

Ana Tomás López /
Sara Navarro Lalandá /
Paola Eunice Rivera Salas (eds.)

Las artes como expresión vital

Ciencias sociales en abierto 2



PETER LANG

Las artes como expresión vital

CIENCIAS SOCIALES EN ABIERTO

Editada por

DAVID CALDEVILLA DOMÍNGUEZ
ALMUDENA BARRIENTOS-BÁEZ

Vol. 2



PETER LANG

Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York - Oxford

Ana Tomás López /
Sara Navarro Lalanda /
Paola Eunice Rivera Salas (eds.)

Las artes como expresión vital



PETER LANG

Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York - Oxford

Información bibliográfica publicada por la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; los datos bibliográficos detallados están disponibles en Internet en <http://dnb.d-nb.d>.

Catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso

Para este libro ha sido solicitado un registro en el catálogo CIP de la Biblioteca del Congreso.

Ni Fórum XXI ni el editor se hacen responsables de las opiniones recogidas, comentarios y manifestaciones vertidas por los autores. La presente obra recoge exclusivamente la opinión de su autor como manifestación de su derecho de libertad de expression.

La Editorial se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.



ISSN 2944-4276

ISBN 978-3-631-91588-2 (Print)

E-ISBN 978-3-631-93116-5 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-93117-2 (EPUB)

DOI 10.3726/b22580

© 2024 Peter Lang Group AG, Lausanne

Publicado por Peter Lang GmbH, Berlín, Alemania

info@peterlang.com - www.peterlang.com

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

EL SILENCIO EN LA ESCULTURA SONORA

María del Carmen Bellido Márquez¹, Antonio Travé Mesa¹

El presente texto nace en el marco de la elaboración de la tesis doctoral Escultura Sonora en Metal.

1. INTRODUCCIÓN

En la continua búsqueda por eliminar fronteras en el mundo del arte durante el siglo XX y, más concretamente, a partir del siglo XXI, un amplio sector del campo artístico se ha afanado en incluir el sonido como material escultórico y plástico. Esta sonorización del arte ha dado lugar a gran cantidad de esculturas e instalaciones sonoras, así como a exposiciones, conferencias y publicaciones al respecto (Martin de Argila y Astiárraga, 1997). No obstante, siguen surgiendo trabajos, como el presente, que intentan analizar y entender el sentido de estas obras (Martínez et al., 2006).

Como disciplina contemporánea, la obra plástica sonora goza de la aceptación y de un presente con futuro dentro y fuera de la comunidad artística, apareciendo continuamente nuevas ramas de investigación vinculadas al ruido, a la *performance*, a la escultura sonora, a la arquitectura sonora, etc. (Molina Alarcón, 2008) (Ruíz y Carulla, 2015).

Estas ramificaciones tienen en común el uso del sonido como material plástico. Y lo que, *a priori*, parece una obviedad, que el arte sonoro es aquel que suena o que produce sonidos, no es más que una falacia o una verdad con matices que en este escrito tratamos de deshacer o modificar (Vera y Picado, 2012).

Antes de continuar, es conveniente aclarar que cuando mencionamos el termino Escultura lo hacemos tomando de base las ideas de Rosalind Krauss (2002) en su escrito *La escultura en el campo expandido*. Unas ideas que, si bien no son novedosas (se escribieron hace más de cuarenta años), nos parecen sensatas y sirven para encontrar un marco que alberga el variado origen de las obras escultóricas que pretendemos analizar.

2. OBJETIVOS

El objetivo general de esta investigación es llamar la atención sobre el importante papel del silencio en la escultura sonora. De aquí derivan otros objetivos más específicos:

1. Universidad de Granada (España).

Seleccionar y analizar una serie de obras escultóricas que tienen en común su relación con el sonido y el silencio.

Aportar una lectura distinta de la que se haya hecho de ellas poniendo en valor el concepto de "silencio" en el arte.

Redefinir algunas ideas asociadas a la escultura sonora que consideramos erróneas o poco concisas.

