



REVERBERACIONES

REVERBERATIONS

ARTE Y SONIDO EN LAS COLECCIONES DEL MUAC
ART AND SOUND IN THE MUAC COLLECTIONS





Armando Cristeto Patiño, *Su-Basta! Bar el 9—Zona Rosa*, de la serie—*from the series Las noches de reventón—1980-1989* [Cat. 44]

Publicado con motivo de la exposición *Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC* (4 de marzo al 23 de julio de 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—
Published on occasion of the exhibition *Reverberations: Art and Sound in the MUAC Collections* (March 4 to July 23, 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Pilar García · MUAC

Israel Martínez

Valeria Macías Rodríguez · MUAC

Marco Morales Villalobos · MUAC

Luz María Sánchez

Traducción—Translation

Robin Myers

Edición—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López · MUAC

Asistente editorial—Editorial Assistant

Elena Coll, Adrián Martínez Caballero, Maritere Martínez Román

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Ana Xanic López · MUAC

Juan Elías Tovar

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Asistente de formación—Layout Assistant

Krystal Mejía

Primera edición 2017—First edition 2017

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, su autor—the translator for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

El equipo curatorial ha hecho su mejor esfuerzo por localizar a Rodolfo Alcaraz “Laus” para solicitar permiso de reproducción de sus imágenes—The curatorial team has made their best effort to contact Rodolfo Alcaraz “Laus” to ask permission to reproduce his images

ISBN: 978-607-02-9047-3

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

REVERBERACIONES



REVERBERATIONS



ARTE Y SONIDO EN LAS COLECCIONES DEL MUAC
ART AND SOUND IN THE MUAC COLLECTIONS

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM



Carlos Somonte, de la serie—from the series *Caifanes Tuti Frutti*, 1987 [Cat. 52]

Reverberaciones: arte y sonido 6
en las colecciones del MUAC

Reverberations: Art and Sound 28
in the MUAC Collections

—
PILAR GARCÍA

una imagen no para los ojos hecha 54
con palabras no para las orejas
an image no for the eyes made 62
with words not for the ears

—
LUZ MARÍA SÁNCHEZ

Un divorcio innecesario 70
An Unnecessary Divorce 80

—
ISRAEL MARTÍNEZ

Comentarios a las obras 91
Commented Works

VALERIA MACÍAS RODRÍGUEZ
MARCO MORALES VILLALOBOS

Catálogo 133
Catalogue

Créditos 150
Credits

Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC

PILAR GARCÍA



Manuel Felguérez, *Canto al océano*, mural Deportivo Bahía, Peñón de los Baños, 1963 [Cat. 33]

Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC propone una lectura de los acervos artísticos, documentales y colecciones asociadas, donde lo audible es el elemento que articula. La muestra se estructura a partir de una multiplicidad de miradas y soportes que invitan a repensar las fronteras del arte y tiene como propósito argumentar la importancia del sonido en las prácticas artísticas contemporáneas, centrándose en la escena mexicana.

Conformada por cuatro núcleos temáticos: Esculturas sonoras, Lenguaje (como código, Lenguaje como voz, Lenguaje como denuncia social, Lenguaje como voz. Denuncia política), Homenajes sonoros y Paisaje sonoro urbano (Festivo), la exposición no es una revisión histórica sino una selección que nos permite generar micronarraciones desde preocupaciones relevantes y formas de trabajar diferentes, que aporta luz sobre prácticas fuera de los formatos tradicionales. Con el objetivo de generar experiencia y no sólo conocimiento, la sonoridad percibida en la sala de exposición emana de obras heterogéneas que conviven y presentan un amplio espectro de la relación entre sonido y arte.

En esta ocasión se incluyen 31 artistas representados a través de 61 piezas en las que la intención acústica es parte integral, que contribuyen a la reflexión sobre los cambios de paradigmas en el arte contemporáneo a partir de los años sesenta. Este ejercicio curatorial ha fortalecido el acervo del museo a través de recientes adquisiciones de obra de artistas centrales en la escena de lo sonoro que no habían sido representados, como es el caso de Manuel Rocha, Rogelio Sosa, Tania Candiani, Carlos Amorales, Israel Martínez y Miguel Rodríguez Sepúlveda. También se ha configurado un panorama sonoro mexicano y se ha reforzado esta área al estudiar a fondo algunas obras del acervo. El despliegue museográfico de parte de la colección ha hecho posible materializar piezas que se muestran por vez primera como *Canto al océano* de Manuel Felguérez, *Tube-O-Nauts* de Felipe Ehrenberg, *[Dusk]* de la trilogía *[Hidden Words]* de Erick Meyenberg, y la restitución sonora de la pieza *Monumento de percusión* de los hermanos Baschet.

