.4 METODOLOGÍA Y FUENTES UTILIZADAS

1.4.1 ESTRUCTURA DEL TRABAJO

La tesis doctoral está estructurada en ocho capítulos y cuatro anexos complementarios.

Con el fin de acotar en la medida de lo posible el marco de referencia conceptual en el que se sitúan los artistas y obras que van a ser objeto de estudio en esta tesis doctoral, nuestro trabajo comienza con una pregunta: ¿A qué llamamos arte sonoro?, que sirve como excusa para plantear un estado de la cuestión en torno al tema. En este largo capítulo -a través de fuentes primarias y secundarias- se han revisado los criterios y observaciones de varios artistas, músicos, historiadores, teóricos del arte, musicólogos y comisarios de exposiciones que ponen de manifiesto la ambigüedad semántica que -todavía hoy- persiste en torno al término “arte sonoro”.

Para analizar estos -no siempre convergentes- puntos de vista, hemos preferido no seguir un orden estrictamente cronológico, sino que hemos tratado de unir conceptualmente diferentes opiniones, valoraciones e intentos de clasificación, desde la década de los 80, en que se comienza a utilizar con cierta regularidad el término “arte sonoro” en el campo de la museografía y la crítica de arte, hasta la actualidad.

Por otra parte, en este mismo capítulo, se recaban las opiniones y valoraciones de críticos, historiadores, comisarios -y no pocos artistas (Anexo 4)-, que parecen coincidir al encontrar antecedentes de dichas prácticas en las vanguardias históricas, por lo que, -aunque a priori desborde los límites cronológicos de esta tesis- nos ha parecido oportuno dedicar dos apartados al final del estado de la cuestión, a elaborar una breve genealogía de precursores del arte sonoro desde principios de la centuria hasta la década de los setenta del siglo XX; primero a nivel nacional y luego específicamente en la comunidad de Castilla y León.

El capítulo tres de la tesis (que se complementa con el Anexo 2) es el más extenso en número de páginas y consiste en una cartografía ordenada cronológicamente desde 1973 hasta 2015, de la programación de exposiciones individuales y colectivas (en museos, centros de arte y salas de exposiciones de arte contemporáneo de este territorio), que incluían artistas y obras de arte que asociamos al arte. También se han cartografiado por orden cronológico los eventos musicales, de artes escénicas y artes de acción, que incluían propuestas relacionadas con el arte y la experimentación sonora y audiovisual; así como, actividades formativas del mismo tipo en forma de talleres,

conferencias, coloquios, seminarios, congresos, presentaciones de discos y libros, que se han organizado y celebrado en Castilla y León, tanto en instituciones públicas como privadas, así como iniciativas del mismo tipo realizadas desde el asociacionismo independiente y la autogestión.

Lejos de ser una simple enumeración, cuando en alguna de estas actividades programadas se da a conocer por primera vez el trabajo de un artista o una obra de arte sonoro que consideramos significativa, procedemos a su descripción y análisis, e intentamos ilustrarlo con imágenes, aunque en este capítulo no hemos querido jerarquizar su presencia en relación con otras actividades coetáneas, como mejor manera de ponerla en contexto. También se han situado en el espacio y el tiempo iniciativas orientadas a fomentar la producción de obras de arte sonoro en forma de premios, convocatorias de ayudas para la creación, programas de residencias en centros de producción, becas, ayudas para la edición, etc.

El capítulo cuatro -que se complementa así mismo con el Anexo 3- recopila y describe brevemente una selección de obras de arte sonoro que consideramos de particular relevancia, realizadas por artistas nacidos o residentes en Castilla y León, durante el periodo objeto de estudio, sectorizándolo en seis categorías: acción sonora, arte radiofónico, instalación sonora, música experimental, paisaje sonoro, y poesía sonora.

Debo aclarar que la selección realizada específicamente para este capítulo no pretende ser exhaustiva y reconocer que, en las obras recogidas aquí si hay algo de elección subjetiva. Quiero decir con esto, que no todos los artistas incluidos producen obras cuyo fin exclusivo sea el sonido (entendido éste como práctica autónoma o pura). Como ya se ha explicado en la introducción, en parte de los trabajos analizados, percibimos que el sonido puede llegar a ser más un medio, que un fin, (o tanto uno como otro), lo que da cuenta del componente híbrido e intermedial de muchas de estas obras.

Pido disculpas en este sentido, si algún artista que pretendió hacer piezas de arte sonoro ha quedado excluido de esta lista, del mismo modo que puede haber casos de personas que sin llegar a considerarse a sí mismas “artistas sonoros”, aparezcan en ella. El imprescindible anexo 4, con entrevistas a una selección de artistas castellanoleoneses que incluimos al final de esta tesis, puede resultar bastante revelador en este sentido, pues son muchos los entrevistados que no llegan a tener claro si lo que producen es específicamente arte sonoro, música experimental, poesía sonora, o algo inclasificable. Sobre este particular, podríamos encontrarnos con esa problemática diferenciación

entre “artistas sonoros” y “artistas que utilizan el sonido”; del mismo modo que en otros campos del arte actual hay quien diferencia entre “fotógrafos” y “artistas que utilizan la fotografía”, o “videoartistas” y “artistas que hacen uso del vídeo”.

El capítulo cinco, -que también se complementa con el Anexo 3- es, así mismo, un intento de cartografiar la presencia de obras de arte sonoro en las principales colecciones institucionales de arte contemporáneo de Castilla y León. Para ello se han rastreado las colecciones de los principales museos, centros de arte y salas de exposiciones de arte contemporáneo de este territorio, hablando con los responsables de su adquisición, conservación y exhibición. Han sido revisadas en concreto las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC, León), Domus Artium 2002 (DA2, Salamanca), Museo Patio Herreriano (MPH, Valladolid), Centro de Arte Caja Burgos (CAB, Burgos) y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca. El motivo de la elección de estos museos y centros de arte es doble; por una parte, sus colecciones comienzan a construirse casi por las mismas fechas en que se están organizando las primeras exposiciones a nivel nacional que pretenden trazar una genealogía de conjunto del arte sonoro realizado en España desde la década de los sesenta de siglo XX, por otra parte, a ningún historiador del arte se le oculta que el museo y el coleccionismo son históricamente dos de las más poderosas vías de legitimación institucional de cualquier práctica artística.

Advertimos, en el mismo sentido que el capítulo anterior, que en algunas de las obras seleccionadas, no podemos hablar de “arte sonoro” en sentido autónomo; sino que se trata de obras en todo tipo de soportes y formatos (escultura, instalación, objetos, videoarte, videodanza, performance, etc) en las que pensamos que el sonido tiene un peso particularmente condicionante -a nivel sensorial y conceptual- sobre la imagen, el objeto o la simple materialidad de la obra, particularmente cuando se realiza su puesta en escena expositiva. A este respecto, nos sumamos a la sutil diferenciación del compositor y artista sonoro Llorenç Barber que -para diferenciarlo de la música- apunta que el arte sonoro “más que un arte compositivo, es un arte expositivo”, no sólo porque puede ser apreciado en salas de exposiciones, sino por su capacidad para convertirse en un “arte de crear situaciones de escucha singulares”¹¹.

¹¹ Analizamos igualmente estas consideraciones de Barber, contrastadas por otros artistas teóricos como Pepe Iges en el Estado de la cuestión.

Esto no es óbice para que también hayamos encontrado obras de presumible arte sonoro “puro” o “autónomo”, que, a nivel museográfico, se almacenan y conservan en soportes como casetes, discos de vinilo, CD, DVD, Minidisc, Laserdisc o archivos digitales MP3¹², algunas están solo para ser escuchadas y con ello despliegan todo su potencial comunicativo, pero entre las seleccionadas son mayoría aquellas que en la puesta en escena expositiva necesitan no sólo la dimensión temporal del sonido sino la espacial de la sala de exposiciones.

El capítulo seis está dedicado a recopilar y analizar las principales iniciativas para la formación y educación en materias próximas al arte sonoro y la música experimental en Castilla y León. Se han revisado los planes de estudios impartidos en la Universidad de Salamanca y en la Universidad de Valladolid, así como en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca y en las Facultades de Educación de la Comunidad. También se contempla la formación impartida en los conservatorios de música de Castilla y León.

Aparte de toda esta educación reglada, en el capítulo tres ya se ha dado repaso a la programación de los departamentos de educación de los centros de arte contemporáneo y de otros espacios de creación autogestionados que, durante todos estos años no han dejado de ofertar acciones formativas en torno al sonido, (talleres, jornadas, conferencias, coloquios, presentaciones de libros, discos y DVDs) que se erigen como verdadera alternativa a los discursos académicos, todavía hoy, relativamente reacios a admitir el arte sonoro en sus planes de estudio.

La tesis finaliza con un capítulo de conclusiones, bibliografía, discografía seleccionada y los cuatro anexos ya citados entre los que ha sido una herramienta de trabajo el Anexo 4 con varias entrevistas con artistas realizadas especialmente para la confección de esta tesis.

1.4.2 USO DE FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS

Como en todo trabajo de investigación durante el proceso de elaboración de esta tesis se han recabado datos a partir de material bibliográfico, videográfico y discográfico existente; tanto de fuentes analógicas como disponibles en Internet.

¹² En el Estado de la cuestión recordamos al respecto que músicos como John Cage, abogaban por conceder el estatuto de música “a todo lo que suena” (“sonidos organizados en el tiempo”) lo que elevaría todas estas obras a la categoría de música, si bien, composiciones del propio Cage como “Williams Mix” o “4'33'” estarían para muchos más cerca del arte conceptual que de la música.

Como ya hemos adelantado, también han resultado de extraordinaria utilidad las consultas y entrevistas personales con decenas de artistas, docentes, comisarios, galeristas, responsables de museos y archivos, gestores culturales, periodistas y cualquier agente implicado que pudiera darnos información u opinión autorizada sobre el tema objeto de estudio.

La metodología seguida a la hora de trabajar con estos materiales ha sido la empleada habitualmente en las investigaciones sobre lo que autores como Simón Marchán Fiz denominan “nuevos comportamientos artísticos”¹³ sobre los que existe limitada literatura artística y académica por ser hechos relativamente recientes, por lo que las fuentes primarias, en concreto las conversaciones y entrevistas citadas -recogidas parcialmente en el Anexo 4- han tenido suma importancia a la hora de articular nuestro discurso.

Sobre este particular, anticipamos que, aunque en los últimos años se ha escrito y publicado estimulante literatura artística -sobre todo especulativa a nivel teórico en el campo de la estética, la teoría del arte y la musicología-, cuidadosos catálogos de exposiciones individuales y colectivas sobre arte sonoro -muchos de ellos disponibles *on line*- y algunos intentos de dar visiones de conjunto sobre la genealogía y desarrollo del arte sonoro en el contexto español, con aproximaciones a prácticas específicas como el paisaje sonoro, las intervenciones sonoras en el espacio público, el arte notacional o la música electroacústica, de autores como María Andueza¹⁴ José Iges¹⁵, Edu Comelles¹⁶ o Andrés Lewin-Richter¹⁷ -que se comentan en el estado de la cuestión-, carecemos de aproximaciones al desarrollo del arte sonoro en las comunidades autónomas de la periferia, lo cual está relegando al anonimato a decenas de artistas que viven y trabajan lejos de los grandes centros artísticos. En este sentido, una de las razones que pueden servir de justificación a esta tesis es que nunca hasta ahora se

¹³ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 2012 (primera edición, 1972)

¹⁴ Andueza, María, “Reivindicar, amplificar, interferir y aumentar. Cinco décadas de arte público y creación sonora en España”, en: *Historia y presencia del arte sonoro en España MASE*. [Segundo volumen], Córdoba, BandaÀparte editores, 2015.

¹⁵ Iges, José y Oliveira, Manuel, *El giro notacional*, Murcia, Cendeac, 2019.

¹⁶ Comelles, Edu, “Mapas sonoros, netlabels y culturas emergentes. Una aproximación sobre la fonografía y el paisaje sonoro en la Era Digital”, en: *Arte y políticas de identidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 2012 [consulta: 19 octubre 2016] Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/download/174041/147891>

¹⁷ Lewin-Richter, Andrés, “La música electroacústica en España”, en: BRNCIC, Gabriel. *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*, Madrid, Fundación Autor, 1998, pp.7-14.

había hecho una aproximación razonada a la genealogía del arte sonoro en Castilla y León.

Aparte del cúmulo de referencias teóricas nacionales e internacionales, desde la estética, la teoría del arte y la musicología, que me han ayudado a construir una interpretación propia del concepto de arte sonoro, sus precursores, impulsores, practicantes y “apóstatas”, que se repasan con la mayor amplitud de miras posible en el Estado de la cuestión; durante una primera fase de tanteo en la que intentaba acotar el radio de acción de mi trabajo de investigación sobre la presencia del arte sonoro en Castilla y León, he repasado de modo lo más exhaustivo posible las principales publicaciones y catálogos de exposiciones de arte sonoro realizadas en España, desde las fechas en que estas prácticas comienzan a tener presencia en los discursos museográficos, intentando detectar en todas ellas referencias directas o indirectas a artistas castellanoleoneses y exposiciones o actos celebrados en Castilla y León que me ayudaran a canalizar la búsqueda.

Sobre este particular, reconozco la influencia a nivel metodológico de algunos catálogos de exposiciones colectivas de arte sonoro en España que han intentado dar una visión de conjunto, destacando entre ellas la “I Muestra de Arte Sonoro Español” MASE¹⁸ comisariada por José Iges en el contexto del 8ª Encuentro Internacional de Creación Sensxperiment 2006, celebrado ese año en Lucena y Córdoba¹⁹.

El libro (y la exposición) establecía una serie de categorías dentro del arte sonoro que todavía me siguen pareciendo válidas y se traducían en una serie de textos introductorios a las principales prácticas de arte sonoro en España: un estudio de Miguel Molina sobre los ecos del arte sonoro en la vanguardia española (hasta 1945), un artículo de José Antonio Sarmiento sobre “la escucha en el arte sonoro español”, un acercamiento de José Iges a su especialidad, la creación radiofónica en España, un intento de recopilar ejemplos de instalación sonora en nuestro país, por parte de Mikel Arce, bajo el título “Sonido, forma y espacio” y otro equivalente sobre paisajismo sonoro bajo el título “Las

¹⁸ Iges, José (ed) *MASE. I Muestra de Arte Sonoro Español*, Córdoba, Sensexperiment, 2006. Incluye los siguientes textos: “La Escucha del Arte Sonoro Español” de José Antonio Sarmiento, “Creación Radiofónica en España” de José Iges, “Instalación Sonora en España. Sonido, Forma y Espacio” de Mikel Arce, “Las Tribulaciones del Paisaje Sonoro en España” de José Luis Carles y “En torno al Sonido” de Bartolomé Ferrando.

¹⁹ Igualmente he revisado la imprescindible página web MASE que se creó para esa exposición y que recopila algunos de los eventos de arte sonoro programados en España desde 1992. MASE “Muestra de Arte Sonoro Español” [consulta 5 junio 2019]. Disponible en: <https://mase.es/> y consultada muchas veces durante el proceso de elaboración de esta tesis.

tribulaciones del paisaje sonoro en España” por parte de José Luis Carles y otro específico respecto a los valores poéticos del sonido por parte de Bartolomé Ferrando.

El catálogo incluye además un DVD con breves fragmentos audiovisuales correspondientes a una mesa redonda sobre poesía sonora e instalaciones con Concha Jerez, José Manuel Berenguer, Guillermo Lorenzo, Lugan y José Antonio Orts y actuaciones en directo de Bartolomé Ferrando y Xavier Sabater.

Esta muestra, modélica para muchos, sirvió de dinamizador en la programación de futuras exposiciones colectivas entorno al arte sonoro pues a partir de entonces se aprecia que varios centros de arte dedicaron una exposición a este ámbito: “La exposición invisible” (MARCO, Vigo, 2006), “Dimensión Sonora” (Centro Koldo Mitxlana Kulturunea, San Sebastián, 2007), “Tabakalera Suená” (Tabakalera, San Sebastián, 2009), “ARTE SONoro” (La Casa Encendida, Madrid, 2010), “Visualizar el sonido (Laboral, Gijón, 2012), “Música y acción” (Centro José Guerrero, Granada, 2012), MASE (2014), “This is Not a Love Song” (La Virreina. Centre de la Imatge, Barcelona, 2015), “Espacio, sonido, silencios” (Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2017), “El giro notacional” (MUSAC, León, 2019), “Disonata. Arte en sonido hasta 1980”. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2020), “Audiosfera: Experimentación sonora 1980-2020” (Museo Reina Sofía, Madrid, 2020).

Los catálogos de estas exposiciones no siempre son capaces de reflejar el reto curatorial que supone, poner en escena el sonido en espacios pensados para mostrar artes visuales. Los espacios expositivos están por lo general diseñados conforme a una lógica de la mirada perpendicular, lo que no siempre les hace “acogedores” desde un punto de vista acústico. Rara es la exposición de arte sonoro que no se ha terminado convirtiendo en un trayecto cacofónico en el que unas obras se contaminan con otras, sin llegar a desplegar todo su potencial. Pero en el otro extremo, la construcción de cámaras aisladas y espacios insonorizados no siempre actúa a favor de la obra, por las frustrantes expectativas que provoca en el espectador no avisado. No obstante, lo interesante es que en todos estos proyectos y en sus respectivos catálogos, son muchas las obras de artistas españoles que han encontrado acogida, compartiendo discurso curatorial con artistas internacionales de primera magnitud lo que ayuda a su reconocimiento y contextualización.

Igualmente, a nivel metodológico ha tenido una gran influencia en mis puntos de vista a la hora de estructurar los contenidos de esta tesis el catálogo de la ambiciosa exposición

organizada en 2016 por la Fundación Juan March bajo el título “Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España (1961-2016)”²⁰ comisariada por José Iges y José Luis Maire, que recoge una gran variedad de propuestas y formatos dentro del arte sonoro realizado en nuestro país desde la década de los 60 del siglo XX -cuando el término "arte sonoro" todavía no había sido formulado- hasta la actualidad. Esta exposición se ubicó en tres etapas en la Fundación Juan March de Palma de Mallorca, la de Madrid y el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, exhibiendo más de 300 obras en todo tipo de soportes y formatos.

Así mismo, la otra publicación que en términos metodológicos ha resultado de gran ayuda para guiar mis primeros pasos es el libro “*La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España*”²¹ de Llorenç Barber y Montserrat Palacios, con su exhaustivo repaso a la historia de la música experimental y el arte sonoro en España del siglo XX e inicios del XXI, y más concretamente su anexo 2 titulado “Cronología provisional para una historia de las músicas experimentales españolas” que me ha permitido un primer filtro de selección sobre lo desarrollado en el ámbito geográfico castellano y leonés hasta 2008.

También me ha servido de guía a la hora de estructurar el capítulo 4 de esta tesis pues me he basado en la clasificación seguida en ese libro en su capítulo 2: improvisación, músicas habladas, la imagen como sonido en la poesía visual o Vjs, el paisaje sonoro, la acción, las instalaciones sonoras y el arte radiofónico para articular y dividir en secciones similares el arte sonoro en Castilla y León.

Estas tres publicaciones han sido básicas a la hora de construir y fortalecer mis convicciones respecto al componente híbrido de las prácticas de arte sonoro llevadas a cabo en España, sin embargo, han resultado un tanto frustrantes al comprobar que apenas se aportaban en ellas ejemplos sobre el arte realizado en Castilla y León desde la década de los sesenta del siglo XX a la actualidad.

²⁰ VV.AA., *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, [libro+repr. MP3], [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Museu Fundación Juan March, Palma, Comisarios: Manuel Fontán del Junco, José Iges y José Luis Maire], Madrid, Fundación Juan March, 2016. El catálogo reúne textos de: Textos de Albert Alcoz, Miguel Álvarez-Fernández, María Andueza, Javier Ariza, José Manuel Berenguer, José Manuel Costa, Francisco Felipe, Manuel Fontán del Junco, José Iges, Javier Maderuelo, José Luis Maire, Miguel Molina, Carmen Pardo, Antoni Pizà y Henar de Rivière

²¹ Barber, Llorenç / Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2009.

En el libro *La mosca tras la oreja* en su anexo titulado “Cronología provisional para una historia de las músicas experimentales españolas”, vemos que en Castilla y León, únicamente podemos nombrar el montaje “Algunas maneras de hacer esto” de Valcárcel Medina en la Casa del s.XV de Segovia en 1969, y después dicho anexo no recoge nada de Castilla y León hasta 1988 con el nacimiento en Valladolid de Musikoken, que durante unos años mostrará en el festival homónimo las músicas más atrevidas. Por tanto, según los datos recogidos por Llorenç Barber y Montserrat Palacios en el apartado de “Cronología provisional para una historia de las músicas experimentales españolas” podemos ver que según estos autores, desde 1969 a 1988 no existiría ninguna actividad en Castilla y León en este campo.

1.4.3 LITERATURA ACADÉMICA

Aunque algunas ya son comentadas de modo específico en el estado de la cuestión, dentro de las fuentes consultadas es obligatorio referirme a la literatura académica (Tesis doctorales y Trabajos fin de máster) que han sido consultadas, pues aparte de ser útiles a la hora de observar los planteamientos metodológicos, también aportan datos inéditos que serán convenientemente citados.

Llama en este sentido la atención que muchas de ellas hayan sido defendidas por artistas, que actualmente practican la docencia en diferentes Facultades de Bellas Artes, esto podría explicar que un número significativo de las mismas aborde relaciones entre imagen y sonido y cuestiones sobre sinestesia.

Por otra parte, un alto porcentaje de doctorandos han investigado sobre la relación del sonido con el espacio entendiendo éste como espacio público, como ciudad o como paisaje. Hay también trabajos sobre música electroacústica, arte radiofónico, paisaje sonoro, instalación sonora o poesía sonora, y algunos desarrollan los conceptos de sonido, ruido y/o silencio desde un punto de vista genérico o especializándose en algún autor concreto: Cage, Fluxus, Juan Hidalgo, Th. W. Adorno. A continuación, comento brevemente las que me parecen más destacadas.

Iges Lebrancón, José. (1997). “Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión”. (Universidad Complutense de Madrid).

Una tesis pionera. J. Iges considera el arte radiofónico inmerso, de un lado, en las corrientes artísticas del siglo y, de otro, en los procesos comunicativos propios de la empresa informativa.

Ariza, Javier. (1999). "Arte sonoro: la integración del sonido en el arte contemporáneo. Estrategias, experiencias y poéticas sonoras". (Universidad de Castilla-La Mancha).

En esta tesis se considera el sonido como un elemento plástico capaz de definir una manifestación artística contemporánea dominada por su expresión acústica y a la cual denominamos arte sonoro. Éste tiene como común denominador la libre creación y experimentación sonora.

Novegil González, Xoan Manuel. (2003). "*Ruido y silencio. Arte sonoro fluxus*". (Universidad de Castilla-La Mancha).

Analiza Fluxus como entidad que cambiara el concepto de la palabra música por lo sonoro.

Gómez Moreno, Bernabé. (2009). "Confluencia entre el sonido y el espacio en la creación plástica contemporánea: exploraciones del uso del sonido en el espacio de las artes plásticas". (Universidad Miguel Hernández de Elche).

Esta tesis estudia la evolución histórica, desde los orígenes hasta la actualidad, de la investigación sonora relacionada con el espacio de las artes plásticas.

Andueza, María. (2010). "Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público". (Universidad Complutense de Madrid).

Esta investigación analiza las instalaciones sonoras producidas en los espacios públicos de las ciudades y plantea un contexto para su estudio desde el ámbito de la creación plástica.

Arce Sagarduy, Mikel. (2014). "El espacio y la dimensión del sonido. Una observación desde la experimentación artística". (Universidad del País Vasco).

El espacio guarda estrecha relación con el sonido y por esta razón muchos artistas que han pensado en sus construcciones o instalaciones escultóricas como lugares habitables o con capacidad de ser recorridos, han valorado las propiedades acústicas de dichos espacios y su capacidad de sugerir sensaciones sonoras o acústicas.

1.4.4 FUENTES NO BIBLIOGRÁFICAS PRIMARIAS Y SECUNDARIAS

A lo largo de los siete años de investigación he mantenido conversaciones con decenas de artistas sonoros para así conocer más profundamente su trabajo, así como su punto de vista acerca del panorama del arte sonoro. Algunos me han facilitado libros, folletos,

fotografías, textos, bocetos, audios de sus obras o catálogos de sus exposiciones y también he revisado sus páginas web. Una selección de estas conversaciones aparecen recogidas (en formato de entrevista) en el Anexo 4 de esta tesis.

Entre los artistas -y en ocasiones comisarios- de Castilla y León con los que he mantenido reuniones destaco: Alejandro Martínez Parra²² que fue miembro fundador del colectivo, A UA CRAG y colaborador de Pedro Garhel en el Espacio P de Madrid, facilitándome información inédita, Álvaro Barriuso²³, Gregorio Méndez²⁴, Natalia Piñuel²⁵, Carlos TMori²⁶, Eugenio Ampudia²⁷, Chema Alonso²⁸, José Luis González Macías²⁹, Saray Pérez Castilla³⁰, Fran Felipe³¹, Asún Molinos Gordo³²... Con otros he mantenido conversaciones telefónicas: Angel Arranz³³, LAR Legido³⁴... Y con algunos me he comunicado vía email enviándome ellos documentación acerca de su obra (folletos, fotografías, textos...): Julio Mediavilla³⁵, Juan Gil Segovia y Clara I. Arribas Cerezo³⁶, Kamen Nadev³⁷, Elena Hidalgo³⁸, Esteban Rodríguez Matilla³⁹ y Joaquín Díaz⁴⁰.

Hay algunos artistas con los que he contactado que no viven en Castilla y León, pero me ha parecido de gran utilidad contar con su testimonio porque vienen manteniendo una relación profesional continua y estable como, creadores, docentes, o comisarios con las instituciones y artistas de nuestra comunidad. Así, entre estos últimos he

²² Alejandro Martínez Parra, actualmente vive en Valladolid (reunión en Burgos el 17/02/2015).

²³ Álvaro Barriuso, músico y componente del grupo de improvisación Archipiel (reunión en Burgos el 03/03/2015).

²⁴ Gregorio Méndez (reunión en Burgos el 22/10/2014).

²⁵ Natalia Piñuel (me contestó por email el 09/01/2015 y el 14/11/2016, quedamos en Madrid).

²⁶ Carlos TMori (me contestó por email el 09/06/2015 y reunión en Burgos el 12/06/2015).

²⁷ Eugenio Ampudia, artista vallisoletano residente en Madrid (reunión en Burgos el 07/06/2016).

²⁸ Chema Alonso (reunión en Salamanca el 26/11/2016).

²⁹ Jose Luis González Macías (reunión en León el 02/12/2016).

³⁰ Saray Pérez Castilla (nos conocimos en el CAB de Burgos el 27/01/2017 y me envió email 01/02/2017).

³¹ Fran Felipe (reunión en Valladolid el 08/06/2017).

³² Asún Molinos Gordo (reunión en Burgos el 07/02/2018).

³³ Angel Arranz (email y conversación telefónica el 12/10/2015).

³⁴ LAR Legido (conversación telefónica el 12/10/2015).

³⁵ Julio Mediavilla (me respondió por email el 20/08/2014).

³⁶ Juan Gil Segovia y Clara I. Arribas Cerezo (me respondieron por email el 08/03/2015 y el 25/03/2015).

³⁷ Kamen Nadev (me respondió por email el 17/10/2015).

³⁸ Elena Hidalgo (me respondió por email el 15/11/2015).

³⁹ Esteban Rodríguez Matilla (me contestó por email el 09/04/2017 y 16/04/2017).

⁴⁰ Joaquín Díaz (me respondió por email el 18/05/2017).

hablado con: María Andueza⁴¹, José M. Berenguer⁴², Xoan Xil López⁴³, José Iges⁴⁴, Miguel Álvarez-Fernández⁴⁵ y Concha Jerez⁴⁶.

Para rastrear las actividades programadas en Castilla y León durante el periodo objeto de estudio también se ha contactado con personal de los departamentos de programación, educación, archivo y documentación de los centros de arte de Castilla y León, y además se han revisado a fondo sus respectivas webs en los apartados de colecciones, exposiciones, programación cultural, programación educativa, biblioteca, publicaciones y artistas. Así, he realizado consultas en el MUSAC⁴⁷ de León, en el Domus Artium 2002 (DA2)⁴⁸ de Salamanca, en el Centro de Arte Caja Burgos (CAB)⁴⁹ y en el Museo Patio Herreriano (MPH)⁵⁰ de Valladolid.

Así mismo, se ha rastreado la prensa tanto generalista como especializada en cultura, editada en las nueve provincias de la comunidad durante el periodo objeto de estudio siempre que se hacía eco de las programaciones relacionadas con el arte sonoro.

⁴¹ María Andueza (me respondió por email el 24/10/2014).

⁴² José M. Berenguer (conversación en Noja durante el Curso de verano de la Universidad de Cantabria el 22/06/2015) (conversación durante el Festival FAT en el Espacio Tangente el 27/11/2015).

⁴³ Xoan Xil López (conversación en Noja durante el Curso de verano de la Universidad de Cantabria el 23/06/2015).

⁴⁴ José Iges (conversación en Noja durante el Curso de verano de la Universidad de Cantabria el 24/06/2015).

⁴⁵ Miguel Álvarez-Fernández (conversación el 12/03/2016 en el espacio Tangente de Bugos y el 20/10/2018 en el Museo Evolución Humana de Burgos).

⁴⁶ Concha Jerez (conversación el 04/06/2016 en Etopía (Zaragoza) durante el Festival Radical dB).

⁴⁷ He consultado el Centro de Documentación del MUSAC (León) y he mantenido conversaciones con su responsable Araceli Corbo y también con Ana Madrid, así como con Carlos Ordás del departamento de Coordinación de exposiciones y proyectos, con Belén Sola del departamento de Educación y acción cultural (DEAC) y con el director del museo Manuel Oliveira. (02/12/2016), (09/06/2018).

⁴⁸ Domus Artium (DA2) de Salamanca: consulté la Biblioteca en febrero 2015. Su actual responsable María Jesús Díaz me ha contestado a email el 12/01/2015 y el 13/12/2018. Jorge Gómez Sierra como becario del DA2 me envió documentación por email el 13/01/2015 y 14/01/2015. Además Javier Panera, Director de programación del centro entre 2004 y 2012, me ha facilitado información sobre dicho periodo.

⁴⁹ Centro de Arte Burgos (CAB) de Burgos (reunión con Cristina García en junio de 2014 y con el director del CAB, Javier del Campo, el 11/01/2018).

⁵⁰ Museo Patio Herreriano (MPH) de Valladolid, consulta en Biblioteca y Centro de Documentación en febrero 2015.

Fuera de esta Comunidad Autónoma he consultado la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)⁵¹, y la Biblioteca de la Fundación Juan March⁵² de Madrid.

Respecto a la consulta de archivos, entre los que aportan mayor información sobre actividades relacionadas con el arte sonoro podemos destacar la Fonoteca de Arte Sonoro y Música Experimental (SONM)⁵³ creada en 2010 en Murcia que posee entre sus fondos: casetes, vinilos, CD, y DVD que el artista sonoro Francisco López ha ido coleccionando a lo largo de su carrera profesional. La colección se cataloga y digitaliza para el acceso público, pudiendo ser escuchada en SONM ARCHIVE⁵⁴, plataforma online creada para la difusión de la música experimental, el arte sonoro y la promoción de los artistas sonoros que forman parte de ella.

Aunque en la Comunidad de Castilla y León no existe un archivo o fonoteca de arte sonoro institucional, sí que existe el Archivo Documental de Artistas de Castilla y León (ADACYL)⁵⁵ iniciado en 2010 por el MUSAC para dar a conocer la trayectoria de algunos de los creadores más relevantes de Castilla y León documentando su obra en la Biblioteca-Centro de Documentación de MUSAC.

También en Castilla y León he consultado los archivos y catálogos de instituciones públicas, tanto municipales como autonómicas, y de instituciones privadas que programan actividades culturales: el Archivo Histórico Provincial de Burgos⁵⁶, el Archivo Municipal de Burgos⁵⁷ (Palacio Castilfalé), el Catálogo de Bibliotecas Públicas de Castilla y León⁵⁸, el Espacio Tangente⁵⁹ (Burgos), la Fundación Siglo para el turismo y

⁵¹ Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Conversación telefónica con Nani el 14/01/2015 y posteriores consultas en la Biblioteca.

⁵² Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March de Madrid. (Búsqueda en su Catálogo) [consulta 9 junio 2019]. Disponible en: <https://abnopac.march.es/abnopac/abnetcl.exe/O7657/ID1e646cea?ACC=101>

⁵³ SONM (Fonoteca de música experimental y arte sonoro) [en el Centro Puertas de Castilla (Murcia)], [consulta 28 mayo 2019]. Disponible en: <http://sonm.es/>

⁵⁴ SONM ARCHIVE (Fonoteca de música experimental y arte sonoro), [consulta 28 mayo 2019]. Disponible en: <http://sonmarchive.es/index.php/es/>

⁵⁵ ADACYL (Archivo Documental de Artistas de Castilla y León), León, Biblioteca Centro de Documentación de MUSAC, [consulta 28 mayo 2019]. Disponible en: <http://www.adacyl.org/>. Consultado presencialmente el 02/12/2016.