Y para finalizar, aportar más material de referencia a todos aquellos investigadores que trabajen sobre el campo de la escultura sonora.

3. METODOLOGÍA

La metodología de este trabajo es cualitativa, teórica y está confeccionada mediante el estudio comparado de las obras y textos de varios autores.

En este caso nos valemos de la icónica obra de Jhon Cage *4'33"* (1952) como paradigma conceptual al que amarrar lo que vincula arte y silencio. Alrededor de esta obra encontraremos otras tantas de distintas épocas y procedencia que, de un modo u otro, evidencian su extraordinaria relación con el silencio.

4. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Dar por hecho que la escultura sonora es aquella que emite sonido es cuanto menos una afirmación poco concisa y, sin embargo, es una respuesta bastante común.

Debatir sobre la sonoridad de una escultura tradicional y sólida como *Laocoonte* parece ser un punto de partida recurrente en los escritos relacionados con este tema. Rocío Sillerías Aguilar² (2015) hace referencia a esta obra, sin olvidar que Molina Alarcón (2008) ya lo hizo, a su vez, referenciando los escritos de un más lejano Gotthold Ephraim Lessing (1766) sobre esta talla en mármol (Lessing, 1985). Y es que la primera disputa que nos plantean es la contradicción de la tradicional clasificación de la escultura por el Sistema de las Bellas Artes, según el cual se trata de una especialidad plástica del arte o del espacio, alejada de consideraciones y aspectos temporales, que aún en un mismo concepto obras inertes incapaces de comunicarse si no es a través de su materia y volumen y, por supuesto, exclusivamente a través del sentido de la vista (Souriau, 1979). Esta clasificación/división muestra cómo a la escultura, históricamente, se la ha privado de sus dimensiones temporales. Dimensiones, por otro lado, inherentes al sonido, el cual está asociado, de forma inevitable, al paso del tiempo. Una forma fácil de entender esta afirmación es hacerlo a través de la música, una de las manifestaciones más populares de "lo sonoro". Si nos situamos frente a una partitura, estamos ante un sistema de escritura con la que se ordenan los sonidos a lo largo del inevitable transcurso del tiempo.

Volviendo a la escultura anterior, aceptamos que existe una sonoridad que no oímos pero que podemos llegar a sentir al contemplar la angustia del sacerdote *Laocoonte* intentando salvar a sus hijos y a sí mismo de la terrible serpiente representada en la escultura. Este hecho podría constituir por él mismo un argumento sobre el cual basar este artículo. Es más, podemos establecer un símil, considerando otra disciplina, como es la pintura, y

2. Artista, investigadora y docente autora de la tesis doctoral *Sólido y Sonido: posibilidades creativas de la conjunción de sonido con los medios en estado sólido en la escultura sonora contemporánea*, defendida en 2015.

referirnos de un icono como *El Grito* de Edvard Munch (1893). En este lienzo se hacen aún más evidentes las consideraciones anteriores, pues podemos recrear mentalmente un sonido a través de una imagen. En base a estas afirmaciones, podemos decir que las distintas formas de artes plásticas tienen una dimensión sonora sin la explícita necesidad de emitir sonido físico alguno, o sea, a través del silencio. Es más, si sustituimos las formas figurativas de las que hablábamos por abstractas, conectamos fácilmente con los planteamientos asociados a la sinestesia que nos propuso Kandinsky a principios del siglo XX. Sin embargo, estas relaciones y afirmaciones refuerzan las teorías ocularcentristas en las que se acepta que la mayoría del arte plástico que consumimos, lo hacemos a través del sentido de la vista. Desmentir esta afirmación ha sido uno de los principales cometidos del arte de finales del siglo XX y principios del XXI. Constituye uno de nuestros propósitos, dar prioridad a otros sentidos, más concretamente al oído. Por consiguiente, nos parece más acertado afirmar que por medio del oído, no de la vista, podemos captar la materialidad, sonoridad y silencio de la escultura. Aceptar este punto de partida, desmonta el planteamiento inicial según el cual pareciera que solamente cualquier obra capaz de evocar sonido fuese arte sonoro.

