JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Papeles del V Festival de Música Española de Cádiz

Año 2008

MAPA INCOMPLETO DE RECUERDOS SONOROS

TALLER DE DIBUJO

Asunción Jódar Miñarro (Coord.)

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Papeles del V Festival de Música Española de Cádiz
Año 2008

MAPA INCOMPLETO DE RECUERDOS SONOROS

Taller de Dibujo

Elisabeth Cano Malagón
Ramón J. Freire Santa Cruz
Alejandro García Vico
Mar Garrido Román
Isabel Mª Gutiérrez Vílchez
Asunción Jódar Miñarro
Francisco Lagares Prieto
Santi Lobo
José Luis Lozano Jiménez
Ana Maeso Broncano
Javier Navarro Romero
Carmen Núñez Carnero
Francisco Ortiz Navarro
María Dolores Pérez Montaut Martí
Víctor Manuel Piqueras López
Joaquín Roldán Ramírez
Isabel Mª Vílchez Miguel

CONSEJERÍA DE CULTURA Centro de Documentación Musical de Andalucía

MAPA INCOMPLETO DE RECUERDOS SONOROS
Taller de Dibujo

Obra encargo del IV Festival de Música Española de Cádiz

EDITA:
JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN:
Centro de Documentación Musical de Andalucía

COORDINA:
Asución Jódar Miñarro

DIBUJO PORTADA:
Asución Jódar Miñarro

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:
Juan Carlos Ramos Guadix

© de la edición:
JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura

© Elisabeth Cano Malagón, Ramón J. Freire Santa Cruz, Alejandro García Vico, Mar Garrido Román, Isabel Mª Gutiérrez Vílchez, Asunción Jódar Miñarro, Francisco Lagares Prieto, Santi Lobo, José Luis Lozano Jiménez, Ana Maeso Broncano, Javier Navarro Romero, Carmen Núñez Carnero, Francisco Ortiz Navarro, María Dolores Pérez Montaut Martí, Víctor Manuel Piqueras López, Joaquín Roldán Ramírez, Isabel Mª Vílchez Miguel.

I.S.B.N.:
978-84-8266-808-6

DEPÓSITO LEGAL:
GR-1582/2008

IMPRIME:
ENTORNO GRÁFICO, S.L.

INDICE

Asunción Jódar Miñarro
Mapa incompleto de recuerdos sonoros
[9]

Raúl Campos López
El instrumento armónico
[17]

Mar Garrido Román y Francisco Lagares Prieto
Una gramática, aproximadamente
[19]

Joaquín Roldán Ramírez
Mirar escuchando: fenomenología de la percepción de un concierto de música clásica como modelo para dibujar
[37]

Catálogo

Elisabeth Cano Malagón
Ramón J. Freire Santa Cruz
Alejandro García Vico
Mar Garrido Román
Isabel Mª Gutiérrez Vílchez
Asunción Jódar Miñarro
Francisco Lagares Prieto
Santi Lobo
José Luis Lozano Jiménez
Ana Maeso Broncano
Javier Navarro Romero
Carmen Núñez Carnero
Francisco Ortiz Navarro
María Dolores Pérez Montaut Martí
Víctor Manuel Piqueras López
Joaquín Roldán Ramírez
Isabel Mª Vílchez Miguel
[43]

Nuestro especial agradecimiento a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a la Universidad de Cádiz y a la organización del V Festival de Música Española de Cádiz especialmente a su director Reynaldo Fernández Manzano por saber escuchar del mismo modo que la música los sonidos del arte.

MAPA INCOMPLETO DE RECUERDOS SONOROS

"...hablando de apreciación no debería olvidarse la desafiante advertencia de Schopenhauer: Una obra de arte debe ser tratada como un príncipe. Ella te tiene que hablar primero".

(E. Gombrich)

Del 17 al 28 de noviembre de 2007 y organizado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía se celebraba el V Festival de Música Española de Cádiz, figurando entre sus actividades complementarias la realización, en colaboración con la Universidad de Cádiz, del taller "Mapa incompleto de recuerdos sonoros", que tuve la satisfacción de coordinar junto al propio director del Festival, Reynaldo Fernández Manzano, y María Isabel Morales Sánchez. Francisco Lagares, Mar Garrido y Joaquín Roldán me acompañaron como profesores del mismo. Las obras que componen el presente catálogo forman parte de la colección de dibujos realizados en ese taller entre los días 19 al 24.

Sus autores, estudiantes y profesores de artes visuales de las universidades de Granada y Cádiz y de la Escuela de Arte de Cádiz, dibujaron en los conciertos del Festival, dando lugar con ello a un importante y valioso número de estudios y dibujos inspirados en lo que la terminología clásica llamó 'artes del tiempo' (cine, teatro, danza y música), en el sentido de que sus obras existen fundamentalmente mientras se ejecutan, consumiéndose prácticamente por tanto en su propia ejecución. Frente a ellas situaba las 'artes del espacio': pintura y escultura. Aunque tan rotunda clasificación no es fácil de mantener actualmente como aplicable a los procesos artísticos, puede servir sin embargo para acercarnos a las ideas que sirvieron de base para la elaboración de los dibujos de este taller.

El mundo suena

La fascinación de los pintores por la música y la de los músicos por la pintura dio lugar en las primeras décadas del siglo XX a uno de los focos creativos más importantes para la configuración del arte contemporáneo. Fue el concierto de Schömberg del 2 de enero de 1911 una fecha histórica para la pintura. Wassily Kandinsky, que acudió a ese concierto con Franz Marc, se quedó impresionado por el sistema musical dodecafónico serial, saliendo convencido de la gran afinidad que podía existir entre música y pintura.

Kandinsky apunta el modelo musical como base importante de la pintura abstracta, entendiendo que un cuadro puede efectivamente ser la representación visual de una composición musical. Encuentra una confluencia clara entre música moderna (entendiendo por ella la Nueva Escuela de Viena, formada, entre otros, por Schömberg) y pintura abstracta. Para Kandinsky la vía analítica de lo pictórico debía estar relacionada con los elementos expresivos y formales de la estética musical. El artista debía transcribir el ritmo, la resonancia, la modulación..., en una serie de experimentaciones sinestésicas en las que el color se comparaba con la música, dadas sus posibilidades para evocar ciertas respuestas emocionales.

Las palabras de Kandinsky, el mundo suena, se convirtieron en una de las frases más sugerentes y eficaces para el espacio del arte, abriendo las puertas a un mundo en el que las fronteras entre distintas manifestaciones artísticas comenzaban a difuminarse.

Después de cien años de atracción mutua entre música y artes plásticas, quienes hemos tenido la oportunidad de dibujar en el V Festival de Música Española de Cádiz nos sentimos partícipes de las mismas inquietudes que tuvieron los artistas a lo largo del siglo XX. En los más de doscientos dibujos realizados en el taller "Mapa incompleto de recuerdos sonoros" (Cádiz, 2008) se puede apreciar la misma fascinación ante el modelo musical que ellos sintieron.

Las transformaciones contemporáneas de la idea de música

Lo que entendemos por transformación contemporánea de la música aparece con la música concreta a mediados del siglo XX, cuando en 1948 Pierre Schaeffer organiza en la radiodifusión francesa la creación de obras musicales con los sonidos originados en las experiencias del compositor. La música se convierte en una composición de objetos sonoros (sonidos musicales y no musicales, ruidos, gritos) que se graban, se seleccionan y se manipulan electrónicamente con la finalidad de crear un montaje sonoro-musical. El compositor trabaja sólo con sonido grabado y la obra final sólo existe como una grabación que se reproduce por medios electroacústicos. De esta forma la decisión de componer con materiales extraídos de los registros sonoros experimentales muestra similitudes con las artes plásticas en el sentido de querer reafirmarse como disciplina objetiva.

Dorfles Gillo, pintor italiano y fundador del Movimiento de Arte Concreto, junto con otros artistas entre los que se encontraba Bruno Munari, manifiesta en su libro "El Intervalo Perdido" : Liberarse de la tonalidad, que había dominado la música durante siglos, ha sido equivalente a lo que fue para la pintura liberarse de las leyes de la perspectiva o el cromatismo que la aprisionaban.

El acercamiento entre música y artes plásticas borra todas sus fronteras con las obras de John Cage, discípulo de Schömberg, cuando manifiesta que no existe diferencia entre arte gráfico y partitura y comienza a interpretar dibujos y gráficos de manera musical. Para él la representación gráfica nunca es un puro y simple signo para la música, sino que son los dibujos y los diseños gráficos los que se pueden interpretar de manera musical. Considera esencial la evolución de la notación musical desde la época medieval hasta la grafía de la música contemporánea, entendiendo que, gracias a esta evolución, la música ha ido creciendo en sus aspectos estructurales y en sus posibilidades de establecer relaciones con las distintas artes: pintura, dibujo, poesía, arquitectura... Para John Cage la música ha influido y a su vez lo ha sido por los avances en otras manifestaciones artísticas, como por ejemplo las técnicas de ordenación del espacio que poseen el diseño y el dibujo.

Por su parte compositores como Karlheinz Stockhausen, Daniele Lombardi o Mauricio Kagel idearon nuevos sistemas de notación musical y grafías subjetivas cuyo aspecto visual sugiriera al intérprete la forma de producir los sonidos, dando pie así a una nueva manera de expresar otros matices y riquezas de la música. Tales partituras son consideradas hoy como dibujos tan originales como valiosos desde el punto de vista de la creación plástica.

Cádiz 2008: Las estrategias del dibujo del natural

Es importante preguntarse cuáles han sido las premisas de las que se partía para ejecutar los dibujos del V Festival de Música Española de Cádiz, porque la relación entre el pensamiento musical y los signos con los que queda fijado varía sensiblemente en función de la intencionalidad previa de crear imágenes con o sin significados predeterminados.

En los dibujos podemos observar una intencionalidad cuya finalidad primordial era la creación de documentos visuales artísticos, sin pretender descubrir nuevas formas de notaciones musicales ni aspirar a sugerir propuesta sonora alguna. Sus autores son artistas ajenos a la concepción creativa de las obras

musicales que les han servido de modelo y en sus dibujos se puede apreciar la dificultad que supone para un artista plástico dibujar la música.

Ante el reto de dibujar con un modelo sonoro que obliga a ver la obra tanto como a escucharla, los dibujantes del taller de Cádiz adoptaron la misma actitud que ante un modelo visual del natural, porque intuitivamente percibieron que la realidad visual abruma de igual modo que la auditiva y, por tanto, las estrategias para dibujarlas no podían ser muy distintas.

Las leyes a las que responde un dibujo realizado ante cualquier modelo son similares. Es el mismo proceso de dibujar el que configura el modelo, poniendo ante los ojos del autor mediante el dibujo final todo lo que desea ver. Cada dibujo habla del modelo, no lo representa, y posee un discurso único que reinventa claves con las que abordar, en este caso, el modelo musical del natural.

Aunque podríamos decir que el dibujo permite proyectar todos y cada uno de los elementos que intervienen en la percepción y que, en principio, la música puede producir una imagen plural y rica en interpretaciones, lo cierto es que las similitudes entre los dibujos realizados en el taller son significativas. Se podría decir que existía una serie limitada de laberintos creativos para que cada artista elaborara la imagen particular de su memoria sonora.

Las imágenes fluctuantes de la música

Los dibujos realizados tomando como modelo la música siguen un proceso gráfico distinto a los habituales. Poseen como característica especial el hecho de adquirir la misma peculiaridad que el modelo al que dibuja en tanto que se agotan al mismo tiempo. El modelo musical del natural deja de existir con la interpretación, los dibujos que lo siguen se agotan al mismo tiempo y su realización solo es posible mientras el modelo existe. Resulta difícil reconstruir estos dibujos posteriormente a partir de bocetos, porque el boceto es la propia obra.

En los dibujos del taller Mapa incompleto de recuerdos sonoros la particularidad de haber sido realizados in situ y con poca o ninguna manipulación posterior caracteriza a la mayoría de las obras. De forma especial a los dibujos que muestran la imagen de la música como una estructura flotante y errática, que flota en papeles preparados previamente con fondos diversos y en cierto modo ajenos, realizados con aguadas de colores neutros sobre papel o papeles impresos con partituras clásicas de música de Cádiz del siglo XVIII. Sirven como espacios en los que las imágenes abstractas de la música fluctúan y cambian de forma.

En los dibujos realizados por Elisabeth Cano, por ejemplo, la música posee siempre una misma imagen, que varía de forma en cada uno de ellos en función de la pieza musical que la artista estuviera escuchando en el momento de su realización. La imagen de la música se asemeja a las olas, es ondulante y errática, y está construida con líneas negras entrelazadas que recorren papeles preparados con fondos diversos cuya función es exclusivamente ofrecer un lugar por el que desplazarse y fluctuar.

Al igual que Elisabeth Cano, otra artista, Mª Dolores Pérez Montaut entiende la música como estructuras flotantes repletas de dibujos con anatomías sutiles y detalladas. Esta idea de la música como imagen abstracta y flotante aparece de nuevo en las obras de Víctor Piqueras y Ana Maeso.

Víctor Piqueras ha seguido en sus dibujos un proceso de búsqueda que concluye con la creación de una imagen musical semejante a extensas manchas opacas e indefinidas con gran presencia y escasa concreción. Estas formas indefinidas invaden abrumadoramente espacios llenos de luz en los que habitan grafismos sutiles. Ana Maeso refleja su memoria musical en dibujos resueltos también con manchas flotantes y oscuras, cuyas formas se deshilachan en ríos de notaciones desconocidas.

La soledad de la imagen musical vagando en espacios ingrávidos de papel se repite en la mayor parte de los dibujos de Cádiz. Un ejemplo extremo lo podemos encontrar en los dibujos de Asunción Jódar, en donde la música se representa como paisajes flotantes de construcciones perforadas, situadas en espacios azulados y transparentes.

Imágenes fluctuantes podemos encontrar incluso en algunos dibujos figurativos. Muestra de ello son los de José Luis Lozano y de Ramón Freire, con sus músicos hechos de música. Compaginan ambos lo que oyen y lo que ven y organizan la figuración con líneas y planos que sugieren pentagramas, consiguiendo así que las figuras parezcan arrastradas por la música que están creando. Los fondos de sus obras vuelven a ser neutros y ajenos a las figuras protagonistas. Ramón Freire Santa Cruz y José Luis Lozano insisten en dibujar el modelo visual que forman los intérpretes y el público, envolviéndolos en líneas de pentagrama que los sujetan al espacio del dibujo para crear un mundo envuelto en música.

De entre los dibujos que representan la música con imágenes abstractas y flotantes, los de Joaquín Roldán son arquetipos de imágenes construidas para representar la memoria auditiva del artista. Sus composiciones, realizadas con formas aparentemente repetitivas que ocupan por igual el espacio del papel y la atención de quienes los miran, son sugerentes resoluciones que las convierten en imágenes plásticas de sólida composición.

Mar Garrido Román sugiere en cambio formas musicales impalpables y atrapadas en velos transparentes de blancos espacios. En sus dibujos de delicadeza absoluta la música se sumerge en un mundo de silencios. Los dibujos de Isabel López Vilches a pesar de no estar compuestos por formas fluctuantes, son sin embargo intentos de decorar el mundo con los sueños de la artista teñidos de música.

El laberinto musical y la maraña de la línea

Las analogías entre música y dibujo contemporáneo reequilibran la balanza, inclinada anteriormente a favor del ojo en menoscabo del oído, a causa de los prejuicios del mundo occidental. Este hecho nos hacía ensordecer no solo ante los sonidos de la música sino también y además ante las formas más sensibles del dibujo.

Javier Navarro Romero, Isabel Mª Vílchez Miguel y Francisco Ortiz Navarro no se han preocupado de buscar una imagen para la música. Han sabido sin embargo captar la capacidad comunicativa del sonido. Se han adentrado sin temor en los laberintos de la música y la han destejido, convirtiéndola en una maraña de líneas con las que elaborar imágenes de líneas puras, que dejan entrever el amor por la línea del que hablaba Paul Klee.

Cuando observamos los dibujos de estos tres artistas tenemos el sentimiento de encontrarnos ante imágenes libres capaces de modificar nuestra percepción de la realidad. Son dibujos que traspasan las fronteras de cualquier figuración para reflejar los lugares comunes a cualquier manifestación artística.