El ruido proveniente de esculturas, monitores, proyecciones y registros documentales, pretende ser elemento central del proyecto museográfico que pone de manifiesto diversas estrategias de aproximación al sonido y su ausencia,

y propone al visitante una experiencia de confusión y caos. En el recorrido se incluyen piezas que devienen en instrumentos, instalaciones sonoras, apropiaciones de instrumentos musicales como objetos artísticos, o trabajos en los que el sonido se formula a través del lenguaje —ya sea código, ya sea voz— que enuncia memoria, denuncia social o política.

El universo auditivo incluye las dimensiones del ruido y el silencio, esta última representada por obras bidimensionales como óleos, dibujos o fotografías como medios silentes de expresión audible que, a manera de homenaje, evocan a la música. El sonido como representación de un momento o de un paisaje urbano donde el bullicio forma parte de los imaginarios de la ciudad también es preocupación de algunas de las piezas reunidas. Desde esta mirada, no atendemos únicamente a la consonancia o armonía de la singularidad sónica de los trabajos expuestos, ya que no podemos olvidar la inclusión del ruido, el silencio y una virtual disonancia en la reflexión auditiva del siglo XX. Por el contrario, se proponen posibles consideraciones a través de la reverberación y la discordancia, literales y metafóricas, entre medios y artistas; posibles vías de acceso en el ruido, lejos de la categoría de Arte sonoro concebida como soporte, género o corriente dentro del arte contemporáneo.

La muestra incluye cinco piezas pivote de carácter histórico que de manera distinta se vinculan con lo sonoro, cuyo estudio nos permite complejizar la escena de los años sesenta y setenta. Se trata de *Mural de hierro* y *Canto al océano* de Manuel Felguérez, ambas piezas vinculadas a los “efímeros pánicos” que Alexandro Jodorowsky¹ montó fuera de los espacios teatrales, formulados en acciones improvisadas de carácter transgresor derivadas de actos cotidianos y acciones plásticas;² *Tube-O-Nauts*, acción realizada por Felipe Ehrenberg en Londres; *Monumento de percusión*, una escultura sonora de los hermanos Baschet; y *Jaula: Homenaje a John Cage*, obra plástica y partitura creada por Arnaldo Coen y Mario Lavista.

1— En el texto respetamos la manera en que Jodorowsky firma, Alexandro, durante sus primeros años en México.

2— Cuahtémoc Medina. “Pánico recuperado”, en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*. México, UNAM, 2007, p. 92.

Si bien el trabajo de sus autores entonces no estaba centrado en el campo del sonido —y nunca lo estuvo—, sus obras hablan de los cambios fundamentales en el arte contemporáneo mediante la introducción de nuevas categorías provenientes de las vanguardias internacionales, que comenzaron a incorporarse en las prácticas artísticas mexicanas en la década de los sesenta y principios de los setenta como producto de la experimentación en nuevos soportes y lenguajes.

La inclusión de nociones como el azar, la improvisación, el arte como acontecimiento, el factor tiempo en relación a la creación de obras y eventos efímeros, el interés por incorporar la vida cotidiana como tema e involucrar activamente al público son premisas que en estos años cambiaron de manera determinante las prácticas artísticas y el rol del arte en la sociedad, y que están implícitas en los estudios de caso que abordaremos líneas abajo en los que la dimensión de la experiencia es fundamental. La experimentación como estrategia artística y en ocasiones como intervención política y denuncia social, tuvo repercusiones en la estructura convencional del arte. Las claras fronteras que dividían las disciplinas convencionales y los límites entre el arte y la vida, comenzaron a borrarse dando cabida a la producción de obras artísticas que ya no encontraron lugar en las categorías tradicionales.

Mural de hierro

La colaboración artística que establecieron Jodorowsky y Felguérez fue un proceso interdisciplinario que dio lugar a una renovación radical en el campo cultural mexicano. Su trabajo se caracterizó por la creación de espacios escénicos en los que se conjuntaban la pintura, la escultura, la literatura, el teatro, la arquitectura y el cine, donde el azar y el accidente eran parte fundamental del hecho performático. En los foros teatrales, Felguérez realizó por tres años las escenografías para las puestas en escena de Jodorowsky, y él a su vez, creó acciones y ambientaciones en torno a la inauguración de los murales realizados por el artista plástico en el cine Diana y el Deportivo Bahía. En los primeros años de la década de los sesenta, Alexandro Jodorowsky

desarrolló conceptos teatrales que lo llevarían a salir de los escenarios en busca de nuevos espacios para la intervención escénica conocidos como “efímeros pánicos”. Su presencia en México fue fundamental para la renovación de las prácticas artísticas, y es de los más claros exponentes del cambio en el arte concebido como acontecimiento-espectáculo.