⁵⁶ Archivo Histórico Provincial de Burgos (24/01/2017).

⁵⁷ Archivo Municipal de Burgos (Palacio Castilfalé) (23/01/2017)

⁵⁸ Catálogo de Bibliotecas Públicas de Castilla y León [consulta 5 junio 2019]. Disponible en: <https://rabel.jcyl.es/cgi-bin/abnetopac/O7746/IDd4e612c2?ACC=101>

⁵⁹ Centro de creación contemporánea Espacio Tangente (Burgos) (reunión con Carlos y Álvaro el 25/02/2015 en la biblioteca del Espacio Tangente).

las artes de Castilla y León⁶⁰ (Valladolid), Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca⁶¹, Servicio de Actividades Culturales y Deportivas de la Universidad de Burgos⁶², el Instituto Municipal de Cultura (IMC)⁶³ del Ayuntamiento de Burgos, Instituto Leonés de la Cultura (ILC) (León)⁶⁴ y Universidad de Valladolid⁶⁵.

También he repasado la programación de algunos festivales de música y artes escénicas en los que se han mostrado con regularidad obras de arte sonoro o música experimental a lo largo de sus diferentes ediciones. Entre los celebrados en Castilla y León, podemos destacar el Festival Audio Tangente (FAT)⁶⁶ en el Espacio Tangente de Burgos y el Festival de experimentación sonora TESLA⁶⁷ organizado desde 2015 en León por Producciones Infames. También he revisado la programación de otros festivales de arte que sin estar especializados en el sonido, sí que han incluido alguna obra de arte sonoro o música experimental: el Festival de las Artes de Castilla y León (FACYL)⁶⁸ celebrado en Salamanca, o el PAN⁶⁹ (Encuentro transfronterizo de Poesía, Patrimonio y Arte de Vanguardia en el Medio Rural) en Morille (Salamanca).

Para asuntos relacionados con el coleccionismo, al no existir un mercado específico de arte sonoro en España, ya que no hay galerías especializadas en arte sonoro, aparte de la revisión de las colecciones de los principales museos de la comunidad, -que en algunos casos pueden ser consultadas parcialmente *on line*⁷⁰-, mi estudio en este

⁶⁰ Fundación Siglo para el turismo y las artes de Castilla y León (Valladolid).

⁶¹ Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca, contacté con Alberto Martín Expósito (me contestó por email el 16/01/2015) y tuve reunión en la Universidad Salamanca con Luis Barrio (en junio 2015 y me envió documentación el 27/06/2016).

⁶² Servicio de Actividades Culturales y Deportivas de la Universidad de Burgos (reunión con Carlos Lozano el 03/03/2015).

⁶³ Instituto Municipal de Cultura (IMC) del Ayuntamiento de Burgos (reunión con Ignacio Javier de Miguel Gallo el 16/02/2017).

⁶⁴ Instituto Leonés de la Cultura (ILC) en León – Luis García (conversación telefónica el 25/01/2017).

⁶⁵ Universidad de Valladolid Pilar Marco Tello, perteneció al Departamento de Expresión Plástica de la Facultad de Educación de la Universidad de Valladolid, actualmente jubilada (conversación telefónica el 15/12/2016).

⁶⁶ Festival Audio Tangente (FAT) en el Espacio Tangente de Burgos (reunión con Carlos y Álvaro el 25/02/2015 en la biblioteca del Espacio Tangente).

⁶⁷ Festival TESLA de experimentación sonora (León), es un proyecto de Producciones Infames, [consulta 9 junio 2019]. Disponible en: <http://www.produccionesinfames.com/tesla/>

⁶⁸ Festival de las Artes de Castilla y León (FACYL) (Mónica Soto Rincón me contestó por email el 10/02/2015 y el 24/02/2015).

⁶⁹ PAN (Encuentro transfronterizo de Poesía, Patrimonio y Arte de Vanguardia en el Medio Rural) en Morille (Salamanca) Disponible en: <https://www.morille.es/encuentro-transfronterizo-de-poesia-patrimonio-y-arte-de-vanguardia-en-el-medio-rural>

⁷⁰ Museo Patio Herreriano. Enlace a la colección en la web del museo: <https://museoph.org/pagina/coleccion>
DA2. Domus Artium 2002. Enlace a la colección en la web del centro de arte: <http://domusartium2002.com/es/COLECCION/>

apartado se ha limitado a analizar, la programación de las principales galerías de arte contemporáneo de la comunidad y las Ferias de Arte Contemporáneo que se han celebrado en Castilla y León. Para ello he revisado los catálogos de Art Salamanca⁷¹, y de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Arévalo⁷², donde ocasionalmente han podido verse obras de arte sonoro.

Finalmente, para evaluar los aspectos formativos que puedan haber contribuido -o ralentizado- la asimilación del arte sonoro por el mundo académico, aparte de la revisión de la programación de actividades didácticas no regladas (cursos, talleres, ciclos de conferencias, etc) celebradas en instituciones culturales museísticas o vinculada a la producción y programación de artes escénicas y música; en la fase de trabajo de campo de esta tesis doctoral he repasado los planes de estudios de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca y de las facultades de Educación y de los Conservatorios Profesionales y Superior de Música de Castilla y León. Y he mantenido conversaciones y entrevistas con varios profesores de estos centros, algunos ya jubilados: Antonio Notario⁷³, Concha

Colección de la Fundación Coca Cola (En depósito en el DA2 desde 2007):
<http://domusartium2002.com/es/COCACOLA/>

CAB. Centro de Arte Caja Burgos. Enlace a los catálogos de la colección:

https://www.cabdeburgos.com/index.php?controller=PublicacionesController&action=details&id_object=ABVdRggwHuWetkwuhZE0NQ==

MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Enlace a la colección en la web del museo:
<https://musac.es/#coleccion/descripcion/>

⁷¹ Art/Salamanca/06. Feria de arte contemporáneo. Mascarada, [catálogo de la feria], [director hasta 2009: Javier Castro], Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2006.

Art/Salamanca/07. Feria de arte contemporáneo. La Noche, [catálogo de la feria], Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2007.

Art/Salamanca/08. Feria de arte contemporáneo. Lugares de la memoria, [catálogo de la feria], Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2008.

Art/Salamanca/09. Feria de arte contemporáneo. El mundo es un escenario. Teatralidad y narración en el arte contemporáneo, [catálogo de la feria], [5ª edición coordinada por Rafael López Borrego], Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2009.

⁷² Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Arévalo, [celebrada en Arévalo (Ávila) de 2007 a 2013, gestionada en las siete últimas ediciones por Clara I. Arribas Cerezo y Juan Gil Segovia] [consulta 9 junio 2019]. Disponible en: <https://feriadeartedearevalo.weebly.com/>

⁷³ Antonio Notario, profesor de la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Salamanca, (me respondió por email el 09/06/2015).

Jerez⁷⁴, Iñaki Estrada⁷⁵, Diego del Pozo Barriuso⁷⁶, Javier Panera, Carlos Trigueros y Pilar Cabeza Rodríguez⁷⁷.

2 ¿A QUÉ LLAMAMOS ARTE SONORO? MARCO CONCEPTUAL Y APUNTES PARA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

A pesar del enunciado de este capítulo, anticipo que en esta tesis doctoral no tenemos pensado proponer ninguna nueva definición de arte sonoro; pues, probablemente, andamos sobrados de ellas. Es más, nos atrevemos a afirmar que si algo caracteriza a las prácticas artísticas que van a ser objeto de análisis en este trabajo es su carácter promiscuo e indisciplinado -o “indisciplinario” como propone el artista y docente argentino Daniel Duarte Loza⁷⁸.

El arte sonoro ha sido desde sus inicios un territorio aglutinador e intersticial por el que se filtran “disciplinas en disolución”⁷⁹ que se resisten a su clasificación sistemática y al encierro en compartimentos cerrados. De hecho, tras analizar cientos de obras de artistas sonoros que se han producido o exhibido en Castilla y León en las últimas cinco décadas, mi sensación es que a veces resulta más fácil detectar aquello que no es arte sonoro que lo que sí lo es.

Una de las mayores dificultades que nos hemos encontrado al marcar el campo de estudio que se debía abordar en esta tesis doctoral, ha sido determinar los límites, formales, sensoriales y conceptuales bajo los cuales podemos determinar cuándo nos encontramos ante una obra de arte sonoro (o de otra naturaleza). De entrada, debemos reconocer que dentro de este tipo de prácticas hay una gran variedad de categorías que

⁷⁴ Concha Jerez, profesora de las asignaturas “Interdisciplinaridad de la escultura” e “Instalaciones y Espacios Específicos en la Escultura” entre los años 1991 a 2011 en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca (conversación el 04/06/2016 en Etopía (Zaragoza) durante el Festival Radical dB).

⁷⁵ Conservatorio Superior de Castilla y León (COSCYL) en Salamanca (el 25/04/2017 hablé telefónicamente con el director Luis Dalda Gerona que me remitió con Iñaki Estrada Torío, profesor de Estética y teoría de las artes del COSCYL, con quién hablé telefónicamente el 05/05/2017).

⁷⁶ Diego del Pozo Barriuso, profesor de Escultura I e Idea, Concepto y Proceso de la Creación Artística I y II en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. (hablamos telefónicamente el 13/06/2017).

⁷⁷ Pilar Cabeza Rodríguez, profesora de la Facultad de Educación de Palencia de la Universidad de Valladolid.

⁷⁸ Duarte Loza, Daniel, “Hacia el arte indisciplinario. Algunas reflexiones y una acción sonora colectiva y participativa en movimiento”, en: *Arte y políticas de identidad*. vol 7, Dic. 2012, pp. 175-185. Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/174031> [consulta 6 de junio de 2019].

⁷⁹ García, Isaac. “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical” en: *Arte, Individuo y Sociedad* 32, 2020, pp. 97-116. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/62464> [consulta 7 de julio de 2022].

pueden generar dudas, confusión, y no pocas paradojas; las cuales comienzan con la propia clasificación nominativa que le otorgan el artista o el crítico de turno (que, -huelga decir- no siempre coinciden a la hora de categorizar la misma obra): “arte sonoro”, “instalación sonora”, “instalación audiovisual” , “escultura sonora”, “paisaje sonoro” “ambiente sonoro”, “performance sonora”, “poesía fonética”, “arte radiofónico”, “música experimental”, “música abstracta”... Se habla, así mismo, de “imágenes del sonido” (Javier Ariza⁸⁰), “arte de la escucha generativa” (Rocío Garriga⁸¹) o de “espacio del sonido” (José Iges⁸²).

A esto, hay que añadir que mientras algunas de estas obras han sido realizadas por artistas plásticos/visuales, que carecen de formación musical, otras tantas han sido creadas por músicos que carecen de formación artística; sin olvidar, propuestas intermedia no siempre fáciles de clasificar, que provienen del campo de la poesía, las artes escénicas, la performance, el videoarte o el cine experimental.

Por otra parte, algunas de las obras de arte sonoro más significativas realizadas por artistas plásticos/visuales de las últimas cuatro décadas, son piezas en las que, como veremos en esta tesis doctoral, el sonido es muchas veces, más un medio -o una herramienta- que un fin, por lo que habría que preguntarse si en alguno de esos casos no sería más apropiado utilizar el término “sonido en las artes” -como propone Douglas Kahn⁸³- que el de “arte sonoro”.

¿Y qué decir de aquellos compositores (formados académicamente como músicos) que por el grado de audacia y experimentalidad con que abordan su trabajo, desbordan o desafían los límites de “lo musical” y ellos mismos se sorprenden cuando descubren que sus obras encuentran mejor acomodo y potencial semántico en la sala de exposiciones de un museo que en un auditorio o una sala de conciertos?

⁸⁰ Ariza, J, *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2003.

⁸¹ Garriga Inarejos, Rocío, "El silencio audible: de la escucha asombrada a la escucha generativa", en: *Arte y Políticas de Identidad Vol. 7 Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*. 2012, pp. 61-76. Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/issue/view/11721> [consulta 9 de junio de 2019].

⁸² Iges, José y Schraene, Guy, *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*, San Sebastián, Editorial: Koldo Mitxelena Kulturunea / Diputación Foral de Guipúzcoa, 2013.

⁸³ Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999. Disponible en: http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf [consulta 6 de agosto de 2022].

Tendremos que enfrentarnos, por tanto, con obras creadas desde formación, premisas y objetivos muy variados -convergentes o divergentes, según los casos- respecto a los presupuestos de quienes todavía defienden el arte sonoro como una práctica artística pura, autónoma y exclusivamente inmaterial. Tal sería el caso de la llamada “música acusmática” según el término propuesto por François Bayle⁸⁴.

En este punto del debate, pienso que al discutir sobre arte sonoro, nos encontramos frente a paradojas similares a las que se dieron en los inicios del arte conceptual cuando, allá por los años 60/70 del siglo XX, la discusión que se ponía sobre la mesa era si el arte conceptual debía ser obligatoriamente de naturaleza inmaterial (o como mucho textual como en los casos de Weiner o Kosuth) o se podía denominar arte conceptual a prácticas como la performance, la instalación, el *land art*, el videoarte y todos los llamados “nuevos comportamientos artísticos” dentro de los cuales, en efecto, también terminó encajando eso que algunos empezaron a denominar “arte sonoro”⁸⁵. La primera pregunta que podemos hacernos es, por tanto, inevitable:

¿Cuáles tienen que ser los componentes de una obra -o de una práctica artística- para que podamos considerarla arte sonoro?

En un artículo publicado por José Manuel Costa en 2010 en la revista *Exit Express*⁸⁶ apuntaba que la definición de arte sonoro parece interesar más a teóricos y críticos que a artistas, los cuales prefieren explicar sus obras sin entrar en la conceptualización del término. Así, recuerda que en el año 2000 el pionero Max Neuhaus se preguntaba si era conveniente encontrar una definición para esas prácticas tan heterogéneas que aúnan lo visual o espacial con el sonido. En aquel número de la revista *EXIT Express*, a la pregunta ¿qué es el arte sonoro?, artistas internacionales de reconocido prestigio como Minoru Sato, Martin Riches, Jason Kahn, Katja Kölle o Steve Roden, reconocían la dificultad de dar una definición categórica a sus prácticas y en ocasiones eludían dar

⁸⁴ Según apunta Edith Alonso, la música acusmática estaría compuesta por todo tipo de material sonoro del que no vemos las fuentes sonoras, por lo que se produce una percepción diferente a la que experimentamos en un concierto al ver a los intérpretes. François Bayle, compositor francés, fundador de la música acusmática, define este tipo de sonido como “una imagen-de-lo-sonoro” o “i-sonoro”. “Las vibraciones sonoras que provienen de los altavoces adquieren un nuevo estatus ontológico y configuran unas representaciones mentales específicas” Véase: Alonso, Edith, “El concepto de “imagen de lo sonoro” en la música acusmática según el compositor François Bayle” en: *Escritura e imagen* Vol. 9, 2013, pp. 101-124. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/43540#:~:text=Las%20vibraciones%20sonoras%20que%20provienen,0%20%E2%80%9Ci%2Dsonoro%E2%80%9D> [consulta 6 de agosto de 2022].

⁸⁵ En similar debate podrían entrar quienes diferencian entre fotógrafos artistas y “artistas que usan la fotografía” o entre directores de cine y “artistas que hacen uso del cine”.

⁸⁶ Costa, Jose Manuel, “Arte sonoro”, *Exit Express* nº 54, 2010, pp.18-37.

una respuesta, apuntando la inutilidad de cualquier tipo de sistematización y refiriéndose, como mucho, a las cualidades plásticas del sonido o centrándose en cuestiones de soporte, más que de género.

En estas circunstancias, con el fin de poner de manifiesto la ambigüedad semántica del término “arte sonoro” y al mismo tiempo exponer el marco de referencia conceptual en el que se sitúan los artistas y obras que van a ser objeto de estudio en esta tesis doctoral, en el estado de cuestión que sigue, se han revisado los criterios -no siempre convergentes- de varios artistas, músicos, teóricos del arte, musicólogos y comisarios de exposiciones acerca de dicho término. En el comentario de los textos no siempre hemos seguido un orden cronológico, sino que hemos tratado de unir conceptualmente diferentes opiniones, observaciones e intentos de clasificación, desde la década de los 80, en que se comienza a utilizar con cierta regularidad el término en el campo de la museografía, hasta la actualidad.

En el mismo año de 2010, con motivo del *I Encuentro de Arte Sonoro Español* celebrado en Madrid, varios expertos españoles discutieron, de nuevo, acerca de la pertinencia del término sin llegar -como era de esperar- a una definición concreta y restrictiva. El propio José Manuel Costa insistía en la necesidad de ampliar el campo de visión para entender el arte sonoro como un aspecto adicional de esos “nuevos comportamientos artísticos” desarrollados desde los años sesenta a los que se referían autores como Simón Marchán Fiz⁸⁷ o como conformación de aquello que la teórica norteamericana Rosalind Krauss empezó a denominar, en la influyente revista *October*, desde 1979: “campo expandido de las artes”⁸⁸.

2.1 LA PRÁCTICA ANTECEDE AL CONCEPTO. ALGUNOS ANTECEDENTES DEL ARTE SONORO

De entrada, desde una perspectiva genealógica, -a la que nos acercaremos, pero no desarrollaremos de modo exhaustivo a nivel internacional, porque desborda los límites de esta tesis- percibimos que existe una cierta unanimidad entre los teóricos del arte sonoro al señalar que desde el primer tercio del siglo XX movimientos artísticos de

⁸⁷ Nos referimos al término acuñado por Simón Marchán Fiz en su influyente libro *Del arte objetual al arte del concepto*. (primera edición, 1972, reimpresso en varias ocasiones) y al *Ciclo de Nuevos Comportamientos Artísticos* celebrado en 1974 en el Instituto Alemán de Barcelona, comisariado por el propio Marchán Fiz con Alberto Corazón.

⁸⁸ Krauss, Rosalind “Sculpture in the expanded field”. *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), MIT PRESS pp. 30-44. Versión en castellano: Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”. *La posmodernidad*, México, Kairos, 1985. pp. 72-73.

vanguardia como el Dadaísmo y el Futurismo jugaron un importante papel a la hora de romper las fronteras entre las diferentes disciplinas artísticas, por entender que dichos movimientos albergaron prácticas que desbordaban la pintura y la escultura, abriendo paso al uso de elementos ajenos a la plástica como la palabra o el ruido, “como elementos expresivos y no exclusivos” logrando lo que Garza denomina: “liberación de los sonidos de la vida cotidiana”⁸⁹.

Es un lugar común entre quienes han intentado trazar una genealogía de los antecedentes del arte sonoro⁹⁰ remontarse al manifiesto *L'arte dei Rumori* (1913) de Luigi Russolo y a sus singulares *Intonarumori*, que incluían sonidos hasta entonces ignorados por la música académica como explosiones, zumbidos, chillidos o sonidos de motores; o al monumental “Merzbau” (1923) del dadaísta alemán Kurt Schwitters, que incluía el ruido de relojes y máquinas de coser funcionando (descritos en una partitura) a lo que se suman poemas como “Ursonate”, una sonata donde se usan los fonemas como si fueran notas musicales. Por no hablar de los poemas fonéticos declamados en las veladas dadaístas por el poeta Hugo Ball en el Cabaret Voltaire de Zúrich (1916) o las diferentes versiones del “Erratum Musical” (1913) de Marcel Duchamp, que anticipa aspectos conceptuales que serán retomados años después por John Cage.

⁸⁹ Garza Ordóñez, María Fernanda, “Arte Sonoro, Música experimental y México”. Espacio Crítico Radio. Noviembre 26, 2008. Disponible en: <https://espaciocritico4.wordpress.com/2008/11/26/arte-sonoro-musica-experimental-y-mexico/> [consulta 21 agosto de 2019].

⁹⁰ Entre la extensa bibliografía que sitúa los antecedentes del arte sonoro en el Futurismo italiano consultados durante la confección de esta tesis destacamos: Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999; Ariza, J, *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2003; Rocha Iturbide, Manuel, “¿Qué es el arte sonoro?”, *artesonoro.net*, 2005, Disponible en: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html> [consulta 21 mayo 2017]; Molina Alarcón, Miguel, “El Arte Sonoro”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: Territorios para el arte* nº 1, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València, 2008 p. 246. Disponible en: <file:///C:/Users/paner/Downloads/14028-45073-1-PB.pdf> [consulta 14 mayo 2022]; Duarte Loza, Daniel, “Hacia el arte indisciplinario. Algunas reflexiones y una acción sonora colectiva y participativa en movimiento”, *Arte y políticas de identidad*. vol 7 / Dic. 2012, pp. 175-185; Sarmiento, José Antonio, “Música y acción”, *Música y acción*, Granada, Centro José Guerrero, 2012; Merino Martínez, Aitor, *Eco en el silencio: Surgimiento y desarrollo de un arte sonoro en España*, Madrid, Editorial EN ACCIÓN!, 2017; Muscatello, Mariagrazia. “Si el río suena, piedras trae: apuntes sobre el arte sonoro y su relación con el arte contemporáneo”. *Artishock*, mayo, 2014. Disponible en: https://www.academia.edu/15352661/el_arte_sonoro_y_su_relaci%C3%B3n_con_el_arte_contemporaneo; Maderuelo, J. “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*, Madrid, Fundación Juan March, 2016; pp. 54-81. Merino Martínez, Aitor, *Eco en el silencio: Surgimiento y desarrollo de un arte sonoro en España*, Madrid, Editorial EN ACCIÓN!, 2017; Sánchez Cardona, Luz María, *Sonar. Navegación / Localización del sonido en las prácticas artísticas del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2018. García, Isaac D., “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical”, *Arte, Individuo y Sociedad* Vol. 32 nº 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 97-116.

El compositor, artista sonoro y comisario de exposiciones mejicano Manuel Rocha Iturbide se preguntaba en el año 2000 si podemos considerar arte sonoro a la nueva disciplina que surgió de estas propuestas señalando al respecto:

“El ruido se convirtió entonces por vez primera en un elemento expresivo y no exclusivo, y los sonidos de la vida cotidiana se liberaron. Desde entonces, el arte sonoro ha comenzado una lenta y fatigosa evolución, encontrando en el camino numerosos obstáculos que lo han hecho retroceder y encontrar nuevas vías alternas de desarrollo (...) La conciencia del mundo sonoro que nos rodea ha avanzado a pasos agigantados, gracias a personajes como el polifacético artista John Cage, y a importantes movimientos de vanguardia tales que Fluxus, que llevaron hasta sus últimas consecuencias al paradigma Arte = Vida”⁹¹.

Coinciden teóricos como José Iges, Douglas Kahn o James Pritchett en señalar que, tras el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial, tanto por la profundidad y el carácter renovador de su pensamiento musical, como por sus aportaciones a prácticas como el arte conceptual, la performance, el happening o las artes intermedia, la figura del compositor John Cage es medular a la hora de comprender las derivas de casi todo lo que hoy asociamos al arte sonoro. Considerado “más un filósofo de la música que un compositor” como sugiere Pritchett⁹², Cage, “aboga por conceder estatuto musical a todo lo que suena”⁹³. Una noción “expandida” del sonido a través del uso del silencio, el ruido o el azar, a la que se suma el nuevo universo sonoro que se abría con la aplicación de la electrónica a la composición e interpretación musical. Esto se aprecia en dos obras fundamentales compuestas en 1952, que para muchos teóricos ya estarían más cerca de lo que hoy consideramos arte sonoro que de la música: “Williams Mix” -un collage sonoro con más de 500 sonidos grabados y mezclados a través de operaciones de azar- y “4’33’”, su demostración de que el silencio no existe o, -como dice José Iges- de que: “no hay un silencio igual a otro”⁹⁴.

Otro de los condicionantes contextuales que se han querido utilizar para detectar unas señas de identidad propias e incluso explicar la evolución del arte sonoro, vendría

⁹¹ Rocha Iturbide, Manuel, “El Arte Sonoro. ¿Hacia una nueva disciplina?”, en: *Viceversa* [revista], 2000. Disponible en: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm> [consulta 6 de junio de 2019].

⁹² Pritchett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

⁹³ Iges, José, *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radio-difusión*. [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense, 1997, p. 205.

⁹⁴ Abundante información sobre la proteica trayectoria de John Cage puede ser consultada en: <https://johncage.org/>

marcado por los cambios tecnológicos, y particularmente por la progresiva mejora de los sistemas de grabación y las posibilidades de la electrónica aplicada al registro y manipulación de sonidos que se desarrollan desde finales de los años 40 en laboratorios, emisoras de radio y estudios de grabación europeos y norteamericanos como el abierto por Pierre Schaeffer en París en 1949 en el Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) en el que fundó el Groupe de Recherche de Musique Concrète (GMRC); o el *Studio für Elektronische Musik* dirigido por Herbert Eimert en la emisora WDR de Colonia en 1951 -en el que trabajaba Stockhausen-; el *Columbia Princeton Electronic Music Center* de Nueva York (1952) el *Studio de Fonología* de la RAI en Milán, fundado por Luciano Berio y Bruno Maderna en 1955, el *BBC Radiophonic Workshop* de Londres con Daphne Oram y Delia Derbyshire a la cabeza, o el laboratorio de música electrónica ALEA, fundado por Luis de Pablo en Madrid, en 1966. En todos ellos surgieron notables colaboraciones entre músicos, ingenieros, arquitectos y artistas plásticos durante la segunda mitad del siglo XX⁹⁵.

Habrán también -con menos consenso-, autores que asocien el nacimiento del arte sonoro al momento en que músicos experimentales (no artistas plásticos) como Iannis Xenakis⁹⁶ y Edgar Varese (*Poème Electronique* para el Pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas, 1958) o Stockhausen (Presentación de *Gruppen* en el auditorio esférico de la Exposición Universal de Osaka en 1970) empiecen a trabajar con elementos extramusicales relacionados con el espacio y la arquitectura. Y aquí nunca faltarán quienes, entonces, se remonten aún más atrás en el tiempo, con piezas como la Sinfonía *Prometheus* de Alexander Scriabin (1910) que incluía un *clavier à lumières*, que disparaba luces de colores asociadas a sonidos que se desplegaban por la sala de conciertos, o el mil veces nombrado *Festspielhaus* de Bayreuth (1876) construido por Otto Brückwald, bajo las indicaciones de Richard Wagner para poner en escena *Parsifal* o su célebre *Tetralogía*.

Parece que hay mayor acuerdo en considerar que desde comienzos de los años 60 del siglo XX tanto a nivel internacional como en España, surgen algunas obras muy significativas -vinculadas a prácticas artísticas conceptuales y performativas y movimientos como Fluxus- que, sin haber tenido en aquel momento una definición precisa, hoy podríamos clasificar dentro de lo que consideramos “arte sonoro” (*Sound*

⁹⁵ Álvarez, Fernández, “Música electroacústica y arte sonoro. Perspectivas sobre dos concepciones de la tecnología y sus implicaciones ideológicas estéticas”, en: Gregorio Jiménez (Ed.); *Actas del Congreso XIX Festival Internacional de Música Electroacústica. Punto de Encuentro*, Valencia, AMEE, 2014, pp. 21-32.

⁹⁶ Es notable al respecto el libro de Xenakis, Iannis, *Música de la arquitectura*, Madrid, Akal, 2009.

Art, Audio art, Klangkunst o Art Sonore). Sin embargo, la historia nos demuestra que en el campo del arte la práctica suele anteceder a la adopción de su concepto y lo cierto es que, por esas fechas, todavía no se había enunciado el término “arte sonoro”.

En 1958, el futuro integrante de Fluxus, el artista alemán Wolf Vostell acuñó el término “Dé-coll/age Musik” para describir procesos sonoros que incluyen sonidos fortuitos como ruidos de accidentes de tráfico, sonidos del cuerpo, platos rotos, etc.; que aglutinará en obras emblemáticas como la “Fluxus-Sinfonie für 40 Hoover geräte” (1963). Tres años después, en 1967 Dick Higgins, otro artista integrante del movimiento Fluxus, acuñó el término “Intermedia” como interconexión entre varias artes, refiriéndose además a la indisociabilidad entre la práctica artística y la dinámica social y política. Para Higgins el concepto “Intermedia” no define una disciplina ni un lenguaje concreto, sino que nos proporciona las herramientas para intentar entender experiencias artísticas híbridas que se encuentran en una especie de “cruce de confluencias”⁹⁷. Estas premisas nos parecen, de alguna manera, extensibles a la concepción del arte sonoro como categoría aglutinadora. De hecho, si vemos en perspectiva, aquellas veladas Fluxus que, desde su primera celebración en Wiesbaden (1962) presentaron acciones performativas de artistas como Nam June Paik, Wolf Vostell, Charlotte Moorman, Philip Corner, Dick Higgins, George Maciunas, Yoko Ono, Gustav Metzger, Ben Patterson, Joseph Beuys o John Cage, nos damos cuenta de que anticiparon prácticas que hoy clasificaríamos sin dudar como performances sonoras.

2.2 EXPONER EL SONIDO. PRIMEROS INTENTOS DE LEGITIMACIÓN MUSEOGRÁFICA DEL ARTE SONORO

Desde mediados de la década de los 60 hasta finales de los 70, se celebraron las primeras exposiciones en museos y galerías de arte con obras en las que el sonido jugaba un papel esencial en la definición plástica y conceptual de la obra.

Algunos ejemplos de muestras que contribuyeron a la legitimación institucional del arte sonoro en los años 60 y 70 fueron: “For Eyes & Ears” en la Cordier & Ekstrom Gallery de Nueva York (1964) en la que se mostraron piezas sonoras de Marcel Duchamp, Man Ray, instalaciones sonoras de Klüver y Robert Rauschenberg y obras cinéticas con sonido de Jean Tinguely, entre otras obras; “Sound, Light, Silence: Art That Performs”

⁹⁷ Higgins, Dick, “Statement on intermedia”, [escrito en 1966], en: *Dé-collage* [revista de Wolf Vostell], Julio, 1967. Disponible en: <https://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/crux-of-fluxus/> [consulta 26 mayo 2019].

en The Nelson Gallery / Atkins Museum de Kansas City (1966)⁹⁸; “Art by telephone” en el Museum of Contemporary Art de Chicago (1969)⁹⁹; “Sound as a Visual” en la Vehicule Art Gallery de Montréal (1973); “Sehen um zu hören: Objekte & Konzerte zur visuellen Musik der 60er Jahre” en el Stadtliche Kunsthalle de Düsseldorf (1975), con obras de John Cage, Mauricio Kagel, Nam June Paik, Charlotte Moorman y Dieter Schnebel; “Sound, an exhibition of sound sculpture” en Los Angeles Institute of Contemporary (1978), incluía trabajos de artistas conceptuales como Terry Fox, Tom Marioni y Jim Pomeroy; experimentos vocales de Joan La Barbara, Tom Recchion y John Duncan o “The Record As Artwork: From Futurism to Conceptual Art” en The Museum of Contemporary Art de Chicago (1978), que reunía cientos de discos de vinilo, con portadas y grabaciones realizadas por artistas.

A principio de los 80 en Europa y Estados Unidos se realizaron dos exposiciones que también evidencian en sus enunciados la irrupción de “lo sonoro” en el territorio de las artes visuales: “Für Augen und Ohren” / “Écouter par les yeux. Objets Et Environnements Sonores” en la Akademie der Künste de Berlín y luego en el Musée d’art Moderne de París, comisariada por René Block y Christina Kubisch¹⁰⁰ y “Soundings” en Neuberger Museum de New York, (1981). En las dos muestras, participaron muchos artistas sin formación musical con esculturas y objetos sonoros, instalaciones y performances, así como “ambientes acústicos” que luego serán habituales en el desarrollo del arte sonoro.

Me parece importante destacar que, aunque se dice que la primera exposición en la que se utilizó de modo consciente el término “Arte Sonoro”, fue “Sound/Art” en The Sculpture Center de Nueva York en (1983), dos años antes, en el catálogo de la exposición “Soundings” se incluyen las primeras alusiones directas al concepto de arte sonoro en textos como “Artsound” de Germano Celant, “Sound waves” de Lucy Fischer o

⁹⁸ Coe, Ralph T. (ed), *Sound, Light, Silence: Art That Performs*, Kansas City, Nelson Gallery/Atkins Museum, 1966.

⁹⁹ De esta exposición se editó un disco LP que incluía piezas sonoras de artistas como Richard Artschwager, John Baldessari, Mel Bochner, George Brecht, James Lee Byars, Jan Dibbets, John Giorno, Hans Haacke, Richard Hamilton, Dick Higgins, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim o Richard Serra. *Art by Telephone*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1969.
https://specificobject.com/projects/art_by_telephone/index.cfm?project_id=19#.YzulVnZBy3A

¹⁰⁰ Block, René, Pagé, Suzanne y Popper, Frank, Catálogo de la exposición *Ecouter par les yeux: objets et environnements sonores*, ARC, Musée d’art moderne de la ville de Paris, 1980. En la exposición se mostraron obras de: Laurie Anderson, Joseph Beuys, Stephen Beck, John Cage, La Monte Young, Janis Kounellis, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Yoko Ono, Nam June Paik, Hans Richter, Erik Satie, Bill Viola, Wolf Vostell y Robert Watts, entre otros.