Los dibujos sobre Cádiz y los músicos

No todos los artistas sucumbieron ante la imagen abstracta de la música. Algunos consiguieron sobreponerse al magnetismo del modelo sonoro e hicieron aparecer en sus dibujos la figuración y el sentido espacial característico de la composición plástica. Sus imágenes organizan el espacio hasta convertirlo en un lugar sólido y compacto, desprovisto de fondos neutros e imágenes flotantes, en donde la ciudad de Cádiz y los músicos del V Festival son los protagonistas.

Los dibujos más rotundos en este sentido son sin duda los realizados por Francisco Lagares, en los que a través de un mundo de sombras exquisitas armoniza dos ideas: Cádiz, dibujado en el paisaje que veía desde su ventana, y música de Cádiz, por medio de la partitura de música gaditana del XVIII sobre la que dibuja.

Rotunda también en sus imágenes figurativas es Carmen Núñez Carnero. Sus dibujos de cantantes y violonchelistas son espléndidos, habiéndose centrado abiertamente en los modelos visuales que ofrecían las intérpretes, captando la fuerza interpretativa de algunas de las mujeres protagonistas del Festival.

Alejandro García Vico también centra su obra en las imágenes de los intérpretes, que representa con movimientos lineales contenidos y trazos anárquicos cargados de expresividad romántica. Para Santi Lobo sin embargo los intérpretes representan los aspectos más formales y simbólicos; sus músicos dibujados sobre partituras poseen la solemnidad y la expectación del concierto que va a comenzar.

Si no lo he dibujado, no lo he visto

Esta frase de Goethe repleta de significados para el dibujo del natural, la podemos transformar en esta ocasión en "Si no lo he dibujado, no lo he oído". Las obras realizadas en Cádiz han sacrificado el color y la forma para conseguir un silencio profundo que permitiera escuchar los dibujos de la música, que, enredados en líneas repletas de información, surgen de forma instantánea y directa. El trabajo realizado en el Mapa incompleto de recuerdos sonoros ha sido extenso y sus resultados sorprendentes, incluso para los propios artistas, que supieron escuchar la música con los oídos y con la mirada.

Gracias de nuevo en nombre de todos los que hemos tenido la oportunidad y la suerte de haber dibujado en el V Festival de Música Española de Cádiz a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, por habernos invitado a compartir la música, y al director del Festival, Reynaldo Fernández Manzano, por saber escuchar los sonidos de la música y del mismo modo los sonidos de los dibujos.

Asunción Jódar Miñarro

Directora del Taller "Mapa incompleto de recuerdos sonoros"

EL INSTRUMENTO ARMÓNICO

Bien es sabido que no fueron pocos los que intentaron con sus trazos o notas musicales fusionar conceptos como la vida, el movimiento o la delicadeza, en su afán por buscar la relación del todo con sus partes. Y este espectacular malabarismo, bien destinado a la representación del dibujo o la música, mantiene un común irrefutable en su conquista por la armonía.

Ya desde la antigüedad, al describir los sistemas edificativos de la figura humana, se comenzaba por la mano. Galeno, discípulo de los maestros pergamenos y alejandrinos, describía la mano como el instrumento necesario para todas las artes, el agente instrumental para ese gobierno racional del mundo, que el hombre, entre todos los animales, es el único en ejercitar.

Y como una prolongación de nuestra conciencia, se convierte en el medio por el cual se canalizan y materializan las intuiciones del artista. Hacer comprender, mediante los recursos expresivos, el mensaje contenido en toda representación. Acariciar las formas con tal pasión que consiga extraer de ellas el carácter psicológico más profundo. Pues como afirma F. Botero, el hombre necesita poesía, espiritualidad para vivir. Siempre hay una necesidad de ver algo que es intangible, que sólo es alimento del espíritu. De ahí la fuerza del arte. De este modo, alejado del forzoso contacto con el medio instrumental, se produce una inmersión etérea y espiritual que sirve de inspiración para las creaciones verdaderamente artísticas.

Esta inmersión, sonora o plástica, es en definitiva una forma de acercarse al sentimiento artístico de cada autor. El artista, partiendo de la observación o del proceder estilístico propio, interpreta el mundo bajo un punto de vista particular y libre, que varía según su sensibilidad, su ideal y su genio. Hacer de la captación psicológica, principio y fundamento de todo, como advierte A. Rodin, el parecido que debe lograr es el del alma; ése es el único que importa.

Y ésta es en definitiva la misión del instrumento armónico, representar o interpretar todo aquello que es capaz de sacudir nuestros pensamientos, desde el exceso de ideal en las formas, como el defecto realista, para abolir las barreras existentes entre las distintas artes e impedir la institucionalización de la emoción plástica o de la impresión sonora. La integración de varias modalidades perceptivas, per¬mitirá sin duda un incremento de nuestras capacidades de apreciación y visión. Sólo así el instrumento armónico entra a formar parte de un juego compositivo, una ceremonia que adquiere una relevancia inusitada hasta ese preciso momento, de calidades táctiles y sujeto a todas las perfecciones de la belleza.

Raúl Campos López

Profesor de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Granada

UNA GRAMÁTICA, APROXIMADAMENTE

Desde mediados del siglo XIX, artistas dedicados a diferentes ámbitos de la creación, intentan diluir las fronteras entre las artes, instaurando un nuevo espacio para el Arte y para el hombre: el concepto "Obra de Arte Total" (Gesamtkunstwerk) que empieza a surgir con fuerza. Acuñado por primera vez por Richard Wagner, "Gesamtkunstwerk", pretende alcanzar la unidad de todas las artes en el seno de una obra de arte total y unitaria, en la cual, cada de las manifestaciones del arte alcanzara su mayor grado de plenitud. El legado de Wagner fue asumido por otros creadores, que lo reformularon de acuerdo a su propio lenguaje expresivo, inclinaciones artísticas, estéticas e incluso políticas.

La Obra de Arte Total, responde a la tendencia de uno de los principales objetivos de las manifestaciones culturales del siglo XX. Los movimientos vanguardistas Dada y Futurista, lograron que desaparecieran las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas; el ruido se convirtió por vez primera en un elemento expresivo, y los sonidos de la vida cotidiana se incorporaron a los proyectos creativos. Posteriormente, debido a la influencia autores como John Cage, y el movimiento internacional de vanguardia Fluxus o Zaj en España, se desarrolló una toma de conciencia del mundo sonoro, permitiendo que artistas diferentes disciplinas se hayan acercado al sonido, incorporándolo a su trabajo como elemento de indudable valor expresivo. Producto de esta interrelación de las artes, surgen en el siglo XX, unas nuevas formas de expresión, como son, el arte sonoro, la escultura sonora, la poesía sonora, el audio arte, o la performance entre otras. Ya no se cuestiona el indiscutible acercamiento entre los distintos lenguajes de expresión.

Partiendo de esta idea de ruptura entre las fronteras de las artes, entendida como dialogo enriquecedor, he elegido para elaborar esta "gramática aproximada" alguno de los "puctum" que considero más significativos.

A

ACUSMATIZACIÓN

Desvincular los elementos sonoros de su referente visual, convirtiéndolos en portadores de conceptos.
Pitágoras, para acentuar la efectividad de sus enseñanzas, situaba a sus alumnos tras una cortina mientras él hablaba. Pretendía de este modo que al desvincular el contenido del discurso de su propia imagen, sus palabras no se vieran sometidas a interferencias visuales. A los discursos de Pitágoras que recibían sus enseñanzas de esta forma, se los denominó acusmáticos.

ABSTRACCIÓN LÍRICA

Corriente de pintura que pone su énfasis en la creación de signos y formas, en las que son fundamentales el inconsciente y la espontaneidad. Empiezan a utilizar este término el pintor Mathieu y el crítico Pierre Restany en Francia a partir de 1945. Posteriormente se utilizará de manera más generalizada para designar a todas las tendencias abstractas que se oponen a la abstracción geométrica, concediendo especial importancia al elemento expresivo y físico del pintor en su trabajo. Son referencias imprescindibles la armonía rítmica de la pintura de Kandinsky y el automatismo gestual y espontáneo del surrealismo.

B

BERG, ALBAN

Compleja simplicidad.
La impronta creativa de Alban Berg (1985-1935), consiste en la construcción de complejas pero aparentemente simples estructuras musicales que se recortan en el espacio del silencio.
"Simples" porque ni pueden ni deben decir nada más que a sí mismas: su "nada-más-que-existir".

Cucciari, M, Hombres Póstumos:. La Cultura Vienesa del Primer Novecientos, Barcelona, Península, 1989.

C

CAGE, JOHN

"La música que prefiero, incluso más que la mía, es la que escuchamos cuando estamos en silencio".

J. Cage

CÁMARA ANECOICA

Una cámara anecoica es una sala especialmente diseñada para absorber el sonido que incide sobre las paredes, el suelo y el techo de la misma cámara, anulando los efectos de eco y reverberación del sonido.

CORRESPONDENCIA

"Quería para la música, una libertad que la música atesora tal vez más que cualquier otro arte, al no limitarse a reproducir la naturaleza más o menos exactamente, sino las correspondencias misteriosas que existen entre Naturaleza e Imaginación".

Debussy, C. El señor corchea y otros escritos, Madrid, Alianza 1987.

La correspondencia entre pintores y músicos se agilizó cuando la pintura asimiló la abstracción lírica. Una audición provocaba un estado de ánimo que luego el artista podía plasmar en su obra sin preocuparse de lo representativo, figurativo o de la escena a reflejar, es decir, eludía lo anecdótico para ir directamente a la sustancia

D

DEBUSSY

Formas breves, composiciones mínimas.
Huida de la grandilocuencia.
"Il faut parler à voix basse, L'âime humaine est très silencieuse"
Es preciso hablar en voz baja, el alma humana es muy silenciosa

E

ESPACIO

Kurt Schwitters, una de las figuras más emblemáticas de la vanguardia internacional de la primera mitad del siglo XX, cuya versatilidad creadora le llevó a trabajar no sólo fue pintor y escultor, sino como poeta, hombre de teatro, fotógrafo, músico y "casi" arquitecto pretendiendo materializar la música por medio de la pintura, decía que la música carecía de espacio y que utilizaba el tiempo para componer sonidos, mientras que la pintura utilizaba el espacio para componer el color.

ESCUCHA

La memoria como resultado de nuestra escucha.
La música es organización de sonidos, silencios, y duraciones que construyen edificios audibles. La escucha de la música se efectúa en un recorrido que habita una casa, un laberinto, un jardín sonoro. Componer y escuchar música es a veces edificar arquitecturas audibles.

Carmen Pardo Salgado - del prólogo a "Escritos al oído" de J. Cage). Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999

Un lugar, como espacio habitado y cargado de significado, como "espacio de identidad, relacional e histórico" está, en gran medida, construido de memoria y una importante parte de esa memoria, ya sea individual o colectiva, es el resultado de la sedimentación en la que participa de forma determinante la auralidad. Cada entorno y cada situación —pero también cada acto y cada instante—, están vinculados inexorablemente a unos sonidos concretos que los caracterizan y los identifican, o los individualizan, frente a las acústicas de otros espacios y contextos.

AUGE, Marc: Los no lugares. Espacios del anonimato. . Una antropología de la sobremodernidad, Barcelona, Gedisa, 1995

ESPACIO SONORO

El sonido como reconstructor del espacio.
Nuestra sociedad se caracteriza por el predominio y el protagonismo de la imagen. Mientras, el sonido aparece sólo como residuo producido por las máquinas, los coches, las ciudades.
Cabe reivindicar por tanto la importancia del sonido como un elemento, con capacidad de emocionarnos, incluso más que las imágenes. El sonido no sólo cualifica el tiempo, sino también el espacio. El sonido, al igual que la imagen también puede configurarse, para organizar y diseñar el espacio.

F

FUTURISMO

El movimiento futurista formula a través de sus manifiestos "La Cromofonía y el Color de los Sonidos" Pampolini 1913 y "La Pintura de los Sonidos Ruidos y Olores" Carra 1913 ó "El Arte de los Ruidos" Luigi Russolo, 1913, la teoría de una "pintura total" reivindicando su implicación plurisensorial.

FLUXUS

Disoelver el arte en lo cotidiano.
El espectador ya no sólo completa la obra de arte, sino que mediante su participación se convierte en la obra de arte misma.
"Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional"

George Maciunas

"El objetivo de Fluxus era el propio itinerario, pero por desgracia se convirtió en arte".

Willem Ridder. Recogido en: "Fluxus y el Museo". Elisabeth Amstrong. L'esperit de Fluxus: exposición Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994. p .195

Fluxus (palabra latina que significa flujo) es un movimiento artístico de las artes visuales, la música y la literatura. Tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y los setenta del siglo XX. Se declaró contra el mercantilismo del objeto artístico tradicional valorado por la sociedad burguesa, definiéndose a sí mismo como el antiarte.
Fluxus fue iniciado en 1962 por George Maciunas 1931-1978). Este movimiento artístico tuvo manifestaciones en Estados Unidos, Europa y Japón.
Fluxus, que se desarrolla en Norteamérica y Europa bajo el estímulo de John Cage, pretende, como ya ocurriera con las primeras vanguardias a principios del siglo XX, la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos. El lenguaje ya no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte, entendido como "arte total".
Los artistas Fluxus no se consideraban dentro de un movimiento o grupo, sino como partidarios de una actitud alternativa hacia la vida, la cultura y la creación.
George Brecht, uno de los primeros artistas Fluxus explica este intencionadamente difuso carácter de Fluxus:

"Cada uno de nosotros tenía sus propias ideas acerca de lo que era Fluxus, y valía más que fuera así. De esta forma costaría más tiempo enterrarnos. PARA MÍ, Fluxus era un grupo de personas que se llevaban bien entre sí y que se interesaban mutuamente por la obra y la personalidad de los demás".

De una entrevista hecha a George Brecht por Irmeline Leber reproducida en Henry Martin, An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire. (Milán: Multhipla edizioni, 1978: 83.

G

GRUPO

"Pertenecer al mismo grupo, en efecto, no significa de entrada más que escucharse juntos".

Sloterdijk, Peter: En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica. Madrid: Siruela, 1994

GUIÑO

"Un último guiño paradójico, el de la realidad riéndose de sí misma bajo su forma más hiperrealista, el del sexo riéndose de sí mismo bajo su forma más exhibicionista, el del arte riéndose de sí mismo y de su propia desaparición bajo su forma más artificial: la ironía"

Baudrillard, J. El Complot del Arte. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 58

H

HEGEL, G.W.F.

"La música (...) debe elevar el alma por encima de sí misma, debe hacer que se engrandezca por encima de su sujeto y crear una región donde, libre de toda ansiedad, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma".

G.W.F. Hegel, Lecciones de Estética

HERRAMIENTA

"La herramienta más importante que el artista modela con su práctica constante, es la fe en su propia capacidad para realizar milagros cuando éstos sean necesarios".

Mark Rothko. Escritos sobre Arte (1934-1969) Paidós, Barcelona, 2007, p.101

I

IN-COMPLETO

Podríamos decir que a partir del S. XIX, la incompletud se convierte en cualidad consustancial a las obras de arte. Así, la organización formal de la obra representa una realidad que ha dejado de ser compacta, reconfortante, armónica. Desde los últimos años del siglo XIX, el Arte se desprende de la forma acabada y se acerca a una nueva belleza desconocida, sin certidumbres.

INNOVACIÓN

La principal innovación que Debussy (1862-1918) aporta al Arte es sin duda la recuperación del instante, entendido como fragmento, como imagen-tesela que supone una estructura de significado completo en sí mismo. Se rompe por tanto la linealidad del sentido tradicional del tiempo, del devenir que a partir de ahora ya no puede ser interpretado como un fluido continuo, como un todo.

IMAGEN SONORA

Imagen mental subjetiva que a cada persona elabora ante un estímulo sonoro.

INTENSIFICAR

Intensificar la mirada
"El arte de pintar es el (arte) de pensar... El propósito de pintar es activar e intensificar la mirada, basada en una percepción puramente visual del mundo... Por otra parte, no sólo nuestra percepción visual se muestra cuando la naturaleza revela aspectos amenazantes. Los otros sentidos - oído, tacto, olfato y gusto- también contribuyen a sumirnos en un estado de pánico."