Lo que sigue es plantear el papel que juega el silencio en este planteamiento. Si recurrimos a una definición básica, encontraremos lo siguiente; "Silencio: Estado en el que no hay ningún ruido o no se oye ninguna voz" (Cabrera Díaz, 2023, párr. 1). O lo que es lo mismo, se trata de un término antagonista a "lo sonoro". No obstante, para nosotros es un concepto más rico y simbólico de lo que una definición estándar nos pueda ofrecer. El silencio no hace más que evidenciar la presencia de su antagonista, el sonido. De ahí que no consideraremos ambos términos como opuestos sino como complementarios. El término japonés *ongaku*³, que significa "disfrutar del sonido", es cercano a la concepción de silencio que planteamos. Un silencio constructivo y no vacío que nos invita a la percepción del espacio que habitamos. A este respecto, han sido varios, en la relativamente corta vida del arte sonoro y, más concretamente, de la escultura, los que han hecho uso del silencio para hablar del sonido.

En el caso de nuestro estudio, hemos retrocedido hasta el siglo XX para tomar como punto de partida la paradigmática y famosa composición *4'33"* de Jhon Cage (1952). No se trata, en este caso, de una escultura en el sentido clásico, más bien se concibe como una escultura expandida⁴, una partitura y su interpretación a modo de *performance*, que nos sirve para sentar la base de por qué una escultura sonora no está obligada a sonar sin perder su sonoridad. Estudiada y discutida hasta la saciedad, esta partitura, dividida en tres actos, muestra la anotación "TACET", que indica que el interprete debe guardar silencio, en este caso durante 4 minutos y 33 segundos. Al ser interpretada por cualquier instrumento, al margen de las críticas y del carácter controvertido y agitador de la obra, el cual puede ser objeto de discusión en otro momento, el compositor quiso poner de manifiesto la imposibilidad de generar un silencio absoluto. En la misma sala de conciertos donde se tocó/no se tocó la pieza, en los que cuatro minutos parecieron interminables, se oyeron sonidos de los zapatos, tos y estornudos de los asistentes, los ruidos provenientes del exterior, las risas del público, la respiración de los asistentes, etc. De este modo, el autor quiso poner en relieve la imposibilidad de un silencio vacío (Bernstein y Hatch, 2001). Cage ya había trabajado con anterioridad con la idea de silencio. Esto, sumado a su visita en 1951 a una cámara anecoica en la Universidad de Harvard, parecen ambos

3. John Cage y sus coetáneos de la década de los años sesenta, se inspiraron en estos conceptos de origen japonés para reformular conceptos relacionados con el sonido.

4. Término basado en las teorías de Rosalind Krauss (2002).

ser los detonantes de esta obra. En la cámara anecoica, el artista esperaba encontrar el silencio absoluto, pero cuál fue su sorpresa al percibir y diferenciar dos sonidos. Uno agudo, que en su día le indicaron procedía del sistema nervioso y uno grave, que procedía del corazón y la circulación sanguínea (Cage, 2002). Hábilmente, creó la obra citada, que serviría de punto de partida de conceptos posteriores. Se trata de una pieza de arte que trabajó de modo muy claro con el sonido y el espacio como material y concepto, además del componente transgresor e, incluso, humorístico.

También, en esta investigación ha sido tomada como objeto de reflexión la obra *Lanas* (1972-2009) (figura 1) del artista canario Juan Hidalgo, pionero del movimiento artístico ZAJ. Se trata de una instalación de 1600 hilos de lana de una cuarentena de colores que cuelgan del techo y de los que penden cascabeles (Martín de Argila y Astiárraga, 1997). Desde 2009, esta pieza se encuentra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, forma parte de una serie de proyectos que Hidalgo realizó para la Documenta 5 de Kassel de 1972. En ella, el mantiene un carácter muy colorido y la idea de permeabilidad del espacio, así como la de interacción corporal y sonora. Al contemplar la obra *in situ*, la sensación inicial que produce es la contraria a la de interacción. Esto se debe a que el espectador se encuentra en un espacio museístico donde, por norma general, no se deben tocar las obras y de ahí que el ambiente se transforme en respetable y silencioso. Por lo general, el visitante, por miedo a romper el silencio, avanza alrededor de la obra con sigilo y distancia, evitando tocar los hilos y, por consiguiente, hacer sonar los cascabeles que de ellos penden. Por lo que es el silencio el que se apodera de este espacio de apenas cuatro metros cúbicos.