“Sensoria” de Dore Ashton¹⁰¹. En esta exposición pudieron verse obras de: Luigi Russolo, Marcel Duchamp, Kandinsky, John Cage, Alison Knowles, George Maciunas, Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, François Baschet, Earle Brown, Nam June Paik, Laurie Anderson, Vito Acconci, Bernhard Leitner, Bruce Nauman y Robert Morris.

Aparte del precedente que acabamos de citar, otro de los primeros empleos explícitos del término “arte sonoro” en el enunciado de una exposición que ha quedado documentado de un modo que podríamos considerar “institucional” o “museográfico”, se da en la muestra realizada en 1983 bajo el título: *Sound/Art*, en The Sculpture Center de New York, comisariada por William Hellerman y promovida por *The Sound Art Foundation*, entre los artistas participantes estaban: Vito Acconci, Terry Fox, William Hellermann, Pauline Oliveros, Richard Lerman, Les Levine y Carolee Schneeman; la mayoría de ellos del campo del arte conceptual, la performance, el videoarte, la escultura sonora y la experimentación musical¹⁰².

Miguel Molina Alarcón, artista sonoro y docente universitario, en su artículo “El Arte Sonoro” recoge algunos comentarios del historiador Don Goddard ¹⁰³ extraídos del catálogo de esa exposición, que ponen de relieve una asociación -unas veces consciente y otras inconsciente- del sonido con la imagen, para la que, a su modo de ver, se hace imprescindible una cierta “implicación” del espectador:

“Puede ser que el arte sonoro se adhiera a la opinión del comisario Hellermann, que la escucha es otra forma de ver, donde este sonido tiene significación únicamente cuando su conexión con una imagen se entiende... La conjunción del sonido y de la imagen

¹⁰¹ Ashton, Dore, Celant, Germano, Delehanty, Suzanne y Fischer, Lucy, *Soundings* [Catálogo], Ed. Neuberger Museum, State University of New York, 1981.

¹⁰² En el mismo año de 1983 se celebró en Los Ángeles “Sound as Sculpture as Sound” en el Oakwood School, Barnsdall Park Theater. Luego vinieron otras en la década de los 80 que ayudaron a normalizar el término a nivel museográfico entre las que destacan: “Sound/Vision” (Plymouth Arts Centre/Space Gallery Exter, Londres, 1985), “Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20” (Staatsgalerie, Stuttgart, 1985), “ECHO: The Images of Sound” (Het Apollohuis, Eindhoven, 1986), “Sound Re Visited: An Anthology Concerning Sound in Art” (VOID, Amsterdam, 1987). Se puede consultar una completa cronología de exposiciones internacionales que incluyen piezas de arte sonoro desde 1964 hasta 2004 en la web: Joy, Jérôme, *Historique des expositions d’art sonore, 1964-2004*. Disponible en: [consulta 21 mayo 2018] https://joy.nuijus.net/w/index.php?page=SAET#_rarr_lt_1985

También es imprescindible el repositorio de publicaciones de arte sonoro *Monoskop / Sound Art*: https://monoskop.org/Sound_art, en donde se pueden consultar y descargar decenas de catálogos de exposiciones de arte sonoro y libros especializados en el tema.

¹⁰³ Hellerman, William y Goddard, Don, *Sound/Art* [Catálogo], Nueva York, The Sculpture Center, 1983.

insiste en la implicación del espectador, forzando su participación en el espacio real y concreto, en lugar de responder a un espacio imaginado y pensado"¹⁰⁴.

2.3 DE LA ESCUCHA ACTIVA AL SONIDO COMO CONCEPTO

Precisamente, en el texto “Introducción. Entre el arte sonoro y el arte de la escucha” de Miguel Molina Alarcón y Josep Cerdà y Ferré, publicado en 2012¹⁰⁵, los dos autores reflexionan sobre como el arte sonoro invita a transitar al oyente por una “escucha activa”. En este texto también se recoge el comentario de José Iges sobre como el avance tecnológico en los sistemas de captura del sonido permitió “valorar estéticamente el entorno acústico” y como, en muchos casos, el micrófono pasó a ser el instrumento musical del artista sonoro, esa “oreja de todos” como lo denominaba irónicamente Ramón Gómez de la Serna. Y aunque la experiencia de la escucha ya fue desarrollada en la música acusmática desde la mitad del siglo XX, el arte sonoro la ha potenciado, especialmente a través de propuestas como el “paisaje sonoro” o los “mapas sonoros”, de las que se mostrarán en este trabajo algunos ejemplos desarrollados en el ámbito de Castilla y León, como mínimo, desde hace dos décadas. Los intentos de marcar distancias respecto a los procesos y dinámicas de composición, puesta en escena y escucha propios de la música académica (o de lo que algunos denominan “música culta”, sea, o no, experimental), no han dejado de multiplicarse. En una línea similar, refiriéndose al acto de la escucha, José Luis Maire¹⁰⁶, musicólogo, bibliotecario musical (en la Fundación Juan March) y músico de electrónica experimental describe el arte sonoro como “el intento de mostrar el vínculo inherente entre sonido, escucha y espacio de una manera diferente a como esta multiplicidad de conceptos ha sido desplegada en la tradición del concierto”.

A este respecto, José Iges, apuntaba en el texto introductorio del catálogo de *la I Muestra de Arte Sonoro Español* (2006) celebrada en Córdoba, la necesidad de diferenciar entre “género” y “soporte”, a la hora de entender la extraordinaria variedad de obras que se están produciendo en el campo del arte sonoro y se atrevía a proponer:

¹⁰⁴ Molina Alarcón, Miguel, “El Arte Sonoro”, en: *ITAMAR*. [Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte], Valencia, PUB & Rivera, 2008, [consulta 21 mayo 2018]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon#scribd>

¹⁰⁵ Molina Alarcón, Miguel y Cerdà y Ferré, Josep, “Introducción. Entre el arte sonoro y el arte de la escucha”, en: *Revista API Arte y políticas de identidad* nº 7, Murcia, Dpto. Bellas Artes de la Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2012, pp.11-14, [consulta 21 mayo 2018]. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/41683>

¹⁰⁶ Maire, José Luis, “Espacio resonante e instalación sonora: Robert Morris, Michael Asher, Bill Viola y Terry Fox”, en: *Arte y parte. Arte sonoro* [revista (nº 117, junio-julio 2015)], Santander, Arte y parte, S.L., 2015.

“En este sentido consideramos soporte el concierto, y género la instalación. Ello es así por una práctica tan discutible como asumida, que se basaría en que mientras el concierto es una voz socialmente admitida para designar una reunión de intérpretes que persiguen una acción colectiva, la instalación comporta de entrada, el asumir unos vectores estéticos más estrictos y específicos, sea la obra realizada en un espacio cerrado o exterior, público o privado (...)”¹⁰⁷

Precisamente, José Iges¹⁰⁸, uno de los artistas, teóricos y comisarios de exposiciones españoles que más han explorado los límites del arte sonoro desde prácticamente todas sus perspectivas, siempre ha puesto énfasis en los puntos de conexión entre estas prácticas artísticas y el arte conceptual; considerando que podemos hablar de arte sonoro cuando se emplea el sonido organizado en planteamientos no vinculados a criterios estrictamente musicales. Es decir, que muchas de esas obras obedecen a planteamientos procesuales y/o vinculadas al llamado “arte de concepto”, que, cuando hablamos de las posibilidades del sonido, encuentra en las estrategias de John Cage su referente más significativo, pues utiliza los componentes espaciales del sonido como un factor ambiental tan importante como el propio sonido.

Pero no sólo José Iges considera el arte sonoro alejado de la música, sino que también un compositor como Llorenç Barber considera que el arte sonoro “más que un arte compositivo es un arte expositivo”, no sólo porque pueda ser apreciado en salas de exposiciones, sino por su capacidad para convertirse en un “arte de crear situaciones de escucha singulares”¹⁰⁹.

Para una de las principales teóricas del arte conceptual, la neoyorquina Lucy Lippard¹¹⁰: “el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada”; vemos que con esta definición se ensanchaban notablemente los

¹⁰⁷ Iges, José. “Arte sonoro español. Notas introductorias”, en: *I Muestra de Arte Sonoro Español*. Senxperiment 2006, Córdoba, 2007, p. 27.

¹⁰⁸ Iges, José, “Proceso y concepto en el arte sonoro en España”, texto extraído de *MASE*, 2013, [consulta 21 mayo 2017]. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/213971217/Proceso-y-concepto-en-el-arte-sonoro-en-Espan-a-Jose-Iges-2013>

¹⁰⁹ Álvarez, Ylenia, “Llorenç Barber: «La música ya no se oye vestido de pingüino y en la fila 13»”, en: *Hoyesarte*, Junio 18, 2013, [consulta 21 mayo 2017]. Disponible en: http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/llorenc-barber-la-musica-ya-no-se-oye-vestido-de-pinguino-en-la-fila-13_121424/

¹¹⁰ Lippard, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.

límites bajo los cuales se podía enmarcar aquellas prácticas artísticas en las que “lo sonoro” aparecía de manera principal o secundaria (pero también de modo sensorial o conceptual); por ejemplo, en una gran parte de las acciones primigenias de artistas vinculados a Fluxus como Nam June Paik, Philip Corner, Yoko Ono o Dick Higgins.

En un mismo orden de cosas, Pilar Parcerisas en su influyente aproximación al estudio del conceptualismo español¹¹¹ hace hincapié en la “desmaterialización” del arte conceptual que reunió todo tipo de prácticas heterogéneas, regidas sobre todo por la desmaterialización de la obra de arte y el rechazo a su carácter de objeto, que era sustituido por propuestas de carácter textual, acciones con el cuerpo o que tenían lugar en la naturaleza y el paisaje como soporte artístico. El trabajo artístico se orientó hacia una nueva utilización del espacio y el tiempo, con un interés por los mecanismos de reproducción, la fotografía, la fotocopia, la serialización, la repetición o la mezcla de elementos visuales y sonoros. No es extraño, pues, que el llamado arte sonoro se encontrara cómodo dentro de un ecosistema artístico con unos límites tan flexibles o “indisciplinarios” como -siguiendo a Rancière- le gusta denominarlos al artista y docente de Bellas Artes argentino Daniel Duarte Loza:

“No es solo una cuestión de ir más allá de las disciplinas, sino de romperlas. Mi problema ha sido escapar constantemente de la división entre disciplinas, porque lo que me interesa es la cuestión de la distribución de territorios que es siempre una forma de decidir quién está calificado para hablar acerca de qué (...)

Al preguntarse: ¿quién delimita qué es, qué cosa?, Rancière articula una idea política. ¿Quién define el campo disciplinar? ¿Cuáles son las preguntas válidas? ¿Quién califica? La emancipación se encarga de liberar las posibilidades del ser y del pensar”¹¹²

Precisamente por ello, en modo alguno podemos afirmar de modo taxativo que una característica común a toda obra de arte sonoro sea la desmaterialización -en los términos en que se entendía desde el arte conceptual- pues, son infinitos los ejemplos de obras de naturaleza objetual e instalativa que desafían tal categorización.

¹¹¹ Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, (1964-1980)*, Akal, Madrid, 2007.

¹¹² Duarte Loza, Daniel, “Hacia el arte indisciplinario. Algunas reflexiones y una acción sonora colectiva y participativa en movimiento”, *Arte y políticas de identidad*. Vol. 7 , Dic. 2012 pp. 175-185. El autor cita al respecto el artículo de Baronian, M. y Rosello M. (2008). “Jacques Rancière and Indisciplinarity (Interview)”. *Art & Research*, vol. 2, núm. 1. Recuperada el 3 de agosto de 2022 de <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.html>

Un ejemplo destacado en España de ese nuevo empleo del espacio y del tiempo y de la mezcla de elementos visuales y sonoros a la que aluden autores como Marie o Molina Alarcón fue la exposición “El espacio del sonido. El tiempo de la mirada”¹¹³ comisariada por José Iges en 1999 y producida por el Centro Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián) que presentó las obras de trece artistas contemporáneos centradas en la utilización del sonido como material plástico y artístico. En la muestra participaron: Robert Adrian, Laurie Anderson, Philip Corner, Esther Ferrer, Joe Jones, Rolf Julius, Christina Kubisch, Lugán, Max Neuhaus, José Antonio Orts, Peter Vogel, Wolf Vostell y Qin Yufen, con obras que por diferentes medios proponen “la materialización del sonido (bajo una dimensión visual, espacial y temporal) a través del desplazamiento de éste visualizando su movimiento”. Analizando algunas obras seleccionadas para aquel proyecto, comprobamos que no todas cumplen estas condiciones. En cualquier caso, esta muestra de esculturas e instalaciones sonoras y visuales supuso un testimonio de la ruptura de las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas, a lo que se suma el hecho de que, en efecto, algunas obras requerían de la participación activa del espectador, para desplegar todo su potencial plástico y semántico¹¹⁴.

2.4 FRONTERAS E INTERSECCIONES ENTRE LA MÚSICA EXPERIMENTAL Y EL ARTE SONORO

En 1990, los artistas sonoros y teóricos Dan Lander y Micah Lexier publicaron *Sound by Artists*, uno de los primeros libros que recopilan varios textos de artistas que dan su propio punto de vista sobre el lenguaje del sonido en sus obras. En la introducción de dicha publicación, Dan Lander expone la dificultad de plantear un arte sonoro al margen de la música, pues el lenguaje del sonido se ha situado siempre en este campo, hasta el punto de que compositores como John Cage, no lo diferenciaban de la música: “El término música debería estar abierto, a todo lo que podamos oír”, declaró el compositor estadounidense en una entrevista emitida por el programa de TVE Metrópolis en 1999¹¹⁵. Lander apunta en la misma dirección que Cage, al considerar que, con la introducción del ruido y los sonidos de la vida cotidiana en el marco de la composición,

¹¹³ Iges, José, y Guy Schraenen, eds. *El espacio del sonido, el tiempo de la mirada = Hotsaren espazioa, begiradaren denbora*. [Exposición, 29 de julio-25 de septiembre 1999, Koldo Mitxelena Kulturunea], San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1999.

¹¹⁴ Está disponible en *Youtube* un extenso reportaje de esta exposición con entrevistas y comentarios de los artistas, [consulta 18 -02-2021]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sKIXQMFrHsc>

¹¹⁵ En realidad, John Cage se hacía eco de su definición de música como “sonidos organizados en el tiempo”, por lo que, bajo esa premisa, todo el arte sonoro tendría que ser considerado música. Entrevista con John Cage. *Metrópolis*, programa nº 642. “Arte sonoro & visual”, RTVE, Madrid, 1999.

los artistas -pero también los compositores- están creando obras “basadas en la presunción de que todos los sonidos son música”.

“Los términos música experimental y arte sonoro son considerados por algunos como sinónimos e intercambiables. En realidad, es difícil identificar un arte del sonido precisamente por su estrecha vinculación a la música. Aunque la música es sonido, la tendencia ha sido designar todo el ámbito de los fenómenos sonoros como pertenecientes al dominio de la música. Con la introducción del ruido –los sonidos de la vida- en el marco de la composición, y la tendencia hacia lo efímero y la elusión de lo referencial, los artistas y compositores han creado trabajos basados en la presunción de que todos los sonidos son música”¹¹⁶

A Tomás Marco¹¹⁷, desde su doble condición de compositor y ensayista, también le incomoda la insistencia en definir el concepto de arte sonoro. En un artículo publicado en 2017 bajo el título “Música y arte sonoro” este compositor apunta que, en su día, para decidir qué era música, se escogieron entre los diferentes sonidos los que se consideraban musicales hasta que, en el siglo XX, se volvió a concluir que cualquier sonido puede ser utilizado musicalmente. Pero cada vez que aparece algo nuevo surge la cuestión de declararlo como “no música”. Su opinión, paradójicamente, es que gran parte de lo que hoy llamamos “arte sonoro”, con el paso del tiempo será considerado música, pero destaca al mismo tiempo que el arte sonoro generalmente, incorpora otros elementos -no específicamente musicales- y trata el sonido de forma distinta a la música. De esta manera establece una correspondencia entre ciertas prácticas de arte sonoro y lo que en artes plásticas se entiende por instalaciones.

A la mezcla de disciplinas también hace alusión de nuevo Manuel Rocha Iturbide en un artículo titulado ¿Qué es el arte sonoro? Este autor apunta que el término nació en realidad por la necesidad de etiquetar y definir aquello que “no entraba dentro del concepto tradicional de música, pero sí era musical”.

“Arte sonoro tiene que ver en general con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral. La mayor parte de estas obras son de carácter intermedia, es decir, que utilizan distintos lenguajes

¹¹⁶ Lander, Dan: “Introduction” en Lander, Dan y Lexier, Micah (eds), *Sound by Artists*, Toronto, Art Metropole and Phillips Gallery, 1990, p.10, recuperado traducido al castellano en: <http://www.tutuguri.org/suenatelosmoccos/suenate16.htm>, [consulta 12-06-2021].

¹¹⁷ Marco, Tomás, “Música y arte sonoro”, en: Revista *Melómano* nº 228, marzo 2017.

artísticos que se entrecruzan e interactúan dándole una dimensión temporal a la experiencia plástica -en el caso de obras sonoro-visuales- (...).”¹¹⁸

Esta convivencia se vio, por ejemplo, materializada cinco años después en la exposición “*ARTE SONoro*” que tuvo lugar en la Casa Encendida¹¹⁹ de Madrid y que fue comisariada en 2010 por José Manuel Costa donde se mostraron piezas que haciendo uso de varias disciplinas -“nuevas formas sonoras en relación con el cine, las artes plásticas y las artes escénicas” según el texto del comisario- se ven influenciadas tanto por la música experimental como por las artes visuales más rupturistas (sobre todo el videoarte¹²⁰), pero siempre entendiendo como tal una serie de prácticas artísticas que tienen en común la investigación con el sonido. Pero entonces surge otra pregunta que no obtiene fácil respuesta: ¿podríamos considerar arte sonoro aquellos estudios con el sonido que no poseen un discurso más allá de la simple experimentación? ¹²¹.

Para críticas como la chilena Mariagrazia Muscatello dentro del arte sonoro se podrían detectar dos líneas principales: “una más conceptual, herencia de John Cage, que

¹¹⁸ Rocha Iturbide, Manuel, “¿Qué es el arte sonoro?”, 2005, en: *artesonoro.net*, [consulta 21 mayo 2017]. Disponible en: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>

¹¹⁹ VV.AA., *Arte Sonoro*. [catálogo], Madrid, La Casa Encendida, 2010 [Comisario José Manuel Costa].

¹²⁰ Artistas participantes en la muestra: Ryoji Ikeda, Carsten Nicolai, Angela Bulloch, Andrés Ramírez Gavira, Jason Kahn, Minoru Sato, Chris Watson, Llorenç Barber, Katja Köle, Martin Riches & Masahiro Miwa, Steve Roden, José Iges/Concha Jerez, Dan St. Clair, Dawn Scarfe, Escoitar.org. Información disponible en: <https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/arte-sonoro-5781> [Consulta, 12 /05/2019].

¹²¹ Algunas exposiciones internacionales de Arte Sonoro particularmente significativas desde los años noventa del siglo XX hasta la actualidad han sido: “Zeitgleich: Sound Installation and Media Composition in the Digital Age” (Triton, Viena, 1994), “Murs du Son” (Villa Arson, Francia, 1995), “Klangkunst” (Akademie der Künste, Berlin, 1996), “Ruido... primer festival de arte sonoro” (Ex Teresa Actual, México, 1999), “Sonic Boom. The Art Of Sound” (Hayward Gallery, Londres, 2000). Volume: Bed of Sound (P.S. 1, New York, 2000), “I Am Sitting in a Room: Sound Works by American Artists 1950-2000” (Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2001), “Sons et Lumières. Une Histoire du Son dans l'Art du XXème Siècle” (CNAC Georges Pompidou, Paris, 2004), “Sound of Place / Place of Sound - The History of Sound Art in the 20th Century 1902-2002” (Sun Valley Center for the Arts, Sun Valley Idaho, 2004), “ The Art of Listening”, (Arts Council, Seoul, Korea, 2008), “A House Full of Music: Strategies in Music and Art” (Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, 2012), “Soundings: A Contemporary Score” (MoMA, Nueva York, 2013), “Word. Sound. Power” (Tate Modern, Londres, 2013).

En España hay que destacar: “AgrupArte” (Palacio de Congresos Europa, Vitoria, 1997), “Zeppelin. Festival d'Art Sonor” (CCCB, Barcelona, desde 1998), “El espacio del sonido, el tiempo de la mirada” (Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1999), “Lost in Sound” (Centro galego de arte contemporánea, Santiago de Compostela, 1999), “Resonancias” (Museo Municipal de Malaga, Málaga, 2000), “Ruidos y Susurros de las Vanguardias” (UPV, Valencia, 2004), “Al Lado Del Silencio (Next to Silence)” (METRÓNOM - Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani, Barcelona, 2003), “MASE 1ª muestra de arte sonoro español” (Lucena-Córdoba, 2006), “((VIBRA)) Cicle d'art sonor i música experimental” (OCCC, Valencia, desde 2006), “La exposición invisible” (MARCO, Vigo, 2006-07), “Proceso sónico. Una nueva geografía de los sonidos” (MACBA, Barcelona, 2001), “Visualizar el sonido” (Laboral, Gijón, 2012), “This is not a Love Song. Cruce de caminos entre las artes visuales y la música pop” (La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, 2015), “Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016” (Fundación Juan March, Madrid, 2016), “Disonata. Arte en sonido hasta 1980” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2020), “Audiosfera: Experimentación sonora 1980-2020” (Museo Reina Sofía, Madrid, 2020).

En el capítulo correspondiente analizaremos las exposiciones que contienen obras de arte sonoro que se han realizado en Castilla y León, provincia por provincia desde los años 80 del siglo XX hasta 2014.

cuestiona la temporalidad, las frecuencias del sonido y que busca una visualización de lo sonoro relacionada a las artes plásticas; y otra línea más analógica, llamada *noise*, que busca una sonoridad fenomenológica, producida por los objetos, los cuerpos, los paisajes ambientales, una herramienta de conocimiento que utiliza nuevas tecnologías, a menudo auto-producidas, herencia del pensamiento DIY, y que se expresa visualmente a través de la performance”¹²².

María Andueza, artista sonora, investigadora y docente en la Universidad Complutense, en su tesis doctoral *Creación, sonido y ciudad. Un contexto para la instalación sonora en el espacio público* (2010)¹²³ señala que los planteamientos en torno a la fenomenología de la percepción del filósofo Maurice Merleau-Ponty influyeron en varios artistas que trabajan con el sonido en su forma de crear desde la doble posición del conocimiento a partir de la experiencia y de la construcción conceptual. Bajo estas premisas, su trabajo analiza -sin marcar unos límites geográficos o cronológicos precisos- las instalaciones sonoras producidas para contextos urbanos, desde tres puntos de vista: su relación con el espacio arquitectónico, el espacio social y el espacio natural. La autora apunta al respecto:

“Dado que esta es una práctica compleja y de fronteras imprecisas la investigación no tiene unos límites geográficos ni temporales concretos sino que abarca el grueso de las instalaciones sonoras que se inscriben en las dinámicas urbanas y como consecuencia tienen una lectura desde el arte como también desde el resto de discursos que caracterizan la idea de ciudad (...).

La articulación de estos conceptos pone de manifiesto los argumentos esenciales que sin ser explícitamente sonoros introducen sucintamente la temporalidad, la sonoridad y la espacialidad que son comunes a la mayoría de las instalaciones sonoras”.

¹²² Muscatello, Mariagrazia, “Si el río suena, piedras trae: apuntes sobre el arte sonoro y su relación con el arte contemporáneo”, en: *Artishock*, mayo, 2014. Disponible en: https://www.academia.edu/15352661/el_arte_sonoro_y_su_relaci%C3%B3n_con_el_arte_contemporaneo

¹²³ Andueza, María, *Creación, sonido y ciudad. Un contexto para la instalación sonora en el espacio público*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010 [consulta: 18 octubre 2018]. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/12292/1/T32411.pdf>. Véase de la misma autora: “Reivindicar, amplificar, interferir y aumentar. Cinco décadas de arte público y creación sonora en España”, en: Segundo volumen del proyecto de investigación *Historia y presencia del arte sonoro en España MASE*, Córdoba, BandaÀparte editores, 2015.

El sonido como “creador de espacios” es, también analizado por José Iges¹²⁴ al referirse a la obra “L’Isla des Neumas” de Ramón González-Arroyo (que se mostró en la exposición antológica sobre la historia del arte sonoro en España de la Fundación Juan March¹²⁵) pues plantea el sonido como objeto plástico que consigue una transversalidad a través de distintos canales de percepción. En este sentido José Iges también hace alusión a María Andueza a quien el sonido le parece un universo muy rico para dibujar, construir o relatar los espacios en su contexto. Según algunos puntos de vista, el arte sonoro da prioridad a la organización en el espacio más que en el tiempo y eso lo diferenciaría de la música.

José Manuel Costa¹²⁶ reconoce que la musicología ha hecho varias aproximaciones a la definición del arte sonoro estableciendo nexos de unión con músicas experimentales pero el problema es que, por lo general, sólo se acerca al componente sonoro de la obra y apenas a su dimensión plástica. En esa búsqueda de la definición nunca hallada recoge la -a nuestro modo de ver- acertada cita del artista y músico Christian Marclay: “Creo que está en la naturaleza del sonido el ser libre e incontrolable, atravesar las grietas y llegar a lugares donde no se supone debería llegar”.

Para Javier Maderuelo¹²⁷ el término “interdisciplinaridad” fue necesario para pasar “del antiguo arte de la música al nuevo arte sonoro”. Aunque puntualiza que ya desde los orígenes de la actividad artística se ha producido la colaboración entre dos o más disciplinas, como sucedió en el caso de la ópera y la cinematografía. Maderuelo¹²⁸ defiende, así mismo que, aunque el arte sonoro se sirve del sonido, se sitúa en el ámbito de las artes plásticas, y, en consecuencia, lo hace sin basarse en los principios compositivos que han caracterizado a la música. Esto lo fundamenta en la clasificación de géneros entre lo espacial y lo temporal que había dominado el sistema de las artes del clasicismo y como éste entró en crisis con las vanguardias. Maderuelo alude a los cursos que John Cage impartió entre 1956 y 1960 sobre “composición experimental” en *The New School for Social Research* de Nueva York a los que acudieron poetas, actrices

¹²⁴ Iges, José, *Conferencias sobre Arte Sonoro*, Madrid, Árdora Ediciones. Colección 250 gramos, 2017, p. 32.

¹²⁵ VV.AA., *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, [libro+repr. MP3], [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Museu Fundación Juan March, Palma, Comisarios: Manuel Fontán del Junco, José Iges y José Luis Maire], Madrid, Fundación Juan March, 2016, p. 252.

¹²⁶ Costa, José Manuel, “Arte sonoro”, en: Revista *Exit Express* nº 54, pp. 18-37.

¹²⁷ Maderuelo, J, “El largo trayecto: de la música al arte sonoro”, en: VV. AA., *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, Madrid, Fundación Juan March, 2016, pp. 54-81.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 54.

y artistas plásticos. Lo experimental consiste en probar formas, estructuras y procedimientos tomados de otras disciplinas, planteando una dimensión “extradisciplinar” para una música en la que se podía utilizar cualquier tipo de fuente sonora o plantear acciones, aunque no llegaran a producir ningún sonido. Estos cursos fueron el origen de la locución “experimental music”. Para Javier Maderuelo¹²⁹, lo experimental desbordó lo musical abriendo la puerta a nuevos géneros híbridos, como las acciones, los happenings, los eventos, las performances, las instalaciones, el videoarte y por supuesto, al arte sonoro, aunque por entonces esta denominación no se usaba dentro de la jerga del arte.

En este sentido, José Iges afirma que el arte sonoro en su conjunto podría considerarse como un arte “sentado entre sillas”¹³⁰ y lo justifica explicando que se trata de un arte claramente híbrido, nacido en la intersección de disciplinas artísticas, de soportes y de medios y que los autores que lo realizan pertenecen al mundo literario, al tecnológico, al periodístico, al musical, al arte visual, al teatral, a varios de ellos a la vez y/o a campos situados “entre sillas”, como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas intermedia.

Aitor Merino Martínez en otro trabajo académico de investigación convertido luego en libro en 2017 bajo el título: *Eco en el silencio: Surgimiento y desarrollo de un arte sonoro en España*¹³¹, también considera que las propuestas que se encuadran bajo la clasificación de arte sonoro requieren un posicionamiento más transdisciplinar. Para él el arte sonoro son “aquellas prácticas que intentan romper con la división existente entre las artes escénicas / temporales y las artes plásticas / espaciales utilizando el sonido como un material más, de manera implícita o explícita”. Pero el autor reconoce que tal definición es insatisfactoria, por ser demasiado genérica, ya que sirve para meter dentro todas las obras citadas en libros y mostradas en exposiciones que fueron objeto de estudio en su investigación, aunque tal “amplitud de miras” no es ajena a las diferencias entre aquellas obras producidas en el campo de las artes escénicas, o el de la poesía experimental, frente a las realizadas en el ámbito de las artes plásticas.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 60.

¹³⁰ Iges, José, *Conferencias sobre arte sonoro*, Madrid, Árdora Ediciones. Colección 250 gramos, 2017, p. 20.

¹³¹ Merino Martínez, Aitor, *Eco en el silencio: Surgimiento y desarrollo de un arte sonoro en España*, Madrid, Editorial EN ACCIÓN!, 2017.

De un modo más específico el artista y teórico Mikel Arce, para definir “escultura sonora” parte de la definición de arte sonoro como arte intermedia (es decir situado entre dos o más artes de las que extrae rasgos, procesos y medios específicos para crear uno propio). Este artista en la introducción de su tesis doctoral presentada en 2014 bajo el título *El espacio y la dimensión del sonido. Una observación desde la experimentación artística* pone sus cartas boca arriba al hablar de su acercamiento al arte sonoro desde una formación académica, ajena a la música: “Para algunos artistas sonoros, que trabajamos en la práctica artística con el sonido, que procedemos de otras disciplinas plásticas y prácticas más tradicionales, muchos de ellos sin apenas (es nuestro caso) formación musical tradicional, quizás sea el tratamiento y la exploración de sus aspectos espaciales y dimensionales y su cuestionamiento, un objetivo para la experimentación e investigación creativa con los elementos sonoros, convirtiéndose así en procedimientos ya habituales de manifestar el sonido como forma artística, independiente de la exclusividad musical”¹³².

En una posición “intersticial” similar, podemos encontrar en Carmen Pardo que en el Glosario del catálogo de la exposición “Escuchar con los ojos” define “Sound Art” como un conjunto de prácticas artísticas a mitad de camino entre la música experimental y la concepción expandida de la escultura, tal y como fue formulada por Rosalind Krauss¹³³.

Miguel Molina Alarcón¹³⁴ se refiere a la preferencia del teórico Douglas Kahn por usar el término “sonido en las artes” en lugar de “arte sonoro”. El hecho de poner este adjetivo de “sonoro” a la palabra arte nos habla de una cualidad nueva a incorporar. Así el título de su libro hace alusión al “sound in the arts”¹³⁵ y no al término “sound art” tiene en cuenta la naturaleza sintética de las artes, es decir, las diversas intersecciones sociales, culturales y medioambientales que intervienen en sus procesos. Consideramos en este sentido, que es precisamente, ese componente “intermedia” -a la manera en que lo

¹³² Arce Sagarduy, Mikel, *El espacio y la dimensión del sonido. Una observación desde la experimentación artística*. [Tesis Doctoral], Madrid, Universidad Complutense, 2014 [consulta 24 mayo 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/8550333/El_espacio_y_la_dimensi%C3%B3n_del_sonido_Una_observaci%C3%B3n_desde_la_experimentaci%C3%B3n_art%C3%ADstica_2014_Tesis_Doctoral_Mikel_Arce_Sagardu_y

¹³³ Pardo, Carmen, “Glosario”, en: Iges, J y Maire, J. L., *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, Madrid, Fundación Juan March, 2016, p. 48.

¹³⁴ Molina Alarcón, Miguel y Cerdà y Ferré Josep, “Introducción. Entre el arte sonoro y el arte de la escucha”, en: Revista de *API (Arte y políticas de la identidad)*, Dpto. Bellas Artes. Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 2012.

¹³⁵ Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999.

entendía Higgins-, el que explica que los autores de una parte significativa de las obras que hoy situamos en el territorio del arte sonoro no sean principal ni necesariamente, músicos -en muchos casos carecen de cualquier tipo de formación musical más allá de sus gustos- de hecho, provienen de todo tipo de disciplinas.

En otro orden de cosas, el músico y artista Max Neuhaus en un artículo publicado por primera vez en el año 2000, como introducción a la exposición "Volume: Bed of Sound", P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, (julio de 2000), cuestionaba con gran lucidez la utilización un tanto indiscriminada del término arte sonoro por considerar que se limita sólo al constituyente material del sonido, ya que "en el arte, el medio no es a menudo el mensaje". Denuncia Neuhaus al respecto que el término "Sound Art" es más una categoría curatorial inventada por comisarios de exposiciones para albergar todo tipo de propuestas en las que el sonido aparece -o no-, que una práctica artística con señas de identidad propia.