Magritte, R. Maur K. V., The sound of painting; music in modern art,. London, Priestly Verla 1999: p.170

ISIDORE ISOU

Isidore Isou (Rumanía, 1925) es el autor de obras que abarcan diferentes disciplinas, desde los tratados de filosofía, física y matemáticas a obras de teatro pasando por películas experimentales. Fue el fundador del Letrismo, el movimiento heredero en Francia de los presupuestos del Dadá y Surrealismo en el exilio, y uno de los orígenes del Situacionismo. Isidore Isou es el iniciador del cine pre-situacionista en 1951 con "Traité de bave et eternité" obra con la cual Isou anunciaba la

destrucción del cine y negaba el aspecto fílmico: usaba fragmentos con la pantalla en negro y el celuloide roto y rayado. Un cine que rompía la unidad entre los dos pilares de una película: el sonido y la imagen presentándolos en divergencia el uno del otro.

J

JUAN HIDALGO

"Mi padre es John Cage, aunque me llame Hidalgo; Marcel Duchamp, mi abuelo, aunque no se llame Cage; el amigo de la familia, Erik Satie, y el amigo de los amigos, Buenaventura Durruti."

Juan Hidalgo

Juan Hidalgo

Cualquier soporte es válido.
Las Palmas de Gran Canaria, España. 1927
Encarna el espíritu de las vanguardias, con su afán por erradicar los límites entre arte y vida y ampliar los márgenes de la creación.
Aunque su primera formación fue musical, su interpretación abierta del hecho creativo le convierte en un artista cuya obra, libros, escritos, composiciones musicales, arte postal, acciones y performances, arte objetual, acciones fotográficas, se mueve entre la música, la poesía y la plástica. Es el primer compositor español invitado a los festivales de Darmstadt (Alemania), el primero en hacer una composición electroacústica, el fundador de ZAJ y el creador de los etcéteras (una música destinada a los ojos además de a los oídos-.que combina música, happening y performance).

K

KANDINSKY

"La obra de arte consta de dos elementos: el interno y el externo. El elemento interno, tomado individualmente, es la emoción que siente el alma del artista. Esa emoción tiene la capacidad de provocar una emoción paralela en el alma del espectador. Generalmente, mientras que el alma permanezca unida al cuerpo, solo se podrán captar las vibraciones por intermedio de la sensación. Por tanto, la sensación es un puente de lo inmaterial a lo material (artista), y de lo material a lo inmaterial (espectador). Emoción-Sensación-Obra-Sensación-Emoción"

Wassily Kandinsky Hajo Düchting: Kandinsky. Tachen, Colonia, 1993. p.57

Kandinsky, Wassily
Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944
Kandinsky fue además de artista un elocuente teórico del arte. Figura central del grupo expresionista Blaue Reiter (1911). En esta etapa el artista tiende a la abstracción en un proceso lento en el que el color alcanza independencia respecto del objeto y en el que la composición adquiere planteamientos, incluso en los títulos de sus obras, similares a los de la música (Impresiones, Composiciones,...). Inaugura la abstracción con su primera acuarela abstracta (1910), convencido de que el arte tiene más que ver con lo espiritual que con lo material. Formas y colores se mueven en el espacio y son suficientes para expresar la emoción. De lo espiritual en el arte (1912) y el resto de sus escritos recogen su pensamiento teórico sobre la autonomía del arte. Al estallar la Primera Guerra Mundial vuelve a Rusia y se dedica a la enseñanza y a la dirección de museos en los medios artísticos oficiales; sin embargo, ante el cariz totalitario de los acontecimientos, marcha a Berlín en 1921 e inicia su actividad en la Bauhaus. Su trabajo se vuelve más racional y tiende a la abstracción geométrica por influencia de Malevitch, pero las formas no pierden dinamismo. Con el cierre de la Bauhaus en 1933 se traslada a París y sus composiciones recuperan flexibilidad, sin dejar de ser un maestro de la composición. Durante la primera mitad de siglo está considerado como el artista más influyente en la abstracción lírica.

L

LIBERAR

"Más te vale haber reducido a la esclavitud mediante la dulzura a un solo hombre libre que haber liberado a mil esclavos".

Omar Khayyam

M

MÚSICA CONCRETA

La Música Concreta nace en 1948 en el seno de Radio Francia bajo la dirección de Pierre Schaeffer, quién propone una nueva música, hecha con la ayuda de máquinas de comunicar, a partir de sonidos registrados, componiendo de manera directa, sin pasar por notaciones gramaticales, paralelamente al mismo sonido. Sin importar qué material sonoro sea utilizado, el compositor es autor y responsable de la totalidad de sus características morfológicas y cualidades. Esta música nace de las posibilidades que ofrece la fijación del sonido sobre un soporte, y no se define por sus fuentes sino por la naturaleza misma del registro del sonido. En 1948 se creó el G.R.M.C. o Grupo de Investigaciones de Música Concreta que a finales de la década del 50 cambió su denominación a la de G.R.M. o Grupo de Investigaciones Musicales, como hoy se le conoce. Este centro de creación e investigación, ha logrado construir un cuerpo experimental, instrumental y teórico que sentó desde sus inicios bases fundamentales para el nuevo lenguaje de la música electroacústica. En los primeros años de esta aventura se unió Pierre Henry, quien al lado de Schaeffer creó un conjunto de obras, que hoy son referencia ineludible en la historia de la música contemporánea. Schaeffer, con su equipo de colaboradores, desarrolló un extenso campo de reflexión en torno al objeto sonoro con miras a su estudio, denominación y clasificación tipológica y morfológica, concretándose estas búsquedas en la obra monumental y clásica: el "Tratado de los Objetos Musicales" y su apoyo práctico el "Solfeo del Objeto Sonoro"; trabajos apoyados con el desarrollo de máquinas y tecnologías que permitieron la creación de composiciones musicales acordes a las nuevas ideas estéticas que se estaban gestando. En 1966, François Bayle, que ya venía trabajando en el grupo, asume la dirección del G.R.M. y propone la denominación de Música Acusmática, que de hecho ya estaba presente en la propuesta teórica de Schaeffer, como la heredera histórica de la Música Concreta, ampliando la preocupación original que existió sobre el objeto sonoro, hacia una concepción y manejo integral de las imágenes sonoras, trascendiendo las investigaciones sobre la tipología y morfología de los objetos sonoros hacia el estudio semiológico y cinemático de las imágenes sonoras, estableciendo los modos de organización formal y espacial del material sonoro. La Música Concreta, o lo que es igual, la Música Acusmática, es una música de sonidos fijados y de imágenes sonoras proyectadas. Desde 1999, en la transición del siglo XX al XXI, la dirección del G.R.M, la asume Daniel Teruggi quien plantea una renovadora apertura a la diversidad de modalidades de creación musical con nuevos medios electrónicos.

MODELO

"El verdadero modelo del artista es un ideal que abarca todo el drama humano y no la apariencia externa de un individuo concreto"

Mark Rothko: Escritos sobre Arte (1934-1969) Paidós, Barcelona, 2007, p.73

MODOS DE AUDICIÓN DE SCHAFFER

Modelo que explica como se produce el proceso de percepción sonora, cómo se dota de significación a los sonidos.
Pierre Henri Marie Schaeffer (14 de agosto de 1910–19 de agosto de 1995) compositor francés considerado el creador de la música concreta. Estableció cuatro modalidades de audición en función de las relaciones entre percepción sonora y atención sonora.
Ouïr. (Oír). No hay intención (voluntad) de escuchar, pero el sonido es percibido. Es el nivel más elemental de percepción auditiva.
Écouter. (Escuchar). La atención se enfoca en lo que significa un sonido, no en el sonido en sí mismo.
Entendre. (Entender). Hay una intención (voluntad) de escuchar. Es un proceso selectivo donde algunos sonidos son preferidos respecto a otros. Dentro de este modo de audición encontramos la audición reducida. La audición reducida, en la teoría de Schaeffer, se corresponde con una actitud en la que el receptor escucha los sonidos por su propio valor, independientemente de la fuente que lo produce y las imágenes sonoras que pueda evocar.
Comprendre. (Comprender). Se trata de una audición semántica. El sonido se transforma en un signo lingüístico que hay que leer. Implica la intención de descubrir un significado o unos valores.

SCHAEFFER, P. Tratado de los objetos musicales, Alianza Música, Madrid, 1996

N

NOSTALGIA

Romper con la nostalgia, con el calor residual, hacia el hielo....
La crisis del lenguaje que surge a finales del XIX y principios del XX, procede de la ruptura con una representación del mundo que se había mantenido desde hacia siglos, basada en una Realidad externa, estable y visible. Para Schönberg, la nueva concepción del Arte tiene que tener la fuerza para olvidar esto, sin nostalgia, permitiendo una distinta comprensión del mundo y de sus lenguajes, con la posibilidad de verlos "suspendidos en una ausencia invisible, en el silencio".

O

ORQUESTA

A partir de Debussy, la orquesta sustituye su tradicional fluido sonoro por timbres precisos, afilados, tajantes.

OBJETO SONORO

"El objeto sonoro aparece claramente cuando no sólo me atengo a las indicaciones que me proporciona mi oído sino que esos datos sólo conciernen al propio acontecimiento sonoro: no intento nada por medio de él, no me dirijo hacia otra cosa, sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico." El objeto sonoro, el sonido objetivado más allá de su causa o de la percepción que tengo de él.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los Objetos Musicales, Alianza Música, Madrid, 1996

P

PAISAJE SONORO

Los paisajes sonoros son los entornos auditivos de nuestro mundo. Los primeros en utilizar este concepto fueron los miembros del World Soundscape Project.

PROCESO

(...) Nunca he pensado que pintar un cuadro tenga que ver con la expresión de uno mismo. Se trata de una comunicación acerca del mundo dirigida a otro ser humano. Cuando esta comunicación es convincente, el mundo se transforma (...) Es útil conocerse a uno mismo con el fin de que el "yo" pueda ser eliminado del proceso. Hago énfasis en ello porque se tiene la idea de que el proceso de autoexpresión tiene una serie de valores per se. Producir una obra de arte es algo muy distinto. Yo suelo referirme al Arte como un intercambio.

Papeles de Rothko.Transcripción de una conferencia dirigida al Pratt Institute en noviembre de 1958."Lecture by Rothko", New York Times, 31 de octubre de 1958.

R

REACCIÓN

No se pinta para estudiantes de diseño, ni para historiadores sino para los seres humanos, y la reacción en términos humanos es lo único que satisface realmente al artista.

Papeles de William Chapin Seitz.. Archivos de Arte Americano, Smithsonian Institution, Washington D.C.

RUSSOLO, LUIGI

"La vida de antaño se basaba en el silencio. En el siglo 19 con la invención de la maquinaria, el ruido había nacido. Hoy, el ruido reina y triunfa supremo sobre las sensibilidades del hombre."

Luigi Russolo, 1913

Luigi Russolo (30 de abril de 1885 - 4 de febrero de 1947), pintor futurista y compositor italiano.
Experto en la factura de tipo divisionista, sus lienzos intentan recoger sensaciones no visuales, como en Profumo (Perfume, 1910), o los recuerdos sintéticos, observable en Ricordi di una notte (Recuerdos de una noche, 1911), llevándole su preocupación por la representación del movimiento a introducir al espectador en la vorágine del cuadro, tal y como se comprueba en Riasunto dei movimenti di una dama (Síntesis de los movimientos de una mujer, Mus. des Beaux – Arts de Grenoble). En 1910 firmó el Manifiesto Futurista y tuvo una participación activa en este grupo. Destaca también como teórico de una música de ruidos, anticipándose así a John Cage ; en 1913 da a conocer su manifiesto Arte dei rumori (Arte de los ruidos), siendo inventor de los "Intonarumori", instrumentos cuyos ruidos podían ser modificados en altura y tono.
Su música y sus instrumentos para hacer ruidos contribuyeron significativamente al movimiento futurista. Además, expuso sus principios en el libro "El Arte de los Ruídos"

RUSSOLO, Luigi. (1916): El Arte de los Ruidos. Traducción de Olga y Leopoldo Alas. Taller de Ediciones. Centro de Creación Experimental. Facultad de Bellas Artes. Cuenca, 1998.

S

SILENCIO

El silencio no existe. Siempre está ocurriendo algo que produce sonido.
Cuando John Cage entró en un recinto de aislamiento acústico llamado 'Cámara Anecoica' escuchó dos sonidos:
1 – Grave: 'Mi sangre en circulación' – dijo.
2 – Agudo: 'Mi propio sistema nervioso.

SHÖNBERG

Reducción a la esencia. Despojamiento, disolución.
Hacer audible el abismo de silencio sobre el cual se sustenta la estructura sonora.

SONOSFERA

Entorno acústico completo, formado por todos los sonidos entre los cuales vive una determinada sociedad. La sonosfera tiene una estructura cambiante y dinámica, puesto que algunos sonidos desaparecen definitivamente y surgen otros nuevos.

T

TIEMPO

La búsqueda del tiempo perdido no sólo hace que se pierda el camino que conduce de vuelta a casa, sino que hace perder toda consistencia.

T. W. Adorno. Filosofía de la Nueva Música. Sur, Buenos Aires, 1966.

U

UMBRALES

Existen tres umbrales de lo audible:
Sonidos tan suaves que no pueden ser escuchados por los humanos.
Sonidos tan graves (menos de 16 ciclos por segundo).
Sonidos tan agudos (20.000 ciclos por segundo) que no pueden ser escuchados por el hombre, aunque sí por los animales (el gato puede oír sonidos de hasta 60.000 ciclos por segundo.)
Y un umbral de lo soportable:
El umbral del dolor: cuando la presión acústica del sonido sobre los tímpanos, se torna tan fuerte que produce un dolor físico que puede llegar a hacer sangrar los oídos, produciendo finalmente la sordera

UNIVERSO SONORO

"Música es sonidos, sonidos alrededor nuestro, así estemos dentro o fuera de las salas de concierto".

John Cage. La nueva orquesta es el Universo Sonoro y los nuevos músicos cualquiera y cualquier cosa que suene.

V

VACAS DE WISCONSIN

La producción de leche de las vacas que escuchan música sinfónica aumenta en un 7'5%

De un estudio de la Universidad de Madison, Wisconsin. Baricco, Alessandro: El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Siruela, Madrid, 1999. p.15.

W

WORLD SOUNDSCAPE PROJECT

El World Soundscape Project (WSP) es un proyecto cuya finalidad es registrar los paisajes sonoros actuales que están cambiando a un ritmo acelerado como consecuencia de la contaminación acústica. Además de preservar los entornos sonoros, también llevan a cabo una militancia activa contra la contaminación acústica.
El WSP se inició, entre finales de los años 60 y principios de los 70, por un grupo de estudiantes universitarios y personas relacionadas con la Universidad Simon Fraser de Canadá. Su principal impulsor y cabeza visible era Murray Schafer, quien fue el primero en utilizar el concepto paisaje sonoro (soundscape).
En la génesis del WSP, sus miembros llevaron a cabo una serie de investigación de campo (se hicieron grabaciones sobre el terreno) y las conclusiones se expusieron en diez programas, que fueron emitidos por la CBC entre el 21 de octubre

y el 1 de noviembre de 1974. Titulados Soundscape of Canadá (Paisajes sonoros de Canadá), se trataba de programas de una hora de duración, preparados por el World Soundscape Project en la propia Universidad Simon Fraser, que como el nombre indica, recogían paisajes sonoros de este país.