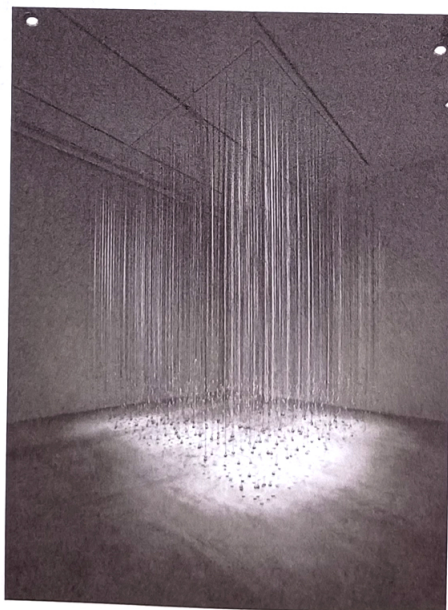


Figura 1. Hidalgo, J. (1972-2009). *Lanas*, Instalación (ensamblaje). Lana, metacrilato y cascabeles. 400 x 400 x 400 cm. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/lanas>

Otra obra muy curiosa es la escultura *Órgano* (1977) (figura 2) de Eusebio Sempere⁵, que se encuentra en el jardín de la Fundación Juan March, organismo muy vinculado a trabajos relacionados con el arte sonoro (Fontán del Junco et al., 2016). Sempere construyó una gran escultura de base circular sobre la que se dispuso, perpendicularmente al suelo, una serie de varillas de sección cilíndrica y de diferentes longitudes. Con ello consiguió el volumen de la pieza con un carácter perfeccionista, condicionado por el brillo irisado del acero inoxidable que lo compone. Pero lo que hace que esta escultura sea especial es la disposición de estas varillas, pues la obra se comporta como un cristal fonónico, hecho que puede que Sempere no previera y que se determinó a *posteriori* de la construcción de la obra un equipo de investigadores de la Universidad de Valencia formados por Jaime Llinares, Francisco Meseguer y otros, en 1995. Según ellos, las varillas causan un efecto de inhibición de determinadas frecuencias sonoras, en concreto 1,6 kHz (Cordero, 2023). Jaime Llinares, Francisco Meseguer y otros investigadores de la Universidad de Valencia (1995) determinaron que se trataba de un cristal fonónico, que es como se conocen a los dispositivos científicos que reproducen este tipo de fenómeno (Cordero, 2023).

Sempere fue amante de la música, la ciencia y el arte y consiguió aunar en esta obra todas estas ramas, dando como resultado, tal y como aparece en las publicaciones del MACA, "la belleza, el sonido y el silencio" (s. f., párr. 5). Como indicamos, en el caso de *Órgano* no se genera sonido, sino que se destruye y se transforma parte de él, como también se puede producir con los techos de un edificio o las paredes de una cueva.

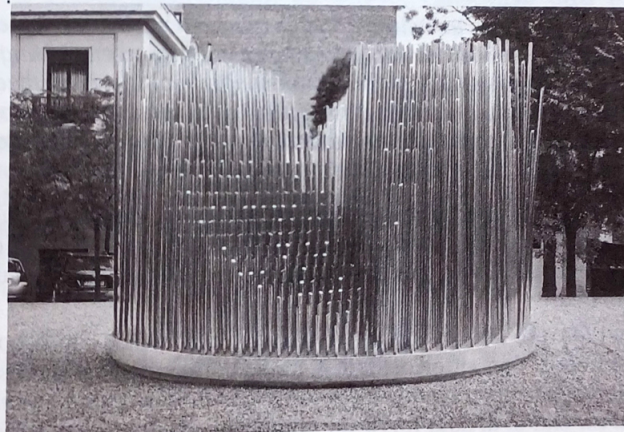


Figura 2. Sempere, E. (1977). *Órgano*. Acero inoxidable. 270 x 400 cm. Escultura en metal. Fuente: Fundación Juan March, Madrid, España. <https://www.march.es/es/madrid/coleccion/obras/organo>