La presencia del *Mural de hierro*³ realizado por Manuel Felguérez para el cine Diana, tiene sentido en esta exposición principalmente por la poesía sonora interpretada por Jodorowsky y la intervención musical. Como parte primordial del espectáculo escénico que Jodorowsky presentó el día de la inauguración del mural, el 19 de enero de 1962, Mickey Salas golpeó con las baquetas la pieza y convirtió la escultura metálica en un instrumento de percusión. Bajo el patrocinio del Museo de Arte Contemporáneo de México, dirigido por Miguel Salas Anzures, un grupo de actores pertenecientes al grupo de Teatro de Vanguardia⁴ recitó como homenaje al *Mural de hierro* textos escritos por el propio Alejandro, bajo el título de “Poema dinámico para un inmóvil de hierro”.

Inaugurado meses después de haber concluido la obra mural que desplazaba la narrativa nacionalista aún prevaleciente, el espectáculo logró borrar los límites entre el teatro, la poesía, la música y la obra escultórica y construyó una dimensión con visos performáticos. Desde la inauguración, Salas Anzures advirtió al público que asistía al nacimiento de una nueva concepción que rompía con todos los prejuicios del pasado.

Esta pieza de dimensiones monumentales —28 metros de largo— sorprendió entonces por el insólito uso de chararra, considerada material de desperdicio: pedazos de vigueta, recortes de placas de acero, tubos galvanizados, cabezas de remaches. Las piezas se empotraron sobre un muro chorreado con óxido, que en unión con las estructuras

3— Con motivo de la muestra *Desafío a la estabilidad 1952-1967*, que tuvo lugar en el MUAC en 2014, se rescató el mural con la ayuda de Manuel Felguérez y se transportó a las salas del museo, donde permanece en préstamo por tiempo indefinido.

4— Participaron Bernarda Landa, Beatriz Sheridan, Álvaro Carcaño, Xavier Cervantes, Roberto Colmenares, Xavier Marc y Luis Miranda.

metálicas remitía a los ensamblajes y las tendencias abstractas entonces en boga. El arte, especialmente después de la segunda guerra mundial, fue perdiendo gradualmente su sentido histórico y dio paso al uso consciente de materiales de desecho, incluso degradables, con lo que se abandonarían los soportes tradicionales.

La idea del azar no sólo estuvo incluida en la presentación del efímero de Jodorowsky sino también en el proceso de trabajo de Felguérez, quien declara que inició la obra sin una idea preconcebida: “Los pedazos que iba adquiriendo me sugerían las formas, éste con éste, etc. Ayudado por cuatro operarios, herreros y albañiles, hacía pequeñas formas de dos metros cuadrados. Sobre el piso las soldaba y les daba unidad formal...Hicimos una tarea totalmente al revés de la que estaban acostumbrados a realizar. Texturas curvas y soldaduras a la vista y exageradas. Tardamos tres meses...Oxidé la pared buscando sombras. Pinté el muro y al final puse una pátina general lo más natural posible”.⁵ A diferencia de otros eventos, Jodorowsky afirmó que la creación de su poema tuvo como base una obra plástica y no literaria: así como el mural está hecho de chatarra, de fragmentos disímbolos extraídos de diversas obras,⁶ Alexandro elaboró un texto ensamblado a partir de una serie de “fragmentos literarios, fórmulas científicas, noticias de prensa, sucesos sociales, elementos todos de la vida agrupados en forma inocente para poner de manifiesto su vacuidad... ¿Quiere ver de dónde lo obtuve? Aquí está una geometría, un libro de física, una farmacopea. Tiene un párrafo de Neruda y otro de Ionesco. Saqué noticias de periódico del día que lo escribí...lo del descuartizador...la princesa Fabiola...boletín meteorológico”.⁷

Acorde a los preceptos tempranos de John Cage en cuanto a incluir elementos de sonido nuevos a través de la percusión, como el ruido y la necesidad de experimentar

5— G.S. “El más extraordinario mural que se haya realizado en el mundo”, en *México en la cultura*, 4 de febrero de 1962.

6— Diana Blanco “Chatarra y desperdicio moral de un mundo en descomposición se transforma en una obra de arte”, *La Calle*, sin referencias, 1962, Archivo Cenidiap, Fondo Reservado Manuel Felguérez.