"Es como si curadores perfectamente capaces en las artes visuales de repente perdieran el equilibrio ante la mención de la palabra sonido. Estas mismas personas que ridiculizarían una nueva forma de arte llamada, digamos, 'Steel Art', que se componía de esculturas de acero combinadas con música de guitarra de acero junto con cualquier otra cosa con acero, de alguna manera no tienen ningún problema en tragarse 'Sound Art'".

"Estas exhibiciones a menudo incluyen un subconjunto (a veces incluso todo) de lo siguiente: música, escultura cinética, instrumentos activados por el viento o tocados por el público, arte conceptual, efectos de sonido, lecturas grabadas de prosa o poesía, obras de arte visuales que también producen sonido, pinturas de instrumentos musicales, autómatas musicales, películas, vídeos, demostraciones tecnológicas, recreaciones acústicas, programas informáticos interactivos que producen sonido, etc. En resumen, 'Arte Sonoro' parece ser una categoría que puede incluir cualquier cosa que tenga o produzca sonido e incluso, en algunos casos, cosas que no".

Pero en otro punto de este interesante artículo Neuhaus también pone su foco de denuncia en algunos músicos a los que acusa de "falta de valentía" por encubrir de un modo eufemístico bajo el término "arte sonoro" lo que en realidad debería denominarse simple y llanamente: "nueva música".

“Ante el conservadurismo musical de principios del siglo pasado, el compositor Edgard Varese respondió proponiendo ampliar la definición de música para incluir todo sonido organizado. John Cage fue más allá e incluyó el silencio. Ahora, incluso después de las tímidas 'décadas de Mozart para siempre' en la música, nuestra respuesta seguramente no puede ser enterrar la cabeza en la arena y llamar a lo que es esencialmente nueva música de otra manera: 'Arte sonoro'”

“Entonces, a pesar de la frecuencia con que el sonido se ha utilizado dentro de los trabajos de varios artistas, sigue estando remarcablemente libre de asociaciones a priori, y no depende de precedentes históricos o del peso de la tradición. El sonido ha proveído incluso un ingrediente y una estrategia adicionales para el artista, el potencial de dirigirse e informar a los sentidos que no son visuales”¹³⁶.

Isaac García¹³⁷, en su amplio estudio sobre el grafismo musical y su relación con las artes plásticas apunta en su repaso por los intentos de legitimación de “lo sonoro”, que uno de los lugares comunes a la hora de vincular el arte sonoro con las artes visuales es la supuesta distinción entre “sonidos musicales” y “extramusicales”. Recuerda al respecto las consideraciones de autores como Javier Ariza, que en la introducción de su libro *Las imágenes del sonido* (2003), categoriza el arte sonoro como “confluencia entre música y artes visuales” y propone: “En el mismo sentido que los músicos introducen planteamientos visuales en sus obras, en una actitud recíproca, los artistas visuales se ven tentados a trabajar con el sonido, mayoritariamente con sonidos extramusicales”¹³⁸.

En una tesitura similar Javier Maderuelo en un artículo para el catálogo de la exposición antológica sobre arte sonoro en España *Escuchar con los ojos* (2016), con el significativo título: “El largo camino: de la música al arte sonoro” escribe: “Hoy llamamos “arte sonoro” a una práctica artística 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,

¹³⁶ Neuhaus, Max, “Sound Art?”, [publicado por primera vez como introducción a la exposición *Volume: Bed of Sound*], New York, P.S.1 Contemporary Art Center, 2000, [consulta 24 mayo 2019]. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20180626212752/http://www.max-neuhaus.info/bibliography/>

¹³⁷ García, Isaac D., “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical”, en: *Arte, Individuo y Sociedad* 32, 2020, pp. 97-116.

¹³⁸ Ariza, Javier, Op. Cit, p.11.

atendiendo a la otra palabra que conforma su título, se sitúa en la constelación del arte o, para ser más precisos, en el ámbito de las artes plásticas”¹³⁹.

No obstante, este argumento es puesto en cuestión por el musicólogo Miguel Álvarez-Fernández, en un artículo publicado con motivo de la exposición *ARTE SONoro* en La Casa Encendida de Madrid en 2010. El autor denuncia -en la línea de Neuhaus- la visión extremadamente reduccionista de lo que se acepta considerar como música en ámbitos académicos (en el mismo modo que lo que se acepta como arte en los museográficos) pues ya no tiene sentido marcar una diferencia entre “sonidos musicales” y “sonidos no musicales”, para delimitar el campo de acción de un supuesto “arte sonoro” diferenciado del de la música.

“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”¹⁴⁰.

Paradójicamente esta dificultad había llevado a Álvarez-Fernández, en un texto publicado dos años antes a declarar: “a mí la denominación arte sonoro no me convence demasiado, entre otras cosas porque supone aceptar esa visión limitada y miope de la música”¹⁴¹.

En este mismo orden de cosas nos parece más integradora (y pragmática) la opinión de Montserrat Palaciós y Llorenç Barber en la introducción de su enciclopédica recopilación *La Mosca tras la oreja De la música experimental al arte sonoro en España* (2009): “Actualmente el empleo del término “arte sonoro” no se limita a las propuestas 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 cimenta en la continuidad de su disoluto estar siendo (...)”¹⁴².

¹³⁹ Maderuelo, Javier, Op. Cit, p, 54.

¹⁴⁰ Álvarez Fernández, M., “Pensar el Arte Sonoro desde la Musicología. Crónica de un camino aún por desandar, y materiales para un camino aún por recorrer”, en: Costa, J. M. (Ed.) [Catálogo de la exposición] *ARTE SONoro*, Madrid, La Casa Encendida, 2010, p. 45.

¹⁴¹ Álvarez-Fernández, M., “Interferencias 7x12”, en: Colectivo Escotar (Ed.) *Escotar Audio Hacklab*, Vigo, Fundación Marco, 2008, p. 138.

¹⁴² Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La Mosca tras la oreja De la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Fundación Autor, 2009, p. 9.

La idea del arte sonoro como disciplina en disolución (pero también disolvente) que se avanza en el discurso de Barber, es defendida de un modo claro por López Cano (2013¹⁴³) e Isaac García (2020). Para el primero, la disolución de fronteras entre las artes se justifica desde una “dimensión performativa” y “transdisciplinar” -diferenciada de la interdisciplinar-, por estar vinculada a un proceso de construcción y legitimación simbólica a través de festivales, publicaciones, trabajos académicos, exposiciones, congresos, ediciones de discos, etc., que facilitan la configuración de “un relato histórico propio” y una suerte de “canon independiente” respecto al de la música o incluso al de otros tipos de arte. Para el segundo el componente disolvente del arte sonoro se presenta como respuesta típicamente posmoderna a un agotamiento de las vanguardias musicales vinculadas a la modernidad y su ideal de progreso¹⁴⁴; pero también, como indica Rocha Iturbide en su artículo “Qué es el arte sonoro”: “a la necesidad de definir todo lo que no cabe en el concepto de música”¹⁴⁵.

Pero estos puntos de vista, como recuerda Miguel Molina Alarcón¹⁴⁶, ha llevado a reflexionar a muchos músicos, sobre las paradojas y contradicciones que generan este tipo de equivalencias y construcciones simbólicas. Tal es el caso del músico y artista sonoro -se preocupa en su propia biografía de diferenciar claramente ambas actividades- Chris Cutler quien señala:

“Si de pronto todo sonido es ‘música’, entonces por definición no puede existir un sonido que no sea música. La palabra música se vuelve entonces un sinsentido, a menos que signifique ‘sonido’, pero sonido ya significa eso mismo. Cuando la palabra ‘música’ ha

¹⁴³ López Cano, Rubén, “Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas”, en: Sánchez de Andrés, Leticia y Presas, Adela (Ed.) *Música, Ciencias y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid, Universidad Autónoma, 2013, pp. 207-225.

¹⁴⁴ García, Isaac D., Op. cit, p. 105.

¹⁴⁵ Rocha Iturbide, “¿Qué es el arte sonoro?” Op. cit, p. 45.

¹⁴⁶ El autor recuerda que “la inclusión de ruidos o sonidos no provenientes de instrumentos musicales ha sido muchas veces utilizado en la música clásica antes de llegar a la contemporánea, especialmente en la llamada “música descriptiva” (donde se imita y a veces se incluyen los mismos sonidos cotidianos y naturales)” Molina pone ejemplos como los de Leopold Mozart, que en la partitura de sus “Concerti da Caccia” (1750) incluyó sonidos reales de perros, disparos y gritos de cazadores; o de juguetes en “Kindersinfonie” (1770). También cita al compositor español Vicent Martin i Soler que en su “Concerto dei cannoni” (“Concierto de los cañones”) (1778), “se sirvió de 20 cañones, para ser disparados en distintas cadencias rítmicas, un recurso que antecede al realizado después por Tchaikovsky en “Festival Overture” (1812) y por Beethoven en “Wellington Victory” (1815) o el caso de Hector Berlioz, quien afirmó, en 1843: “Todo cuerpo sonoro puesto en obra por el compositor es un instrumento de música”. Molina Alarcón, Miguel, “El Arte Sonoro”, en: *ITAMAR. Revista de investigación musical: Territorios para el arte* nº 1, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València, p. 246, [consulta 14 mayo 2022] Disponible en: <https://docplayer.es/144721157-Itamar-revista-de-investigacion-musical-territorios-para-el-arte-revista-internacional-n-1-ano-2008.html>

sido acuñada cuidadosamente para designar una actividad particular respecto al sonido –principalmente su organización deliberada y consciente dentro de una tradición y estética definida- no alcanzo a ver un argumento convincente a estas alturas para arrojar esas limitaciones tan útiles al cubo de la basura”¹⁴⁷.

Abundando en la dicotomía Música/Arte Sonoro “que tiende a veces a fundirse en su propia paradoja definitoria”, Molina Alarcón, contrapone la opinión de Chris Cutler a la del artista y poeta sonoro Pierre-André Arcand, del colectivo canadiense AVATAR, quien afirma que “el audio-arte es una música que no piensa ser música (...) sonido que no es música, arte sonoro que realmente no forma parte de la historia, tradición o técnicas de la música (...)”¹⁴⁸.

Una nota común que suele diferenciar las prácticas de arte sonoro de las que se encuadran más claramente dentro de la música, sería, por una parte, que el ecosistema de formación de los artistas y producción y exhibición de las obras es el de las artes visuales (facultades de bellas artes, galerías, museos y centros de arte) y raramente los conservatorios o las salas de conciertos -aunque hay excepciones y Castilla y León no es ajena a las mismas según veremos-. Por otra parte, los autores de estas obras se han formado no tanto en el campo de la música como en el de las artes plásticas.

No obstante, son muchos los compositores de música experimental que dan el salto al arte sonoro -y en Castilla y León tenemos ejemplos significativos al respecto- realizando obras que, aparte de utilizar el sonido de forma experimental -como ya se apreciaba en estilos que hoy forman parte del canon histórico de la música, como la electroacústica, la improvisación libre o el minimalismo- suelen poner en escena sus obras en espacios museísticos institucionales bajo dinámicas museográficas y, a menudo, en estrecha relación con la imagen o la arquitectura. Además, también se desarrollan dentro de prácticas y formatos propios del arte contemporáneo como la performance, el happening, la instalación, la escultura, el videoarte, el ambiente... Pero, ciertamente, ninguna de estas categorías es inamovible y ello no impide que, en muchas obras de arte sonoro, la música -de cualquier género y estilo- pueda integrarse como lenguaje o parte constituyente de las mismas, o “como hecho sonoro conceptual descontextualizado”.

¹⁴⁷ Cutler Chris, “Editorial Afterword” R[e-] Records Quarterly , Vol.2, nº 3, Londres, 1988. Citado en Molina Alarcón, Miguel. Op, cit, p. 241.

¹⁴⁸ Opinión recogida en una entrevista por Molina Alarcón, Miguel. Op. cit, p. 242.

Alan Licht, compositor vinculado al rock experimental, artista sonoro, docente y crítico de arte, en su libro *Sound Art: Beyond Music, Between Categories* (2007)¹⁴⁹ pese a plantear el arte sonoro como un territorio de interacción entre diferentes disciplinas, insiste en la importancia de los contenedores de la puesta en escena de “lo sonoro” en su intento de delimitar ambas prácticas, argumentando que la música se realiza en lugares de concierto con una acústica amplia para poder llegar a todos los espectadores, y habla en este sentido de “naturaleza narrativa”, situando frente a ello el componente “inmersivo” del arte sonoro pues la escucha de sus obras se produce en espacios de exposición como galerías o museos. Licht hace un extenso recorrido localizando las raíces del arte sonoro a lo largo de los siglos, desde la música espacializada de iglesia hasta los desarrollos tecnológicos de la radio, la grabación de sonido y el teléfono; el libro rastrea la evolución de las instalaciones sonoras y la escultura sonora, el surgimiento de las exposiciones y galerías de arte sonoro, y finalmente analiza la convergencia de músicos y bandas del mundo rock independiente y experimental como Sonic Youth, Laurie Anderson, Christian Marclay, Jim O’Rourke (que escribe la introducción del libro), Janet Cardiff, Dan Graham o Rodney Graham con el mundo del arte, observando la “polinización cruzada” que ha llevado a que sea en el territorio del rock donde se estén produciendo algunas de las obras de arte sonoro más importantes y desafiantes de la actualidad.

Según autores como Molina o Licht -que, a veces parece estar más preocupados por una cuestión de contenedores y legitimación institucional que por la delimitación formal y conceptual de las prácticas artísticas- este hecho sería una nota diferencial más importante de lo que parece; pues vendría a demostrar que el arte sonoro no puede insertarse como una evolución contemporánea del lenguaje musical -o al menos lo tiene bastante difícil- ni tampoco como una manifestación propia de las músicas experimentales insertadas en el canon de la historia de la música. De hecho, el autor apunta que al menos hasta la fecha en que publicó ese texto (2008) “no tenemos constancia de que el término arte sonoro aparezca recogido en ningún diccionario de música”¹⁵⁰; aunque lo cierto es que algunos, editados en fechas posteriores al texto de Molina sí acogen el término.

¹⁴⁹ Licht, Alan, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli, 2007. El libro ha tenido una revisión ampliada y actualizada en 2019, bajo el título: *Sound Art Revisited*, London, Editorial Bloomsbury, 2019. Véase también su interesante web: <http://www.alanlicht.com/> [consulta 14 mayo 2022].

¹⁵⁰ Molina Alarcón, Miguel. Op, cit, p. 246.

Sobre esta cuestión puede llegar a resultar esclarecedora la sincera confesión de Francis Dhomont, destacado compositor de música electroacústica, recogida por Martín Liut en su texto: “De fronteras y horizontes: música y arte sonoro” (2008):

“Una de las razones por las que a mi música la llamo "arte sonoro" es que en los últimos 25 años el público que escuchó nuestras obras no creía que lo que hacemos fuera música. Me preguntaban: ¿Por qué no hacen música real? Para muchas personas, la música tiene una enorme tradición y fondo histórico. Música implica gente en un escenario, un manuscrito, melodía, armonía, un pulso, instrumentos. Nada de esto hay en la música electroacústica. Muchos de mis colegas no están de acuerdo con mi idea tal vez porque piensan que la palabra música es más noble, y también porque hay en juego derechos de performance”¹⁵¹.

Sin embargo, según la opinión expresada en 1994 por William Furlong, artista sonoro británico y creador en la década de los setenta de la revista *Audio-Arts* este fracaso del sonido por construir una categoría distintiva en sí misma, se ha terminado convirtiendo en una ventaja, pues toda categoría estética termina resultando restrictiva.

“Entonces, a pesar de la frecuencia con que el sonido se ha utilizado dentro de los trabajos de varios artistas, sigue estando remarcablemente libre de asociaciones a priori, y no depende de precedentes históricos o del peso de la tradición. El sonido ha proveído incluso un ingrediente y una estrategia adicionales para el artista, el potencial de dirigirse e informar a los sentidos que no son visuales (...)”¹⁵².

Barbara London comisaria de una de las exposiciones más influyentes sobre arte sonoro a nivel internacional: “Soundings: A Contemporary Score”¹⁵³, celebrada en el MoMA de Nueva York en 2013, también considera en el texto introductorio del catálogo de la muestra que el verdadero potencial de una práctica en pleno proceso de definición y legitimación institucional como el arte sonoro es precisamente su falta de definición; siendo consciente al mismo tiempo de que con el reconocimiento y la difusión, cada vez más amplia, el arte sonoro “tiene el riesgo de perder su propia singularidad,

¹⁵¹ Dhomont, Francis, “Good words on music, for the here and now”. Texto on line disponible en: <https://www.niwo.com/steve/News9.html> Citado por: Liut, Martín, “De fronteras y horizontes: música y arte sonoro” en *Clang*, 2008, pp. 45-51. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/296382654.pdf> [consulta 14 mayo 2022].

¹⁵² Furlong, William, “Sound in recent art”, en: *Audio Arts. Discourse and practice in contemporary art*, Londres, *Academy Editions*, 1994, p. 128.

¹⁵³ London, Barbara, “Soundings: From the 1960s to the Present”, en: *Soundings a Contemporary Score*. Nueva York, MoMA, 2013, p. 6.

transformándose en una moda más dentro del engullidor sistema del arte contemporáneo”. No obstante, luego apunta que la difusión de esta disciplina, “está aumentando la posibilidad para muchos artistas de poder vivir de su práctica, ampliando su radio de acción, desde los circuitos contra-culturales, donde la falta de recursos puede ser un obstáculo”. Su punto de vista nos parece esclarecedor respecto a los procesos iniciales de marginalidad, asimilación y finalmente institucionalización que han experimentado las prácticas de arte sonoro en Castilla y León, que avanzaremos luego como hipótesis de nuestro trabajo de investigación.

En un sentido convergente, Miguel Álvarez-Fernández¹⁵⁴ reflexionaba en 2017 acerca de la evolución del arte sonoro en las últimas dos décadas señalando que el pensamiento en torno a estas prácticas se ha polarizado alrededor de dos tendencias: una que reivindica la dimensión “no coclear” del arte sonoro, es decir la que privilegia la dimensión conceptual de este; y otra corriente que defiende principalmente la dimensión experiencial del arte sonoro. Este autor, basándose en recientes proyectos expositivos y teóricos que han puesto en diálogo creaciones sonoras con obras visuales también vaticina una “disolución” del arte sonoro en el contexto general del arte contemporáneo, lo cual, se trata en realidad, de una situación que -tanto de modo consciente como inconsciente- está afectando a la mayoría de las prácticas y soportes artísticos de las últimas décadas.

A este respecto, desde el momento que entramos en el campo del “concepto” huelga decir que “lo sonoro” no siempre tendría que materializarse, o proyectarse sensorialmente hacia el espectador de una manera explícita. Dicho de otra manera (y dejando aparte las elucubraciones cageanas sobre el silencio -y aquí recordamos que para Cage “no existen dos silencios iguales”-): para muchos artistas y teóricos, el arte sonoro, no tiene siempre por qué “sonar”, pensemos por ejemplo en la emblemática escultura (muda) “Pieza escuchando la pared” (1992) de Juan Muñoz, incluida en la exposición “Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016”¹⁵⁵ celebrada en la Fundación Juan March en 2016. José Iges justificaba su presencia en la ficha del catálogo de dicha muestra por “representar el gesto y acto de la escucha”, sin reparar, tal vez, en que dicha “licencia curatorial” obligaría al arte sonoro a aceptar como tal, un abanico infinito de representaciones del mismo tipo en la historia de la pintura y la

¹⁵⁴ Álvarez-Fernández, Miguel, “El arte sonoro en los primeros años del siglo XXI. Desde la desmaterialización, hasta su (feliz) disolución”, en: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, p. 112.

¹⁵⁵ Iges, José: op, cit., p.241.

escultura de todas las épocas -pensemos, sin ir más lejos en las naturalezas muertas con instrumentos musicales ampliamente representados en la pintura holandesa e italiana del siglo XVII por artistas como Pieter Claesz, Evaristo Baschenis, o en los cuadros de tipo narrativo que incluyen personajes interpretando instrumentos de Gerard ter Borch, Gabriel Metsu, Jan Steen, Pieter de Hooch y Godfried Schalcken¹⁵⁶.

2.5 UN ARTE IMPURO

Como aportación personal al debate sobre la definición de arte sonoro debo señalar que en varias de las entrevistas que he realizado para esta tesis doctoral con artistas castellanoleoneses de generaciones diferentes, que en algún momento de su carrera han realizado obras que podrían clasificarse dentro de esta categoría, las respuestas a la pregunta ¿Consideras que puede existir un “arte sonoro puro”?, van justamente en la dirección apuntada por Costa y Neuhaus, independientemente de si su formación académica ha sido dentro de la música o de las bellas artes. Aunque estoy segura de que habrá quien detecte sutiles diferencias, en los matices de cada respuesta:

Alejandro Martínez Parra (Aranda de Duero, Burgos) uno de los artistas más veteranos dentro de estas prácticas apunta al respecto: “(...) creo que la práctica de lo sonoro, en manos de artistas muy diferentes (...) se ha proyectado en todas direcciones posibles a lo largo de muchas décadas (...) Mi relación con lo sonoro... es la de una práctica híbrida ya que tengo interés en la escritura, en el lenguaje y en la música en sentido amplio y experimental (...) O sea que arte sonoro puro no sé muy bien qué significa, algo así quizás como “oro puro” o “agua pura” u otro tipo de purezas (...).

Tengo la impresión de que actualmente, más que nunca, somos híbridos y han dejado de preocuparnos las categorías (...).

Nilo Gallego (Ponferrada 1970) tampoco tiene dudas: “(...) todo está contaminado. No creo en el arte puro ni en el aire puro, pienso que se puede llegar mucho más lejos si intentamos salir de las etiquetas y los moldes (...) fuera de formato es el mejor formato”.

El vallisoletano Ángel Arranz (Peñañiel, 1976), compositor y musicólogo, sostiene: “Las fronteras (...) suelen ser bastante infructuosas e insustanciales. El arte sonoro, al igual que la música, son disciplinas por definición nematológicas, cuyas interrelaciones no

¹⁵⁶ En 2013 la National Gallery de Londres dedicó una bella exposición a este tema bajo el título “Vermeer and Music: The Art of Love and Leisure” (Vermeer y la música, el arte del amor y el ocio), [consulta 14 mayo 2022]. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/vermeer-and-music-the-art-of-love-and-leisure>

pueden simplificarse en reduccionismos (...) Por definición, arte sonoro es todo aquel arte que precisa de la utilización del sonido para sus fines expresivos (...).

La joven pianista y compositora leonesa -afincada actualmente en Canarias- Hara Alonso señala: “Yo no diría que es algo puro (el arte sonoro) y de hecho, el término en sí mismo para mí es algo muy abierto donde entran muchas cosas estéticas, técnicas (...) tiene algo que ver con las artes visuales y de hecho el arte sonoro se suele enseñar en la universidad (las facultades) de artes más que en los conservatorios (...).

Para Francisco Felipe (Palencia, 1961): “Los límites pueden ser difusos (...) el arte sonoro es un amplio campo creativo en que se encuentran e interrelacionan diversas disciplinas desde la música a la poesía y las artes denominadas plásticas, para entendernos, habiendo también obras que participan tanto de soportes y medios diferentes como la emisión radiofónica, a la acción, con medios tecnológicos o sin ellos, en este sentido se podría considerar como un arte intermedia, o multimedia (...).

Álvaro Alonso de Armiño del transgesor colectivo burgalés Stupid Feats señala: “(...) Sí que puede existir un arte sonoro puro, pero la mayoría de las veces es un elemento más que acompaña a performances, instalaciones, happenings, acciones (...).

La salmantina Fátima Miranda, otra pionera de estas prácticas desde la exploración de la voz y el espacio escénico, tiene más reservas respecto al libérrimo uso del término:

“(...) ahora se denomina arte sonoro a demasiadas expresiones sonoras que poco o nada tienen que ver con lo que es arte. Sucede que términos como *arte sonoro* y *performance art*, a la vez que cuentan con extraordinarios artistas, también se han convertido en un cajón de sastre en el que todo o casi todo vale y esto contribuye a distraer y a confundir (...) lo que es arte sonoro de lo que no lo es”.

Este peligro de mixtificación acrítica que pone a muchas expresiones de arte sonoro bajo sospecha coincide con el punto de vista expuesto por Manuel Rocha Iturbide en un artículo de 2005; que, si bien defiende la “indisciplina” de las prácticas de arte sonoro; también denuncia:

“Recientemente se ha manoseado demasiado la definición de arte sonoro, y ahora cualquier música ‘alternativa’, muchas veces hecha sin el talento de un buen compositor electroacústico, es llamada arte sonoro. Se trata en realidad de música experimental

realizada con medios electrónicos. Acabarán haciendo una corriente que se robará el término. Los artistas sonoros tendremos entonces que decir que somos artistas intermedia, y también ese término podría ser devorado por los medios de comunicación¹⁵⁷.

En este orden de cosas, nos quedamos para terminar con otra opinión de Rocha Iturbide en otro artículo del mismo año de 2005 titulado “El arte sonoro. Hacia una nueva disciplina” en el que defiende precisamente la indefinición de esta práctica como uno de sus rasgos más distintivos:

“El arte sonoro es y seguirá siendo un campo amorfo, indefinido y propicio para acoger la creatividad que se genera en los campos alternativos a las bellas artes. La necesidad de sistema imperante, por definir y encasillar la actividad artística, seguirá produciendo desadaptados, outsiders y creadores nómadas que tal vez nunca encuentren un hogar propio”¹⁵⁸.

2.6 APROXIMACIÓN A LOS PIONEROS DEL ARTE SONORO EN ESPAÑA (1958-1975)

En el texto “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)” que forma parte del catálogo de la exposición de la I Muestra de arte sonoro español MASE (2006), Miguel Molina¹⁵⁹ propone la figura de Ramón Gómez de la Serna como primer antecedente del arte sonoro en España, no sólo por ser el introductor del Manifiesto Futurista en la *Revista Prometeo* en 1909, sino por sus contribuciones a una incipiente “radio arte” como reportero heterodoxo para Unión Radio en los años 20, a lo que se suma el “Taller de Greguerías” instalado en su casa, en el que muchas de estas greguerías estaban dedicadas al medio radiofónico como las muy sugerentemente denominadas: “greguerías onduladas”, “ovillejos de ondas” o “caprichos ondulados”, incluyendo una greguería (la nº 22) escrita en 1927 en la que anticipándose en más de dos décadas a John Cage, invita “a la escucha del silencio radiofónico”, o de artículos para revistas radiofónicas como Ondas (1928 -1932) en las que -casi también en clave

¹⁵⁷ Rocha Iturbide, Manuel, “¿Qué es el arte sonoro?”, 2005, en: *artesonoro.net*, [consulta 1 junio 2019]. Disponible en: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>

¹⁵⁸ Rocha Iturbide, M, “El arte sonoro. Hacia una nueva disciplina”, [Consulta: 23-9-2022]. Disponible en: <http://www.tutuguri.org/suenatelosmoccos/suenate16.htm>

¹⁵⁹ Molina, Miguel, “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)”, en: Iges, José (ed) Catálogo de la *I Muestra de arte sonoro español MASE*, Lucena-Córdoba, Ed. Sensxperiment, 2006, pp. 28-71.

pre-cageana- rinde irónico homenaje a los “parásitos radioeléctricos”, que es como el autor denominaba a los pitidos, zumbidos e interferencias radiofónicas¹⁶⁰.

Continuando con “obras que evocan lo sonoro” más que de arte sonoro, Miguel Molina también se hace eco del poder evocador de la frase “la orquesta sinfónica de carnes hechas pedazos” que es como, según parece, llegó a referirse en alguna ocasión Pablo Picasso a su cuadro *Les Demoiselles d’Avignon* (1907), recordando los vínculos artísticos del pintor malagueño con músicos como Erik Satie (Particularmente en el *Ballet Parade*, de 1917, que además llevaba libreto de Jean Cocteau). Cabe recordar que Cocteau sugirió a Satie que incluyera los ruidos de látigos, disparos de pistola y una máquina de escribir en la partitura, a lo que se suma el uso de iconografía musical en algunos de los cuadros y esculturas cubistas más experimentales de Picasso.

Como precursores del arte sonoro -particularmente de la variante denominada poesía fonética- también deben nombrarse movimientos post-futuristas españoles como el Vibracionismo, (término propuesto en 1916 por el uruguayo asentado en España Rafael Barradas, y seguido por otros como Salvat-Papasseit) y el Ultraísmo, surgido hacia 1918 con autores como Rafel Cansinos-Asséns, Xavier Bóveda, Guillermo de la Torre o Fernando María Milicua que se reunían para sus actos poéticos en espacios como la Sala Parisiana y el Ateneo de Madrid. También debemos referirnos al Postismo, surgido ya en plena posguerra hacia 1945 como epígono de los ismos europeos con su gusto por la sonoridad poética a través de la repetición fonética, con autores como Felix de Ayala y Carlos Edmundo de Ory.

Coinciden en el tiempo, los experimentos audiovisuales intermediales del cineasta granadino Val del Omar, al que nos referiremos en otro capítulo por sus obras relacionadas con Castilla. En 1928 anticipó ya varias de sus técnicas más características, incluyendo el “desbordamiento panorámico de la imagen” fuera de los límites de la pantalla y el concepto de “visión táctil” que formuló a través de las siglas PLAT, que equivalen al concepto totalizador de Picto-Lumínica-Audio-Táctil. Val del Omar patenta también en 1944 el “sistema de sonido diafónico” con un artilugio (el Diáfono) de dos canales fotoeléctricos, que pretendía superar el sistema estereofónico convencional para las proyecciones, generando “una estereofonía psíquica... un diálogo

¹⁶⁰ Una aproximación actualizada al “arte radiofónico” de Gómez de la Serna puede leerse en: Ariza, Javier, “Imaginar la radio: Ramón Gómez de la Serna y el medio radiofónico”, Revista: *Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº 8, Universidad Politécnica de Valencia, 2019, pp. 123-138, [Consulta: 13-6-2022]. Disponible en: http://revistasonda.upv.es/2019_Articulo_Javier_Ariza.pdf

dialéctico con lo que se ve y lo que se escucha...” mediante fuentes sonoras que se colocaban tanto delante como detrás del espectador; “el de delante expresa el futuro el de detrás el pasado”. Dicho sistema combinado con otras exploraciones en el campo sonoro, las aplicaría en su Tríptico Elemental de España, iniciado en 1952 y concluido póstumamente. Destaca en el tríptico “Aguaespejo granadino” (1955) descrita por el crítico cinematográfico Alfonso Sánchez tras una visita a su estudio como “una simbiosis poética de luz, agua y sonido (...) en una cintita que apenas sirve para atar una caja de bombones Val del Omar ha metido un concierto de música concreta con algunos compases de Falla, sonidos de campanas, golpes de piedra y sonidos de instrumentos de percusión”¹⁶¹. Lamentablemente, el trabajo pionero de Val del Omar no ha sido puesto en valor hasta el siglo XXI, tras sus exposiciones en el Museo Reina Sofía, el Centro José Guerrero y el CAAM de Las Palmas¹⁶².

Sin poder reconocer como arte sonoro, estas propuestas, paralelamente a los experimentos del cineasta granadino, debemos recordar, que en el campo de la música española de vanguardia, -y con similitudes conceptuales con lo que por entonces hacían artistas informalistas como Tàpies o Millares, según la opinión del compositor y teórico Tomás Marco, se sitúa la llamada Generación del 51, con compositores como Cristóbal Haffter, Luis de Pablo, Mestres-Quadreny o Carmelo Bernaola y el grupo Nueva Música, fundado en 1958 por el compositor Ramón Barce. Todos ellos tendrán colaboraciones con artistas plásticos en las siguientes décadas¹⁶³.

Tras estos episodios, un tanto aislados, son varios los autores que coinciden a la hora de marcar los orígenes del arte sonoro en España en la creación del grupo ZAJ, aunque paradójicamente el primer *Concierto de teatro musical* celebrado por este grupo de artistas el 21 de noviembre de 1964 en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo de Madrid, terminó con una escena muda. Henar Rivière¹⁶⁴ explica que a lo largo del concierto el público tuvo ocasión de escuchar música instrumental, concreta y electrónica, pero, sobre todo, había presenciado la ejecución de actividades extramusicales de una

¹⁶¹ Declaraciones recopiladas por Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, *Val del Omar sin fin*, Granada, Ed. Diputación Provincial de Granada, 1992. p. 223.

¹⁶² Desbordamientos: [exposición: Centro José Guerrero, Cripta del Palacio de Carlos V, Granada, 13 de mayo-4 de julio de 2010; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 14 de septiembre de 2010-28 de febrero de 2011 / de Val del Omar]; [comisario, Eugeni Bonet], Granada, Centro José Guerrero; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

¹⁶³ Marco, Tomás, *Música española de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970.

¹⁶⁴ Rivière, Henar, “Zaj. De la música de acción al arte sonoro”, en: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Museu Fundación Juan March, Palma, Comisarios: Manuel Fontán del Junco, José Iges y José Luis Maire], Madrid, Fundación Juan March, 2016. p. 128-141.

sencillez desconcertante: barrer, leer el periódico, trasegar agua de un cubo a otro, peinarse... De esta manera deslizaban la frontera que tradicionalmente había separado el arte de la vida cotidiana.