Z

ZAJ

¿Qué es zaj?
zaj es zaj porque zaj es no-zaj
¿Cómo es zaj?
zaj es como un bar.
La gente entra, sale, está:
Se toma una copa y
deja una propina.
Madrid, 1964.

http://www.uclm.es/ARTESONORO/ZAJ/ques.HTM

ZAJ

Los límites del Arte
Grupo de vanguardia español, creado en el año 1964 por los compositores españoles Juan Hidalgo y Ramón Barce y por el compositor italiano Walter Marcheti. Aunque se barajó la teoría de que su nombre se debe a la inversión de la palabra jazz, en realidad, en declaraciones del propio Juan Hidalgo, zaj supone la combinación de tres fonemas característicos del castellano.
Zaj se dedicó sobre todo al desarrollo de las músicas de acción. Su gestación, entre 1959 y 1963, tiene una importante influencia del neodadaísmo y del zen, así como del pensamiento del compositor americano John Cage, a quien Juan Hidalgo y Walter Marcheti conocieron en los emblemáticos festivales de Darmstadt (Alemania), en el año 1958.
Cuando Hidalgo y Marchetti se establecen en España a partir de 1960, entran en juego una serie de circunstancias que propician el nacimiento del grupo. El impulso vanguardista que se da en este momento afecta tanto a la música como a la literatura y las artes plásticas, cuyas iniciativas entran en contacto.
El grupo Zaj nace como un movimiento musical, pero en él intervendrán poetas, pintores, escultores y performers. Entre 1965 y 1967, Zaj se diversifica; compositores como Tomás Marco o artistas plásticos como Martín Chirino colaboran con el grupo, que se dedica sobre todo a lo que ellos mismos denominan un nuevo "teatro musical", en el que el sonido queda relegado a un segundo plano, para dar más importancia a los gestos y la producción de objetos. La poesía visual, el arte postal, el happening, la performance, y los libros de artista son algunos de los géneros cultivados por Zaj.
En 1967 tienen una apoteósica actuación en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid; sólo podrán realizar una de las siete actuaciones previstas, debido al escándalo que supuso el estreno. El público madrileño no estaba acostumbrado a que un intérprete musical se comiera una manzana como única participación en un concierto.
En ese mismo año se incorpora al grupo la performer Esther Ferrer. Entre 1967 y 1972 el grupo se reduce; en 1972 zaj participa en los Encuentros de Pamplona, tras los cuales deciden realizar sus actividades fuera de España, debido a las presiones e incomodidades del régimen franquista. Desde ese año, Zaj será de nuevo un grupo circunscrito a tres personas: Juan Hidalgo, Walter Marcheti, y Esther Ferrer. El grupo prolongará su existencia y sus actividades hasta 1996, año en que el Museo Reina Sofía realiza una retrospectiva de su producción. Hablar de zaj es seguir hablando de los límites del arte musical, y de las delicadas líneas que separan un arte de otro.

Catálogo de la exposición Zaj: 23 de enero al 21 de marzo de 1996: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1996

ZAOUM

La poesía Zaum supone la conexión rusa con el dadaismo (y el Cubofuturismo Soviético). Ilia Zdanevitch, proclama que 'el calzado americano es superior a la Venus de Milo', e inventa con Kruchenij la lengua zaoum (en ruso zaoumnyi jazyk o lenguaje transmental, supraconsciente, a manera de comprensión directa sin pasar por la palabra). Dadaistas, futuristas y poetas Zaum tenían en común ese anhelo de comprensión lingüística en el nivel fundamental del sonido. Zaum fue un estilo de verso que expresaba la creencia de que los patrones fonológicos de las palabras son más importantes que sus significados. Los también denominados "poetas transracionalistas" y de nuevo al igual que, futuristas y dadaístas querían comprender el lenguaje en el nivel fundamental del sonido, aspirando a derrocar el significado pedestre de las palabras para entrar en los estadios del lenguaje primarios, universales y puramente emocionales

The Sonic Research Studio School of Communication Simon Fraser University

Mar Garrido Román y Francisco Lagares Prieto

MIRAR ESCUCHANDO:

FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN DE UN CONCIERTO DE MÚSICA CLÁSICA COMO MODELO PARA DIBUJAR

Cuando todo se vuelve oscuro comienza el concierto. Todo lo que hay entorno a ti desaparece, se cierra a la mirada, se silencia. Todo en una sala de conciertos está referido a un único punto de vista preferente. Sólo la luz del escenario señala la atención de tus sentidos y el sonido termina por acabar toda otra posibilidad. Resulta extremadamente complicado resistirse a tal puesta en escena.

Las correspondencias entre las imágenes visuales y las imágenes sonoras deberían ser mejor comprendidas dado que ambas se forman a partir de la imagen mental que creamos tras la sensación. Podría decirse que en nuestra mente

todo lo que sucede a nuestro alrededor nos empuja a una continua reconstrucción que toma forma visual o sonora según el impacto y según nuestras necesidades: para el dibujo, la forma adecuada: para la música, el sonido acorde.

¿De qué manera se visualiza la música? ¿Cómo sonorizar un dibujo? Muchos de los elementos formales de la música existen igualmente en las creaciones visuales: escala, ritmo, armonía, tono, intensidad, forma, etc., pero se refieren a cosas tan diversas que difícilmente podemos abstraer el significado que tiene en una disciplina y extrapolarlo directamente a la otra. No es así, a mi entender, como se profundiza en las relaciones entre música e imagen.

La primera fascinación es el propio escenario, donde se pueden observar con suficiente tiempo y detalle, gran cantidad de objetos y formas que no vemos habitualmente. Tanto los instrumentos como sus intérpretes, cuidadosamente vestidos, uniformados, brillantes, excepcionales. Pero tener por modelo a la música, dibujar la música, no es lo mismo que dibujar al músico. Por una vez el lenguaje no deja lugar a dudas.

Puede que el intérprete suscite imágenes, que su vestido, su forma de sostener el violín, el arpa, el chelo, su forma de contener lo que debe surgir de las teclas del piano, sean suficientes para provocar la imaginación.

Un dibujante, igual que un músico, debe interpretar a partir de unos datos que son similares para cualquiera que observe. Comienzan desde un lugar común: las luces de la sala, los colores y formas que se nos muestran, las sombras sugerentes, nuestra propia figura de escuchantes, el mobiliario, la parafernalia que conlleva todo concierto, la multitud de herrajes, sillas, correas, zapatos en posturas diferentes, el propio orden funcional de los músicos, etc. Los instrumentos también, por supuesto, esas máquinas sensibles que parecen adornar con sólo su presencia y cuyas formas son útiles sólo para el que los conoce y los requiere, ya sea pintor o concertista.

Pero se trata de un artificio. Muchos andan detrás de lo inhabitual por no saber encontrar en lo profundo. El dibujante no puede dejar las cosas ahí, debe conocer el sonido y hacerlo visible. Su problema en este caso no es reproducir lo visible, sino crear la imagen de lo invisible. Salvo cuando la música va a acompañada de la danza, el dibujante debe alejarse tanto como pueda de la imponente carga visual que adorna un concierto.

El ritmo es el siguiente paso. Cuando tratas de huir del aparato visual que acompaña a la música para tratar de hallar relaciones directas entre sonidos y formas, aparece el ritmo de forma inevitable. En primer término, absoluto. Es poderoso porque se corre el riesgo de conectarlo de forma inconsciente con el acto íntimo y primario de marcar la superficie: el gesto gráfico, la presión, el movimiento de muñeca. Pero a menudo guía con demasiada energía, esclaviza al dibujante en una danza frenética de la mano, con frecuencia haciéndole perder numerosos matices subterráneos, paralelos, desacompasados. Quien sigue sólo al ritmo pierde la melodía (el camino), la escala (el campo de juego), la intensidad (el grito y el susurro), el tono (el matiz) pierde el sentido de la amplia armonía arriesgándolo todo al golpe, a la secuencia, al orden, a la velocidad y a la cadencia. Es el momento de los pasos agradables, de los bruscos cortes, de los hachazos y del viento suave. La naturaleza que se abalanza, que repta a su propio paso, frente a nosotros los humanos.

El ritmo ése primer objeto a dibujar, que aparece después de observar el escenario y los actuantes, intenso y nítido. Pero cuando el ritmo ya está dibujado, cuando se lo ha situado con todos sus grados, debemos seguir adelante.

Entones aparece con vigor la melodía, privilegiada por el compositor en la mente de sus escuchantes. La melodía, tanto en el solo como en sus compañías, con sus múltiples reverberaciones, sus armonías, su voz potente que enhebra el resto, es modelo de línea, no de mancha. Y el ritmo desaparece como diluido porque la voz de alguien se establece necesaria, casi previsible. Ahora mandan los acordes y notas, el jugueteo ordenado, cada vez más reconocido de lo melódico. Ahora es lo único: ahora es el ser humano.

Cuando se trata de revelar melodías el color y la forma se hacen necesarios. No basta un buen trazo, no basta la buena observación, ni una poética mirada. Sin color no existe ninguna melodía, porque la melodía es una modulación del tono, igual que lo cromático. Sin forma falta la identidad verificada porque la melodía es coherente, porque a pesar de las variaciones, mantiene su ser reconocible. La melodía se parece a las formas físicas, a los volúmenes, a las masas que, a pesar de sus evoluciones, a pesar de movimientos externos o internos, permanecen en su ser sin disgregarse: el tema.

Tanto si es a través del canto como si es instrumental, la melodía es capaz de hipnotizar la capacidad de traducción del dibujante y persuadirle de que no hay más que forma y color. Y el dibujante la persigue detrás de cada aleteo con una línea, como si fuese en cada instante la última vez que la escuchara, intentando fijarla hasta el extremo, tratando de ponerla rejas, de fijarla en límites. Esto

mismo, pueden lograrlo incluso los acordes que la acompañan, seres verticales y polifacéticos, regios, soberbios y simultáneos, pero que no han de hacer nada sin una nota, una sola nota que destaque, que establezca el sentido, que sea su referencia. Los acordes son las sombras que, aunque neutras en ausencia de cuerpo, son pesadas, oscuras, cuando una materia las engendra.

A veces, cuando en la música intervienen diferentes instrumentos, cuando se trata de una orquesta, como ocurrió en Cádiz durante el Festival de Música Española en 2007, las repeticiones aparecen como fondo, los coros instrumentales recuerdan la gama posible, adecuada, que refuerce el camino por el que hemos decidido comprender. El resto de sonidos se suman, y el dibujante trata de seguirlos. No quiere dejarse engañar por un ritmo, ni puede atender sólo al grito o al susurro que le conduce, ni por los coros en canon, ni por los silencios. El dibujante debe completar un programa propio: hacer ver las complejas tramas del concierto.

Ocurre a veces que mientras dibujas música se pasa del ritmo a la melodía, de ésta a los graves más profundos, de aquí al sorprendente chasqueo de un platillo que te vuelve de nuevo al ritmo, que empuja, al desaparecer, de nuevo a la melodía, porque las teclas agudas del piano golpean y seducen al mismo tiempo. Entonces es posible que dejes de dibujar por un momento, comprendiendo lo asombrosamente complejo que es tu modelo.

Puede ocurrir que nos veamos subyugados por un instrumento en concreto: no sólo por su forma y aspecto, sino por su sonido, por su presencia en una determinada pieza musical. Hay algunos casos singulares: los platillos, la trompeta, el trombón... Instrumentos de viento que, de forma especial, son muy llamativos para el dibujante. Y ello no se debe en exclusiva por su aspecto brillante, sino por su función orquestal que es casi siempre puntual, severa, atónita. Representan el brillo muchas veces, y también la textura, aunque en ambos casos no de forma exclusiva. Otros muchos instrumentos llevan a cabo la misma función, aunque con más frecuencia es el solista, sea el que sea, el encargado de aportar textura a la melodía, y también profundidad, espacio o volumen, es decir, lograr que una música se escuche en términos de proximidad o lejanía, y por tanto que pueda dibujarse íntima y cercana o panorámicamente distante.

Hay un instrumento en toda orquesta que a pesar de vibrar permanentemente, de hacerse seguir por unos y por otros, a pesar de caracterizarse por prever la entrada y la salida, la intensidad y el volumen, no suena. La batuta suave, flexible, autoritaria y definitiva, como un pincel señala direcciones, alturas, sinestesias. Capaz de organizar la música concreta, el sonido elegido, el único válido para esta ocasión.

Cuando los aplausos rompen el último silencio que aún es música, cuando se aligeran los palcos y se desalojan los pasillos, algo de música queda en el ambiente. Mientras todo el mundo desaloja la sala y los músicos descansan ya aflojándose el corbatín; mientras el director de orquesta desmembra la batuta y chasquean por fin los cierres brillantes en las funda de piel del contrabajo, mientras allí se vuelve a la vida cotidiana, con sus propias sintonías, aquí, en la sala, queda aún alguna vibración, alguna onda sonora que no ha dejado de rebotar de pared en pared, de suelo en suela, de chaqueta a sombrero de dama, de tos abrupta e incontenible a levita de acomodador. Ahí, donde se apoya el atril del primer viola queda una onda viva que, empujada por el último portazo del patio de butacas, acaricia suavemente la más fina cuerda del piano. El concierto termina, acaba el sonido y abunda, por fin, el silencio imaginado que nadie aún ha visto. El bloc de dibujo se cierra.