7— *Ibid.*

golpeando cualquier cosa —cazuelas de latón, cuencos, tuberías de hierro— que caiga en nuestras manos,⁸ un fondo de música concreta interpretada por un baterista que improvisó sus percusiones sobre el metálico mural. A su vez, Jodorowsky gritaba la intrascendencia de las grandes interrogantes y empujaba al espectador a participar en una experiencia de aguda percepción:

...el acto comenzó con un principio hipnótico, violenta e intermitente proyección de rayos luminosos atravesando un espacio en tinieblas. Le siguió un solo de percusión ejecutado en las piezas metálicas del mural: ritmo adormecedor, tam-tam usado por los primitivos en mágicas liturgias. Desplazamiento de actores en grupos compactos, totalmente despersonalizados, deslizándose con movimientos de autómatas, y emitiendo las frases del “poema” en monótona cadencia. Unidad escénica que una vez concebida, rompe con una saeta que atravesará el blanco, la brusca irrupción de un elemento extraño a la misma. Resultado: descarrilamiento en el carril lógico, pre-fabricado, explosión brutal del orden mental establecido. Repetición de palabras. Procedimiento usado por los místicos de distintas religiones para conseguir el apaciguamiento mental, y procurar la auto trascendencia.⁹

Párrafos prolongados en palabras que, a fuerza de ser repetidas, pierden su significado; palabras disgregadas a su vez en sílabas y diluidas en sonidos vocales que se pierden en la nada. Jodorowsky se sirvió de frases truncas como elemento sónico y artístico, de nombres de galaxias, de ecuaciones, de cifras, de incoherencias, de nombres propios de actores, políticos y hasta el nombre del autor del mural, de noticias periodísticas, de teorías científicas, del espacio, del gesto, del ruido, de la música que emana del mural percuido como instrumento musical.

Ver el espectáculo, declaró entonces uno de los espectadores, “había sido como haber leído el periódico, sólo

8— John Cage, *El futuro de la música: Credo*, conferencia presentada en Seattle, 1937 publicado en 1958.

9— Diana Blanco, *op. cit.*

que captando el sentido en forma emotiva...”. Incorporar asuntos de la vida cotidiana a la escena artística era también otro elemento de cambio. “Y es que dentro de la forma abstracta que tiene el poema en su conjunto se pueden encontrar todos los hechos diarios que van conformando la vida del hombre de nuestra época”.¹⁰

Otro aspecto innovador de este espectáculo, es la forma en que Alexandro utiliza las palabras, unas veces como simples fonemas, otras con nuevas convenciones. Noticias hemerográficas que se transcriben en el guión del efímero, constatan que el texto guarda una cercana relación con la visualidad de la poesía concreta. Su manera de ridiculizar a la sociedad es a través de nuevas formas de expresión donde la simulación, la hipocresía, la ocultación que hace el hombre en su vida de sociedad se pone de manifiesto en sus parlamentos.

Canto al océano

En abril de 1963, Felguérez inauguró otro majestuoso mural de 100 m de largo titulado *Canto al océano*¹¹ en el Deportivo Bahía, un balneario ubicado en la zona del Peñón de los Baños, cerca del aeropuerto de la Ciudad de México. A sugerencia de Gelsen Gas, acorde al lugar, Felguérez realizó un homenaje plástico al “Canto primero” del libro *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse).¹² La familia de su amigo y colega Gelsen Gas financió el proyecto que consistió en la creación de dos murales: *Canto al océano*, realizado con conchas de ostión, abulón y madre perla con metal y mampostería, y colocado

10—Marcela del Río. “La revolución de las geometrías oxidadas”, Sin referencias. Archivo Cenidiap, Fondo Reservado Manuel Felguérez.

11— A la muerte de Gelsen Gas, Mario y Ángel Sánchez Gas donaron fragmentos dispersos de este mural. Para esta exposición, con la colaboración de Manuel Felguérez, se restauró un fragmento de 5 × 8 m. Queda pendiente el resto. En la Segunda Bienal de Escultura de 1964, Manuel Felguérez recibió la medalla de plata en la categoría de escultura integrada a la arquitectura por *Canto al océano*. Ver *La máquina visual*, MAM 1964-1988, México, 2011.

12— Conde de Lautréamont. *Los cantos del Maldoror*, selección y prólogo de Luis Manuel Pérez-Boitel, Ediciones Sed de Belleza, Santa Clara, Cuba, 2006.

a manera de friso a tres metros de altura, con formas orgánicas cercanas al imaginario de Hans Arp que cubrían la parte superior de los vestidores, y el segundo, *Sin título*,¹³ realizado con varillas de metal y concreto armado que dividía las dos albercas.