Aitor Merino Martínez, en su libro *Eco en el silencio. Surgimiento y desarrollo de un arte sonoro en España* recuerda como antecedente la pieza de música concreta “Etude du Stage” creada por Juan Hidalgo en 1961 durante su estancia en el *Service de la Recherche* de la Radio Televisión Francesa en París, con la que prácticamente, se abrió la exposición “Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016” en la Fundación Juan March en 2016¹⁶⁵. El autor se remonta luego aún más atrás en el tiempo y menciona las colaboraciones llevadas a cabo entre Josep María Mestres Quadreny y Joan Brossa (“El Ganxo”, 1958-1959; y “Concert per a representar”, 1964).

En una línea intersticial similar, entre el teatro musical, el concierto gestualizado, la poesía sonora, el surrealismo y el arte (o la música) de acción -e incluso el activismo político, pues la pieza termina con un alegato contra la Guerra de Vietnam- se encontraría la colaboración entre Brossa y Carles Santos, en el “Concert irregular en homenaje a Joan Miró” (1967) que incluían interpretaciones de un pianista y una cantante, dos stripteases, y una escena del pianista afeitándose que concluía secándose con la bandera de los Estados Unidos.

Ramón Barce puntualiza “Toda frontera (también las del arte, y en este caso las de la música) es simplemente una línea que nos separa del terror. Precisamente por esto, toda frontera debe ser atravesada”¹⁶⁶. A eso Walter Marchetti¹⁶⁷ añadió que era necesaria semejante trasgresión para liberar a la música de su atadura a “los sonidos y los ruidos” y devolverle “el carácter de la ubicuidad” puesto que a la música “se la encuentra siempre y en todas partes; lo que quiere decir que los conciertos se suceden siempre y en todo lugar”. Según Juan Hidalgo¹⁶⁸ se plantean “el hecho musical” como la “búsqueda de un lenguaje no exclusivamente sonoro”, extendiéndolo a los ámbitos de la visualidad y la escritura.

¹⁶⁵ Merino Martínez, Aitor, op. Cit., p. 45.

¹⁶⁶ Barce, Ramón, *Toda frontera*, abril de 1965, [cartón zaj].

¹⁶⁷ Marchetti, Walter, *Un mito musical...*, op. cit., s.p.

¹⁶⁸ Hidalgo, Juan, *Cronología biográfica, los 60*, [consulta 21 mayo 2017]. Disponible en: <http://www.juanhidalgo.com/img/02cronologia/textos/60S.pdf>

Para Henar Rivière¹⁶⁹, el germen de la experimentación intermedia de Zaj se halla en la “música de acción”, y ésta abre una nueva vía al denominarlo “arte del objeto” pues los instrumentos musicales quedaban postergados al silencio evidenciando su dimensión objetual. Zaj recorre los caminos inexplorados de la música de acción, del arte del objeto y también la instalación, la escritura experimental y el arte conceptual, para volver en los años setenta al sonido, eso sí, un sonido liberado de sus viejas cadenas e interconectado con todos los demás ámbitos del arte intermedia. Para entonces el grupo ya estaba formado por Hidalgo, Marchetti y Esther Ferrer.

Aparte del grupo ZAJ, uno de los primeros artistas españoles procedentes de la plástica que se iniciaron en el sonido fue Isidoro Valcárcel Medina con la instalación sonora “A continuación. Lugares, sonidos, palabras” que realizó en 1970 en la Galería Seiquer. Se trataba de un ambiente constructivista con sonido acumulativo, más grueso cada día que pasaba. Tanto la exposición como el sonido variaban en estos ambientes que el artista llamaba “lugares”¹⁷⁰.

Tanto el grupo ZAJ como Isidoro Valcárcel Medina participaron en Los Encuentros de Pamplona de 1972¹⁷¹, una iniciativa privada subvencionada por la familia empresarial Huarte que fue organizado por el artista plástico / conceptual Jose Luis Alexanco y el compositor Luis de Pablo. Durante una semana se mostraron en varios espacios públicos de la ciudad las últimas tendencias artísticas. La programación no fue específica de arte sonoro pero supuso una inflexión en el panorama artístico español rompiendo con el informalismo pictórico y fomentando nuevas manifestaciones artísticas de carácter interdisciplinario. Además consiguió establecer una conexión entre una nueva vanguardia nacional y las corrientes internacionales de entonces (Fluxus, Situacionismo, videoarte, Arte de acción y happening) mediante la presencia de artistas, músicos como: John Cage, David Tudor y Steve Reich¹⁷². Los dos organizadores presentaron la obra *Soledad Interrumpida*: Alexanco realizó 140 figuras maleables que al hincharse y deshincharse generaban sensación de movimiento. Además, estaban

¹⁶⁹ Rivière, Henar, “Zaj. De la música de acción al arte sonoro”, en: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Museu Fundación Juan March, Palma, Comisarios: Manuel Fontán del Junco, José Iges y José Luis Maire], Madrid, Fundación Juan March, 2016. p. 129.

¹⁷⁰ Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Ediciones AKAL, 2007, p. 300.

¹⁷¹ Díaz Cuyas, J., Pardo, C. y Pujals, E., *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, Museo Reina Sofía 2009 [catálogo de la exposición celebrada del 27 de octubre de 2009 al 22 de febrero de 2010].

¹⁷² VV. AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997. [catálogo] [exposición del 15 julio al 14 septiembre 1997].

acompañadas de luces, proyecciones y música electrónica elaborada para la ocasión por Luis de Pablo. Aitor Merino Martínez en su trabajo fin de grado *Eco en el Silencio* considera “esta propuesta muy cercana a lo que hoy vendría a denominarse una instalación sonora: una serie de elementos dispersos que, al ser acompañados por un sonido que irremediabilmente se expande, terminan ocupando el espacio”¹⁷³.

En los Encuentros de Pamplona también participó LUGÁN¹⁷⁴ (Luis García Núñez) con la intervención *Comunicación humana. Teléfonos Aleatorios*, formada por sesenta teléfonos interconectados sin intermediación de ninguna centralita, que reproducían un mensaje pregrabado, una melodía generada electrónicamente, o conectaban con eventos de los Encuentros o con espacios de la ciudad.

El apartado de *Poesía visual y fonética* corrió a cargo de Ignacio Gómez de Liaño¹⁷⁵ que tuvo lugar en la Cúpula Neumática del arquitecto vallisoletano José Miguel de Prada Poole. Se trataba de un pase de diapositivas y registros sonoros de los ejemplos fonéticos.

También hubo una exhibición de “propuestas, realizaciones y montajes sonoros”, en la Cúpula Neumática. Consistió en la audición de diferentes composiciones musicales de vanguardia, entre los que estaban Cruz de Castro, Isidoro Valcárcel Medina, Mestres Quadreny...¹⁷⁶.

Se recuerda una intervención con estructura tubulares de otro pionero del uso de “lo sonoro” en las artes; Isidoro Valcárcel Medina, el cual, ya en 1970 había elaborado en la Galería Seiquer de Madrid, su pieza: “A continuación: lugares, sonidos, palabras”, considerada la primera instalación sonora que se pudo ver en una galería de arte española, la obra, distribuida en dos pisos, estaba formada por una serie de placas de metacrilato que cambiaban de posición cada día a la que se superponían una serie de sonidos generados por “una máquina rudimentaria construida por un amigo y una cinta que permitía regrabar cada día sin borrar lo ya existente... en un proceso acumulativo,

¹⁷³ Merino Martínez, Aitor, *Eco en el silencio: Surgimiento y desarrollo de un arte sonoro en España*, [Trabajo Fin Grado de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid], Madrid, EN ACCIÓN!, 2017, p. 55.

¹⁷⁴ López Munuera, Iván (2016), *Los Encuentros de Pamplona (1972) como laboratorio de la democracia* [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid] p. 174 del Cap. 5.2. “Archivo y escalado” donde agrupa todas aquellas experiencias que aportaron métodos novedosos o desestabilizadores de los paradigmas de archivo en historificación.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.224.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.225.

no destructivo...” a la que se iban añadiendo frecuencias sonoras a diario que terminaron sonando de forma simultánea¹⁷⁷.

A partir de aquella intervención el autor realizó en la década de los 70 diferentes obras en las que el sonido ha sido parte fundamental del proceso creativo como “Motores” (1973), que nace de la grabación “nómada” del sonido de dos vehículos que hacían el trayecto Madrid-El Escorial o las “Conversaciones telefónicas” (1973 -1975) con personas desconocidas, que ha seguido realizando en diferentes momentos de su carrera. Aitor Merino recuerda en su libro una conversación entre Miguel Álvarez-Fernández y este artista en el programa de Radio Nacional *Ars Sonora* (2015) en la que el entrevistador apunta con entusiasmo “Trabajos como *A continuación* te convierten en un pionero del arte sonoro nacional en internacional. En 1970 ya estabas haciendo música electroacústica!” A lo que Valcárcel Medina respondió: “Bueno, desde luego yo no lo sabía, incluso creo que no lo sé todavía”¹⁷⁸.

2.7 ANTES DEL ARTE SONORO. ALGUNOS ANTECEDENTES EN CASTILLA Y LEÓN

De la misma manera que hemos indagado los orígenes del arte sonoro en España, antes del propio uso del término; dado el contexto geográfico de esta tesis, nos parece oportuno situar cronológicamente algunos experimentos audiovisuales en diferentes campos artísticos con particular protagonismo de lo sonoro, anteriores a los años 60 y 70 del siglo XX que han acontecido o estuvieron ambientados en Castilla y León.

Uno de los referentes más antiguos pudiera ser *Mariano Díez Tobar*¹⁷⁹ (*Tardajos (Burgos), 1868 – Madrid, 1926*) inventor del icocinéfono, la autofonográfica y el logautógrafo. En 1883 ingresó en la comunidad paúl y estudió en Madrid tomando contacto con científicos, profesores e inventores. Según la documentación de la época, hacia 1892 Díez Tobar ofreció una conferencia sobre el cinematógrafo. El religioso burgalés continuó con sus investigaciones en Murguía y, más tarde, en Villafranca del Bierzo inventó y desarrolló un artilugio protocinematográfico denominado icocinéfono: la

¹⁷⁷ Descripción extraída de la entrevista de Mancebo, Juan Agustín y Martínez, Manuela. “La memoria propia es la mejor fuente de documentación. Entrevista a Valcárcel Medina” en: Revista *sin título*, nº 1. Cuenca, 1994, p. 35,

¹⁷⁸ Citado por Merino Martínez, Aitor. Op. Cit, p, 90.

¹⁷⁹ A. Alonso, “El P. Mariano Díez”, en *Anales de la Congregación de la Misión*, 1933, p. 278 y ss., 465 y ss., 545 y ss., 597 y ss., 679 y ss., 721 y ss., 803 y ss.; A. Herrera, *Cien años de un Seminario*. PP. Paúles. Tardajos, Madrid, La Milagrosa, 1992, p. 43-50; T. Marquina, “¿El P. Mariano Díez, inventor del cine?”, en *Anales de la Congregación de la Misión y de las Hijas de la Caridad* (1995), pp. 361-364.

aplicación del fonógrafo al cinematógrafo e ideó la autofonográfica, una máquina que tenía dos elementos, uno para diferenciar los sonidos emitidos por la voz y otra para dejarlos escritos conforme a esa misma diferenciación. En Murguía hizo funcionar, por espacio de diez años, un reloj de pared al que se le daba cuerda con la sola energía de la voz del profesor al explicar las lecciones a sus discípulos, además de un reloj sin cuerdas pero con esfera que marcaba las horas y minutos no a saltos, como los demás relojes, sino de un modo continuo.

Otra de sus invenciones fue el logautógrafo, un artilugio descrito en un artículo que fue publicado en el periódico *La Luz de Astorga*, según recuerda Pérez Barredo. El invento partía del principio de que es físicamente posible valerse de la energía de la palabra-sonido para dejarla impresa en el papel. La máquina constaba de varios resonadores, “tantos cuantos sonidos se pretendían aprovechar en el lenguaje”¹⁸⁰.

Miguel Molina Alarcón en un encuentro que tuvo lugar en el Centro Cultural Border de México en 2015¹⁸¹ sobre reconstrucción de obras sonoras ha contribuido a poner en valor en los últimos años el trabajo de Vicente Escudero, (*Valladolid, 1888 – Barcelona, 1980*) un bailarín y coreógrafo flamenco que supo incorporar la improvisación al baile ortodoxo de los gitanos dotando a este de contemporaneidad. Cuando Vicente, se metía en los trenes de vapor como polizonte escuchaba los sonidos de las ruedas sobre los rieles y así surgieron piezas de resonancias futuristas como “El tren” (1905) y “Baile al sonido de dos motores”¹⁸² (París, 1928). Recientemente el Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia ha reconstruido estas dos piezas.¹⁸³

¿Miguel de Unamuno (*Bilbao, 1864 – Salamanca, 1936*) como pionero del arte sonoro en Castilla? No exactamente, aunque nos atrevemos a considerar que el que fuera rector de la Universidad de Salamanca, logró evocar a través de la palabra una suerte

¹⁸⁰ Pérez Barredo, R. “¿El padre del cine?”, *Diario de Burgos*, mayo 18, 2008, pp.26-27 [consulta 21 mayo 2017]. Disponible en: <http://www.diariodeburgos.es/noticia.cfm/Provincia/20080518/padre/cine/F9188BF8-1A64-968D-595185D05562C965>

¹⁸¹ Molina Alarcón, Miguel, *El canon menor de las artes del sonido y la reconstrucción de su escucha*, [Encuentro y charla 24-05-2015], México, Centro cultural Border, 2015, [consulta 14 noviembre 2018]. Disponible en: <https://docplayer.es/13853062-Centro-cultural-border-encuentro-y-charla-miguel-molina-alarcon-el-canon-menor-de-las-artes-del-sonido-y-la-reconstruccion-de-su-escucha.html>

¹⁸² Baile flamenco-gitano con el ruido de dos motores. 1928. De Vicente Escudero, [vídeo producido por el Laboratorio de Creaciones Intermedia en 2015], [consulta 14 noviembre 2018]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nOaUdEnveoE>

¹⁸³ Laboratorio de Creaciones Intermedia, (L.C.I): grupo de investigación del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia. [consulta 29 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.upv.es/intermedia/#>

de “paisaje sonoro” de Castilla. Pero además, en una grabación de 1931 podemos escuchar a Miguel de Unamuno en una disertación sobre “El poder de la palabra” donde manifiesta su interés por la palabra hablada frente a la escrita.

“Un crítico francés de nuestra literatura española, dijo, que en España, apenas hay escritores, sino oradores por escrito. Acaso es cierto. Por mi parte, nada me molesta más, que oír decir de alguien que habla como un libro, prefiero los libros que hablan como hombres. Y lo que es menester, es que la gente aprenda a leer con los oídos, no con los ojos. La palabra es lo vivo. La palabra es en el principio. (...) De tal modo las palabras llevan la esencia humana de las cosas, que, los que no son nombres propios, los geográficos, los toponímicos, llevan un paisaje, y a las veces, basta sólo, con oír la palabra para adivinar lo que pueda ser la tierra que recibió aquel nombre. Oíd una especie de pintura, del Duero, desde España hasta que entra en Portugal: Arlanzón, Carrión, Pisuegra, Tormes, Águeda, mi Duero. Lígrimos, lánguidos, íntimos, Espejando claros cielos, Abrevando pardos campos, susurrando romanceros (...)”¹⁸⁴.

Fue precisamente el ya citado cineasta granadino Val del Omar (*Granada, 1904 – Madrid, 1982*) uno de los primeros en reivindicar la singular grabación de Unamuno, por la época en la que redactó su manifiesto “Corporación del Fonema Hispánico” (1942), donde llega a proponer la creación de una editorial fonética para los pueblos de lengua castellana donde se pudiera “construir un documental acústico de acciones y sonidos concretos” sirviéndose de un magnetófono construido por él que permitía “técnicas de segmentación” acústica, similares a las que venían utilizando en el cine autores como Walter Ruttmann. A propósito de la grabación de Unamuno opinaba Val del Omar: “existe un disco de Unamuno en el que hay más Unamuno que en cualquier biografía”; dicho disco fue editado en la serie titulada Archivo de la palabra iniciada en 1930 con grabaciones de personalidades del mundo de la cultura.

Este interés por el valor evocador del paisaje y carácter castellano a partir del sonido de las palabras de Unamuno coincide en el tiempo con la realización de una de las piezas audiovisuales más destacadas del cineasta granadino dentro del Tríptico Elemental de España: “*Fuego en Castilla*” (1958-1960). En 1942, Val del Omar escribió en el manifiesto *Corporación del Fonema Hispánico* un apartado que lleva por título “Un nuevo

¹⁸⁴ Unamuno, Miguel de, *El poder de la palabra: parte I [y] II*, Centro de Estudios Históricos. Archivo de la Palabra, 1931, [1 disco (6 min)] [consulta 21 mayo 2017]. Disponible en: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es/bnearchive/Search.do?text=&sort=&showYearItems=&exact=&textH=&advanced=&completeText=&tipomaterial1=Registro+sonoro+no+musical&language=es&autor=Unamuno%2c+Miguel+de&pageSize=10>

mundo en el sonido”, en este apartado nos recuerda, con Marshall McLuhan, que nuestra cultura y memoria son preponderantemente visuales pero, con el fonógrafo y la radio, que pueden aportar el “documento del sonido del mundo”, podemos sortear el predominio de la representación visual (...). Precisamente Carmen Pardo escribe un texto con el mismo título “Un nuevo mundo en el sonido. Val del Omar”¹⁸⁵ para dar a conocer el trabajo “Fuego en Castilla” que el granadino realizó en 1960, que nos traslada a la ciudad castellana de Valladolid, sus procesiones de Semana Santa y las esculturas, tallas y retablos que se conservan en su Museo de Escultura Religiosa. No nos parece casual que para “Fuego en Castilla” contase precisamente con la singular colaboración del bailarín vallisoletano Vicente Escudero, extrayendo ritmos de la seca madera de un retablo, percutida o rascada con las uñas, la banda sonora es procesada electroacústicamente hasta formar una especie de música concreta que casi tiene entidad por sí sola y los sonidos son trabajados con el sistema diafónico¹⁸⁶. Con motivo de las exposiciones que el Centro José Guerrero y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicaron al autor en 2010, se publicó una edición limitada en DVD de su obra que incluye la pieza rodada en Valladolid¹⁸⁷.

¿Wagner en Burgos?

Como colofón a estos pioneros de “lo sonoro” en Castilla, parece oportuno terminar nuestro recorrido con una cita a la *Visita de Richard Wagner a Burgos*, texto que parte de una delirante carta fechada el día 22 de mayo de 1952 y dirigida por el poeta surrealista Pepín Bello (1904-2008) a Alfonso Buñuel, el hermano menor del cineasta con quien había convivido en la Residencia de Estudiantes de Madrid en la década de los 20. La carta no fue publicada completa hasta 2009 en un pequeño libro editado por la propia Residencia de Estudiantes con una introducción de Andrés Ruiz Tarazona¹⁸⁸. El texto de Bello es un testimonio de la pasión que los poetas del 27 sentían por Wagner. El primer momento disparatadamente surrealista de la carta lo constituye la descripción -llena de humor e ironía- de una fantásica estancia de Richard Wagner (1813-1882) en Burgos. Pepín Bello cuenta en su carta a Buñuel cómo lo recibe en la estación de Burgos procedente de Calanda. Dice Wagner: “Hace años que tenía la ilusión de ir a

¹⁸⁵ Pardo Salgado, Carmen, “Un nuevo mundo en el sonido. Val del Omar”, en: *Historia y presencia del arte sonoro en España MASE*. [Segundo volumen], [MASE 2014], Córdoba, Bandaàparte Editores, 2015.

¹⁸⁶ Bonet, Eugeni, “Amar: Arder. Candentes cenizas de José Val del Omar”, [se publicó originalmente, en traducción francesa, en la revista *Trafic*, nº 34, verano 2000] [consulta 21 mayo 2017]. Disponible en: http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_9.pdf

¹⁸⁷ Val del Omar, *Elemental de España*, Barcelona, Cameo Media, 2010. (Edición Limitada 5 DVD).

¹⁸⁸ Bello, José “Pepín”, *Visita de Richard Wagner a Burgos*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2009.

aquel pueblo en Semana Santa a tocar el tambor” (el autor juega con la imagen de la fruición con que Wagner se entregaría al ruido en sus grandes óperas) y se sorprende con el acento baturro del alemán, que había aprendido español en Barbastro. Se lo lleva a su casa de Castañares (Burgos) y allí se nos describe a un Wagner con su característico atuendo montado en una bicicleta infantil, de excursión a Villafría (Burgos). También nos lo encontramos leyendo atentamente el Diario de Burgos o dialogando desenfadadamente con Bello. Tras su marcha, Bello dice sentirse en una soledad terrible.

”Hallé unos papeles rotos en los que el maestro había escrito lo que parecía una carta. Una misiva que encabezaban estas palabras: Adorada Matilde. El gran amor, el imposible amor de Wagner”.

CONCLUSIONES

En esta tesis doctoral, hemos intentado establecer un marco de referencia teórico y analítico que dote de identidad propia a las prácticas de arte sonoro que se vienen produciendo en la comunidad de Castilla y León en un arco temporal que abarca desde la década de los setenta del siglo XX hasta la segunda década del siglo XXI. Sin eludir el recuerdo de antecedentes aislados realizados antes de esas fechas a los que nos hemos referido en el estado de la cuestión.

Con estas premisas, hemos intentado trazar una genealogía y una cartografía de lo sonoro en las artes, que discurre, como expresamos en el título de la tesis, desde lo marginal y lo discontinuo en los años 60 y 70, -cuando la propia práctica antecede al concepto-, hasta la sorprendente asimilación y legitimación institucional en las últimas décadas, intentando detectar dicho proceso en todos los estratos del sistema del arte de la comunidad.

El arte sonoro en Castilla y León es una práctica artística intersticial que desborda los límites entre disciplinas

Una de las mayores dificultades que nos hemos encontrado al marcar el campo de estudio que se debía abordar en este trabajo ha sido determinar los límites formales, sensoriales y conceptuales bajo los cuales podemos determinar cuándo nos encontramos ante una obra de arte sonoro. Revisando a fondo las prácticas artísticas que se producen, exhiben, -y aunque sea de modo discontinuo, se coleccionan- en Castilla y León, bajo esta categoría, podemos afirmar que lo que llamamos arte sonoro es una práctica de naturaleza híbrida situada en la frontera entre géneros, formatos y estilos que toman el sonido como medio imprescindible para que la obra despliegue todo su potencial plástico y semántico, sin eludir el diálogo con otros medios, soportes y lenguajes.

El arte sonoro ya forma parte del canon del arte del siglo XX, pero desde un punto de vista disciplinar se sigue resistiendo a su categorización museográfica y académica, -y, a tenor de mis conversaciones con muchos artistas castellanoleoneses ahí radica parte de su fuerza- lo cual se explica porque, -a diferencia de otras artes- una gran parte de los artistas que practican -o han practicado en algún momento de su carrera- el arte sonoro en Castilla y León, provienen de campos tan diversos como las artes plásticas (Arturo Ledesma, Sarah Rasines, Mayte Santamaría), la música académica (Andrés Lewin-Richter, Ángel Arranz, Ignacio Monterrubio, Hara Alonso, Luis Tabuena), la

música popular (Nilo Gallego, Stupid Feats, Archipiel, Genzo P.), la poesía experimental (Alejandro Martínez Parra, Amable Arias, M^a José Tobal, Felipe Boso, Belín Castro), las artes escénicas (Fátima Miranda), el arte de acción (Francisco Felipe, Arturo Ledesma, M^a José Tobal), el arte conceptual (Dora García, Eugenio Ampudia, Luis San Sebastián), el cine (Chus Domínguez) el videoarte (Carlos T.Mori, Largen & Bread, Gregorio Méndez), la arquitectura (Marcos Miguélez, Tuñón & Mansilla), el diseño gráfico (José Luis González Macías), la robótica (Carlos Corpa), la ingeniería del sonido (Carlos de Hita), la ingeniería informática (Mario Bastian), o de varios de ellos a la vez (The DK <projection>, Stupid Feats).

Aunque en Castilla y León no faltan artistas que han trabajado con el sonido de un modo autónomo -respecto a la música y las artes visuales- (Genzo P., Nacho Román, Iñaki Ríos, Hara Alonso, Carlos Martínez Franco, Ángel Arranz) como ya anticipábamos en la introducción, en la mayoría de las prácticas artísticas analizadas en esta tesis nos situamos ante obras de arte “intermedia” -en los términos formulados por Dick Higgins en 1966¹⁸⁹ o más recientemente, por Peter Weibel en 2019¹⁹⁰- obras en las que el sonido actúa como “factor intermediario” que tiene la capacidad para infiltrarse por los intersticios entre otras artes cuyos límites parecen más rígidamente definidos. “Tengo la impresión de que actualmente, más que nunca, somos híbridos y han dejado de preocuparnos las categorías”, señala al respecto, el pionero Alejandro Martínez Parra (Aranda de Duero, Burgos).

De hecho, la mayoría de los artistas entrevistados a lo largo de esta investigación hablan de lo improductivo que resulta establecer categorías que delimiten cualquier forma de arte y por tanto no consideran pertinente conceptualizar lo que hemos convenido en denominar “arte sonoro” en función de su grado de pureza o autonomía artística. Sobre este particular también me parecen significativas las respuestas de Nilo Gallego (Ponferrada, León) autor de obras situadas entre el paisajismo sonoro y la acción sonora, que se han terminado convirtiendo en película, como: “Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando” (1999)¹⁹¹ para quien:

¹⁸⁹ Higgins, Dick, “Statement on Intermedia”. Publicado en 1966 y recogido en Vostell, Wolf (ed), *Dé-coll/age (decollage)*, Frankfurt, Typos Verlag / Nueva York, Something Else Press, 1967.

¹⁹⁰ Weibel, Peter (ed.) *Sound Art Sound as a Medium of Art*, Cambridge, The MIT Press, 2019.

¹⁹¹ Nilo Gallego: “Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando” (1999. La filmación es de Chus Domínguez, habitual colaborador del artista). [Consulta: 6 de octubre de 2022]. Disponible en: <https://vimeo.com/69037401>

“(...) todo está contaminado. No creo en el arte puro ni en el aire puro, pienso que se puede llegar mucho más lejos si intentamos salir de las etiquetas y los moldes, fuera de formato es el mejor formato (...)”.

A este respecto, a lo largo de esta tesis, hemos podido comprobar como algunas de las obras que han sido objeto de estudio, eran piezas en las que el sonido (o “lo sonoro”) puede parecer en ocasiones, más un medio -una herramienta- que un fin; y nos hemos preguntado, como hace Douglas Kahn¹⁹², si en alguno de esos casos no sería más apropiado utilizar el término “sonido en las artes”, que el de “arte sonoro”.

Ante la duda, nos hemos inclinado por seleccionar una obra cuando entendíamos que el sonido era -además de un factor mediador- un elemento imprescindible para que dicha obra desplegara todo su potencial plástico y semántico. Esto se aprecia particularmente en algunas instalaciones de artistas que no son estrictamente “artistas sonoros” como Paloma Navares, Julio Mediavilla o Diego del Pozo; en trabajos de videoartistas como Carlos T. Mori, Largen & Bread o Kaoru Katayama, o incluso, excepcionalmente, en piezas sin sonido, en las que “lo sonoro” se evoca a través de la palabra, el título, o un objeto o imagen asociados metafóricamente o emocionalmente a la música, este es el caso de artistas próximos al arte conceptual como la vallisoletana Dora García o los salmantinos Luis San Sebastián y Félix Curto.

Alejandro Martínez Parra (Aranda de Duero, Burgos) pionero en Castilla y León de prácticas como la poesía fonética, la acción sonora y las instalaciones que hacen uso del sonido, señala al respecto en una de las entrevistas incluidas en los anexos de este trabajo:

“(...) creo que la práctica de lo sonoro, en manos de artistas muy diferentes (...) se ha proyectado en todas las direcciones posibles a lo largo de muchas décadas (...) Hay para quien es un fin en sí mismo o un medio para otra cosa... En mi caso se utiliza como medio, como recurso para ir a algún sitio... Mi relación con lo sonoro... es la de una práctica híbrida ya que tengo interés en la escritura, en el lenguaje y en la música en sentido amplio y experimental (...). O sea, que arte sonoro puro no sé muy bien qué significa, algo así quizás como “oro puro” o “agua pura” u otro tipo de purezas (...).

¹⁹² Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999. [Consulta: 6 de agosto de 2022]. Disponible en: http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf

Estas premisas, se vuelven aún más problemáticas cuando estudiamos las obras de compositores (formados académicamente como músicos, tal es el caso del vallisoletano Ángel Arranz o la leonesa Hara Alonso) que por el grado de audacia y experimentalidad con que abordan su trabajo, desbordan o desafían los límites de “lo musical” y descubrimos que sus obras encuentran mejor acomodo y, sobre todo, mayor potencial semántico, en las salas de un museo que en un auditorio, o en diálogo con un espacio arquitectónico o un enclave natural, que en una sala de conciertos. Evidentemente, no se trata, sólo de un problema de contenedores, (sino de “escuchas singulares” por robarle el término a Llorenç Barber).

Me atrevería a decir que prácticamente en la totalidad de obras analizadas en esta tesis, la relación entre sonido e imagen, -tal y como apunta el compositor de música concreta Michel Chion- ya no es “sumativa”, sino que su simbiosis genera una nueva experiencia, inconcebible aislando los dos lenguajes; dicho de otro modo: “no se ‘ve’ lo mismo cuando se oye; no se ‘oye’ lo mismo cuando se ve” ¹⁹³.

En Castilla y León el ejemplo más significativo de artista sonoro / compositor, con formación musical académica que da un enriquecedor giro a su modo de trabajar cuando descubre el potencial de la arquitectura para dialogar/transformar con sus composiciones es el de Ángel Arranz (Peñañiel, Valladolid) y particularmente, proyectos acusmáticos como “Sonic Architectures” y “[d]espacio” en los que explora dominios intermedios entre la instrumentación tradicional, la electrónica y la espacialización del sonido en entornos arquitectónicos de vanguardia ¹⁹⁴. Como recuerda el autor:

“El tiempo como materia constructiva a través de las matemáticas aplicadas, unificando los dominios: físico, estructural, notacional y DSP por medio del organicismo, la morfología de las formas naturales, la espacialidad correlacionada y la geometría fractal”

A pesar de que cada vez son más los músicos que, como Ángel Arranz, se sienten tan cómodos en el campo del arte sonoro como en el de la música experimental, debemos señalar, que tanto a nivel académico (a los planes de estudio de los conservatorios y los grados y máster de musicología me remito) como en el campo de la composición y la

¹⁹³ Chion, Michel, *La Audiovisión Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1993, p. 11.

¹⁹⁴ Las bodegas Protos y Qmram, construidas respectivamente por Richard Rogers y Konkrit Blu en Peñañiel (Valladolid). La información y descripción teórica de estos proyectos y vídeos de los mismos están disponibles en: <https://www.thedkprojection.com/despacio-3/>.

interpretación, es en el territorio de la música académica donde hemos notado mayores resistencias y barreras, -a veces podríamos hablar de una significativa “luz de gas”- a la hora de reconocer la legitimidad -o simplemente prestarle atención- a muchas de estas prácticas artísticas.

En la jugosa entrevista con este compositor / artista sonoro que hemos incluido en el anexo, cuando se le interroga sobre la posibilidad de un arte sonoro “puro” o “autónomo” respecto a las artes visuales o la música responde:

“El arte sonoro, al igual que la música, son disciplinas por definición nematológicas, cuyas interrelaciones no pueden simplificarse en reduccionismos. Del mismo modo que el arte sonoro partió de una escisión de la música clásica (Futurismo, música concreta...) rebasando sus contextos sociológicos por acción y efecto de una incorporación de un nuevo instrumental, a su vez generador de nuevas hermenéuticas, el arte sonoro experimenta el mismo tipo de proceso respecto a su relación con las otras disciplinas, por lo cual no es pertinente conceptualizarse en función de su grado de pureza (...).

(...) Por definición, arte sonoro es todo aquel arte que precisa de la utilización del sonido para sus fines expresivos (...). El error del actual arte sonoro está querer cargar demasiado las tintas en el arte, olvidándose de lo sonoro... Lo sonoro es el valor añadido que no tienen Picasso, Louis Bourgeois o Tápies (...).”

Con todo y con esto, en el capítulo cuatro de esta tesis nos hemos atrevido a detectar cinco formatos que nos parecen recurrentes dentro de las prácticas de arte sonoro llevadas a cabo en el periodo objeto de estudio: Acción sonora, Poesía sonora, Paisajismo sonoro, Instalación sonora y Arte radiofónico. No se trata de una división jerárquica, ni de una taxonomía, pero nos parece muy útil para clasificar, singularizar y poner en valor una serie de prácticas artísticas que, como diría José Iges: “plantean maneras de organizar el sonido en el tiempo y en el espacio muy diferentes a las de la música”¹⁹⁵. Asumimos, en cualquier caso, que muchas de las obras seleccionadas se encuentran a caballo entre varias categorías.