Joaquín Roldán Ramírez

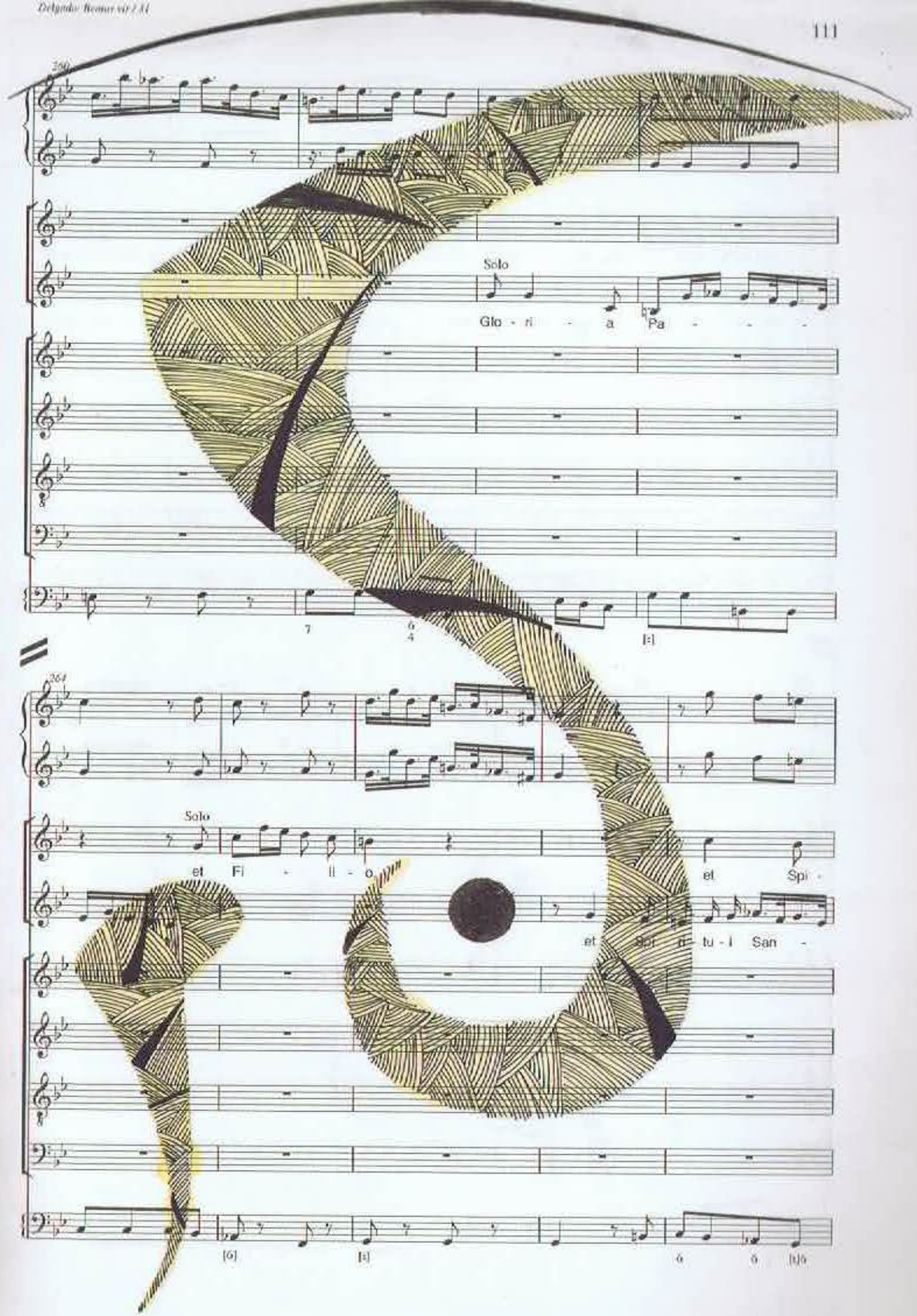
Universidad de Granada, 2008

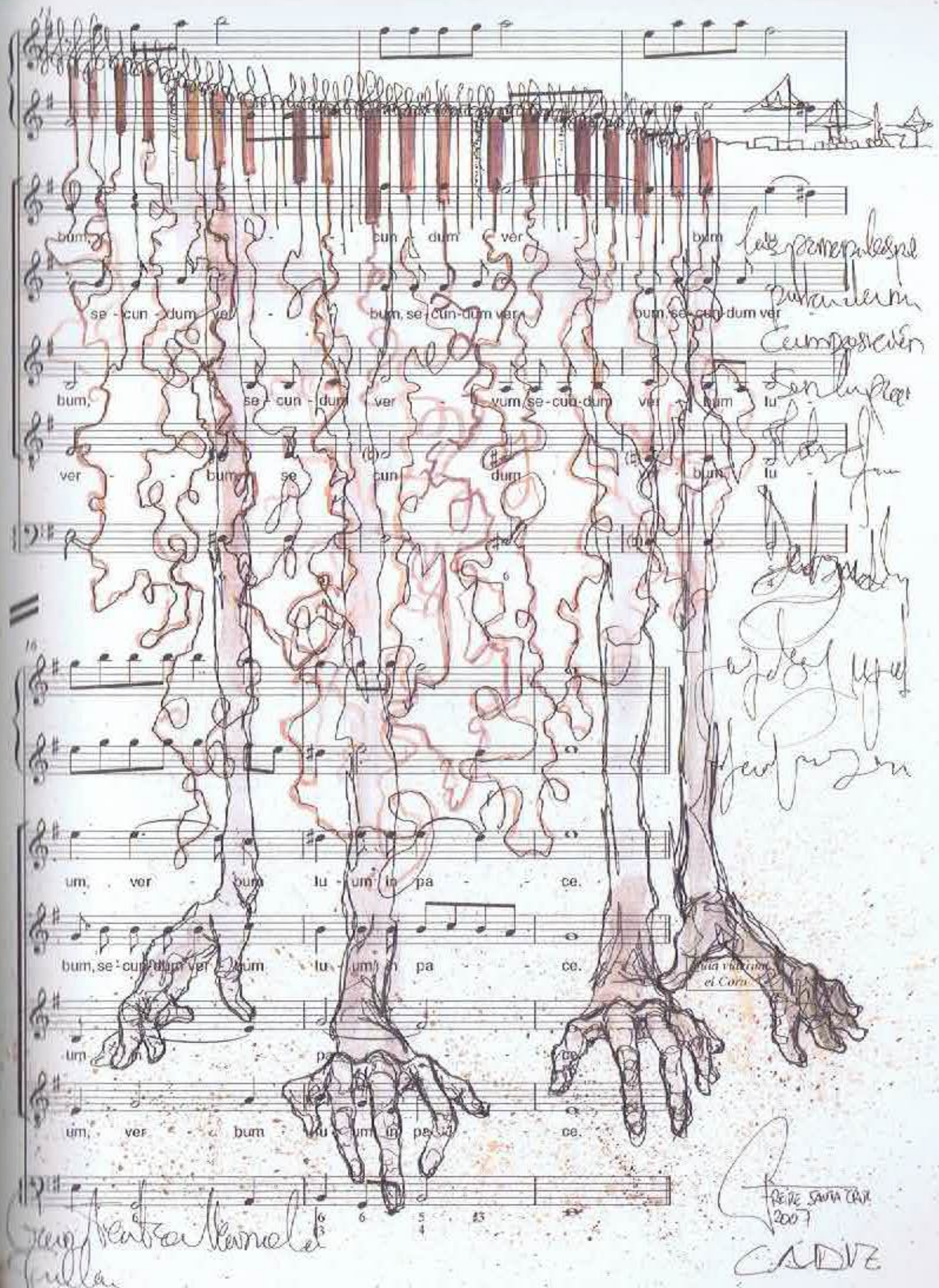
CATÁLOGO

Elisabeth Cano Malagón

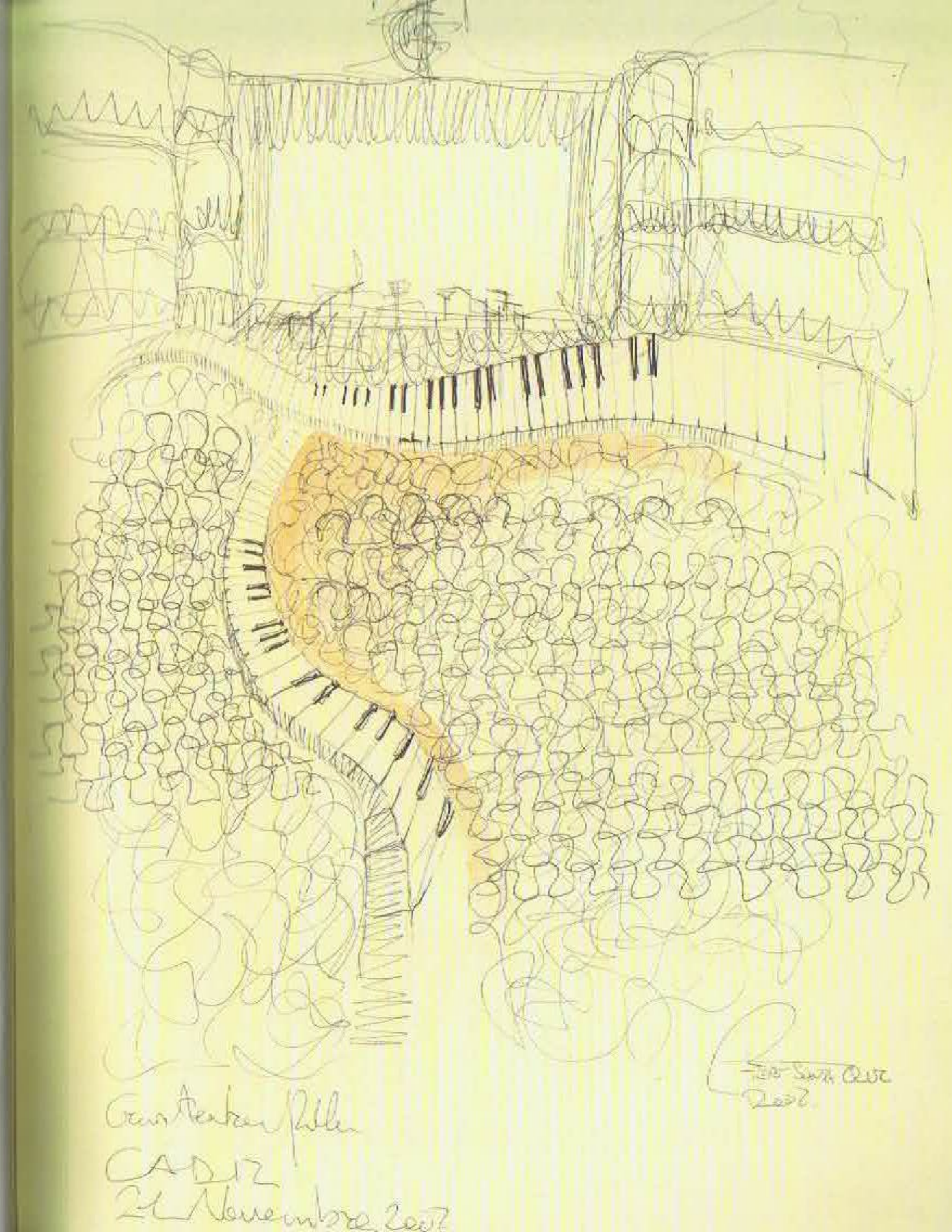
Elisabeth Cano Malagón

Elisabeth Cano Malagón




bum, se - cun - dum ver - bum, se - cun - dum ver bum se - cun - dum ver
bum, se - cun - dum ver - bum lu - um in pa - ce.
Ramón J. Freire Santa Cruz
CADIZ