5. Eusebio Sempere (1923-1985), se dedicó a la obra gráfica, pero realizó también gran cantidad de esculturas cinéticas y de base geométrica. Si bien estas no se presentan como sonoras, intuimos que en la obra cinética hay un componente sonoro por el carácter cambiante y la inclusión de la dimensión temporal. A menudo, utilizó motores silenciosos, la fuerza de la gravedad y las corrientes de aire al suspender sus piezas de hilos como hiciera Calder. Por otro lado, su pintura tiene un efecto sinestésico que, con la música, sus líneas y ritmos, provoca un susurro aterciopelado continuo. Esta sinestesia se refuerza con el visionado del documental presentado por el Departamento de la Imagen de la Diputación Provincial de Alicante, titulado *Sempere* (1991) en el que se cuenta su vida y obra, y para el cual contaron con la música de Llorens Barber, quién creó una banda sonora de música no convencional, muy en consonancia con la obra de Sempere.

Es indispensable citar *Plight* (1985), obra de Joseph Beuys instalada en el Centre Georges Pompidou (figura 3), originalmente realizada para la galería Anthony d'Offay de Londres. Se trata de una instalación colocada en una sala con forma de L a la que se accede pasando por una puerta que posee una cortina a media altura, de modo que para transitar por dicha entrada hay que agacharse, a modo de genuflexión. Las paredes del interior de este espacio están forradas con dos hileras de enormes rollos de tela de fieltro gris, colocadas unas sobre la otras, que van del suelo al techo. Dicho suelo también está forrado de la misma tela. En el centro de la sala hay un piano cerrado y sobre su tapa hay apoyado un termómetro. Además, hay pentagramas sin música escrita en ellos que están presidiendo la escena.

Como es habitual, en el trabajo de Beuys, él se sirve del fieltro como elemento narrativo, un material asociado a lo confortable, al calor, etc. y, en su caso, a la salvación tras un accidente aéreo⁶. También, este material funciona como aislante acústico, teniendo un alto coeficiente de absorción del sonido. De ahí que la obra gira en torno a este material y a sus propiedades simbólicas y físicas (Klüser, 2006).

Dejando a un lado la carga simbólica de Beuys, que en ocasiones puede parecer un tanto indescifrable, nos encontramos en un espacio en el que el sonido generado por el espectador se siente alterado y transformado -algo así como la sensación que tuviera Cage al entrar en la cámara anecoica-, reforzado con la ineludible sensación de estar en un lugar íntimo y respetado, aislado de los sonidos exteriores, capaz de hacernos conscientes de los ruidos que conforman el silencio. Marianela Drago⁷ lo describe de forma concisa:

posiciona al visitante en una situación de escucha a partir del silencio en el espacio y de la incomunicación compartida por quienes participan en él. Ninguna nota sale del piano, tomando el silencio una dimensión tangible al ser vehiculizado por el fieltro. El espectador realiza la experiencia singular del silencio vivido, no solamente como falta de sonido, sino como presencia activa, generadora, siendo todo el dispositivo una invitación a la reflexión introspectiva. (s. f., p. 5)

La presencia del piano y los demás elementos ubicados en la sala nos resultan anecdóticos, según la lectura de la obra que planteamos. El diseño del espacio y el fieltro, modelan el sonido y el ambiente lo suficiente como para mantener al espectador en un estado inusual y de reflexión acústica.

No obstante, sabemos que la elección de un piano y la relación con el sonido/silencio no son casuales para Beuys. Con anterioridad, él había trabajado con pianos, como en el caso de *Infiltración homogénea para piano de cola: el gran compositor contemporáneo es el niño de la Talidomida*. En ella el artista forró un piano de cola con fieltro y lo convirtió en un piano "mudo". En acciones anteriores, practicó agujeros con un taladro sobre un piano, excusando su acto destructivo en que el piano ya había sido destruido con anterioridad por sus anteriores dueños al utilizarlo como objeto decorativo y no como instrumento.