De nuevo Jodorowsky participó en la inauguración montando un sofisticado efímero que, debido a la complejidad del evento y al accidente acontecido, ha pasado a la historia como uno de los sucesos más memorables y míticos del teatro de vanguardia en México. Un holgado presupuesto permitió a Alexandro producir un impresionante espectáculo en el que incluyó un helicóptero y contó con más de cuarenta participantes entre bailarines, actores y mimos de la compañía de Xavier Francis,¹⁴ personal de iluminación, audio y proyecciones de cine.

Los acontecimientos en escena también tuvieron como inspiración “Canto primero” de Lautréamont. A manera de episodios poéticos, el actor Carlos Ancira y el propio Alexandro, a través de varios reproductores de sonido, pronunciaban estrofas del poema de carácter iconoclasta relacionadas con el océano, el amor, la aventura y las inescrutables profundidades del corazón humano¹⁵ en las que se debate el bien y el mal, imágenes cargadas de dualidad y una atmósfera fantasmagórica. El texto tuvo un fondo musical y sus estrofas estaban ligadas por efectos sonoros relacionados con el mar, que en ocasiones prendían la emoción del espectador y le hacían suponer que no estaba frente a una alberca inmensa, sino contemplando un ángulo del océano inacabable en los límites de la imaginación más exaltada.¹⁶

13— Algunos titulan este mural como *Muro de las formas mecánicas*, sin embargo Felguérez insiste que no tenía nombre.

14— “Seis ballets ilustran este canto: El cuerpo de ballet está bajo la dirección de Xavier Francis cuya actuación y la de sus nueve bailarines de ambos sexos, es excelente y luminosa en sorpresas, porque las luces sí están muy bien manejadas. Intervienen en varias escenas de sugerencias diecisiete mimos, también de ambos sexos, y a pesar de la distancia en que se halla el público, en una especie de mirador al frente del friso de Manuel Felguérez que motiva este espectáculo, sus acrobacias se advierten con claridad”. Armando de María y Campos, “Una pantomima acuática frente a un mural extraordinario”, *Novedades*, 6 de abril de 1963.

15— *Ibid.*

16— *Ibid.*

Tres horas antes de la inauguración, durante el ensayo, el helicóptero de donde descendería Jodorowsky por una cuerda, cayó sobre la alberca al acercarse demasiado al agua, lo que provocó que explotara el motor y salieran volando las palas. Como parte del azar y la improvisación, el artefacto acabó formando parte de la insólita escenografía.

De este efímero quedan pocas reseñas y fotografías en la prensa de entonces, ya que el propio Alexandro evitó todo registro justamente por considerarlo un evento efímero. Al narrar el suceso, Manuel Felguérez recuerda:

...estaba la mujer en turno de Alejandro, que hacía cine. Ella hizo un tipo de cine en el cual dibujaba con tinta china sobre cinta velada y eso se proyectó contra el mural con música viva. Mientras se recitaba el poema (de los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont), pasaban cosas. Alejandro era el personaje central, tenía que bajar en helicóptero. Empezaba la música, comenzaba todo aquello y los reflectores se proyectaban sobre el mural, la gente estaba enfrente... Con música de jazz y batería se iban haciendo cosas. Las puertas de los vestidores se iluminaron y en cada una pasaba algo diferente, alguien podía figurar que acuchillaba a otro, o que estaba besando a alguien; la creación se daba en el momento, cada participante tenía que improvisar su acto.¹⁷

Representando a la humanidad con escenas de la vida diaria, “en cada vestidor iluminado se daba una situación humana de pareja o de soledad; parejas en discordia, parejas en concordia, parejas en coito”.¹⁸

17— Dulce María de Alvarado Chaparro. *Performance en México. 28 testimonios, 1995-2000*. Colección diecisiete, 4. Editado por 17, Mexico, 2015, pp. 111-112.

18— La autora recuerda momentos del suceso: “Todo giró alrededor de los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont: el desamor impregnó el gran espectáculo. Para corporizar de manera múltiple la idea del encuentro-desencuentro entre los humanos, Jodorowsky empleo de manera simultánea todos los vestidores, que eran muchísimos. (...) En un determinado momento todas las puertas se abrieron y en cada vestidor iluminado se daba una situación humana de pareja o de soledad; parejas en discordia, parejas en concordia, parejas en coito. Alejandro era un genio para sacar partido de las casualidades, por ejemplo,