¹⁹⁵ Iges, José, “¿Qué es el arte sonoro?”, en: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, [libro+repr. MP3], [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Museu Fundación Juan March, Palma, Comisarios: Manuel Fontán del Junco, José Iges y José Luis Maire], Madrid, Fundación Juan March, 2016. p. 27.

Ponemos por caso las acciones sonoras en el paisaje o la arquitectura de Nilo Gallego, que al llegar al museo se exhiben en formato de videoinstalación o de instalación acusmática, (por ejemplo, la reciente, “Nubes Pasajeras”¹⁹⁶, 2020, definida por el artista como “cine para las orejas”), o las performances que luego desarrollan una dimensión instalativa, interactiva e incluso radiofónica, de artistas inclasificables como Dora García, (por ejemplo, en su obra “DJ. Los muertos”, 1998).

Huelga decir, que, aparte de estos formatos, también nos ha parecido de justicia analizar en esta tesis algunas prácticas con un perfil que podríamos denominar más “lúdico” - aunque no por ello menos experimental- que acercan el arte sonoro al campo de las artes escénicas (tal es el caso de la salmantina Fátima Miranda -tanto en solitario como en sus colaboraciones con Flatus Vocis Trio- o de los burgaleses Stupid Feats) y de la música popular (Archipiel, Fibonacci, Equipo Moral), que han gozado de cierta notoriedad y visibilidad gracias a festivales como el FACYL en Salamanca o el FAT en Burgos, y, por supuesto, al territorio siempre mutante del videoarte, el cine experimental, la videodanza o el *live cinema*, en los que han terminado incursionando, decenas de artistas sonoros en todos estos años. Las múltiples colaboraciones con videoartistas, coreógrafos y performers, de los leoneses Hara Alonso, Genzo P o el ya citado Nilo Gallego nos parecen particularmente destacables en este sentido.

El largo y tortuoso camino de la marginalidad a la asimilación institucional. Hacia una cartografía del arte sonoro en Castilla y León

Espero que se me permita la cita a la célebre canción de The Beatles¹⁹⁷ en este epígrafe, para señalar que la extensa cartografía del arte sonoro en Castilla y León ordenada cronológicamente desde los años 70 hasta la segunda década del siglo XXI y muy particularmente el análisis de la programación de actividades en instituciones públicas y privadas llevada a cabo en las nueve provincias de la comunidad, que hemos abordado en los capítulos tres y cuatro de esta tesis, vendría a demostrar nuestra hipótesis de que las prácticas artísticas que agrupamos bajo la denominación de “arte

¹⁹⁶ “Nubes pasajeras” fue inicialmente una instalación sonora con siete canales de audio, pensada para ser escuchada en la explanada del MUSAC, en la que, el artista plantea una suerte de retrospectiva sonora de su propio trabajo a lo largo de las dos últimas décadas, incluyendo citas a su obra más conocida: “Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando” (1999) a la que remite mediante el uso explícito de cencerros y campanas. El título proviene de una cita de la película homónima dirigida por Aki Kaurismäki en 1996. Nilo Gallego plantea esta pieza como “cine para las orejas”, un modelo cercano a la experiencia cinematográfica, donde los sonidos toman el protagonismo frente a las imágenes, y a partir de los cuales el espectador puede recomponer una narración propia y personal. Nilo Gallego. “Nubes pasajeras”. Colección MUSAC. <https://musac.es/#coleccion/obra/nilo-gallego-nubes-pasajeras>. [Consulta 6/10/2022]

¹⁹⁷ Nos referimos, como ya se habrá notado, a “The Long and Winding Road”, canción grabada para el último álbum de The Beatles, antes de separarse: *Let It Be* (Apple Records, 1970).

sonoro”, han pasado en algo menos de cincuenta años de la marginalidad a nivel académico y museográfico, a un progresivo proceso de reconocimiento, asimilación y legitimación institucional, que han normalizado la presencia del arte sonoro en las programaciones de centros de arte, galerías (pocas) y festivales de música y artes escénicas; así como a su integración en las colecciones permanentes de arte contemporáneo de museos públicos y privados de la comunidad de Castilla y León.

Siendo en los años 70 y 80 una práctica artística marginal, -en realidad lo era en toda la geografía española- hemos demostrado que en las últimas tres décadas no han dejado de organizarse todo tipo de actividades culturales relacionadas con el arte sonoro en las nueve provincias de Castilla y León; y que la nómina de artistas que viven y trabajan en la comunidad que experimentan con estas prácticas no ha dejado de crecer.

A pesar de los desequilibrios, geográficos, en los capítulos tres, cuatro y cinco demostramos, que este proceso de asimilación institucional se ha notado en todos los estratos del sistema del arte (formación, producción, exhibición, coleccionismo) alcanzando picos entre 2005 y 2011 (particularmente en provincias como Burgos, León y Salamanca) que coinciden con el primer lustro de andadura de los nuevos centros de arte inaugurados en estas ciudades y la puesta en marcha de macroeventos centrados en las artes escénicas y la música, como el “FACYL (Festival Internacional de las Artes de Castilla y León) celebrado en Salamanca desde 2005 o el Festival Escena Abierta en Burgos.

La puesta en marcha -casi sincrónica- de museos y centros de arte contemporáneo en las principales capitales de la Comunidad de Castilla y León en los inicios de siglo XXI: Museo Patio Herreriano de Valladolid (2002), DA2 de Salamanca (2002), CAB de Burgos (2003), y MUSAC en León (2005), ha supuesto un incremento exponencial de la programación de exposiciones individuales y colectivas, en las que tanto el arte sonoro como prácticas afines han encontrado acomodo con cierta regularidad y en algunos casos como el del MUSAC -y durante el periodo 2004 - 2010 el DA2- siendo una de las líneas de trabajo estables de la institución; tanto en lo que respecta a exposiciones, como a la adquisición de obras para la colección que hemos analizado en el capítulo cinco, o a las iniciativas para promover la producción de nuevas obras (Laboratorio 987 en el MUSAC de León, Programa *Audioscapes* en el DA2 de Salamanca), a través de premios (*I Broadcasting Art Concurso Internacional de Arte Sonoro* promovido por el

MUSAC con Radio Nacional de España) y programas de becas y residencias para jóvenes artistas¹⁹⁸.

La nómina de artistas de prestigio nacional e internacional, vinculados al arte sonoro que han participado en exposiciones individuales y colectivas en museos y centros de arte de la comunidad (particularmente en el MUSAC, el DA2 y el CAB), que en algunos casos han producido obras específicas para instituciones de Castilla y León, que actuaron en eventos musico/escénicos/performativos o que incluso impartieron seminarios y talleres formativos para jóvenes artistas es impresionante; por citar algunos de los más reconocidos: Laurie Anderson, Christian Marclay, Susan Philipsz, Janet Cardiff & Bures Miller, Marc Bijl, Carles Santos, Juan Antonio Orts, Esther Ferrer, Juan Hidalgo, Adachi Tomomi, Rosa Barba, Lissa Meridian...

A estos, se suman artistas no castellanoleoneses, pero, omnipresentes en instituciones públicas y privadas de la comunidad -tanto en exposiciones, como en colecciones y participación en actividades formativas- a lo largo de las últimas cuatro décadas -por lo que su influencia en artistas de posteriores generaciones, que los ven como una suerte de "figuras de autoridad", ha sido notable-, como: Llorenç Barber, Concha Jerez, Bartolomé Ferrando, o José Iges (este último, más en calidad de comisario, con proyectos expositivos de arte sonoro en casi todos los museos de la comunidad, que de artista).

En este mismo sentido, asumiendo que introducir el arte sonoro en el precario mercado profesional del arte que ha existido en Castilla y León, es casi una utopía -lo es también a nivel nacional como demuestra que entre las galerías de arte españolas no haya prácticamente ninguna especializada en arte sonoro¹⁹⁹-, en el capítulo cinco de esta tesis hemos constatado la existencia de un incipiente coleccionismo institucional de obras de arte sonoro, incentivado, como en el apartado anterior, por la actividad museográfica de los centros de arte abiertos entre 2002 y 2005 en las capitales más pobladas de la comunidad. En el caso de centros como el MUSAC de León y

¹⁹⁸ Es igualmente destacable el apoyo a la edición de publicaciones y obras audiovisuales que en centros como el MUSAC y el DA2 se ha materializado en la edición de CDs y DVDs de artistas como Dora García, Pipilotti Rist, o Equipo Moral.

¹⁹⁹ La única galería madrileña que le dedica atención de modo estable al arte sonoro es Freijo Gallery, en la que trabajan artistas como José Iges y Concha Jerez.

En Castilla y León, solo en la Galería Evelio Gayubo, que funcionó en Valladolid en la década de los 90 y la Galería Adora Calvo, abierta en Salamanca desde 2004 hasta 2018, hemos detectado la presencia para la venta de obras de arte sonoro. En la primera de Concha Jerez y en la segunda de Juan Hidalgo, Anaisa Franco y los salmantinos Félix Curto y Luis San Sebastián.

ocasionalmente en el CAB de Burgos y el DA2 de Salamanca; el hecho de que se haya promovido la producción de nuevas obras, bien para proyectos expositivos *site specific* (“Audioscapes” en el DA2, “Laboratorio 987” en el MUSAC), bien por sistemas de becas, residencias y premios a los que ya hemos hecho referencia, conlleva a menudo, que dichas obras se integren a posteriori en la colección permanente de la institución donde se han producido y/o exhibido previamente. En dichas colecciones, detectamos cierta proporcionalidad entre obras de arte sonoro de artistas internacionales, nacionales y, dentro de estos, castellanoleoneses.

Otra de las tuercas del engranaje del sistema del arte que han contribuido a la legitimación del arte sonoro es la educación artística. A pesar de que, como se explica en el capítulo seis, tanto los planes de estudio de los Grados de Bellas Artes, Historia del Arte e Historia y Ciencias de la música, como los de los conservatorios de Castilla y León, pasan de puntillas -con honrosas excepciones como el TaCoS (Taller de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música de Salamanca)²⁰⁰- sobre las prácticas de arte sonoro, seguramente, por su heterogeneidad y su indefinición disciplinar, hemos valorado la presencia como docentes en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca de pioneros en las prácticas artísticas intermediales como Pedro Garhel (1992-1997) y Concha Jerez (1991 - 2011) cuya labor académica ha dejado una impronta “de culto”, reconocida por muchos exalumnos que luego han practicado el arte sonoro, entre quienes que me encuentro²⁰¹. Me gustaría pensar, modestamente, que esta tesis doctoral, defendida en el contexto de un programa de *Doctorado en Historia del Arte y Musicología*, es una pequeña contribución a la legitimación académica de estas prácticas artísticas.

²⁰⁰ Debe reconocerse el esfuerzo llevado a cabo en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL) en el que se ha creado el TaCoS (Taller de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música de Salamanca) en el que cada año, un grupo de entre cincuenta y cien alumnos trabaja en ensemble, con grupos de cámara que experimentan con música electrónica programando conciertos de todas las estéticas, incluidos los estrenos de alumnos de composición del Centro.

También nos parece reivindicable el enfoque de la asignatura *Técnicas de Composición*, impartida por José Ignacio Estrada que en tercero enseña a los estudiantes “a procesar y espacializar en tiempo real con herramientas como MaxMSP o Pure Data (...) y en el último curso se incorporan los audiovisuales creando obras multidisciplinares (...) y también se trabaja la composición asistida por ordenador con el software Open Music”. Ver capítulo 6.

²⁰¹ Garhel introdujo en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca las metodologías de trabajo no reglado de Espacio P a través de propuestas como: “Abierto ’94” o “+ o – Yak el Performador” (1996) que lo convirtieron en una influencia para muchos jóvenes artistas formados en esa facultad que luego han terminado incursionando en la experimentación sonora como Chema Alonso, Carlos T. Mori o Cristina García Camino.

En la misma medida, debe destacarse -como compensación- que nuestra cartografía por provincias registra un elevado número de actividades formativas no regladas, relacionadas con el arte sonoro, llevadas a cabo, tanto desde las instituciones públicas como desde los espacios alternativos, lo que vendría a demostrar un creciente interés por dichas prácticas, no sólo por artistas sino por simples aficionados, como se deduce de los diferentes tipos de públicos (por edades y formación) a los que han ido dirigidas todas estas propuestas educativas.

En el capítulo seis se han destacado entre otras: las actividades realizadas por MEDIALAB USAL, desde donde se han organizado talleres de creación sonora con artistas como Edu Comelles, Sara Galán, Ángel Arranz o Damià Jordà; el Laboratorio de las Artes de Valladolid LAVA, de titularidad municipal, que ha ofrecido a través del Bit:LAV varios talleres de creación sonora, electrónica y arte interactivo, las actividades educativas promovidas desde el Espacio Tangente, aprovechando la estancia en Burgos de artistas sonoros que participan en exposiciones y conciertos, y de nuevo, el MUSAC, de León que casi desde su puesta en marcha a través del DEAC (Departamento de Educación y Acción Cultural) y el Laboratorio 987, ha convertido los talleres de arte sonoro dirigidos por artistas e investigadores como Nilo Gallego, Silvia Zayas, María Andueza o el Colectivo La Sonidera, en una de las líneas de acción educativas más estables de la historia del centro desde su creación en 2005, hasta la actualidad.

No obstante, a pesar de todas estas iniciativas, tal y como se comprobará al leer con detenimiento los diferentes apartados de esta investigación, no hay lugar para triunfalismos, pues en ningún caso estamos defendiendo que al hablar de arte sonoro en Castilla y León nos encontremos ante prácticas artísticas “hegemónicas”, ya que, siguen siendo muchos los desequilibrios entre provincias y desde mi experiencia personal y la de muchos artistas de mi generación, no dejaremos de insistir en la precariedad y las carencias a las que se tiene que enfrentar un artista que, como es mi caso, se ha especializado en la producción de este tipo de propuestas.

En 2012, la historiadora Marta García Pedroso, defendió en la Universidad de Valladolid una tesis doctoral titulada: “Los colectivos artísticos y el cambio cultural en Castilla y León (1975-96)”. En dicho trabajo se denunciaba que en el periodo analizado:

“la situación cultural en Castilla y León además de ser menos esperanzadora que en el ámbito nacional sufre un retardo. En esta región existe un fuerte provincianismo artístico

y el público no ha sido educado en el arte contemporáneo manteniendo un gusto por el conservadurismo cultural”²⁰².

Si comparamos lo que denuncia esa tesis cuyo límite temporal termina en 1996, con la notoriedad pública que han alcanzado algunas prácticas de algo, en apariencia tan marginal como el arte sonoro en el siglo XXI, podemos decir, que algo se ha mejorado respecto al periodo cubierto por ese trabajo de investigación. No obstante, si somos honestos, habría que reconocer que, a pesar de esa asimilación institucional que creemos haber demostrado, todavía caben en los dedos de una mano los artistas sonoros que viven y trabajan de esta práctica en Castilla y León, por lo que son varios los creadores nacidos en esta comunidad que han preferido y prefieren tener su base de operaciones profesional en ciudades como Madrid, Barcelona o Bilbao.

Presencia del arte sonoro en espacios independientes y autogestionados

En este mismo orden de cosas, se debe recordar que a partir de 2011, con los efectos de la crisis, la programación de arte sonoro -y de otras artes, por supuesto- sufre, a nivel institucional una considerable merma a nivel cuantitativo y cualitativo (si lo comparamos con la envergadura de los proyectos precedentes); sin embargo, es justo señalar que en aquel momento en el que las instituciones públicas dejaron de programar propuestas experimentales con la excusa de la crisis económica, las asociaciones independientes sin ánimo de lucro, los espacios autogestionados y algunas iniciativas privadas admirables, abiertas en casi todas las provincias de la comunidad -y a menudo, en contextos rurales como se verá luego- mantuvieron viva la llama de la experimentación audiovisual, generando además un relato alternativo al de los museos y centros de arte urbanos; y sacando de la invisibilidad algunas prácticas artísticas marginales que no siempre tenían cabida en los espacios institucionales.

En este punto, es obligatorio referirse a la modélica labor llevada a cabo desde su fundación en 2001 por el Espacio Tangente (Burgos) un centro de creación contemporánea autogestionado que programa desde su apertura, festivales de poesía experimental, experimentación sonora (Festival de Audio Espacio Tangente “FAT”), teatro alternativo (Festival de nueva escena “Teatracciones”) o música electrónica (“Dual Club”) en los que la experimentación sonora y audiovisual han tenido una presencia permanente desde hace más de veinte años, dando la oportunidad de exhibir su trabajo junto a artistas internacionales a muchos artistas sonoros de la comunidad de

²⁰² García Pedroso, Marta, “Los colectivos artísticos y el cambio cultural en Castilla y León (1975-96)” [tesis doctoral de la Universidad de Valladolid], 2012. [consulta 8 junio 2019]. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/946/1/TESIS%20160-120508.pdf>

Castilla y León²⁰³, complementando la parte expositiva con decenas de actividades formativas: talleres, conferencias, coloquios, que se pueden consultar en los capítulos tres y seis de esta tesis.

En la misma línea, hemos de recordar otros proyectos de gestión independiente con trayectoria más corta y discontinua como *Sala de Cura* en Zamora, ubicada en una antigua fábrica de productos cárnicos abandonada, que funcionó con regularidad entre 2008 y 2018, dirigido por el artista zamorano Arturo Ledesma junto a la asociación cultural de arte emergente y nuevas tecnologías, A.C.A.E.N.T y en la que desarrollaron ambiciosos proyectos con intervenciones *site specific* y acciones sonoras como “Sala de Cura, intervenciones”, “La Asamblea del Ruido” o “Sonidos Organizados” en los que se ha dado visibilidad a decenas de artistas apenas conocidos hasta entonces.

También es preciso nombrar *Almargen* un proyecto ubicado en una de las naves del barrio de La Aldehuela (Salamanca) situado justo entre el DA2 y el Centro de Artes Escénicas (CAEM) que, funciona con cierta discontinuidad desde 2010 y ha centrado su programación en artes escénicas y musicales, disponiendo del espacio [*Jenabierto*, “para crear hipervínculos culturales” o, durante sus dos primeros años de vida, *La Salchichería*, en el Barrio del Oeste de la misma ciudad.

Entre 2006 y 2014 Salamanca acogió el modélico *Festival SMASH de Música Contemporánea*, con el guitarrista Bertrand Chavarría al frente; una de las propuestas más rigurosas de la comunidad, con un programa de conciertos y actividades formativas que, por su radicalidad, han estado en ocasiones más cerca del arte conceptual y el arte sonoro, que de la música académica. Tras siete reivindicables ediciones, y ante la incompreensión del mundo académico e institucional, trasladó su sede a San Sebastián.

Siguiendo la estela del Espacio Tangente, hay que referirse al colectivo “Producciones infames” con sede en León y con el comisario Carlos Ordás y el artista sonoro Genzo P. entre sus promotores, que han puesto en marcha desde 2015 el Festival de experimentación sonora y musical TESLA, con una línea similar al FAT de Burgos.

Arte sonoro y territorio. El paisaje rural como constante artística en Castilla y León

²⁰³ También nos hemos referido en Burgos a las actividades promovidas por el Colectivo/Asociación Espiral Sonora, constituida en 2003 por un colectivo de DJs, músicos y artistas multimedia, centrado en el ámbito de la experimentación con música electrónica.

Decía Miguel de Unamuno, a quien hemos situado de un modo simbólico, como pionero de las prácticas de arte sonoro en Castilla y León, a través de sus grabaciones fonográficas, que: “El paisaje lo construye el pueblo que lo habita”. El que fuera rector de la Universidad de Salamanca, logró evocar a través de la palabra una suerte de “paisaje sonoro” de Castilla en una grabación de 1931 titulada “El poder de la palabra” donde parece poner las bases de la futura poesía fonética:

“es menester, que la gente aprenda a leer con los oídos, no con los ojos. La palabra es lo vivo. La palabra es en el principio. (...) las palabras llevan la esencia humana de las cosas, que, los que no son nombres propios, los geográficos, los toponímicos, llevan un paisaje, y a las veces, basta sólo, con oír la palabra para adivinar lo que pueda ser la tierra que recibió aquel nombre. Oíd una especie de pintura, del Duero, desde España hasta que entra en Portugal: Arlanzón, Carrión, Pisuerga, Tormes, Águeda, mi Duero. Lígrimos, lánguidos, íntimos, Espejando claros cielos, Abrevando pardos campos, susurrando romanceros (...)”²⁰⁴.

Aunque, como es lógico, este rasgo no afecta, a la totalidad de los artistas que viven y trabajan en Castilla y León, una de las hipótesis que planteábamos en la Introducción y que creemos haber demostrado en esta tesis es -tanto por volumen de producción de obras en casi todos los soportes y formatos, como por reconocimiento institucional-: la presencia conceptual del paisaje castellano como elemento aglutinante en los procesos creativos de un elevado número de artistas que viven y trabajan en la comunidad.

Esta omnipresencia del paisaje, como tema de las artes, que, como es lógico, también cuenta con ilustres antecedentes en la historia de la literatura, la pintura, la fotografía o el cine, se ha venido materializando cada vez con mayor intensidad en las últimas dos décadas gracias al aumento exponencial de proyectos culturales que tienen su base de operaciones en iniciativas y espacios artísticos ubicados en el mundo rural, lo que explica que los formatos de la acción sonora y el ambiente sonoro “soundscapes” se encuentren entre los preferidos por muchos artistas que colaboran con estos espacios. De hecho, nos atreveríamos a trazar una genealogía del “paisajismo sonoro” en Castilla y León de casi un siglo de recorrido, que arrancaría con esas evocaciones fonéticas del paisaje enunciadas por Unamuno en sus poemas y discursos de 1931, y continúa en el

²⁰⁴ Unamuno, Miguel de, *El poder de la palabra: parte I [y] II*, Centro de Estudios Históricos. *Archivo de la Palabra*, 1931, [1 disco (6 min)] [consulta 21 mayo 2017]. Disponible en: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?text=&sort=&showYearItems=&exact=&textH=&advanced=&competeText=&tipomaterial1=Registro+sonoro+no+musical&language=es&autor=Unamuno%2c+Miguel+de+pa geSize=10>

manifiesto: “Corporación del Fonema Hispánico” (1942), en el que el cineasta Val del Omar llega a proponer la creación de una editorial fonética para los pueblos de lengua castellana donde se pudiera “construir un documental acústico de acciones y sonidos concretos” sirviéndose de un magnetófono inventado por él que permitía “técnicas de segmentación acústica”. Este deseo se materializa en 1960 en su sensacional película experimental “Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto)”, la cual, aparte de sus visiones tenebristas del paisaje de los páramos castellanos intercaladas con inquietantes detalles de imaginería barroca del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y los movimientos del bailar vallisoletano Vicente Escudero, tiene una banda sonora procesada electroacústicamente que se percibe como una suerte de música concreta que casi tiene entidad por sí sola, gracias al uso del innovador sistema de sonido diafónico²⁰⁵.

El siguiente eslabón de la historia del arte sonoro enraizado en el paisaje castellano sería “Arado” una instalación sonora creada en 1975 por Juan Navarro Baldeweg en Palencia bajo las premisas del arte conceptual, que formó parte de la emblemática exposición “Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016” celebrada en la Fundación Juan March. La pieza consiste en un tocadiscos y siete discos de lija que llevan escritas en su superficie las palabras: vencejo, arado, café, copa, cigarro, labios y sombra. Como fondo, una fotografía de un campo de Castilla a pleno sol con un mulo arando. Se trata, pues, de un juego conceptual, poético y nostálgico -casi en clave machadiana- con el que Navarro-Baldeweg recuerda los veraneos de su juventud en los campos de Palencia²⁰⁶.

Desde finales de los años 80, uno de los más prestigiosos artistas sonoros españoles continua, brillantemente, este diálogo procesual con el paisaje castellano -en este caso el paisaje urbano- mediante un formato a mitad de camino entre la acción y el ambiente

²⁰⁵ Según recuerda Pedro Jiménez en su artículo “Creo en los ruidos de la calle” en *Petroglifo- Zemos 98*, <http://blogs.zemos98.org/petroglifo/2011/08/11/%C2%ABcreo-en-los-ruidos-de-la-calle/> “La importancia del sonido en Val del Omar radica en su obsesión por el registro, metros y metros de cintas en la que graba horas de ambientes, sonido del agua, ruidos, en definitiva, música concreta. Además diseña un sistema de sonido, el diafónico, que revierte la lógica «objetiva» del sonido estéreo. La diafonía es un intento de activar un canal de reacción subjetivo que llama poderosamente a las puertas de la intuición”.

Véase también: Bonet, Eugeni, “Amar: Arder. Caudales cenizas de José Val del Omar”, [se publicó originalmente, en traducción francesa, en la revista *Trafic*, nº 34, verano 2000] [consulta 21 mayo 2017]. Disponible en: http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_9.pdf

²⁰⁶ En el catálogo de la exposición José Iges hace referencia a “Arado” como ejemplo que muestra las intenciones del arte conceptual, deslegitimando la separación de los campos visual y aurales, ya que “encontramos una cierta analogía perceptiva entre la acción de arar la tierra y la aguja del tocadiscos paseándose por los surcos del disco”. Iges, José, *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, op.cit. p. 226.

sonoro a gran escala. Hablamos de Llorenç Barber y de sus “Ciudadanos Conciertos de Campanas”²⁰⁷.

Se trata de singulares “sinfonías” con la totalidad de los campanarios de una ciudad sonando al compás de partituras rigurosamente coordinadas por medio de indicaciones cronométricas exactas. Para escuchar estos conciertos, el público se tiene que ubicar en plazas y parques de la ciudad, asomarse a azoteas y balcones o bien transitar por las calles libremente, en itinerarios improvisados. Como ya se ha explicado, Barber aplica a esta forma de componer el concepto de “plurifocalidad”: una multiplicación de focos sonoros a partir de la imprevisible distribución de los campanarios en el paisaje urbano, la cual trastoca la unidireccionalidad típica de la sala de conciertos.

En 1988 se celebraron tres de estos singulares conciertos bajo los títulos: “Mortuos Plango” (Valladolid, 4 de junio de 1988), “Fulgura Frango”, (Salamanca el 9 de julio de 1988) y “Campanas y Almenas”, (Ávila, 16 de octubre de 1988). Con esta trilogía Barber inicia una historia de amor con las ciudades de Castilla y León que dura hasta hoy, pues desde entonces no ha dejado de encadenar, año tras año, proyectos de plurifocalidad sonora que revigorizan las tradiciones seculares de los paisajes urbanos de más de una veintena de ciudades y pueblos de esta comunidad.

Continuamos nuestro itinerario por orden cronológico, y otra de las intervenciones más sobresalientes en las que el paisaje sonoro y la investigación antropológica se materializan a partir de la dialéctica entre arte y territorio, es la acción sonora realizada en 1999 por Nilo Gallego en colaboración con el pastor, Felipe Quintana, bajo el título: “Felipe vuelve a casa con sus ovejas sonando” producida por el *Centro de Operaciones El Apeadero*, en la localidad de Bercianos del Real Camino (León). En el título de esta, ya mítica, acción, quedan descritas las intenciones del autor: por una parte, el respeto a la actividad cotidiana del pastor (“la solemnidad de lo ordinario”, como apunta Javier Hernando) y por otra, la intensificación performativa de “lo sonoro” en medio del paisaje rural, mediante el incremento del número de cencerros que portan los animales, generando con ello una “escucha singular” para quienes asistieron a dicha acción. El vídeo de esta acción que, para muchas personas, entre las que me encuentro, es la

²⁰⁷ García Sánchez, María Teresa, “De la ciudad en vibración al ser resonante: Una investigación a propósito de los conciertos de campanas de Llorenç Barber”, [Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura (Universidad Politécnica de Madrid)] 2011, [consulta 25 febrero 2017]. Disponible en: <https://oa.upm.es/12786/>

Véase también: López Cano, Rubén, “Música plurifocal. Los Conciertos de Ciudades de Llorenç Barber”. Disponible en: <http://campaners.com/php/textos.php?text=1638>

pedra angular del arte sonoro en Castilla y León, fue filmado por el cineasta leonés Chus Domínguez y se encuentra desde hace años disponible en Vimeo²⁰⁸.

Nuestro recorrido por esta resumida genealogía del paisajismo sonoro en Castilla y León entra en el siglo XXI con dos obras del compositor y artista sonoro nacido en Peñafiel (Valladolid), Ángel Arranz, otro de los creadores imprescindibles para entender la deriva del arte sonoro desde una dimensión antropológica más orgánica hasta una redefinición hipertecnológica y digital, aunque no por ello menos enraizada en el territorio.

Para la primera, recuperando parcialmente la senda abierta por los “ciudadanos conciertos de campanas de Llorenç Barber” el 18 de mayo de 2013 se celebró la intervención sonora “Toposonía”: una acción colectiva de 40 minutos de duración con motivo de la celebración de los 1000 años de la Fundación de la Villa de Peñafiel. “Toposonía está concebida entendiendo el trazado arquitectónico de la villa como un solo instrumento resonante, en donde, alrededor de 120 músicos repartidos en diversas localizaciones de la ciudad participan de manera conjunta en una coreografía sonora que juega con los espacios desde un punto de vista tanto acústico como orgánico”. Este proyecto colaborativo, nos recuerda el propio Arranz, unifica en un todo varias disciplinas y funciones: performance e improvisación (Katsunori Nishimura), sound painting (David Merino), maestro campanero (Daniel Sanz Platero), diseño temporal, espacial y composición electrónica (el propio Ángel Arranz).

En la segunda, nos encontramos ante uno de los trabajos más ambiciosos en los que se sintetiza a través de las nuevas tecnologías el encuentro entre el arte sonoro, el paisaje de la Ribera del Duero y las llamadas “arquitecturas del vino” en la zona conocida como “Cerro de las bodegas”; el proyecto intermedia [d]espacio: conformado por una serie de piezas acusmáticas compuestas por Ángel Arranz entre 2006 y 2009 y revisadas entre 2010 y 2013 a partir del diálogo con prestigiosos arquitectos contemporáneos que han dejado su impronta en Castilla y León en las Bodegas Protos diseñadas por Richard Rogers y las Bodegas Qumrán, de Konkrit Blu Arquitectura, ambas en Peñafiel (Valladolid)²⁰⁹.

²⁰⁸ Domínguez, Chus. Vídeo de la acción “Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando” de Nilo Gallego. Vimeo [consulta 10 septiembre 2021]. Disponible en: <https://vimeo.com/69037401>

²⁰⁹ A los que se suman proyectos similares con las Bodegas Marqués de Riscal de Frank Gehry y las Bodegas Ysios de Santiago Calatrava. La información y descripción teórica de estos proyectos y videos de los mismos están disponibles en: <https://www.thedkprojection.com/despacio-3/>

En ambos casos, las arquitecturas, el paisaje circundante y la música se fusionan en un todo poético y sensorial haciendo uso de un sistema de composición algorítmica llamado “Deconstrucción Sinusoidal” desarrollado por Ángel Arranz en el Instituto de Sonología de La Haya²¹⁰. Las composiciones pueden ser interpretadas en directo en el propio espacio arquitectónico o ponerse en escena mediante un sistema de altavoces envolventes acompañados de proyecciones generadas en tiempo real con los mismos programas informáticos.

Terminamos nuestro recorrido sonoro recordando un proyecto de carácter mnemónico que pone en conexión el presente con el pasado más remoto del paisaje de Castilla y León y lleva por título: “Ecos: Paisajes Sonoros de la Evolución Humana”. Su responsable es Carlos de Hita un reconocido técnico de sonido, especializado en registrar y archivar durante años los sonidos de la naturaleza. El proyecto expositivo “Ecos” fue diseñado específicamente para ser exhibido en el Museo de la Evolución Humana MEH (Burgos) de diciembre 2014 a julio 2015 y propone al visitante la experiencia sensorial de descubrir los sonidos que han rodeado a la evolución humana desde hace cuatro millones de años hasta la actualidad.

Cuando nos referíamos en otro apartado de estas conclusiones a espacios independientes y autogestionados que han apoyado el arte sonoro desde su fundación, hemos querido reservar para el final una serie de proyectos que, a nuestro modo de ver, han condicionado y dotado de una idiosincrasia propia a muchas prácticas de arte sonoro desarrolladas en Castilla y León. En este punto es preciso recordar que, aunque parezca una paradoja, algunos espacios artísticos alternativos creados en entornos rurales se encuentran en el origen de las prácticas artísticas intermedia, a partir de las cuales se han generado algunas de las propuestas de arte sonoro más interesantes de las últimas cuatro décadas. Además, parece que el propio ecosistema rural favorece formatos como el paisaje sonoro, los mapas sonoros, las grabaciones de campo o las acciones e improvisaciones sonoras en la naturaleza y en edificios industriales abandonados. Entre ellos destacamos por su papel pionero:

²¹⁰ En la web del proyecto Arranz dice perseguir con este proceso múltiples propósitos: “(...) una espacialidad musical emancipada, la instrumentalización del fluir del tiempo entendido como materia constructiva, la creación de formas (in)orgánicas a partir de la deconstrucción de una matriz pregenerada traduciendo grandes estructuras geométricas, una global y plenamente combinatoria efectiva en todas las múltiples configuraciones posibles”. Disponible en: <https://www.thedkprojection.com/dk-protos/> y <https://www.thedkprojection.com/dk-qumran-3/>

A Ua Crag, Colectivo de Acción Artística y espacio alternativo para la producción y exhibición de exposiciones, abierto en Aranda de Duero (Burgos) en 1985. Llamó tempranamente la atención de la crítica de arte por su carácter periférico y autogestionado y por dar visibilidad a propuestas artísticas alternativas como la performance, las instalaciones intermedia y algunas obras en las que se experimentaba con el sonido. Entre sus fundadores estaban artistas vinculados a la performance, la poesía fonética y el arte sonoro como Rafael Lamata y Alejandro Martínez Parra, vinculados a su vez al Espacio P gestionado por Pedro Garhel en Madrid. De hecho, será en Aranda de Duero, donde Garhel exponga por primera vez una de sus instalaciones multimedia (objetos, vídeo, imagen digital, sonido) más ambiciosas: “La Atlántida” en 1988. El espacio permaneció en activo hasta 1996.