6. Beuys fue piloto de avión en la Segunda Guerra Mundial, tuvo un accidente aéreo y fue rescatado por los pueblos tártaros, quienes lo encontraron y mantuvieron con vida envolviéndolo en fieltro tras untarlo, previamente, con grasa para conservar el calor corporal y mantenerlo a salvo de las bajas temperaturas de la zona.

7. Autora de *Los pianos silenciosos de Joseph Beuys* para la Fundación PROA.

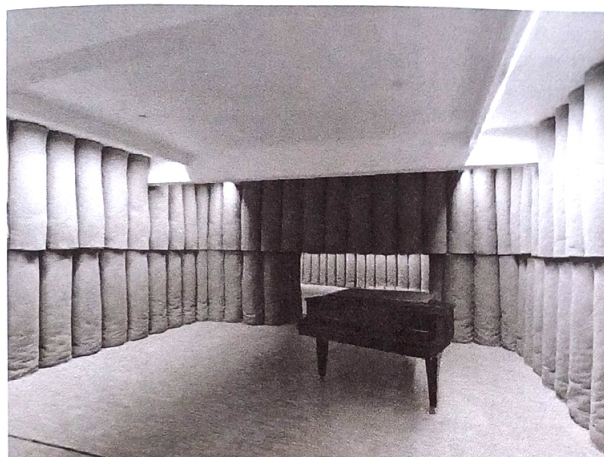


Figura 3. Beuys, J. (1985) *Plight*. Instalación. Fuente: Centro Georges Pompidou, París, Francia. <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/RqhG4ed>

La materia del tiempo (2005) de Richard Serra (figura 4), expuesta de manera casi permanente en el Museo Guggenheim de Bilbao, constituye otro buen ejemplo de arte sonoro que no necesita ser accionado activamente por ningún espectador ni por mecanismos externos y del cual no se espera, en primera instancia, una respuesta sonora. Se trata, como en gran parte del trabajo de Serra, de planchas de acero corten de proporciones monumentales⁸ con formas curvas, cóncavas y convexas, espirales, etc. Estas no están ancladas al suelo, sino que descansan sobre este manteniendo plenamente el equilibrio de sus formas. El autor las propuso como esculturas habitables y transitables, poniendo en valor el encuentro con la materia y el tiempo, lo cual da la pista para encontrar su innegable relación con el sonido. El espectador, al ocupar y desplazarse por sus espacios, la percepción auditiva varía, a la par que avanza a través de ellas. Mikel Arce Sagarduy⁹ expone de este modo sus sensaciones con respecto a la obra de Serra:

El sonido leve del caminar hace que su rebote sobre las superficies nos informe en todo el recorrido de aspectos espaciales y de la textura de ellas al tratarse de reflexiones sobre superficies metálicas. Esta reverberación progresivamente variable, nos informa auditivamente de las variaciones volumétricas que suceden durante el recorrido. (2015, p. 17)

El mismo Mikel Arce (2015) nos recuerda que estamos acostumbrados a las reflexiones de planos de 90° que nos proponen los edificios comunes. Por lo tanto, al adentrarnos en la obra de Serra, compuesta por planos inclinados, superficies cóncavas y convexas, es inevitable la experimentación de elementos desconocidos o poco usuales para nuestro oído, lo que constituye un aspecto más atractivo para visitar esta obra.

8. Está compuesta por varias piezas de más 4 metros de altura y 15 de largo. Para hacernos una idea de las dimensiones, el peso de estas piezas varía desde las 44 toneladas de la más pequeña a las 276 que pesa la más grande.