El espectáculo se dividió en seis partes en las que aparecía Jodorowsky sobre una barca que atravesaba el océano hacia la orilla, vestido de demonio azul con alas emplumadas como el barquero Caronte, escenificó la verdadera muerte del cisne, una sátira del famoso baile de puntitas. 120 litros de pintura, muchos globos, metros de tela de colores y algo de gasolina fueron los principales ingredientes que se usaron para las escenas finales —después de que “un cazador con su rifle realiza un cuadro abstracto” con disparos a cincuenta metros—, con la quema de un diablo gigantesco que iluminó el ala izquierda del mural.¹⁹

Tube-O-Nauts

Un interés similar al de Jodorowsky por producir fuera de los escenarios institucionales y retomar escenas de la “realidad” que “salta cada mañana con su maravillosa irrealidad al leer el periódico”,²⁰ es compartido por Felipe Ehrenberg durante su estancia en Inglaterra (1968-1974). El encuentro del artista con colegas involucrados en movimientos de vanguardia como Fluxus, y una actitud contestataria ante los sistemas del arte y su mercantilización, llevan a Ehrenberg en 1970 a realizar piezas que marcan nuevos paradigmas artísticos vinculados con prácticas efímeras de corte conceptual. Al igual que *A Date with Fate at the Tate*, *Tube-O-Nauts* se fundamenta en ideas y actitudes artísticas más que en la producción de objetos, y pone particular énfasis en el proceso y desarrollo de una actividad artística no tradicional,²¹

con el helicóptero en medio de la alberca no se pudo poner una plataforma grande en la que estarían los bailarines, sólo se pudo utilizar una plataforma relativamente pequeña que se bamboleaba y se llenaba de agua, de modo que al bailar los ejecutantes resbalaban y se caían a la alberca. Fue la danza de la inestabilidad”. Raquel Tibol. “De happenings y performances”, en *Proceso*, 20 de agosto 1994.

19— “Con una fiesta llena de colorido se inauguró el mural más grande del mundo”, *Excelsior*, 6 de abril de 1963, p. 37 sección A.

20— Alejandro Jodorowsky, *Antología Pánica*. Prólogo, selección y notas de Daniel González Dueñas, Joaquín Mortíz, México, 1996, p. 41.

21— Issa Benítez, *Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica*, tesis de licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1997.

y en la no distinción entre arte y vida. La documentación resulta esencial.

Ésta no será la única pieza que Ehrenberg realice en torno a las prácticas conceptuales y recorridos o derivas por la ciudad, que lo vinculan con situaciones cercanas a los *fluxustours* y los recorridos conceptuales de Richard Long, pero sí es de las primeras piezas en la escena mexicana, junto con *A Date with Fate at the Tate*, que se valen de las premisas del arte conceptual para explorar el sonido como parte estructural de la obra, al documentar la acción en audio cassetes.

Tube-O-Nauts consistió en un recorrido por el sistema de metro de Londres, de 17 horas 50 minutos, que realizó Felipe Ehrenberg en colaboración con Rodolfo Alcaraz "Laus" el 8 de octubre de 1970. Según consta en la Adenda firmada por Ehrenberg²² el 25 de noviembre de ese mismo año, la intención original de la acción era tomar el primer tren de salida de la estación "X", y permanecer en el sistema de transporte hasta regresar en el último tren al mismo punto de partida; pero de hecho, debido a los horarios del sistema de transporte, el azar y el punto alcanzado a la hora del último tren, no fue posible regresar al punto de salida. En su lugar, el último tren fue tomado en Earl's Court, pero no se siguió por el agotamiento físico. Si bien estas acciones parten de un proyecto específico con cierta estructura, su desenvolvimiento —al igual que los efímeros de Jodorowsky— es determinado por el azar y la improvisación.

Como parte del cuestionamiento de la noción de arte y la posibilidad de expandir su práctica al vincularlo con procesos de investigación relacionados con la vida cotidiana, la transcripción de la grabación de *Tube-O-Nauts* registra de manera sistemática todos los aspectos del recorrido; distintos tiempos se confrontan, dos de ellos se anotan: el marcado en las estaciones y en paralelo el tiempo personal que registra el momento histórico a través de los titulares de los periódicos, la duración de cada uno de los trayectos y los nombres de las estaciones transitadas, los 26 transbordos que se hicieron a través de las ocho líneas. Pero también narra la

22— Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. FE-3-9A-5538.

experiencia del viaje desde un espacio acotado y reducido, el vagón del metro, que los transporta de manera simultánea a la vida cotidiana de mundos distintos. Así como los argonautas en la mitología griega fueron los héroes que navegaron desde Págasas hasta la Cólquide,²³ Ehrenberg y los metronautas enfrentan su travesía. Desde la subjetividad, Ehrenberg registra las condiciones climáticas del paisaje urbano exterior, la conversación que entabla con “Laus”, los cambios de ánimo vividos durante la travesía, la situación política a través de los titulares de los periódicos leídos por los pasajeros (giraba en torno a la postura de Nixon ante la guerra de Vietnam), una descripción social a partir de los anuncios publicitarios pegados en cada estación. Ehrenberg introduce comportamientos cotidianos dentro del contexto artístico concebido como proceso de investigación.