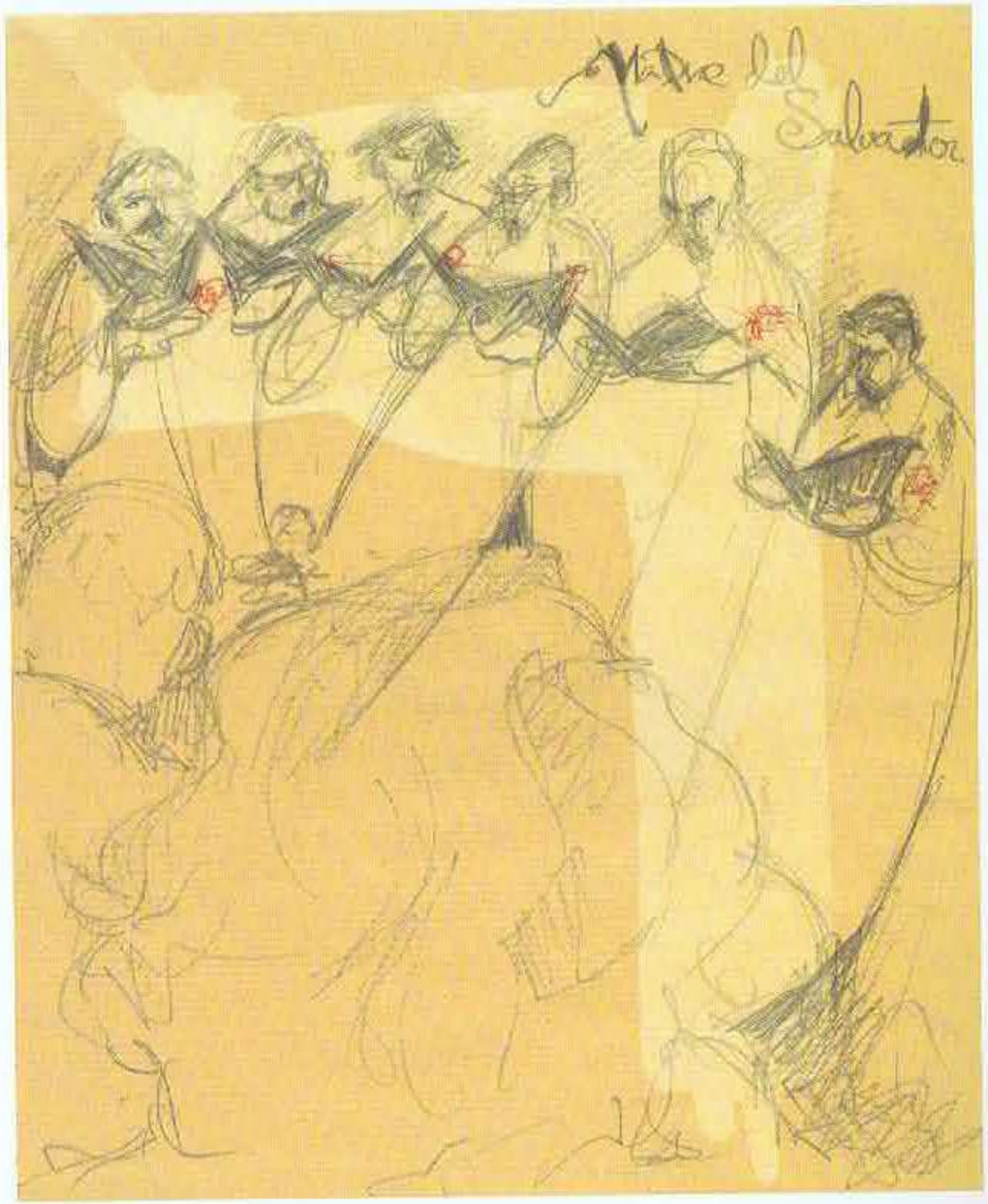
Ramón J. Freire Santa Cruz



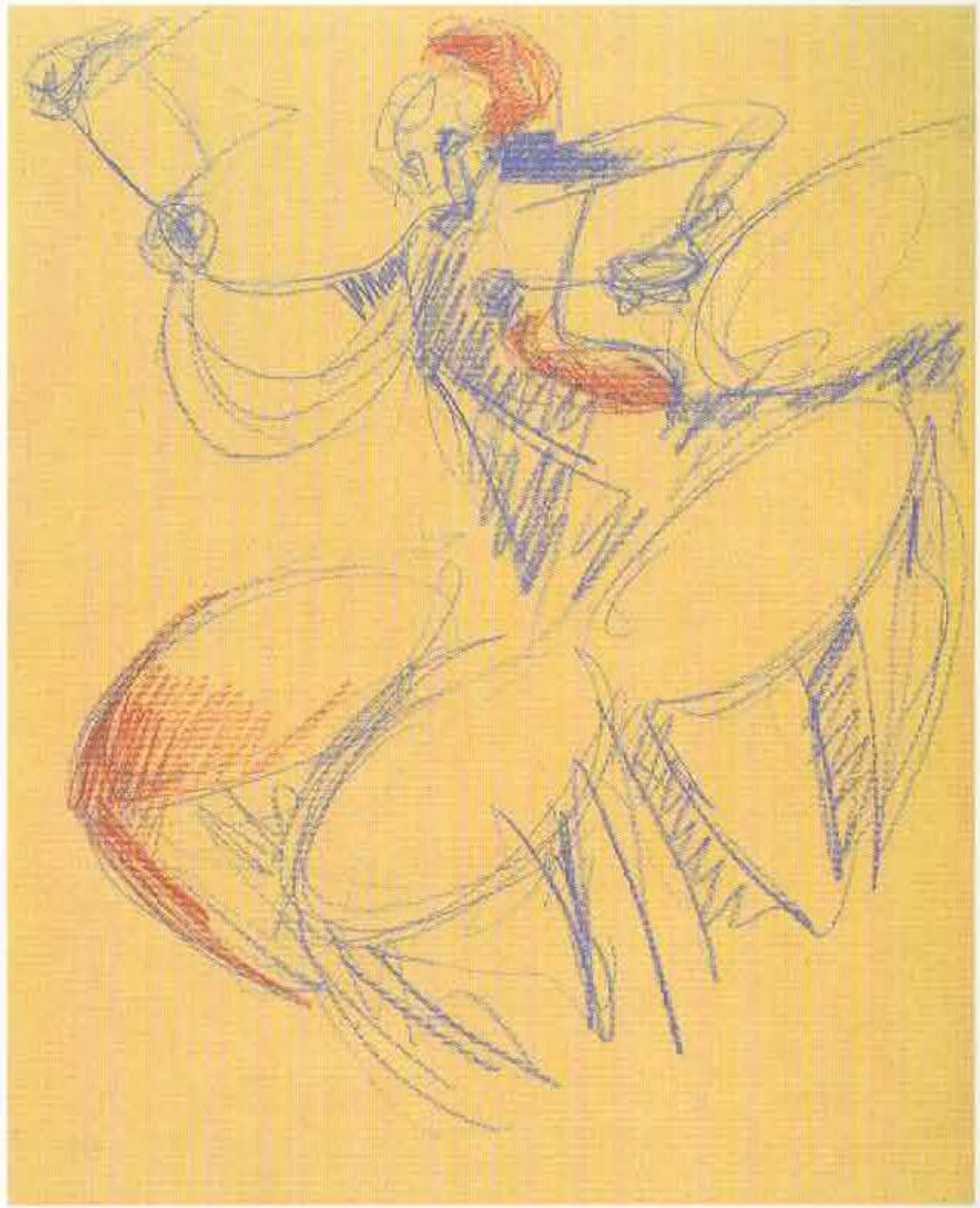
Ramón J. Freire Santa Cruz

Alejandro García Vico

Alejandro García Vico

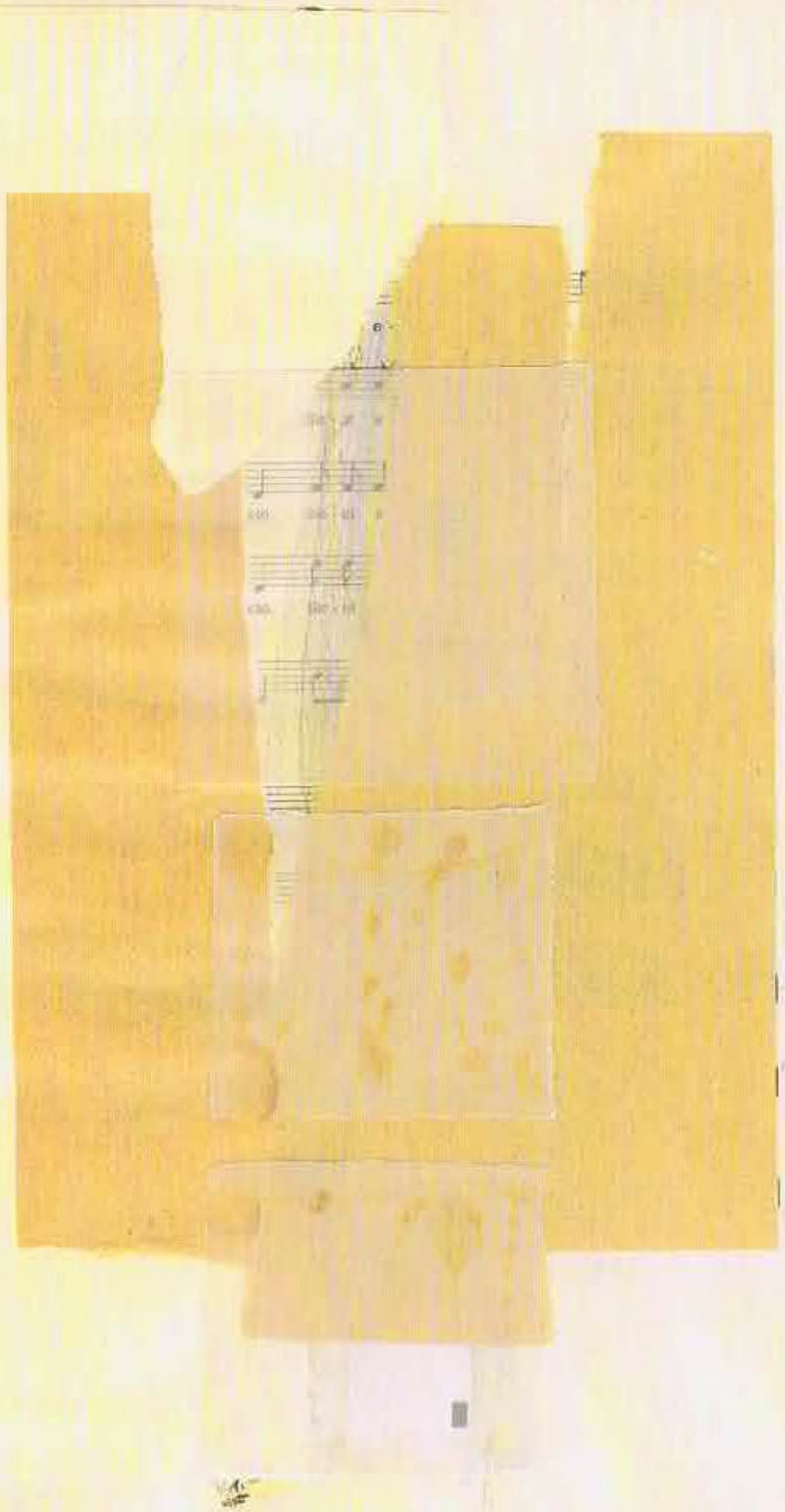


Alejandro García Vico



Mar Garrido Román

Mar Garrido Román



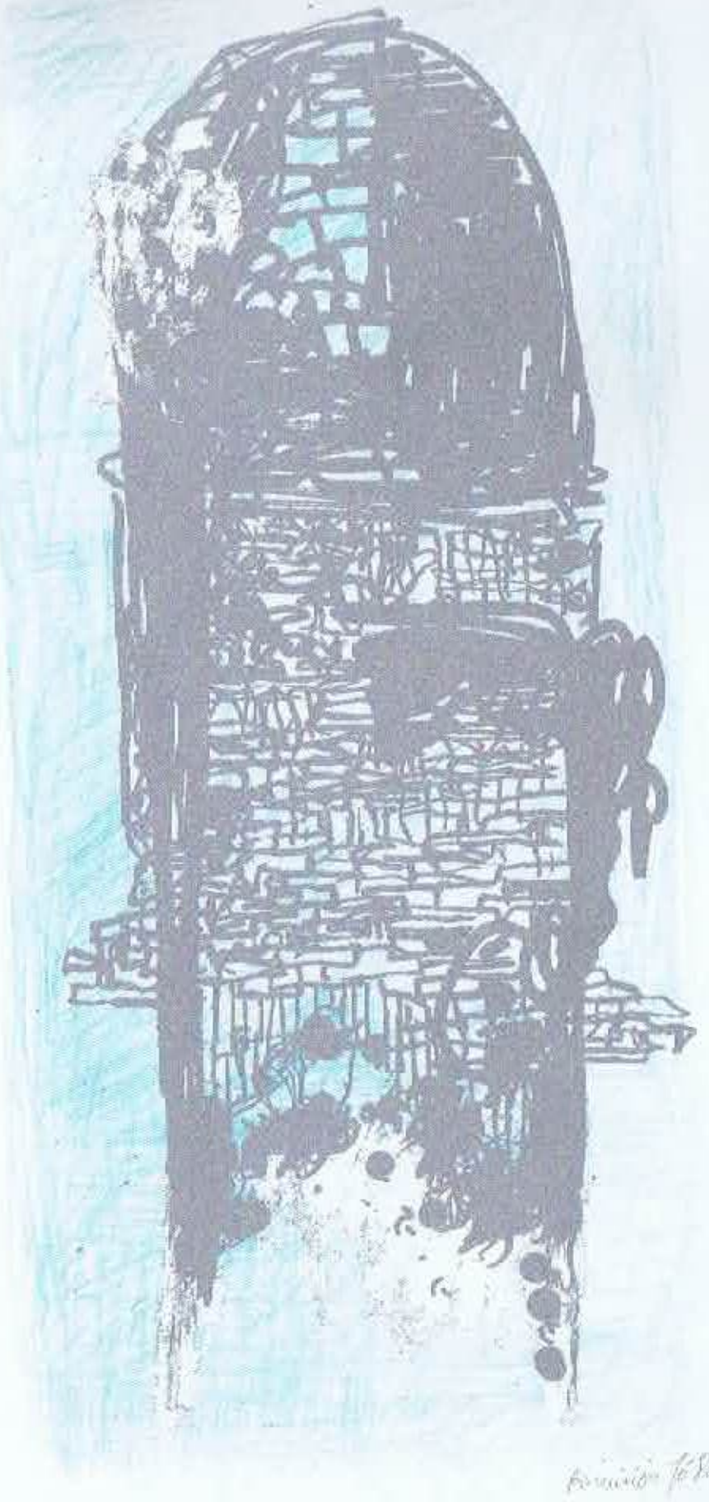
V
ius.
ius.
ius.
Qui dat
Qui dat ni - vem, qui
Qui dat ni - ve

Isabel Mª Gutiérrez Vílchez

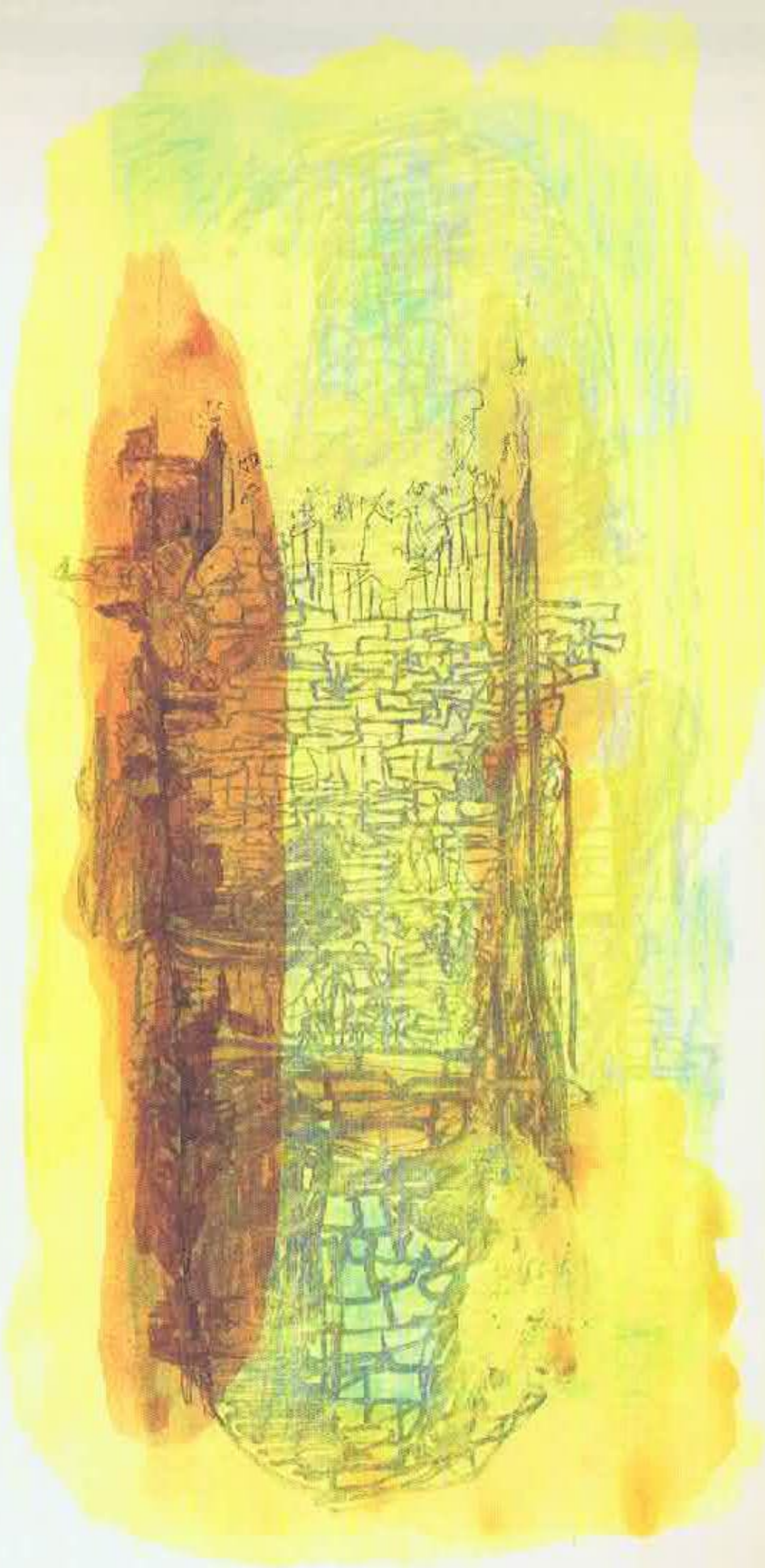
Isabel Mª Gutiérrez Vílchez

Isabel Mª Gutiérrez Vílchez

Asunción Jódar Miñarro

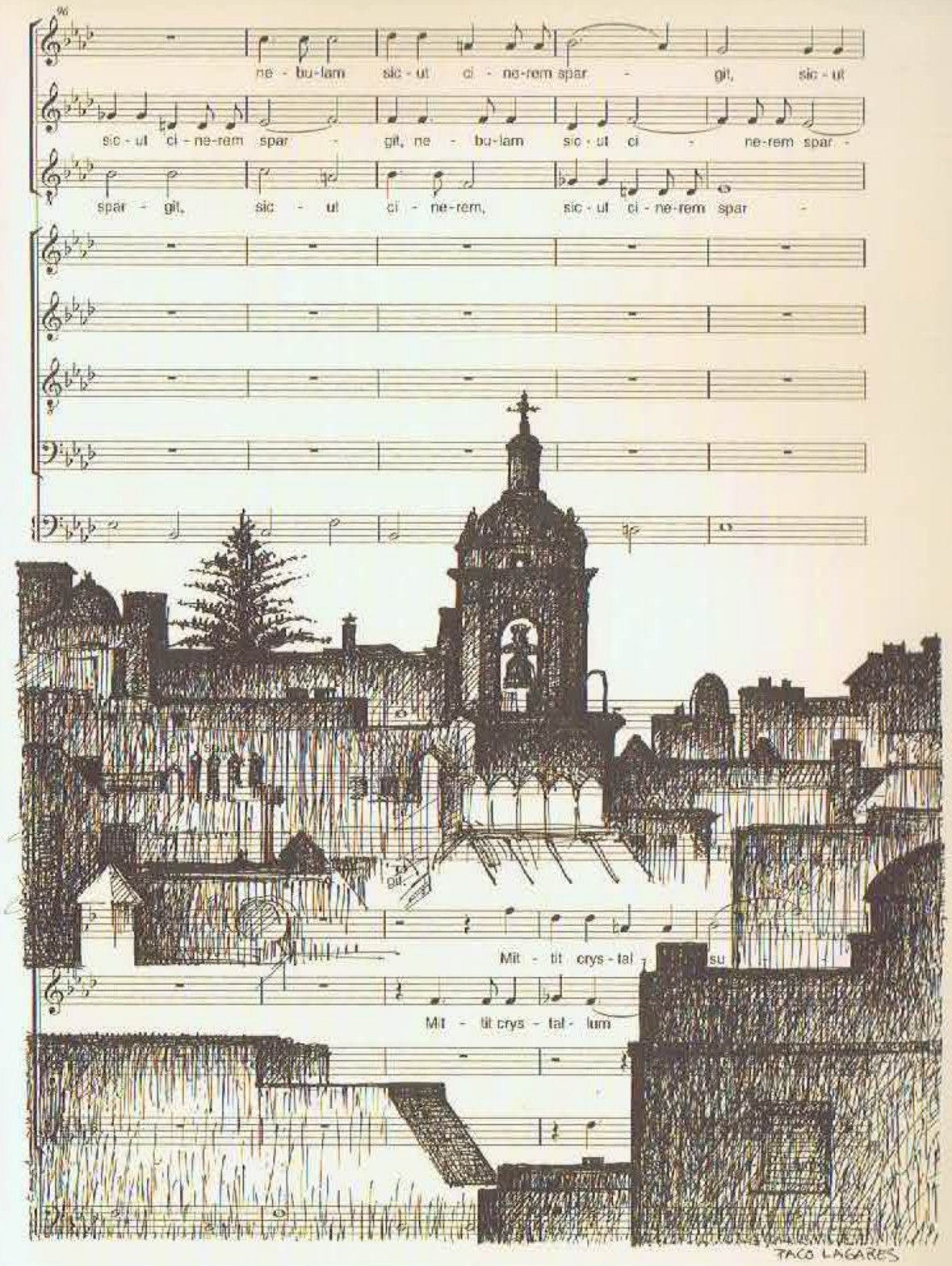


Asunción Jódar Miñarro

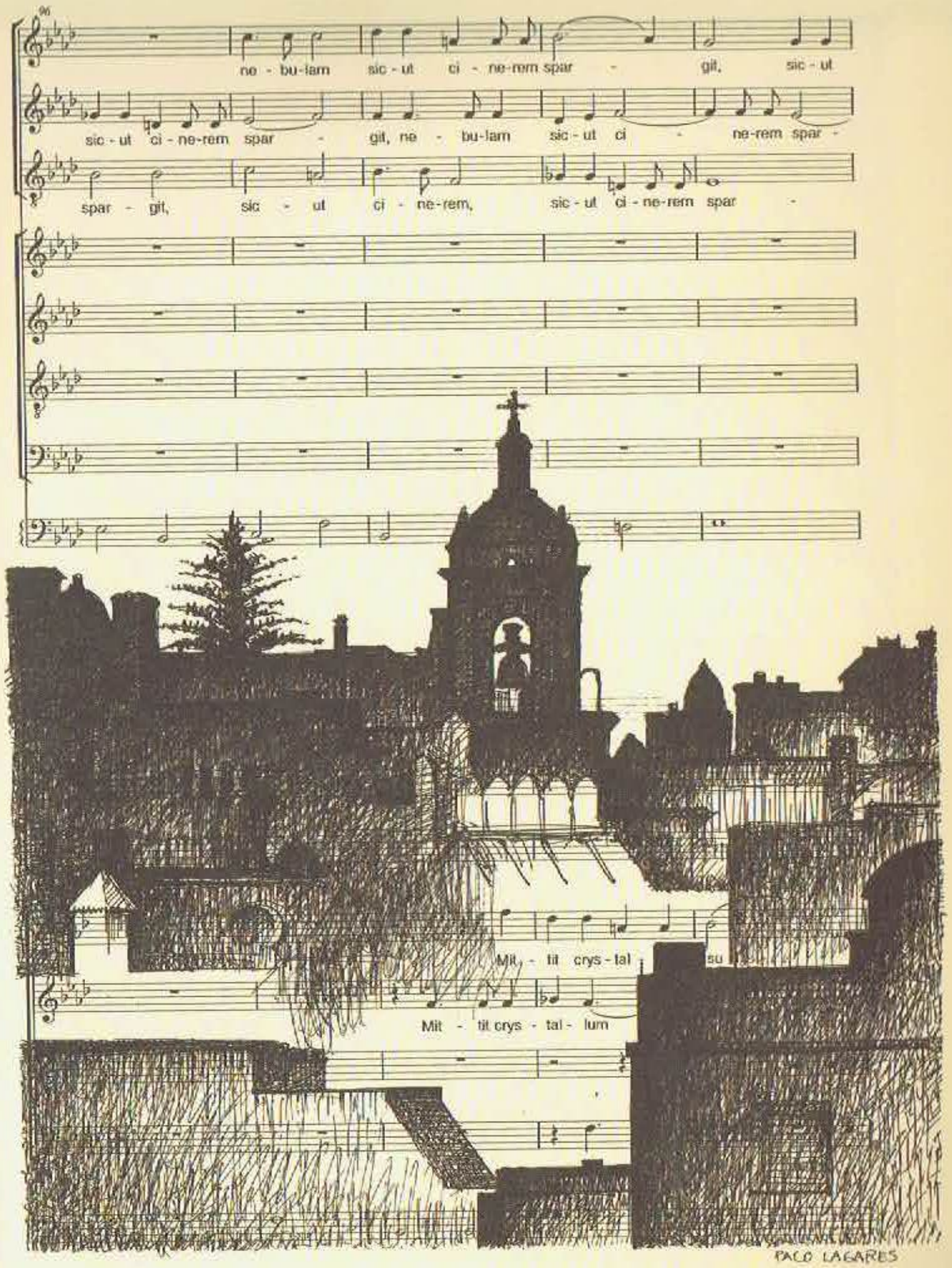


Francisco Lagares Prieto

Francisco Lagares Prieto



Francisco Lagares Prieto



142
go ne -
e - ti
Pot - ens in ter
ge - ne -
Orquesta Barroca de Sevilla
Santiago Lobo