9. Investigador de la Universidad del País Vasco.

Queremos destacar también que el trabajo de Richard Serra se mantiene en continua transformación, al ser objeto de *performances* y actuaciones musicales que se sirven de su espacio para explorar las posibilidades acústicas y expresivas del mismo. Es el caso de *Resonant Sculpture Project* (Fefer, 2023), una serie de actuaciones basadas en interacciones acústicas, producidas entre las improvisaciones del músico Avram Fefer y esta escultura.

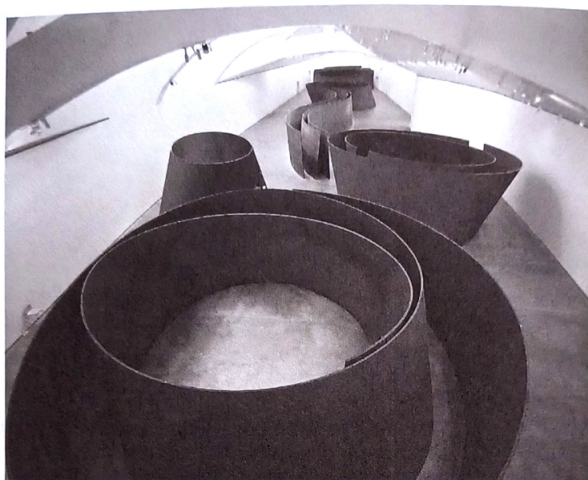


Figura 4. Serra, R. (2005). *La materia del tiempo*. Escultura. Acero corten patinable. Medidas variables. Fuente: Museo Guggenheim de Bilbao. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/la-materia-del-tiempo>

Por último, nos gustaría referirnos a un artista actual que condensa muchos de los aspectos que hemos tratado en este capítulo. Se trata de Michele Spanghero, creador especializado en la producción de arte sonoro desde 2003 hasta la actualidad. Si bien ha abordado el tema del arte y la escultura sonora desde distintos puntos de vista y de manera muy acertada en obras como en *Ad Lib* o *Pebbles* entre muchas otras, nos parece conveniente citar su obra *Listening the making sense* (figura 5). Se trata de una instalación compuesta por vigas de madera de cuatro metros de longitud, amontonadas de forma aleatoria o casual. En el centro del apilamiento de vigas y ocultos a la vista, se encuentran instalados unos transductores táctiles o pequeños altavoces, que hacen que estas vibraciones se propaguen por las distintas densidades de la madera. La escultura es silenciosa y la única manera de percibir el sonido es entrando en contacto y pegando literalmente el oído a ella. De esta manera obliga a los espectadores a guardar silencio para poder recibir las vibraciones y transformarlas por el cerebro en sonido. Pero, insistimos, en el aire, donde normalmente se transmite el sonido, no se escucha nada excepto los sonidos que conlleva el silencio. Es la acción de tocar las vigas de madera para escucharlas por parte del público, lo que da sentido a la escultura misma.



Figura 5. Spanghero, M. (2012). *Listening the making sense*. 2012. Escultura. 10 vigas de madera (20 x 20 x 400 cm cada una), transductores, sistema de audio. Dimensiones variables – bucle de 63 min.
Fuente: Ruzzier. <https://www.michelespanghero.com/works/listening-is-making-sense-2012/>

5. CONCLUSIONES

Hemos puesto de manifiesto las principales dificultades a la hora de identificar o acotar la escultura sonora y hemos llamado la atención sobre la importancia del silencio en ella, como lo demuestran las obras analizadas en este texto, hechas por diversos artistas.

Por otro lado, el término “silencio”, se ha reformulado como reflexivo, espacial, sensorial y, sobre todo, sonoro. Al entenderlo desde un punto de vista activo, la escultura sonora adquiere características más sutiles y cercanas a la contemplación sensorial, poniendo en valor las capacidades de los materiales que la forman, así como el entorno acústico. El espectador de estas obras es, a la vez, emisor y receptor.