La documentación resulta esencial en este tipo de prácticas conceptuales en las que el objeto artístico se desmaterializa, y es a partir de su permanencia documental que se convierte en la memoria del evento y en pieza vital para la obra.²⁴ De manera consciente, Felipe Ehrenberg recupera los “testimonios materiales” a través de la grabación sonora (que no ha sido localizada) y su transcripción, un archivo fotográfico proveniente de dos cámaras distintas (Minox y de gran formato que dan un registro de cerca de cuarenta imágenes), notas, un mapa

23— El nombre de argonauta procede del latín argos (nombre de la nave) / nautes (marinero). La historia de los argonautas es una de las leyendas griegas más antiguas, y es sobre un héroe que es enviado a un viaje peligroso para deshacerse de él, imponiéndole una tarea casi imposible, pero que sale victorioso gracias a la ayuda de aliados inesperados.

24— “En el arte no tradicional, el documento deja de ser accesorio a la obra y se convierte prácticamente en el único medio por el cual se conoce y experimenta el objeto artístico. La primacía del concepto exige un discurso documental que clarifique, explique o justifique a la obra, o su idea, a través de una serie de medios que tradicionalmente habían permanecido al margen de la obra de arte. Estos son principalmente reproductivos —la fotografía documental, el video, el film, los escritos, proyectos y bocetos reproducidos en serie— y masivos, pero dejan de juzgarse como medios en sí para condicionarse a su utilización como registro de la obra. De este modo la documentación se erige como una serie de pistas que posibilitan la reconstrucción imaginaria y como consecuencia la supervivencia histórica de la obra”. Ver Issa Benítez *op. cit.*, pp. 13-14.

diagramado con los diferentes itinerarios,²⁵ los dibujos realizados en los vagones, gráficas, la colección de noticias de los periódicos leídos por los pasajeros, detalles de actividades físicas y psicológicas y los cambios sufridos por los *Tube-O-Nauts*, así como otras minucias.²⁶ Una edición limitada anunciaba la disponibilidad de fotografías que al igual que el casete grabado durante el viaje estarían disponibles bajo pedido.²⁷ Esta serie de documentos conforman fragmentos testimoniales de la obra-evento que permiten restituir el sentido de la pieza y su experiencia estética. Una de las notas del proyecto, titulada *List of Photos*, apunta que las fotos han de ser identificadas de manera individual, separadas (vagones, estaciones y otros) y amplificadas, copiadas de nuevo para tener un negativo y luego reproducidas en papel tamaño carta.²⁸

Unos meses antes de *Tube-O-Nauts*, el 30 de julio de 1970, Ehrenberg realizó *A Stroll in July*, que consistió en documentar un recorrido desde la calle Duncan Terrace, que terminó después de 6 horas con 42 minutos en el mismo lugar, dejando registro de su trayecto a través de cinco postales enviadas desde diversos buzones a lo largo de la ruta, así como un mapa y una bitácora.²⁹ Pocos días después de *Tube-O-Nauts*, llevó a cabo *Garbage Walk*, el 13 de octubre de 1970, en colaboración con Richard Kriesche, donde cada dos días pasaba marcando con un línea blanca de pintura y fotografiando los contornos de las bolsas de basura acumuladas durante la huelga del servicio de la ciudad. Esta acción derivó en la película *La Poubelle*.

25— Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, FE-4-1L-3456.

26— Este material forma parte de la colección documental del MUAC. Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

27— Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. FE-3-9A-5538.

28— Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, UNAM. FE.4.1L.3452-1.

29— Ehrenberg concebía la forma resultante del contorno de la ruta marcada en el mapa, como una escultura caminada y para él es la primera manifestación en contra de las costumbres enquistadas. Ver Felipe Ehrenberg. "Escultura y caminata", en *Vidrios rotos y el ojo que los ve*, Colección Periodismo Cultural. Serie Alterna, pp.35-36.

It's a Sort of Disease – Part II, y la posterior exposición *The Seventh Day Chicken Show* en la galería Sigi Krauss.