Le sigue cronológicamente en 1994 la apertura del centro de arte La Fábrica en Abarca de Campos (Palencia) en una antigua harinera. En este espacio, dirigido por el galerista vallisoletano Evelio Gayubo se expuso por primera vez otra pieza ya histórica dentro del arte sonoro intermedia español: “Inventario” de Concha Jerez y José Iges (1994). Este centro finalmente cerró en 2004 tras diez años de dar a conocer la obra de grandes artistas contemporáneos.

Cuatro años más tarde, en 1998, se creó el Centro de Operaciones Land Art El Apeadero en Bercianos del Real Camino (León) por iniciativa del crítico y Catedrático en la Universidad de León, Javier Hernando, y de Carlos de la Varga, que entonces era director de la galería Tráfico de Arte (León). Su finalidad era incentivar actividades creativas contemporáneas basándose en las características de ese territorio, ubicado en las inmediaciones del Camino de Santiago. Entre esas actividades ya hemos destacado la acción sonora “Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando” de Nilo Gallego. El proyecto se mantuvo activo hasta 2004.

El Ayuntamiento de Morille (Salamanca) viene celebrando desde 2003 el Encuentro y Festival transfronterizo de Poesía, Patrimonio y Arte de Vanguardia en el Medio Rural (PAN). Este modélico proyecto está organizado conjuntamente por el Ayuntamiento de Morille, la Asociación Cultural “El Zurguén” y el Departamento de Literatura Española e Hispanoamérica la Universidad de Salamanca. Pensado originalmente en sus primeras ediciones como encuentro de jóvenes poetas con el entorno rural como telón de fondo, ha ido evolucionando hacia un proyecto cada vez más ambicioso en el que el acto poético dialoga con todas las prácticas artísticas de vanguardia, entre ellas la performance, el arte sonoro, la experimentación audiovisual y ocasionalmente formatos

instalativos efímeros. Allí se han podido ver obras de arte sonoro de artistas como Kaoru Katayama, Carlos Santos y Joao Silva, Clara Arribas y Juan Gil Segovia o Mayte Santamaría.

En ese mismo municipio se encuentra el Cementerio de Arte de Morille, creado en 2005 con el propósito de soterrar piezas de reconocido valor artístico vinculadas al arte de vanguardia. Allí se encuentran enterradas piezas con componente sonoro de Isidoro Valcárcel Medina, Esther Ferrer y Juan Hidalgo, entre otros muchos.

Desde entonces no han dejado de abrirse espacios artísticos en localizaciones rurales de Castilla y León, que, aparte de erigirse como alternativa a los espacios expositivos de las capitales, suelen programar con regularidad prácticas artísticas intermedia en las que el sonido y las temáticas de orden paisajista se utiliza como “medio” y como “fin”. Destacamos entre ellos: el colectivo Néxodos en Monzón de Campos (Palencia), los encuentros de poesía experimental “El Hacedor” en la Aldea del Portillo del Busto (Burgos), los Encuentros Zona Moraña, coordinados por el artista Antonio Alvarado, en Collado de Contreras (Ávila), la asociación LEVE en Castro de Cepeda (León), el Festival de Arte Contemporáneo de Arévalo (Ávila), el Festival de Arte Contemporáneo en la ruralidad de Solariegos (Burgos), los Encuentros #KEDARTE en Fuentefresno (Soria), What is music (WIM) Encuentro Intercultural de Música y Artes Frías (Burgos) o “Los sonidos de la Térmica” en el Museo Nacional de la Energía de Ponferrada (León).

Precisamente, en la provincia de León en la localidad de Cerezales del Condado población situada a 30 km de la capital, se encuentra la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, ubicada en las antiguas escuelas del pueblo desde diciembre de 2008. Tal vez la podemos considerar el proyecto cultural autogestionado más ambicioso levantado en una zona rural de Castilla y León en los últimos años, y en el que la experimentación sonora con temáticas que buscan ahondar en los contextos rurales sobre los que opera y en los que se inserta la institución, tiene una presencia permanente entre sus líneas troncales de programación de exposiciones (es también centro de producción e investigación con un ambicioso programa de residencias) y acción didáctica (etnoeducación) en las que suelen estar implicados algunos de los artistas sonoros más significativos de la comunidad.

En el apartado de “líneas troncales” de esta fundación en la web institucional puede leerse:

“FCAYC integra una línea específica de trabajo e investigación en torno al sonido. Además, desde su creación fomenta la divulgación de la música, como un lenguaje imprescindible vinculado al arte y la cultura y apoya a formaciones de diferentes campos musicales, ofreciéndoles soporte profesional en su trabajo y una plataforma de difusión. Los programas, ciclos y actividades en torno al sonido abarcan desde proyectos en torno a la transmisión de la cultura oral o la investigación sobre el mapa sonoro de su entorno, a ciclos de música de cámara, el festival internacional de Jazz que se celebra cada verano, talleres relacionados con el sonido y la creación musical y una programación periódica de música independiente contemporánea”²¹¹.

Coda final

Para finalizar estas conclusiones quiero recordar que en la Introducción de esta tesis justifiqué el año 2015 como límite cronológico, como manera de disponer de una cierta perspectiva histórica para elaborar mi investigación. Aunque en casi todos los capítulos de este trabajo me he ceñido a esos límites, me parece inevitable señalar que, justo a partir de 2016, no han dejado de producirse eventos culturales (tanto exposiciones de vocación antológica como eventos formativos), relacionados con la historia del arte sonoro, que demostrarían la creciente asimilación institucional tanto en museos e instituciones expositivas nacionales como en las de Castilla y León.

Entre las celebradas a nivel nacional puedo destacar entre otras: “This is not a Love Song. Cruce de caminos entre las artes visuales y la música pop” (La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, 2016 y Centro Cultural de la Villa, Madrid, 2020), “Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016” (Fundación Juan March, Madrid, 2016), “El pintor de canciones” (Centro cultural de la Villa, Madrid, 2019), “Disonata. Arte en sonido hasta 1980” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2020) y “Audiosfera: Experimentación sonora 1980-2020” (Museo Reina Sofía, Madrid, 2020).

De las celebradas en Castilla y León destaco por su vocación antológica: “Espacio, sonido, silencio”, comisariada por José Iges en el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2017); “Constelaciones. Poesía experimental en España (1963-2016), comisariada por: Luis Marigómez, Esperanza Ortega, José Luis Puerto y Tomás Sánchez Santiago en

²¹¹ Fundación Cerezales Antonino y Cinia en Cerezales del Condado, León. FCAYC. Disponible en: <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/sonido-y-escucha/>

Aquí puede consultarse su impresionante archivo de actividades relacionadas con el sonido desde 2009: https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/actividades/?action=tribe_photo&tribe_paged=1&tribe_event_display=past&tribe_ecc_custom_2=Sonido&tribe_ecc_custom_2=Sonido

MUSAC, (León, 2017) y “El giro notacional”, comisariada por José Iges y Manuel Olveira en el MUSAC (León, 2019), y “After Fluxus. De ruidos, susurros, acciones y silencios” comisariada por Javier Panera en la Casa de las Conchas, (Salamanca, 2022); a lo que se suman retrospectivas de pioneros del arte sonoro como *Wolf Vostell*, Channa Horwitz o *Mestres Quadreny*.

Como tal volumen sincrónico de exposiciones sobre prácticas artísticas a las que hemos convenido en denominar “arte sonoro, parece un “signo de los tiempos” que contribuye a poner en contexto este trabajo de investigación, no me resisto a terminar esta tesis sin una cita extraída de uno de mis libros de cabecera: “Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música (1977) de Jacques Attali:

"(...) Más que los colores y las formas son los sonidos y sus arreglos los que construyen una sociedad. Con el ruido, nace el desorden y su opuesto: el mundo. Con la música, nace el poder y su opuesto: la subversión. En el ruido se pueden leer los códigos de la vida, las relaciones entre los seres humanos. Clamor, Melodía, Disonancia, Harmonía (...)"²¹².

²¹² Attali, Jacques, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia, Ruedo ibérico, 1978.

3 BIBLIOGRAFÍA, DISCOGRAFÍA, TESIS DOCTORALES

3.1 BIBLIOGRAFÍA

Abril Ascaso, Óscar, *OAA Soundworks*, Barcelona, Inter-zona, Palau de la Virreina, 2000.

Agúndez, José Antonio, *10 Happenings de Wolf Vostell*, Malpartida de Cáceres, Editora regional de Extremadura y Asociación de amigos del Museo Vostell Malpartida, 1999.

Aizpuru, Margarita de, “Esther Ferrer, de la acción al objeto y Viceversa”, en: *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1998.

— *La performance expandida*, Córdoba, Fundación Rafael Botí, 2006 [cat.].

Albarrán Diego, Juan, *Entrevista a Nieves Correa por Juan Albarrán*, Zamora, , 2009. Disponible en Acción!Mad (Encuentros Internacionales de arte de acción): <http://accionmad.org/nieves-correa/entrevista-a-nieves-correa-por-juan-albarran/>

— “Pedro Garhel: otros ochenta”, *ABC*, Mayo 8, 2011.

— *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Víctor, 2012.

— “Construyendo la presencia. Fotografía y performance en el límite de la representación”, en: Panera Cuevas, F. J., *Teatro de Operaciones. Estudios sobre artes visuales, música y puesta en escena de las vanguardias a la era digital*, Salamanca, Screen Projects, 2014.

Alonso, A., “El P. Mariano Díez”, en: *Anales de la Congregación de la Misión*, 1933.

Alonso, Edith, “El concepto de “imagen-de-lo-sonoro” en la música acusmática según el compositor François Bayle”, en: *Escritura e imagen* Vol. 9, [revista científica Universidad Complutense], Madrid, Ediciones Complutense, 2013. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/43540#:~:text=Las%20vibraciones%20sonoras%20que%20proviene,n,o%20%E2%80%9Ci%2Dsonoro%E2%80%9D>

Alonso Ruiz, Amelia, *El color de los sonidos*, Madrid, Visión Libros, 2011.

Álvarez-Fernández, Miguel, “Interferencias 7x12”, en: *Escoitar Audio Hacklab*, Vigo, Fundación Marco, Colectivo Escoitar (Ed.), 2008.

— “Música electroacústica y arte sonoro. Perspectivas sobre dos concepciones de la tecnología y sus implicaciones ideológicas estéticas”, en: Gregorio Jiménez (Ed.),

Actas del Congreso XIX Festival Internacional de Música Electroacústica. Punto de Encuentro, Valencia. AMEE, 2014.

Álvarez-Fernández, M., Berenguer, J. M., Bossetti, A., Carles, J. L., Fahres, M., Iges, J., Waligorska, A., *Islas Resonantes*, Santa Cruz de Tenerife, (J. Iges & C. Jerez, eds.) Gobierno de Canarias, 2010.

Álvarez, Hilario, *El arte de acción en España (Una visión panorámica)*. Conferencia impartida en la Academia de Teatro de Helsinki en Febrero de 2007. Disponible en: <http://www.accionmad.org/textos/texto18.pdf>

Álvarez, Ylenia, “Llorenç Barber: «La música ya no se oye vestido de pingüino y en la fila 13»”, *Hoyesarte*, Junio 18, 2013. Disponible en: http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/llorenc-barber-la-musica-ya-no-se-oye-vestido-de-pinguino-en-la-fila-13_121424/

Andueza, María, “Instalaciones sonoras site-specific en el entorno urbano”, en: *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, Salamanca, SIBE-Obra Social Caja Duero, Editado por Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano, 2008. Disponible en: http://mariaandueza.files.wordpress.com/2009/10/articulo_sibe_-_maria-andueza.pdf

— “Reivindicar, amplificar, interferir y aumentar. Cinco décadas de arte público y creación sonora en España”, en: *Historia y presencia del arte sonoro en España MASE*. [Segundo volumen], Córdoba, BandaÀparte editores, 2015.

Ariza Pomareta, Javier, *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

— “El soporte sonoro como obra de arte: propuestas creativas versadas en la plasticidad, poética y reciclado de los formatos de audio analógicos”, *Revista Artígrama*, Universidad de Zaragoza, nº 28, 2013.

— “Soundscape as a time capsule: A creative project based on the sounds of the first train station of Cuenca”, *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, nº 27, 2015.

— “Imaginar la radio: Ramón Gómez de la Serna y el medio radiofónico”, en: [Revista] *Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº 8, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2019. Disponible en: http://revistasonda.upv.es/2019_Articulo_Javier_Ariza.pdf

Arnaldo, J., *Analogías Musicales. Kandinsky y sus contemporáneos* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.

Arnheim, Rudolf, *Estética Radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

- Arrechea, Alexandre, *Todo Algo Nada*, Burgos, Caja de Burgos, 2009. [Catálogo exposición en el Centro de Arte Caja de Burgos, CAB].
- Ashton, Dore, Celant, Germano, Delehanty, Suzanne y Fischer, Lucy, *Soundings* [Catálogo], Ed. Neuberger Museum, State University of New York, 1981.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia, Iberia de ediciones, 1978.
- Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Aznar, Sagrario, “El arte de acción”, *Arte hoy* 7, Guipúzcoa, Nerea, 2000.
- Baena, Fernando, *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, 2013 [tesis doctoral].
- Balsebre, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Barber, Llorenç, *Las Voces de la Voz* [Librillo del CD 5 de Fátima Miranda], Palma de Mallorca, Unió Musics, 1992.
- *John Cage*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1995.
- “Acercamientos al fenómeno ZAJ desde el mundo musical”, en: *ZAJ*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- “De te fabula narratur, el caso Nilo”, en: *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Art El Apeadero, 1999.
- *Fátima Miranda: una voz muy particular, ArteSonado* [Libro-CD de Fátima Miranda], Madrid, El Europeo Música-52PM, 2000 [Colección LCD19].
- *El Placer de la Escucha*, Madrid, Árdora exprés, 2003.
- “Las naumaquias o sobre la música hecha agua y otras liquidaciones”, en: CVC. *Paisajes sonoros II*. [Presentado en II Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros, Instituto Cervantes], 2008. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/barber/barber_01.htm
- “Música/John Cage: una identificación arte-vida”, *Kurpil* [revista mensual de literatura], 1976, nº 10.
- “Zaj, una historia por hacer”, *Zoom*, [revista], 1978, nº10.
- “Juan Hidalgo”, *Ritmo*, [revista], 1986, nº 566.

- Barber, Llorenç / Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2009.
- Barce, Ramón, *Toda frontera*, [cartón zai], abril de 1965.
- Baronian, M. y Rosello M., “Jacques Rancière and Indisciplinarity (Interview)”, en: *Art & Research*, vol. 2, nº.1, 2008.
- Barragán, Paco, *No lo llames performance. Don't call it performance*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2004.
- Bayle, Françoise, *Música Acusmática*, Paris, INA/Buchet/Chastel, 1993.
- Bejarano, Mauricio, *Acusmática: Arte de los sonidos fijados y de las imágenes sonoras proyectadas*, Bogotá, Catálogo BLAA, 1999.
- Bello, José, *Visita de Richard Wagner a Burgos*, Madrid, Ed. Residencia de Estudiantes de Madrid, 2009.
- Berenguer, Josep Lluís, “La aleatoriedad en la música”, en: *Cimal*, nº2, 1979.
- Berenguer, J. M., Gómez, C., Palou, Ó., Satué, D., & Binsbergen, I., *Paisajes Sonoros de las Acampadas de la Indignación*. Registro Sonoro de la Plaza de Cataluña y Puerto del Sol. Mayo de 2011. Disponible en: <http://www.sonoscop.net/acampadas/>
- Block, René, Pagé, Suzanne y Popper, Frank, *Ecouter par les yeux: objets et environnements sonores* [catálogo de la exposición], ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1980.
- Bonet, Eugeni, “Amar: Arder. Candentes cenizas de José Val del Omar”, [se publicó originalmente, en traducción francesa, en la revista *Trafic*, nº 34, verano 2000] [consulta 21 mayo 2017]. Disponible en: http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_9.pdf
- Boso, Felipe, *Los poemas concretos*, Abarca de Campos, La Fábrica, Arte Contemporáneo, 1994.
- Bosseur, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel, intersections musique/ arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Ed. Dis Voir, 1992.
- *Musique et Arts Plastiques: Interactions au XXe Siècle*, Paris, Minerve, 1998.
- *John Cage*, Paris, Minerve, 2000.
- *De vive Voix. Dialogues sur les musiques Contemporaines*, Paris, Minerve, 2010.

- Cabeza Rodríguez, Pilar y Herrero Valín, Rosario, *La música en la educación; mucho más que un adorno*, Palencia, Escuela Universitaria del Profesorado de EGB, 1987, en: *Tabanque nº 3, 1987*, [revista pedagógica]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2256992>
- Cage, John, *The future of music: Credo*, Middletown, Wesleyan Univ. Press, 1937.
- *Lecture on nothing*, Milan, Incontri musicali, 1959.
- *Silence*, Hanover, Weloyan University Press, 1961.
- *Escritos al oído*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia: Fundación CajaMurcia, 1999.
- *Silencio: conferencias y escritos de John Cage*, Madrid, Árdora, 2012.
- Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Carles, José Luis, *La Casa del Sonido* [podcast], Madrid, 2008. <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-casa-del-sonido/>
- Simposio sobre el Paisaje en Urueña, con la arquitecta Cristina Palmese [podcast]. Presentado por: Jose Luis Carles, en: *La Casa del Sonido*, 31 mayo 2016. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-casa-del-sonido/casa-del-sonido-simposio-sobre-paisaje-uruena-arquitecta-cristina-palmese-31-05-16/3620659/>
- Carles, Jose Luis, & Palmese, Cristina, *Identidad Sonora Urbana*. Presentado en Paisaje Sonoro Uruguay, Montevideo, Uruguay. 2004. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/carles.html>
- Casellas, Joan, "Performance, hoy", Madrid, *Exit Express*, nº 47, 2009.
- Castillejo, José Luis, *Actualidad y participación. Una filosofía contemporánea*, Madrid, Tecnos, 1968.
- Castro Flórez, Fernando, "La culpa no es mía", en: Sánchez Blanco, Domingo, *A destajo, 500 performances en un día*, Murcia, Ad Hoc, 2004.
- "En recuerdo de las leyes de la hospitalidad", *Revista Minerva*. 2007. Disponible en <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=218>
- Chion, M., *Pierre Henry*, París, Fayard/Sacem, 1980.
- *La musique électro acoustique*, Paris, U.F., 1982.

- *La Audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993.
 - *El sonido*, Barcelona, Ed. Paidós, 1999.
 - *El arte de los sonidos fijados* [traducción de Carmen Pardo], Cuenca, Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas Artes. Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
 - *Musique concrète, art des sons fixes*, Lyon, Entredeux N°7, Ed. Momedulies et CFMI de Lyon, 2009.
- Coe, Ralph T., *Sound, Light, Silence: Art That Performs*, Kansas City, Nelson Gallery/Atkins Museum, 1966.
- Comelles, Edu, *Walking Compositions, A Site-Specific Soundwalk*, Edinburgh, UK, University of Edinburgh, School of Arts, Culture and Environment, 2009 [consulta: 18 octubre 2016] Disponible en: <http://www.educomelles.com/2009/02/walking-compositions-2009.html>
- *La Ciudad Aural, Una Propuesta de Emplazamiento de Sonido* [Proyecto final de Master], Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes San Carlos, 2010. Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13968/ec_ciudadaural_text.pdf
 - “Mapas sonoros, netlabels y culturas emergentes. Una aproximación sobre la fonografía y el paisaje sonoro en la Era Digital”, en: *Arte y políticas de identidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 2012. Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/download/174041/147891>
 - *Spectre. Hacia un lenguaje visual desde lo auditivo*, [11 de septiembre al 15 de noviembre de 2020. Centre del Carme (Valencia)], [catálogo], Valencia, Generalitat Valenciana, 2020.
- Conderana, José Alberto, *El espacio de la representación. Arquitectura, artes plásticas, performance y ceremonia teatral*, Madrid, Quiasmo, 2010.
- “Arte de acción crítico en el espacio público”, en: *Efímera revista*, Vol.1, nº. 1, Madrid, 2010.
- Correa, Nieves, “Mujeres y arte de acción en España, Mujeres en el sistema del arte en España”, en: *Exit Publicaciones*, Madrid, 2012. Disponible en: <http://accionmad.org/nieves-correa/mujeres-y-arte-de-accion-en-espana/>
- “La Acción Visible: Diez años de evolución en la práctica de la Acción en España”, en: *La Acción Visible* [Revista nº 0], 2007. Disponible en: <http://accionmad.org/nieves-correa/la-accion-visible-diez-anos-de-evolucion-en-la-practica-de-la-accion-en-espana/>

Costa, J. M., “Arte Sonoro”, en: *Revista EXIT Express*, nº 54, Madrid, 2010.

Daumal i Domènech, Francesc, “Creatividad sonora en el pavimento. El paisaje sonoro a nuestros pies”, en: *Paisajes sonoros I*. Presentado en I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros, Festival América España de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), Auditorio Nacional de Música, Madrid, 2007. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/daumal/daumal_01.htm

Debord, G., *Teoría de la deriva*. Madrid, Literatura Gris, 1999. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm>

Dirección General de Promoción Cultural [organiza], *Esculturas sonoras. François y Bernard Baschet*, Zamora, 1986. [Folleto de la Exposición itinerante en Castilla y León].

Duarte Loza, Daniel, “Hacia el arte indisciplinario. Algunas reflexiones y una acción sonora colectiva y participativa en movimiento”, en: *Arte y políticas de identidad*. Vol. 7 / Dic. 2012. Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/174031>

Felipe, Francisco, *Pedro Garhel. Nos falta un artista*. Documento 156, Brumaria, [Publicado en mediateletipos, Sarmiento, José Antonio, 2005]. Disponible en: <http://www.mediateletipos.net/archives/1978>

Felipe, Francisco y Ohlenschläger, Karin, “Conversación en torno al Espacio P y la videocreación de los años 80 en Madrid”, en: Aramburu, Nekane y Trigueros, Carlos, *Caras B de la historia del Vídeo arte en España*, Madrid, AECID, Mimadre ediciones, 2011.

Fernández, Olga y Río, Víctor del (eds.), *A UA CRAG*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007. [Coordina: Eva Bombín].

Ferrando, Bartolomé, “El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más”, en: MARTEL, Richard (ed.), *Arte Acción 2*, Valencia, IVAM, 2004.

— “El arte de acción en España. 1947-2009” [revista], *Exit Express* nº47, 2009.

Flatus Vocis Trio (Bartolomé Ferrando, Fátima Miranda i Llorenç Barber), *Grosso Modo*, Xiu Records, La Vall de Uxó, 1990. Disponible en: <http://bferrando.com/flatus-vocis-trio-ferrando-miranda-barber/>

Flores Galán, Alberto Elicio, “Tiempo y memoria en la obra de Concha Jerez”, *Norba Arte 20-21* [revista de arte], 2000-2001.

— *Intervenciones, instalaciones visuales e instalaciones sonoras de Concha Jerez*, [tesis doctoral]. Cáceres, Facultad Filosofía y Letras. Universidad de Extremadura, 2006.

- Furlong, William, "Sound in recent art", en: *Audío Arts. Discourse and practice in contemporary art*, Academy Editions, Londres, 1994.
- Galiana, Josep Lluís, *La emoción sonora: de la creación electroacústica, la improvisación libre, el arte sonoro y otras músicas experimentales*, Valencia, Piles, 2014.
- Garachana, Chinowski, *Mapa Sonoro / El Sueño de Tesla*. [Mapa Sonoro digital], Málaga, (s.f.). Disponible en: www.tesladream.org/mapa/mapasonoro.html
- García, Isaac D., "Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical", en: *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 32 nº 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2020 [revista científica]. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/62464>
- García del Busto, José Luis, "El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora", en: *Punto y Coma* nº 5, [revista], 1978.
- Garhel, Pedro, *Depósito Dental, prótesis* [videograbación], Madrid, Distribución AVA-Espacio P, 1989.
- *Pedro Garhel Recopilación 1980-1986* [videograbación], Madrid, Distribución AVA-Espacio P, 1989.
- Garriga Inarejos, Rocío, "El silencio audible: de la escucha asombrada a la escucha generativa", en: *Arte y Políticas de Identidad* Vol. 7. *Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, 2012. Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/issue/view/11721>
- Garza Ordóñez, María Fernanda, "Arte Sonoro, Música experimental y México", en: *Espacio Crítico Radio*, Noviembre 26, 2008. Disponible en: <https://espaciocritico4.wordpress.com/2008/11/26/arte-sonoro-musica-experimental-y-mexico/>
- Ge, Jesús, *Esto no es vanguardia* [libro-CD], [Libro autoeditado crowfundeado por Verkami], 2013.
- Gil Noé, J. Vicente, "La memoria convocada en los conciertos de ciudades de Llorenç Barber", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16, 2021. Disponible en: <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.lmce>
- Goldberg, Roselee, *Performance Art*, Barcelona, Destino, 1996.
- González, Susana, *Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis*, Acta poética 29 (2), México, D. F., Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2008.
- Gonzalo, Jaime, *La ciudad secreta. Sonidos experimentales en la Barcelona pre-olímpica, 1971-1991* [libro+3 CD], Madrid, Munster Records, 2013.

- Gubern, Román, *Val del Omar, cinemista*, Granada, Diputación de Granada, 2004.
- Guzmán, Rafael, *Derivas*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2008. [Textos: Javier Panera, Sebastián Salgado, Rafael Guzmán Martín], [contiene DVD].
- Hellerman, William y Goddard, Don, *Sound/Art* [Catálogo], Nueva York, The Sculpture Center, 1983.
- Hernando, Javier, “La solemnidad de lo ordinario”, en: *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Art El Apeadero, 1999.
- Herrera Nogal, Alfredo, *Cien años de un Seminario. 1892-1992: María Mediadora PP. Paúles, Tardajos-Burgos*, Madrid, Ed. La Milagrosa, 1992.
- Higgins, Dick, “Statement on intermedia”, en: Vostell Wolf (Ed.), *Dé-collage*, [revista Julio 1967], Frankfurt, Typos Verlag / Nueva York, Something Else Press, 1967. Disponible en: <https://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/crux-of-fluxus/>
- “Fluxus e intermedia”, en: Martel, Richard (ed.), *Arte de acción 1*, Valencia, IVAM, 2004.
- Iges, José, *Vostell y la Música*. Asociación de Amigos del Museo Vostell Malpartida, 2004. [Conferencia pronunciada en el Museo Vostell Malpartida el día 27 de noviembre de 1998]
- “Arte radiofónico. Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación”, en: VV. AA., *Arte radiofónico, cuaderno central* [Revista TELOS, nº 60], Madrid, Fundación Telefónica, 2004.
- “Arte sonoro en España. Notas introductorias”, en: *I Muestra de Arte Sonoro Español (MASE)*, 2006, Córdoba, Weekend Proms-Sensexperiment, 2007. Disponible en: http://mase.es/wp-content/uploads/2006/11/1.MASE_2006_txt_%C2%A9Jose-Iges_ES.pdf
- *Argot*, Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria) e Instituto Cervantes, 2010 [cat.].
- *Ars sonora. 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2012.
- “Proceso y concepto en el arte sonoro en España”, en: *MASE*, 2013, Disponible en: <https://es.scribd.com/document/213971217/Proceso-y-concepto-en-el-arte-sonoro-en-Espan-a-Jose-Iges-2013>
- “Dimensión sonora de la escritura”, en: *Revista Arte y Parte*, nº 117, Santander, 2015.

- *Conferencias sobre Arte Sonoro*, Madrid, Árdora Ediciones. Colección 250 gramos, 2017.
- *Soundscapes: una aproximación histórica*, *Sonoscop*, (s._f.). Disponible en: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html>
- [comisario], *Sonidos de Equilibrios Metaestables S.E.M.*, Exposición internacional de arte sonoro, en el espacio virtual de Galería Freijo. Disponible en: <https://virtual.galeriafreijo.com/sem>
- Iges, José, y Schraenen, Guy, eds. *El espacio del sonido, el tiempo de la mirada = Hotsaren espazioa, begiradaren denbora [libro+CD]*. [Cat. exposición, 29 de julio-25 de septiembre 1999, Koldo Mitxelena Kulturunea. Comisario: José Iges], San Sebastián, Diputación Foral de Gipúzcoa, 1999.
- Iges, José, y Jerez, Concha, *Net-Opera*, Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 2004 [cat.].
- Iges, José y Oliveira, Manuel, *El giro notacional*, Murcia, Editorial Cendeac, 2019 [Colección Infraveles 28 Filosofía]. [Comisario: Manuel Oliveira] [Exposición en MUSAC: 26 de enero a 15 septiembre 2019] [Exposición en Galería Freijo: 7 a 21 de febrero 2020.]
- Instituto Superior de Complemento de Estudios. *I Bienal Internacional del Sonido 1973: Programa-guía*, Valladolid, Instituto Superior de Complementos de Estudios, 1973.
- *I Bienal Internacional del Sonido: memoria 1973*, Valladolid, Instituto Superior de Complementos de Estudios, 1973.
- *II Bienal Internacional del Sonido: programa oficial*, Valladolid, Instituto Superior de Complementos de Estudios, 1975.
- *III Bienal Internacional del Sonido 1977: programa oficial*, Valladolid, Instituto Superior de Complementos de Estudios, 1977.
- *III Bienal Internacional del Sonido: memoria 1977*, Valladolid, Instituto Superior de Complementos de Estudios, 1977.
- *V Bienal Internacional del Sonido: programa oficial*, Valladolid, Instituto Superior de Complementos de Estudios, 1981.
- Jacobs, Joseph, “La clase de Cage”, en: *Crashing New York A la John Cage* incluido en el catálogo OFF Limits. Rutgers University and the Avant-garde, 1957-1963, The Newark Museum, Nueva Jersey/ Rutgers University Press, New Brunswick, Nueva Jersey/Londres, 1999. [Traducido por Pablo Abril], Ólolo, 2002. Disponible en: <https://www.uclm.es/artesonoro/ololo3/Jacobs/Clase.html>
- Jerez, Concha, *Concha Jerez. Interferencias*, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 1996.