Hemos podido analizar una serie de obras escultóricas sonoras que tienen que ver entre sí con la importancia en ellas del sonido y el silencio. Las obras analizadas constituyen hitos del arte contemporáneo fácilmente reconocibles con los que poder identificar y referenciar otras menos populares de características similares que aúnan parte del legado y conocimientos que éstas enunciaron en su momento. La última obra seleccionada, *Listening is making sense*, de relativa reciente creación, es una muestra de ello. Hemos puesto en valor el concepto de “silencio” en el arte y hemos citado ejemplos de la imposibilidad de conseguir un silencio total o vacío, debido al entorno y al funcionamiento del propio cuerpo humano, además de las connotaciones sinestésicas que provocan las obras sonoras silenciosas.

Hemos podido constatar que el término escultura sonora no abarca solo aquella que suena o emite sonidos, sino que es mucho más amplio y que puede contemplar también una obra aparentemente silenciosa, pero que induce a provocar pensamientos o sensaciones sonoras. Y, por último, hemos aportado material artístico (obras), literario (textos), así como musicales a los investigadores sobre la escultura sonora, de forma que puedan ampliar sus diferentes campos de estudio.

6. REFERENCIAS

- Arce Sagarduy, M. (2015). El espacio sonoro en el arte contemporáneo: La materia del tiempo de Richard Serra. *AusArt Journal for Research in Art*, 3(2), 11-21. <https://doi.org/10.1387/ausart.15926>
- Bernstein, D. W., & Hatch, C. (2001). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*. The University of Chicago Press.
- Cabrera Díaz, L. (2023, 1 de junio). Silenciar el silencio. *El nuevo diario*. <https://elnuevodiario.com.do/silenciar-el-silencio/>
- Cage, J. (2002). *Silencio*. Ardora ediciones.
- Cordero, B. (2023, 20 de junio). Eusebio Sempere. Órgano. *Fundación Juan March Madrid*. <https://www.march.es/es/madrid/coleccion/obras/organo>
- Diputación Provincial de Alicante. (1991). *Sempere*. [Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=07rY0wQATLI>
- Drago, M. (s. f.). *Los pianos silenciosos de Joseph Beuys*. Fundación PROA. <http://proa.org/documents/2-Marianela-Drago.pdf>
- Fontán del Junco, M., Igés, J. y Maire, J. (2016). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España (1961-2016)*. Fundación Juan March.
- Fefer, A. (20 de junio 2023). *Resonance Sculpture Project*. <http://www.resonantsculptureproject.com/>
- Klüser, B. (2006). Introducción. Pensamientos acerca de la Recepción de la Obra de Joseph Beuys Arte = Ser Humano. En Bernd Klüser (Ed.), *Joseph Beuys: Ensayos y entrevistas* (pp. 13-22). Síntesis.
- Kraus, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (coord.), *La postmodernidad* (pp. 59-74). Kairós.
- Lessing, G. (1985). *Laoconte o los límites de la pintura y la poesía*. E. Palau (trad.). Orbis (obra original publicada en 1766).
- MACA (s. f.). Sempere en el espacio público. Órgano. Fundación Juan March, 1977. *MACA. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante*. <https://maca-alicante.es/fundacion-juan-march-madrid-organo-1977/>
- Martin de Argila, M. y Astiárraga, C. (1997). *De Juan Hidalgo (1957-1997)* [cat. exp.]. Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria.
- Martínez et al. (1995). Sound-attenuation by sculpture. *Nature*, 374, pp. 241. <https://doi.org/10.1038/378241a0>
- Molina Alarcón, M. (2008). El arte sonoro. *Itamar, revista de investigación Musical: territorios para el arte*, (1), 213-234. <https://n9.cl/fgzbo>
- Ruíz Carulla, M. (2015). *Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d'aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona. Depósito digital, Universidad de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/96444>
- Silleras Aguilar, R. (2015). *Sólido y sonido, posibilidades creativas de la conjunción del sonido con medios en estado sólido en la escultura sonora contemporánea* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia. Repositorio Institucional de la Universidad Politécnica de Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/52698>
- Souriau, É. (1979). *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. Fondo de Cultura Económica.
- Vera y Picado, F. (2012). Arte y escultura sonora. Del sonido como objeto al objeto sonoro. *Revista Arte y políticas de identidad*, 7, 51-60.