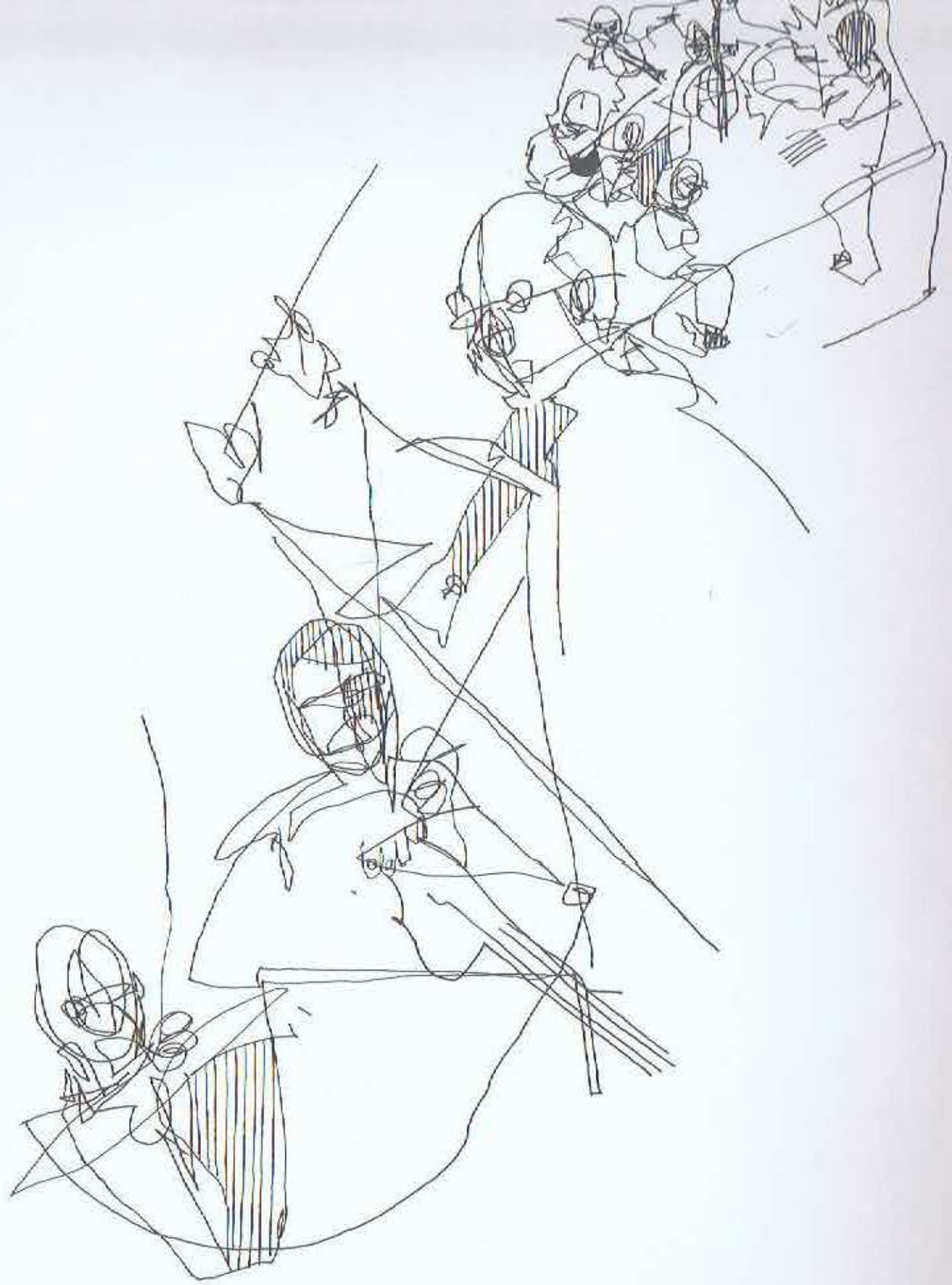
Santi Lobo

Santi Lobo

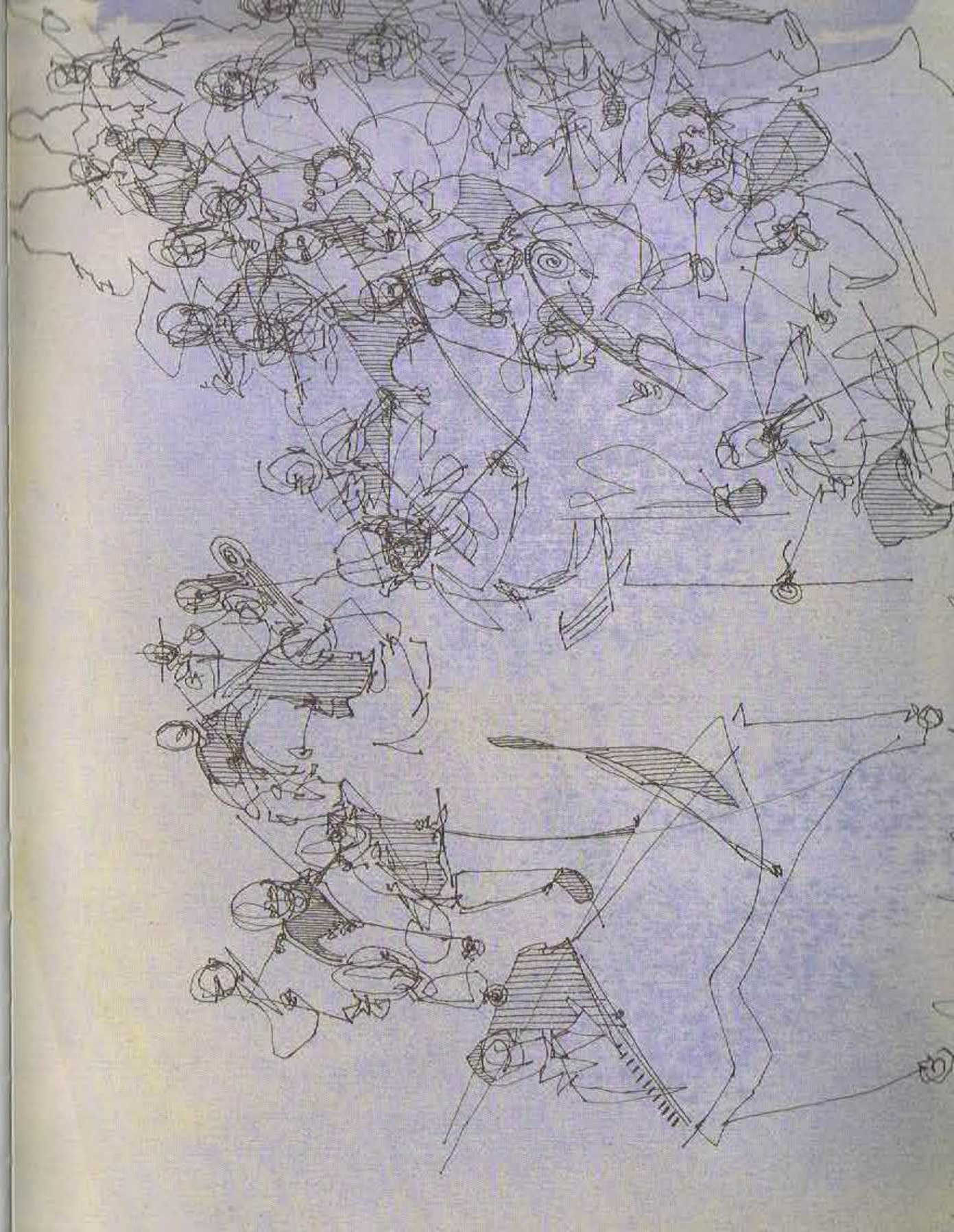
Santi Lobo

sae - cu - la, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la, in
se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in
la, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la, in
sae - cu - la, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la,
se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in
se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in
se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in
Anima Nostra
Schola Gregoriana Hispana — Santiago Lobo