- *En el umbral de la Mirada*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza. Servicio de Acción Cultural. Museo Pablo Gargallo, 1997 [cat.].
 - *Del lugar al no-lugar*, Donosti / San Sebastián, Koldo Mitxelena. Diputación Foral de Guipúzcoa, 2001 [incluye CD Rom] [cat.].
 - *Entre utopía y realidad*, [exposición] del 11 de enero al 17 de febrero de 2001, Espacio Caja de Burgos / Concha Jerez; [texto, Alicia Murría], Burgos, Caja de Burgos, 2001. [cat.].
 - *Terre di Nessuno*, Madrid, Fundación Telefónica, 2002 [cat.].
 - *Restos anónimos del naufragio*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro de Arte la Regenta. Gobierno de Canarias, 2002 [incluye CD Rom] [cat.].
 - *Que nos roban la Memoria*. [Comisario: João Fernandes] [29 julio, 2020 - 11 enero, 2021], [catálogo], Madrid, Museo Reina Sofía, 2020.
- Joy, Jérôme, *Historique des expositions d'art sonore, 1964-2004*, [web con cronología de exposiciones internacionales que incluyen piezas de arte sonoro desde 1964 hasta 2004] Disponible en: https://joy.nuijus.net/w/index.php?page=SAET#_rarr_It_1985
- Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments and Happenings*, Nueva York, Abrams, 1966.
- Kim-Cohen, Seth, *In the Blink of an Ear: Towards a Non-Cochlear Sonic Art*, New York, Continuum, 2009.
- Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en: Foster, Hal (Ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002.
- Kubisch, Christina, *An introduction to Christina Kubisch's "Electrical Walks" series of works*, [vídeo], 2007. Disponible en: <https://vimeo.com/54846163>
- *Invisible Cities: An Interview with Christina Kubisch*, Cabinet Magazine, 2006. Disponible en: <http://cabinetmagazine.org/issues/21/cox.php>
- Laboratori d'Art Sonor, *Paisajes sonoros de las acampadas de la indignación*, Laboratori del Caos del Departament d'Escultura de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, 2011. Disponible en: <http://www.sonoscop.net/acampadas/>

- Laboratorio de Creaciones Intermedia, *Ruidos y susurros de las vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)*, [catálogo exposición], Valencia, Editorial de la UPV, 2004.
- Lander, Dan, Introduction, en: Lander, Dan y Lexier, Micah (eds.), *Sound by Artists*, Toronto, Art Metropole and Phillips Gallery, 1990.
- Larranaga, Josu. *Instalaciones*. Arte hoy 10. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2001.
- Leitner, Bernhard, *Pulse*, ZKM [libro con DVD] Zentrum für Kunst und Medientechnologie Vorstand, Karlsruhe, 2008. Disponible en: http://www.bernhardleitner.at/pdf/PULSE_FINAL.pdf
- Lewin-Richter, Andrés, “La música electroacústica en España”, en: *BRNCIC, Gabriel. Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*, Madrid, Fundación Autor, 1998.
- Licht, Alan, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli, 2007; *Film Art*, Tokyo, 2010. [*Sound Art Revisited, London*, Editorial Bloomsbury, 2019].
- Lingwood, J. y Mari, B., *Juan Muñoz. La voz sola: Esculturas, dibujos y obras para la radio*, Madrid, La Casa Encendida [catálogo de exposición], 2005.
- Lippard, Lucy, *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- Liut, Martín, “De fronteras y horizontes: música y arte sonoro”, en: *Clang*, 2008. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/296382654.pdf>
- London, Barbara, “Soundings: From the 1960s to the Present”, en: *Soundings a Contemporary Score*, Nueva York, MoMA, 2013.
- López, Francisco, *Schizophonia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom*, 1997. Disponible en: <http://www.franciscolopez.net/pdf/schizo.pdf>.
- López, Juan-Gil [escoitar.org], “La auralidad consensuada”. Presentado en “I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros”, Madrid, Centro Virtual Cervantes, 2007. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/gil/gil_01.htm
- López, Xoan-Xil, “Soundwalking. Del paseo sonoro “in-situ” a la escucha aumentada”, en: *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*, Santiago de Compostela, Centro Gallego Arte Contemporáneo, 2007 [catálogo jornadas en el CGAC del 16 al 19 de octubre de 2007]. Disponible en: <http://www.unruidosecreto.net/textos/texto-soundwalking/>
- López Cano, Rubén. *Música Plurifocal: Los Conciertos de Ciudades de Llorenç Barber*, México, JGH Ciencia y Cultura Latinoamericana, Biblioteca Litterarum

Humaniorum, serie Euterpe (musicología), 1997. Disponible en: <http://campaners.com/php/textos.php?text=1638>

— “Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas”, en: Sánchez de Andrés, L. (Ed.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid, Universidad Autónoma, 2013.

López Munuera, I., “Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo”, en: *Revista Arte y Parte*, nº 83, Santander, 2009.

Maderuelo, Javier, *La poesía fonética: un arte del siglo XX*, Santander, Ed. A.D.A.L., 1983.

— *Una música para los 80*, Madrid, Garsi, 1981.

— *Música para una exposición Schwitters*, Madrid, Fundación Juan March, 1982 [programa de mano del concierto celebrado el 29 de septiembre de 1982].

— *Arte Público: Actas del V Curso Arte y Naturaleza* (Huesca, 1999), Huesca, Diputación Provincial, 2000.

— *Desde La Ciudad: Actas del IV Curso Arte Y Naturaleza*. (Huesca, 1998), Huesca, Diputación Provincial, 2000.

— “Paisaje: un término artístico”, en: *Paisaje y Arte*. [Curso Pensar el Paisaje (2) sobre la componente artística del paisaje (CDAN)], Huesca, Abada Editores, 2007.

Maire, José Luis, “Espacio resonante e instalación sonora: Robert Morris, Michael Asher, Bill Viola y Terry Fox”, en: *Arte y parte. Arte sonoro* [revista (nº 117, junio-julio 2015)], Santander, Arte y parte, S.L., 2015.

Mancebo, Juan Agustín y Martínez, Manuela, “La memoria propia es la mejor fuente de documentación”. [Entrevista a Valcárcel Medina], en: *Revista sin título*, nº 1. Cuenca, 1994.

Mantecón, Marta, “Itziar Ocariz, un número finito de acciones determinadas”, *M. Arte y Cultura Visual*, Madrid, MAV Mujeres en las Artes Visuales, 2013. Disponible en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/12/06/un-numero-finito-de-acciones-determinadas/>

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal. Arte y estética, 2012 (primera edición, 1972).

Marchetti, Walter, (*De la mitología moderna*) *Un mito musical...*, [cartulina], Madrid, publicado por el artista, 1965.

Marchetti, Walter, Zaj. Al fondo del sonido, [Exposición “Zaj, colección Francesco Conz” en Círculo de Bellas Artes], en: *Minerva*, nº 11, Madrid, 2009.

- Marco, Tomás, *Música española de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970.
- “Música y arte sonoro”, en: Revista *Melómano* nº 228- marzo 2017.
- Marinetti, F.T., *El futurismo*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1912.
- *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.
- Marquina, Timoteo, “¿El P. Mariano Díez, inventor del cine?”, en: *Anales de la Congregación de la Misión y de las Hijas de la Caridad*, Madrid, La Milagrosa, 1995.
- Martin y Anthony Iles (eds.), *Ruido y capitalismo*, San Sebastián, Arteleku, 2011.
- Merino Martínez, Aitor, *Eco en el silencio: Surgimiento y desarrollo de un arte sonoro en España*, Madrid, Editorial EN ACCIÓN!, 2017.
- Millán, Fernando, *Génesis y fundamento de la poesía fonética*, Burgos, Artesa, septiembre 1972.
- *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Madrid, Árdora Ediciones, 1998.
- Escrito Está. Poesía Experimental en España*, Álava / Valladolid, Artium / Museo Patio Herreriano, 2010 [cat.]
- Miranda, Fátima, *Concierto para papel, Taller de Música Mundana*, Madrid, GASA, Grabaciones Accidentales, 1987.
- *Sobre Flatus Vocis Trio. Polipoesía*. 1ª Antología. Barcelona, Sedicions, 1992.
- “Asaeteada”, en: *RAS. Revista de Arte Sonoro*, nº 6, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2001.
- Molina Alarcón, Miguel, “El arte sonoro”, en: *Itamar, [revista de investigación musical territorios para el Arte Nº 1, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València]*, Valencia, PUB & Rivera, 2008. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon#scribd>
- “Restituir el Patrimonio del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica: reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones”, en: *Actas del I Congreso Internacional de Música y Tecnología*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.
- *El canon menor de las artes del sonido y la reconstrucción de su Escucha*, [conferencia], México, D. F., Centro cultural Border, Mayo 2015. Disponible en: <http://www.border.com.mx/encuentro-y-charla-miguel-molina-alarcon-domingo-24-de-mayo-13-horas/>

— “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)”, en: Iges, José (ed) Catálogo de la *I Muestra de arte sonoro español MASE*, Lucena-Córdoba, Ed. Sensxperiment, 2006.

— Molina Alarcón, Miguel, “Chámalle X” [conferencia realizada el 15 de noviembre de 2007], en: VV. AA.: *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2008, [catálogo]. Disponible en: https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miquel_molina_la_performance_avant.pdf

Molina, Miguel; Cerdá, Joseph, “Introducción. Entre el arte sonoro y el arte de la escucha”, en: [revista] *API- Arte y políticas de identidad*, 2012, nº 7.

Molinos, Asún, “Contestador”, en: *Campo Adentro, Arte, Agriculturas y Medio Rural*, Madrid, 2010. Disponible en: http://www.campoadentro.es/es/programa_de_residencias/artistas

Muscatello, Mariagrazia, “Si el río suena es porque piedras trae: apuntes sobre el arte sonoro y su relación con el arte contemporáneo”, en: *Artishock*, mayo, 2014. Disponible en: https://www.academia.edu/15352661/el_arte_sonoro_y_su_relaci%C3%B3n_con_el_arte_contemporaneo

Neuhaus, Max, “Sound Art?”, [publicado para la exposición *Volume: Bed of Sound*], New York, P.S.1 Contemporary Art Center, 2000. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20180626212752/http://www.max-neuhaus.info/bibliography/>

— “Diseño sonoro”, [M. Neuhaus escribió este artículo como reacción al área temática "ecología sonora" en el simposio "Zeitgleich"]. [Presentado en: *Paisaje Sonoro Uruguay*, Montevideo, Uruguay, 2002]. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/neuhaus.html>

— *Max Neuhaus: Times Square, Time Piece Beacon*, New York, Dia Art Foundation, 2009.

Nuñez, Adolfo, *Informática y electrónica musical*, Madrid, Ed. Paraninfo, 1993.

Ohlenschläger, Karin, *Espacio P 1981-1997*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo Móstoles, Madrid, 2017.

Ono, Yoko, *Pomelo (Grapefruit)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1970.

Palacios, Juanjo, *Edificio Resonante*, LEA Ediciones (La Escucha Atenta), 2016. Disponible en: <http://www.laescuchaatenta.com/Edificio-Resonante---Juanjo-Palacios.php>

- Palacios, Juanjo, & Comelles, Edu, *Senda Sonora*, [digital album], LEA Ediciones, 2012.
 Disponible en: <https://laescuchaatentaediciones.bandcamp.com/album/sendasonora>
- Panera, Javier, F. J., *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005.
- *Rock My Religion. Cruce de caminos entre el rock y las artes visuales*, [Explorafoto 2008 / Festival Internacional de Fotografía de Castilla y León], Salamanca, Explorafoto, 2008.
- *Música para tus ojos. Artes visuales y estética de videoclip: una historia de intercambios*, Astorga, Ayuntamiento de Astorga, 2009.
- *Video killed the painting star. Pintura e imagen en movimiento*, Medina del Campo, Semana de Cine de Medina del Campo, 2010.
- *Teatro de Operaciones. Estudios sobre artes visuales, música y puesta en escena de las vanguardias a la era digital*, Salamanca, Screen Projects, 2014.
- *Bailar sobre arquitectura, interferencias entre arte y rock and roll*, Vol. 1 (1956-1976). [Exposición "Días de Vinilo. Una historia del diseño gráfico musical"], Museo Patio Herreriano y Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, 2015.
- *Días de Vinilo. Una Historia del Diseño Gráfico Musical*, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, 2016.
- Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964- 1980*, Madrid, Akal, 2007.
- Pardo, Carmen, "La sensibilidad de la máquina: el circuito sonoro", en: *Acto [revista de pensamiento artístico contemporáneo]*, 2002, nº 1.
- "En los arenales del arte sonoro. Arte y políticas de identidad", en: [revista de la Universidad de Murcia] vol. 7, *Entre el arte sonoro y el arte de la escucha*, Universidad de Murcia, 2012.
- "Un nuevo mundo en el sonido. Val del Omar", en: Egipto, Antonio de; Suárez, Marga (ed.) *Historia y presencia del arte sonoro en España*, Córdoba, Bandaàparte Editores, 2015.
- Perejaume, *Imágenes proyectadas. Perejaume*, Burgos, Caja de Burgos, 2010. [Catálogo de la exposición "Imágenes proyectadas" en el Centro de Arte Caja de Burgos CAB, Burgos. 02 Octubre - 17 Enero 2010].
- Pérez, David, "Sin marco: arte y actitud" en: *Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

- Pérez Pont, José Luis, “Ahora la calle es nuestra” [Entrevista a Llorenç Barber], en: *Revista EXIT Express*, nº 54, Madrid, 2010 / *Revista MAKMA*, 21 de junio 2013.
- Philipsz, Susan, *Hazte ver / Appear to Me*, [Exposición en Abadía de Santo Domingo de Silos (Burgos) 10 marzo- 3 mayo 2009], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009 [textos: Lynne Cooke; David Toop; Lytle Shaw].
- Pritchett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Puerto, José Luis, “Regreso del pastor”, en: *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Arte El Apeadero, 1999.
- Rémus, J., *Sculpture sonore. In Musiques, arts et technologies; pour une approche critique*, Paris, L’Harmattan, 2003.
- “De la musique mécanique à la “mécamusique”, une démarche basée sur l’informatique musicale de commande”, en: *Actes des Journées d’Informatique Musicale (JIM 2012)*, Mons, Belgique: 9-11 mai 2011.
- Rocha Iturbide, Manuel, “El Arte Sonoro. ¿Hacia una nueva disciplina?”, en: [revista] *Viceversa*, 2000. Disponible en: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>
- *La instalación sonora*, Ólolo, 2003. Disponible en: <http://www.uclm.es/artesonoro/Ololo4/html/rocha.html>
- “¿Qué es el arte sonoro?”, en: *artesonoro.net*, 2005. Disponible en: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>
- *El arte sonoro en México*. Disponible en: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/InternationalSoundArtFest.pdf>
- “La escucha como forma de arte”, en: *Sulponticello* nº 31 octubre 2016 [Revista online de música y arte sonoro]. Disponible en: <http://www.sulponticello.com/la-escucha-como-forma-de-arte/#.WA9SeeWLTax2005>
- Rodríguez Moreno, Antonio y García Fraile, Ángel Luis, “La Tercera Bienal Internacional del Sonido en Valladolid”, *Ritmo*, [revista] Vol. 47, nº 470, 1977.
- Rodríguez Recio, Jesús Ángel, “Las posibilidades del soundpainting parecen no tener fin” [Entrevista a Beatriz Franco Mielgo] en *Resonancias (Revista del Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner” del Principado de Asturias)* nº 8, Junio 2013. Disponible en: <https://consrupa.com/publicaciones/>

- Russolo, Luigi, *El arte de los ruidos*, [1916], Cuenca, Centro de Creación Experimental, Taller de Ediciones, D.L., 1998.
- *L'art des Bruits*, Paris, L'âge d'homme, 2001.
- Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, *Val del Omar sin fin*, Granada, Ed. Diputación Provincial de Granada, 1992.
- Sánchez-Argilés, Mónica, *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Forma, 2009.
- Sánchez Cardona, Luz María, *Sonar. Navegación / Localización del sonido en las prácticas artísticas del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2018.
- Santos, Elena, *Espacios y proyectos alternativos en Castilla y León (de los 90 al 2000)*. [Tesina Universidad de Salamanca. Informe realizado con motivo de la realización de las III Jornadas de estudio de arte contemporáneo de Castilla y León, "Toda práctica es local", celebradas en el MUSAC en marzo de 2010]. Disponible en: https://issuu.com/elsantos/docs/informe_sobre_espacios_y_proyectos_alternativos_en
- Sanz, Pablo, *Huellas Sonoras. Mapa Sonoro digital*, Sant Bartomeu del Grau, Barcelona. 2011. Disponible en: <http://acvic.org/es/in-situcast/536-pablo-sanz-acvicsbg-campo-adentro>
- Sarmiento, José Antonio, *Palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Madrid, Ed. Hiperión, 1986.
- *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960- 1973*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
- *La Poesía Fonética: Futurismo/Dadá*, Madrid, Ed. Libertarias/Prodhufi, 1991.
- *El arte de acción*, Sta. Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deporte, 1999 [catálogo].
- *Zaj: concierto de teatro musical*, Córdoba, Weekend Proms, 2007.
- *La música del vinilo*, Cuenca, Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha, 2010.
- Schaeffer, Pierre, *¿Qué es la música concreta?*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.
- *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Editorial, 1966 (reedición, 1988).
- *De la musique concrète à la musique même*. Paris, Mémoire du libre, 2002.

- Schafer, R. Murray, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Intermedio Ediciones, 2013. (The Tuning of the World, New York, A.Knopf, Inc., 1976).
- Schafer, R. M., & Truax, B., *The Vancouver Soundscape*, Vancouver, BC., 1973.
- Sedeño Valdellós, Ana M^a, Wolf Vostell, “La vida como ruido”, en: *Sinfonía Virtual* [Revista n^o 1] 2006. Disponible en: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/wolf_vostell_la_vida_como_ruido.php
- Truax, Barry, *Paisaje sonoro, comunicación acústica y composición con sonidos ambientales*, Montevideo (Uruguay), Contemporary Music Review, 1996. Disponible en: www.eumus.edu.uy/ps/txt/truax.html
- *Acoustic Communication*, Westport, Connecticut: Greenwood Publishing, 2001.
- Valcárcel Medina, *Isidoro*, “A propósito del Arte Sonoro”, en: *Archivo de Arte Sonoro 1*, n^o 1, Cuenca, 1997.
- *3 o 4 conferencias*, León, Universidad de León [catálogo Plástica & Palabra], 2002.
- Vostell, Wolf, *Museo Vostell Malpartida: colección Wolf y Mercedes Vostell*, Mérida, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2003.
- VV.AA., *Encuentros 1972 Pamplona* [cat. expo., Pamplona (diferentes emplazamientos), 26 de junio - 3 de julio de 1972]. [Comisarios: José Luis Alexanco y Luis de Pablo. 26 de junio-3 de julio de 1972], Madrid, Alea, 1972.
- VV.AA., *Fuera de formato* [cat. expo., Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, febrero-marzo de 1983. Comisarios: Nacho Criado y Concha Jerez]. Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.
- VV.AA., *Madrid. Espacio de interferencias* [cat. expo., Círculo de Bellas Artes, Madrid, 9 de febrero-22 de abril de 1990. Comisario: Javier Maderuelo]. Madrid, Círculo de Bellas Artes; Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1990.
- VV.AA., *Électro Clips: 25 instantanés électroacoustiques*, Montreal, Difusión Media, 1996 [CD editado con motivo del New Music America Festival, celebrado en Montreal, nov. 1990].
- VV.AA., *En l'esperit de Fluxus* [cat. expo., Walker Art Center, Minneapolis (Minnesota), 14 de febrero-6 de junio de 1993; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 25 de noviembre de 1994-29 de enero de 1995. Comisarios: Elizabeth Armstrong y Joan Rothfuss]. Barcelona; Minneapolis: Fundació Antoni Tàpies; Walker Art Center, 1994.
- VV.AA., *Alter músiques natives* [libro+CD doble], [cat. expo., KRTU, Barcelona, 1995. Comisarios: Julià Guillamon, Pau Riba y Victor Nubla]. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1995.

- VV.AA., *Zaj* [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 23 de enero-21 de marzo de 1996. Comisario: José Antonio Sarmiento]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- VV.AA., *Los encuentros de Pamplona. 25 años después* [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 15 de julio-14 de septiembre de 1997. Comisarios: Fernando Francés y Fernando Huici]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
- VV.AA., *(D') oída: tercera temporada temàtica* [cat. expo., Galería Palma Dotze, Villafranca del Penedés, octubre de 1997-junio de 1998. Comisario: Octavi Rofes]. Villafranca del Penedés, Galería Palma Dotze, 1998.
- VV.AA., *Nueve días de acción: Burgos, del 27 de marzo al 4 de abril 1998*, Burgos, Ed. El Afilador, 1999.
- VV.AA., *Resonancias* [libro+CD], [cat. expo., Museo Municipal de Málaga, Málaga, 11 de septiembre-15 de octubre de 2000. Comisario: José Iges]. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2000.
- VV.AA., *Territorio público*, Bercianos del Real Camino (León), Centro de Operaciones Land Art El Apeadero, nº 0 (2002) y nº 1 (2003), [revista del Centro de Operaciones Land Art. El Apeadero].
- VV.AA., *Proceso sónico. Una nueva geografía de los sonidos* [libro+CD], [cat. expo., Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 4 de mayo-1 de septiembre de 2002; Centre Pompidou, París, 16 de octubre de 2002-6 de enero de 2003; Podewil, Berlín, marzo-mayo de 2003. Comisaria: Christine van Assche]. Barcelona: Actar; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2002.
- VV.AA., *Sombras y deseos. La Colección 2*, Burgos, Caja de Burgos, 2004 [Publicado con motivo de la exposición temporal de los fondos de la Colección Caja de Burgos, en el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos. Marzo - Julio 2004].
- VV.AA., *Territorios del silencio. La Colección 3*, Burgos, Caja de Burgos, 2004. [Publicado con motivo de la exposición temporal de los fondos de la Colección Caja de Burgos en el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos].
- VV.AA., *Convergencias: Electroacústica y arte digital, Burgos, Caja de Burgos, 2004*. [cat. exposición en CAB de Burgos, 6 de mayo al 8 de julio de 2004. Coordina: Juan Antonio Lleó], [textos: Javier Navarro, Juan Antonio Lleó].
- VV.AA., *Walter Marchetti. Música visible* [cat. expo., Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de abril-6 de junio de 2004; Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, 2 de julio-15 de agosto de 2004; Centro de Arte Juan Ismael, Fuerteventura, septiembre-octubre de 2004. Comisario: Carlos Díaz-Bertrana; colaborador: Nacho Criado]. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2004.

- VV.AA., *MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León: colección (Vol.I)*, León, MUSAC / Barcelona, Actar, 2005-2007 [Textos: Estrella de Diego, Octavio Zaya, Agustín Pérez Rubio, Carlos Ordás, Tania Pardo y Javier Hernando.]
- VV.AA., *Presencias / Ausencias. La Colección 4*, Burgos, Caja de Burgos, 2005 [Publicado con motivo de la exposición temporal de los fondos de la Colección Caja de Burgos en el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos. Enero - Junio 2005].
- VV.AA., *Entre líneas. La Colección 5*, Burgos, Caja de Burgos, 2005 [Publicado con motivo de la exposición temporal de los fondos de la Colección Caja de Burgos en el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos. Julio - Diciembre 2005].
- VV.AA., *Entornos. La Colección 6*, Burgos, Caja de Burgos, 2006 [Publicado con motivo de la exposición temporal de los fondos de la Colección Caja de Burgos, en el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos. Enero - Junio 2006].
- VV.AA., *Sensxperiment 2006: MASE I Muestra de arte sonoro español [libro+CD]*, [cat. expo., Lucena- Córdoba, 4 de octubre-5 de noviembre de 2006. Comisario: José Iges]. Madrid, Weekend Proms, 2007.
- VV.AA., *Pianofortissimo* [cat. expo., Museo Vostell Malpartida, Cáceres, octubre de 2006-marzo de 2007. Comisarios: José Antonio Agúndez García, Mercedes Guardado Olivenza y Michel Hubert Lepicouche]. Mérida, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura Malpartida de Cáceres; Consorcio Museo Vostell Malpartida, 2006.
- VV.AA., *La exposición invisible = The Invisible Show* [libro+CD], [cat. expo., Marco. Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 20 de octubre de 2006- 21 de enero de 2007; Centro José Guerrero, Granada, 8 de febrero-8 de abril de 2007. Comisario: Delfim Sardo]. Vigo; Granada: Museo de Arte Contemporánea de Vigo; Centro José Guerrero, 2006.
- VV.AA., *Diversidades formales. La Colección 7*, Burgos, Caja de Burgos, 2006 [Publicado con motivo de la exposición temporal de los fondos de la Colección Caja de Burgos, en el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos. Julio - Diciembre 2006].
- VV.AA., *Dimensión sonora = Sound Dimension = Soinu Dimentsioa* [libro+DVD], [cat. expo., Centro Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 12 de julio-15 de septiembre de 2007. Comisario: José Iges]. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa; Koldo Mitxelena Kulturunea, 2007.
- VV.AA., *Christian Marclay: Replay Marclay* [Exposición DA2, Salamanca 5 octubre a 9 diciembre 2007] Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2007.

- VV.AA., *La palabra imaginada* [cat. expo., Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2 de marzo-17 de junio de 2007. Comisario: Francisco Carpio]. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2007.
- VV.AA., *MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León: colección (Vol.II)*, León, MUSAC/ Barcelona, Actar, 2007 [Texto: Rafael Doctor Roncero]
- VV.AA., *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*, Madrid, Centro Virtual Cervantes, 2007 [Festival América España de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), en el Auditorio Nacional de Música de Madrid entre el 12 y el 15 de junio de 2007]. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/default.htm
- VV.AA., *Colección [I+E]*, Burgos, Caja de Burgos, 2008. [Publicado con motivo de la exposición colectiva de las Adquisiciones de la Colección Caja de Burgos. 25 Abril - 1 Junio 2008.
- VV.AA., *Punto de encuentro. La Colección I*, Burgos, Caja de Burgos, 2008. [Publicado con motivo de la exposición de los Fondo de la Colección Caja de Burgos en el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos. 31 Octubre - 31 Diciembre 2008].
- VV.AA., *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental* [cat. expo., Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 23 de octubre de 2009-10 de enero de 2010. Comisario: Julia Robinson]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- VV.AA., *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental* [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 27 de octubre de 2009-22 de febrero de 2010; Museo de Navarra, Pamplona, 25 de marzo-13 de junio de 2010. Comisarios: José Díaz Cuyás, Carmen Pardo y Esteban Pujals], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- VV.AA., *Islas resonantes* [libro+CD doble], [cat. expo., Islas Canarias (diferentes emplazamientos), 2009. Comisarios: José Iges y Concha Jerez]. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2009.
- VV.AA., *I Like Your Music I Love Your Music. Dave Muller*, MUSAC / JRP Ringier, [Textos: Agustín Pérez Rubio, Matthew Higos], 2009.
- VV.AA., *Marc Bijl. In case you didn't feel like showing up*, Salamanca, DA2 / Fundación Salamanca Ciudad de Cultura; NAI Publishers, 2009, [cat.] [Textos: Javier Panera Cuevas, Paco Barragan, Tom Morton, Rein Wolfs].
- VV.AA., *Susan Philipsz. Hazte ver/ Appear to Me*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2009 [textos: Lynne Cooke; David Toop; Lytle Shaw].

- VV.AA., *Tabakalera Suena*, [exposición-recorrido por el edificio. Proyecto comisariado por Xavier Erkizia], Tabakalera, San Sebastián, 11 de julio al 27 de septiembre de 2009.
- VV.AA., *Voces y signos. Siglo XXI Arte en la Catedral de Burgos*. Burgos, Ed. Caja de Burgos, 2009. [Exposición de Javier Pérez, Alberto Corazón en Catedral de Burgos del 28 de mayo al 6 de septiembre de 2009], [Textos: Rafael Sierra; Antonio Lucas y Francisco J.R. Chaparro]. [Contiene CD: Lamentaciones /Javier Pérez, Joan Sanmartí].
- VV.AA., Zaj. Colección Archivo Conz, Madrid, Área de edición del CBA (Círculo de Bellas Artes de Madrid), 2009.
- VV.AA., *Arte Sonoro*. Madrid, La Casa Encendida, 2010 [cat. exposición, comisario José Manuel Costa].
- VV.AA., *Merrie Melodies (y otras 13 maneras de entender el dibujo)*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2010, [cat. exposic. DA2. Domus Artium 02, Marzo / Junio 2010. Textos: Panera Cuevas, Javier].
- VV.AA., *Art Salamanca 09: El mundo es un escenario. Teatralidad y narración en el Arte Contemporáneo*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2010.
- VV.AA., : *desbordamiento de Val del Omar*, [catálogo de exposición], Granada, MNCARS-Centro José Guerrero, 2010.
- VV.AA., *Desbordamientos*: [cat. exposición]: Centro José Guerrero, Cripta del Palacio de Carlos V, Granada, 13 de mayo-4 de julio de 2010; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 14 de septiembre de 2010-28 de febrero de 2011 / de Val del Omar; [comisario, Eugeni Bonet], Granada, Centro José Guerrero; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- VV.AA., *Itinerarios 08/09: XVI Becas de Artes Plásticas* [exposición] 30 de enero / 14 de marzo de 2010 / [texto, Rosa Olivares], Santander, Fundación Marcelino Botín, 2010. [Obras de los Becarios 2008-2009: José Ramón Ais, David Bestué, Jacobo Castellano, Gerardo Custance, Chaves y Mantilla, Nuria Fuster, MP & MP Rosado, Ignacio Uriarte.]
- VV.AA., *Variantes discursivas: Colección MUSAC III*, León, MUSAC; Barcelona, ACTAR, 2010, [comisario externo, Octavio Zaya; editor, Agustín Pérez Rubio; textos, Peio Aguirre...].
- VV.AA., *Colección [I+E]²*, Burgos, Caja de Burgos, 2011. [Publicado con motivo de la exposición colectiva de las Adquisiciones Recientes de la Colección Caja de Burgos. (28 enero - 1 Mayo 2011) y (12 Mayo - 11 septiembre 2011)].[Colección adquirida en 2008, 2009, y 2010].
- VV.AA., *Pedro Garhel. Retrospectiva*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2011. [catálogo Exposición: Centro de Arte La Regenta, Centro

Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 26 de noviembre de 2010 al 23 de enero de 2011; TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, del 21 de julio al 23 de octubre de 2011]. [Comisaria: Karin Ohlenschläger].

VV.AA., *Revista Mombaça. Edición Ruido*, Salamanca, Asociación cultural Mombaça, 2012 [Revista de Arte y Literatura, Coordinador: Jorge Páez Pacheco]. Disponible en: <http://laiguanaebria.blogspot.com.es/2012/03/mombaca-10-ruido.html>

VV.AA., *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)* [cat. expo., Centro de Arte Complutense, Madrid, 31 de mayo-12 de julio de 2012. Comisario: Juan Aramis López]. Madrid: Centro de Arte Complutense, 2012.

VV.AA., *Música y acción: exposición/concierto de 40 piezas para instrumentos varios* [cat. expo., Centro José Guerrero, Granada, 19 de octubre de 2012-13 de enero de 2013. Comisario: José Antonio Sarmiento]. Granada: Centro José Guerrero, 2012.

VV.AA., *Agenda Santiago*, Burgos, Caja de Burgos, 2013. [Cat. exposición colectiva en el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB) del 23 mayo al 15 septiembre 2013].

VV.AA., *Ignacio Llamas: Fisuras*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2013. [Cat. Exposición en MPH del 28 diciembre 2012 al 5 mayo 2013], [textos, Pilar Cabañas, Francisco Carpio, Javier Díaz-Guardiola].

VV.AA., *± 1961. La expansión de las artes* [cat. expo., Museo Reina Sofía, Madrid, 19 de junio-28 de octubre de 2013. Comisarios: Julia Robinson y Christian Xatrec]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

VV.AA., "Poesía Gagá", en: *Promiscu@ de imágenes*, nº 0, (Junio 2013) [revista], Universidad de Salamanca (Master de Estudios Avanzados de Historia del Arte), 2013. Disponible en: <http://revistapromiscua.blogspot.com.es/>

VV.AA., *Escritura experimental en España, 1963-1983* [cat. expo., Círculo de Bellas Artes, Madrid, 16 de octubre de 2014-11 de enero de 2015. Comisario: Javier Maderuelo]. Heras: Ediciones la Bahía, 2014.

VV.AA., *José Manuel Ballester, Umbrales del silencio*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2014, [Textos: Ana Martínez de Aguilar, José Antonio Ruiz Hernando, David Dorenbaum].

VV.AA., *MASE. Historia y presencia del arte sonoro en España*, Córdoba, Bandaàparte editores, 2015.

VV.AA., *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, [libro+repr. MP3], [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, Museo de Arte Abstracto Español,

- Cuenca, Museu Fundación Juan March, Palma, Comisarios: Manuel Fontán del Junco, José Iges y José Luis Maire], Madrid, Fundación Juan March, 2016.
- VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*, [coord. Rafael Llano], Pamplona, Museo Universidad de Navarra, 2017.
- VV.AA., *Espacio. Sonido. Silencios*. Museo de arte contemporáneo español Patio Herreriano, Valladolid, 8 de junio al 27 de agosto de 2017.
- VV.AA., *¿Arte sonoro?*, [26 de octubre 2019 al 23 febrero 2020] [Comisario: Arnau Horta], [catálogo], Barcelona, Fundació Joan Miró, 2019.
- VV.AA., *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020*. [Comisario: Francisco López]. [14 octubre, 2020 - 11 enero, 2021], [catálogo], Madrid, Museo Reina Sofía, 2020. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/audiosfera>
- VV.AA., *Disonata. Arte en sonido hasta 1980*. [Comisario: Maike Aden]. [23 septiembre, 2020 - 1 marzo, 2021], [catálogo], Madrid, Museo Reina Sofía, 2020.
- VV.AA., *Niño de Elche. Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar*. [7 octubre, 2020 - 26 abril, 2021], [catálogo], Madrid, Museo Reina Sofía, 2020. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/nino-elche>
- VV.AA., *Tráfico de Arte. Galería, ciudad y periferia*. [Cat. Exposición en Musac, 31 octubre 2020-13 junio 2021, comisario: Jesús Palmero], León, Musac, 2021.
- VV.AA., *Monoskop / Sound Art* [web repositorio de publicaciones de arte sonoro] Disponible en: https://monoskop.org/Sound_art
- Weibel, Peter, *Sound Art: Sound as a Medium of Art*, Cambridge, The MIT Press, [cat. Exposición en ZKM (Zentrum für kunst und medien Karlsruhe), 2019.
- Wishart, Trevor, *On Sonic Art*, [New and rev. ed. Contemporary Music Studies, v. 12], Amsterdam, Hardwood Academic Publishers, 1996.
- *Sobre el arte sonoro*, Buenos Aires (Argentina), Universidad Nacional de Quilmes, [Serie Arte Sonoro de la Colección Música y Ciencia], 2019.
- Xenakis, I., *Música de la arquitectura*, Madrid, Akal, 2009.
- Zubiaur, Francisco Javier, "Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular", en *Anales de Historia del Arte*. Nº. 14, 2004.
- Zuckerman, Gabrielle, An Interview with La Monte Young and Marian Zazeela, *American Public Media*, 2002. Disponible en: http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_young.html