José Luís Lozano Jiménez



José Luis Lozano Jiménez



José Luís Lozano Jiménez

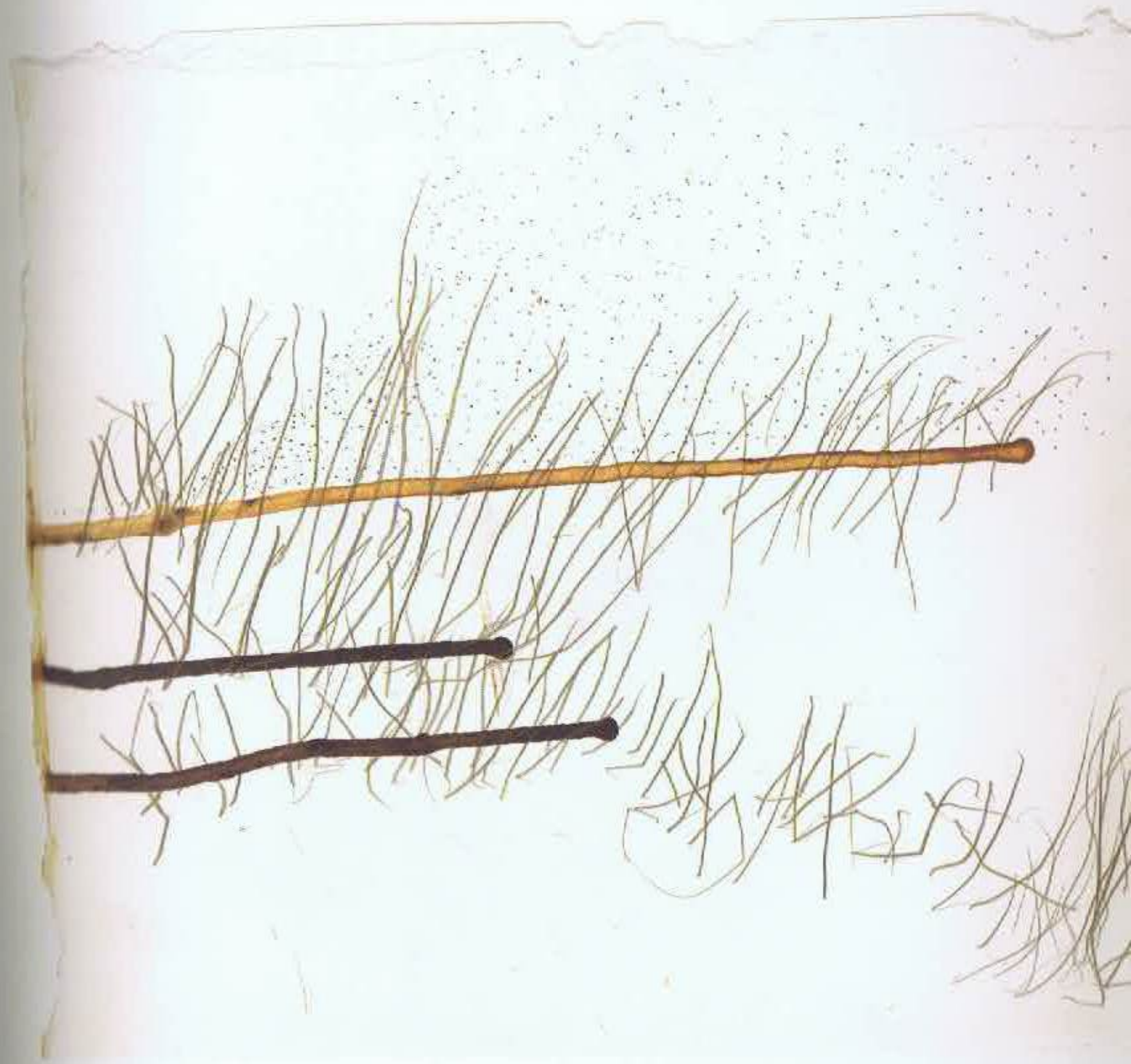
Ana Maeso Broncano

Ana Maeso Broncano

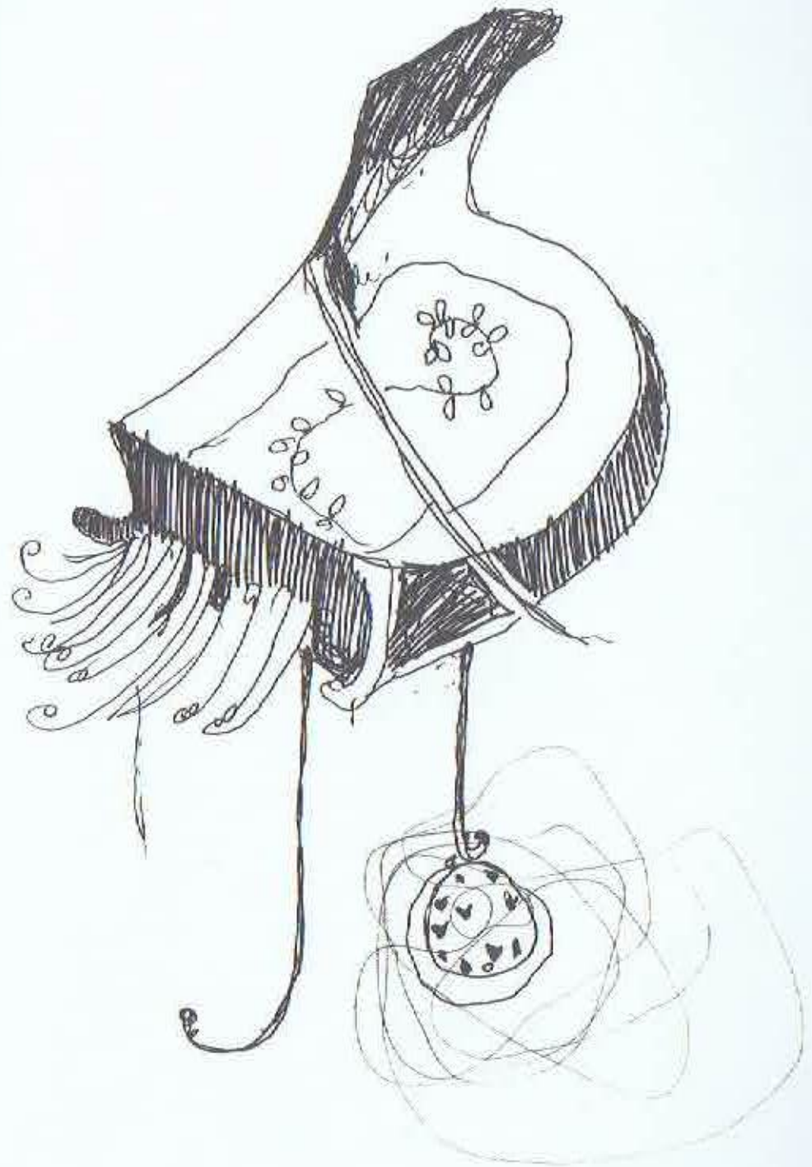
Ana Maeso Broncano

Javier Navarro Romero

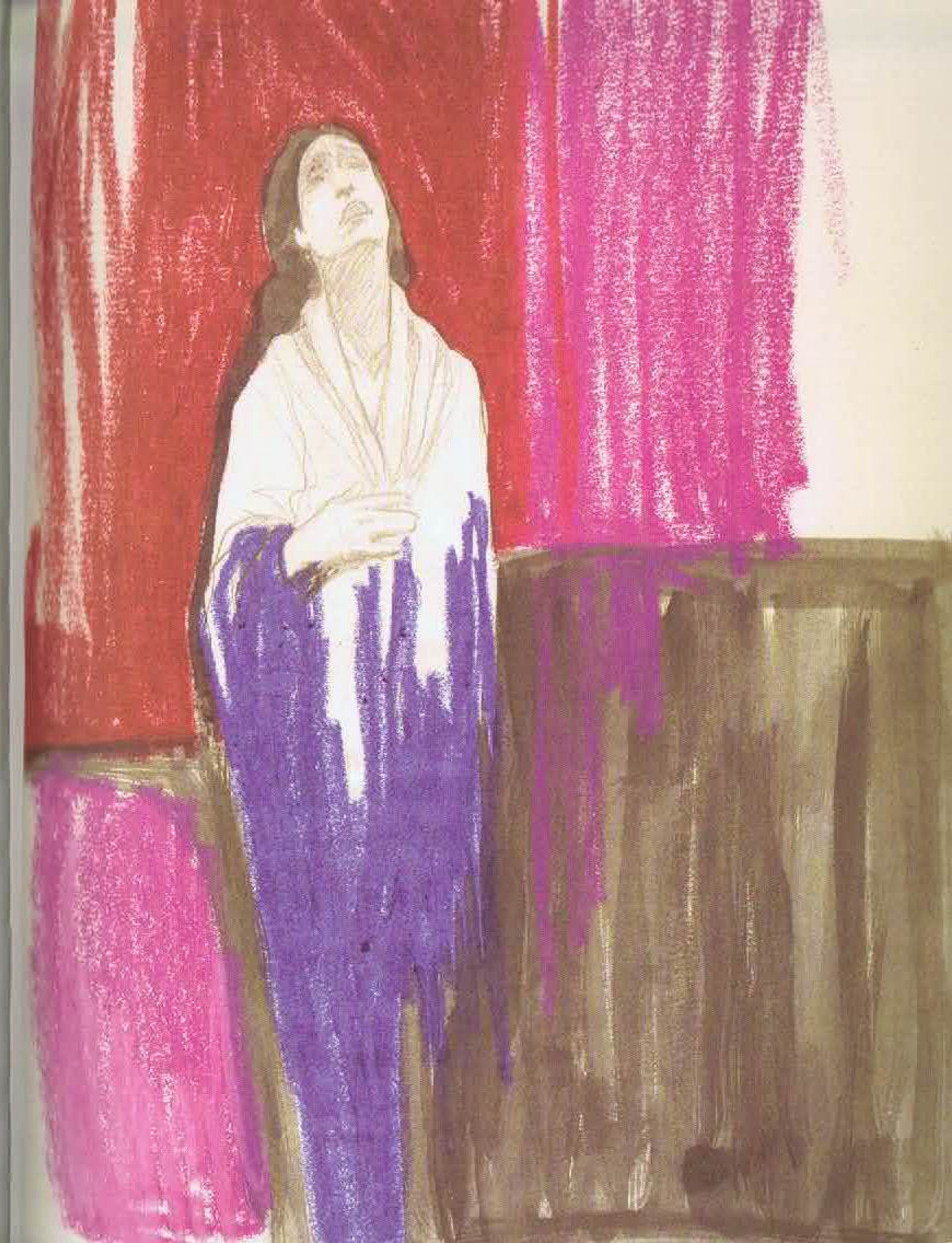
Javier Navarro Romero



Javier Navarro Romero



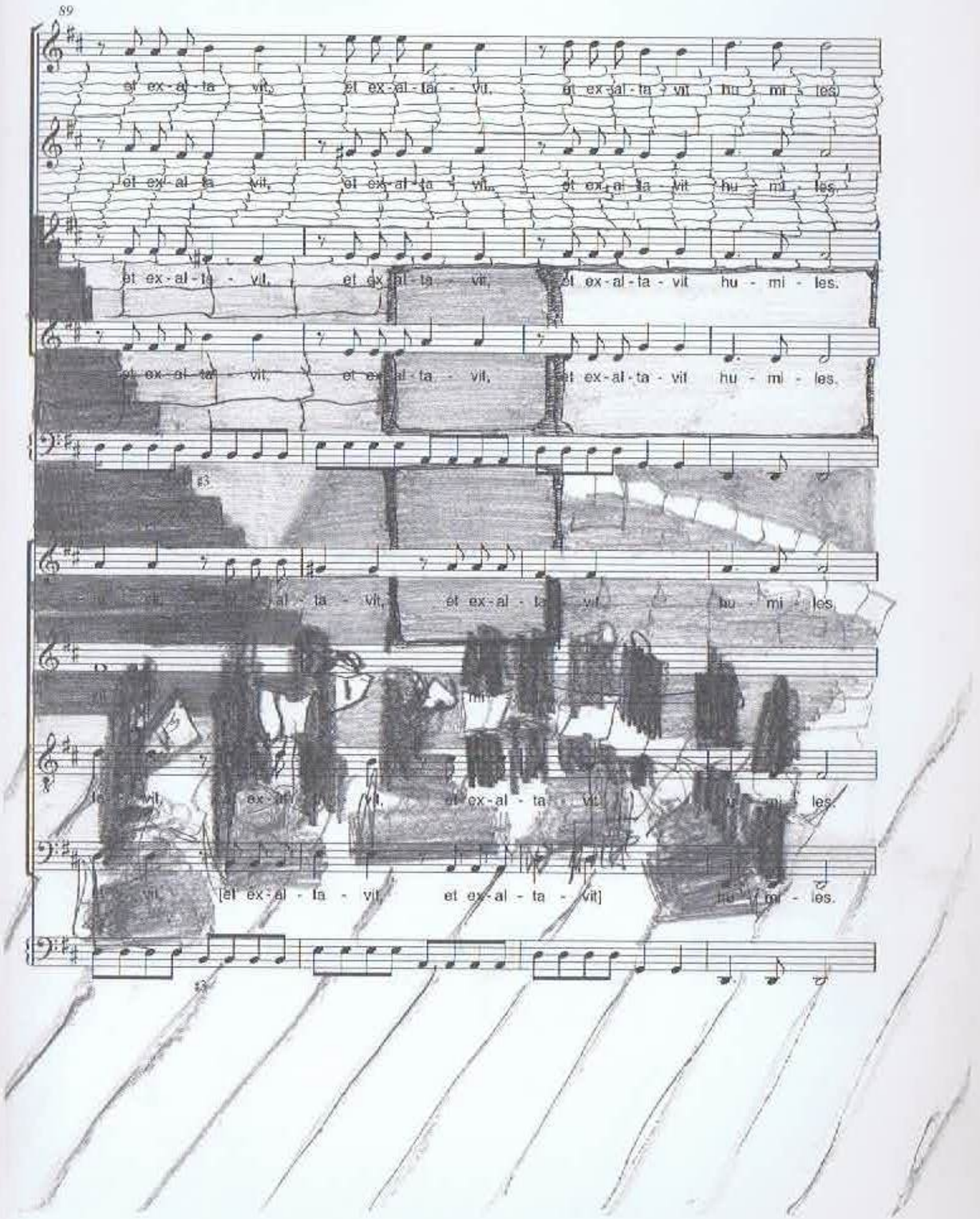
Carmen Núñez Carnero



Carmen Núñez Carnero

Carmen Núñez Carnero

Francisco Ortiz Navarro



Francisco Ortiz Navarro

Francisco Ortiz Navarro

Maria Dolores Pérez Montaut Martí

María Dolores Pérez Montaut Martí

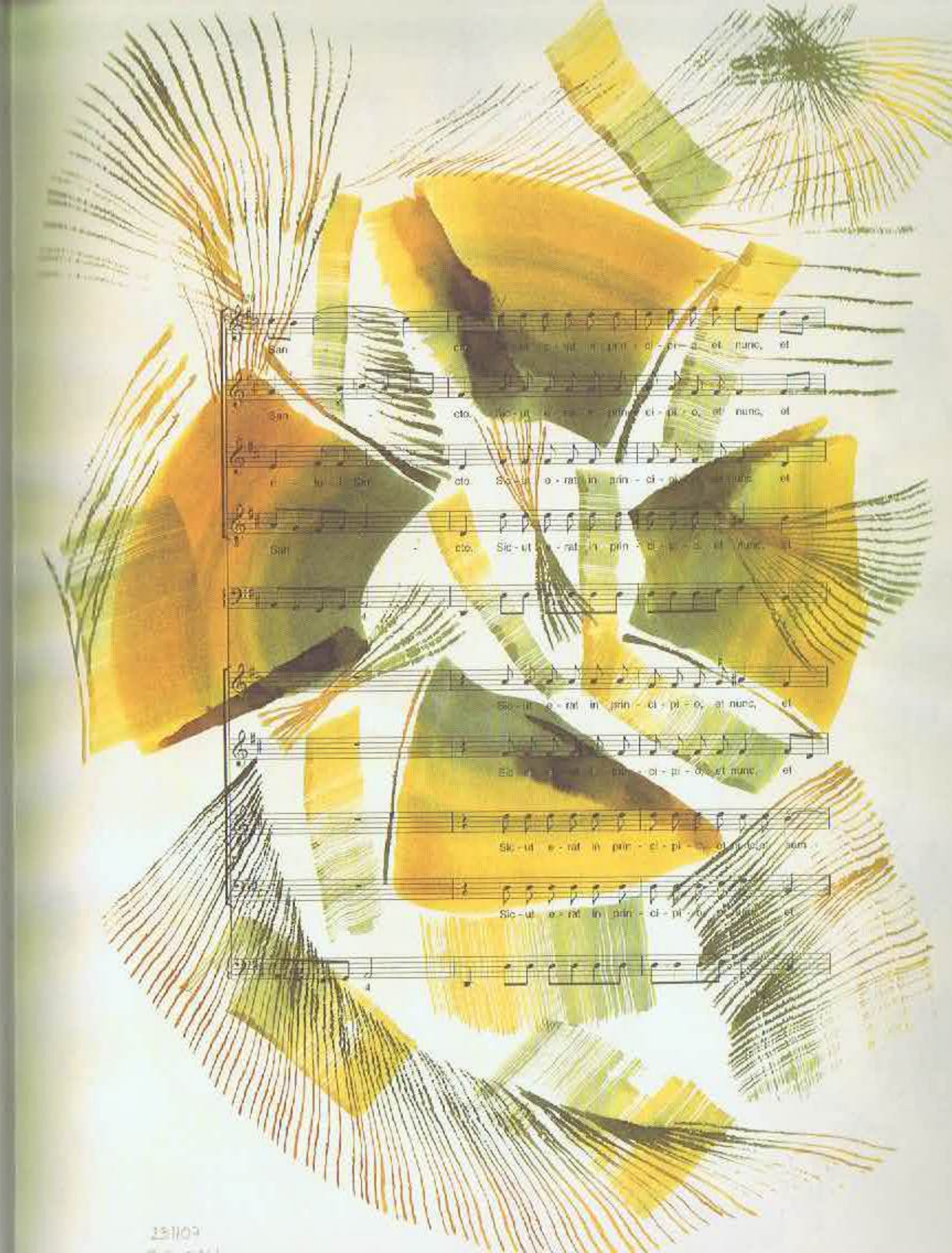
María Dolores Pérez Montaut Martí

Victor Manuel Piqueras López

Victor Manuel Piqueras López

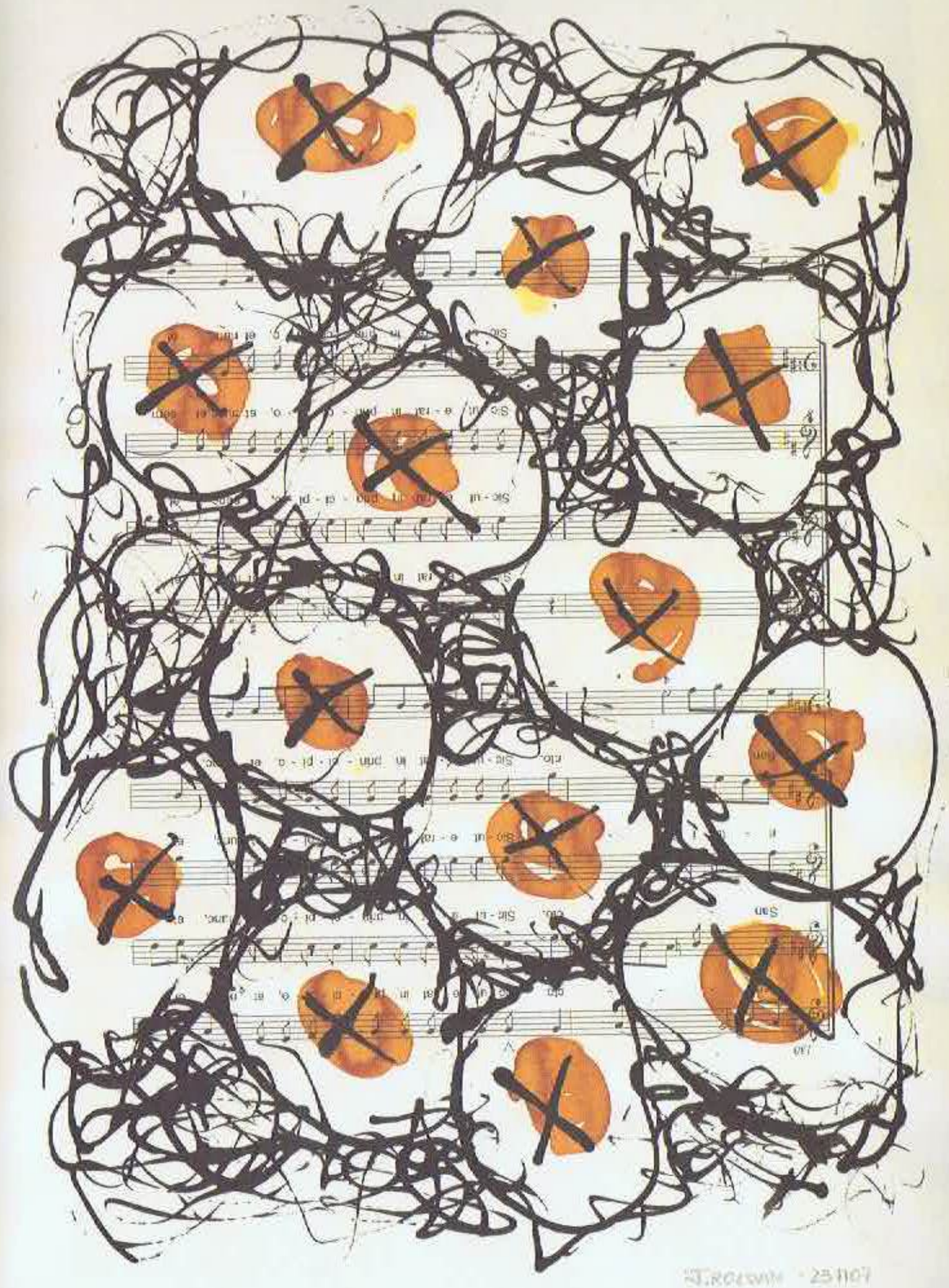
Victor Manuel Piqueras López

Joaquín Roldán Ramírez



Joaquín Roldán Ramírez

Joaquín Roldán Ramírez



Isabel Mª Vilchez Miguel

Isabel Mª Vílchez Miguel

Isabel Mª Vílchez Miguel