A Date with Fate at the Tate será la acción que días después, el 21 de octubre, realice Ehrenberg en el marco del Destruction in Art Symposium (DIAS), que organizó de manera simultánea acciones radicales en varias capitales europeas. La pieza fue una provocación que cuestionaba la institución del arte representada por la Tate Gallery, donde él se presentó con la cabeza cubierta y una grabadora al hombro que registró lo sucedido cuando declaró ser una obra de arte, tomando por sorpresa a los funcionarios del museo y al público. El evento causó escándalo al interior de la institución y en algunos diarios; sin embargo, fue adquirida un año después por la Tate para iniciar la fonoteca de la institución.³⁰

Monumento de percusión

Al igual que Alexandro Jodorowsky en el teatro, John Cage ha sido una figura central que rompió sistemáticamente las convenciones y límites disciplinares de la música y definió una práctica radical en la experimentación y la composición musical. *Estructuras musicales* fue el título de la exposición que se llevó a cabo en el Museo de Ciencias y Arte (MUCA) de la UNAM a partir del 23 de marzo de 1966. Todo parece indicar que fue por recomendación de Mathias Goeritz que Helen Escobedo, entonces directora del MUCA, aceptó la muestra que meses antes, de octubre a enero, habían realizado los hermanos Baschet en el MoMA de Nueva York,³¹ que estuvo a cargo de Ludwig Glaser, curador asociado del Departamento de Arquitectura y Diseño de dicho museo. Por parte del MUCA, corrieron sólo los gastos

30— Ver Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM FE.3.9.A e Issa Benitez, *op. cit.*, p. 80 y también Daniel Escoto, “El escorpión, la máscara y la jaula: tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años sesenta”, *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México UNAM-III, 2014. pp. 197-212.

31— En una carta dirigida a Mathias Goeritz, Baschet comenta sobre su fallido intento por contactar a Carmen Barreda, entonces directora del Museo de Arte Moderno. Fondo histórico MUCA. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. MU15. Exp. 3.

de montaje. Las doce obras³² que se mostraron eran una síntesis de escultura e instrumento musical, desarrolladas en los últimos trece años por el escultor francés François Baschet y su hermano Bernard, ingeniero de sonido. Es a partir de esta exposición que una de las piezas que tuvo mayor presencia, *Monumento de percusión*, se incorporó al acervo del museo.

El trabajo de los hermanos Baschet está fuertemente vinculado al modelo que propugnaba en sus inicios John Cage, a favor de inventar nuevos sonidos valiéndose de distintos instrumentos de percusión y de la necesidad de experimentar golpeando cualquier cosa para incluir el ruido como elemento musical.³³ Los hermanos Baschet experimentaron con una instrumentación artística sirviéndose de la nueva tecnología capaz de explotar los recursos mecánicos y acústicos, así como materiales de uso industrial en la construcción de esculturas musicales no convencionales de gran formato, en las que contrastan vigorosas formas con materiales que no habían sido empleados antes en la creación de instrumentos, como enrejados de cristal, barras de metal y amplificadores de láminas de aluminio o globos de plástico. En su interés por expandir el territorio de la música y su búsqueda de nuevos sonidos que reprodujeran con mayor fidelidad la naturaleza así como la era industrial e incluso el ruido ambiental de las grandes urbes, se valieron del uso de los dedos húmedos, bastoncillos cubiertos de hule, baquetas o arcos de hule, y en la manera de tocar sus instrumentos prevalece la idea de Cage de complejizar el espectro sónico mediante el uso de herramientas poco ortodoxas en el campo musical así como su propuesta de “No sólo al golpear sino al frotar, crear sonido de cualquier

32— En la exposición del MUCA se presentaron la mismas piezas menos *Trombón de vidrio* pues la adquirió el MoMA para su colección. En su lugar se mostró *Roaring Life*. La exposición del MoMA tuvo lugar de octubre de 1965 a enero de 1966 y editó como catálogo un disco LP de música con los instrumentos Baschet. Fondo Histórico MUCA. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. MU15. Exp. 3.

33— “Inspirado en Luigi Russolo y los futuristas de inicios del siglo XX, Cage se entregó con entusiasmo al uso de instrumentos de percusión, entendiéndolos como una forma adecuada para expandir el territorio de la música...”. Ver James Prichett, “Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4’33””, en *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*, MACBA, 2009, p. 168.

forma posible”. Al elegir las barras de acero como elementos de vibración, por ejemplo, fueron de los primeros en usar la potencia interna de vibración de los metales con propósitos acústicos.

“Tratamos —declara Françoise Baschet— de hacer una síntesis de tres cosas: la escultura, el sonido y la participación del público”.³⁴ Es en este interés por involucrar a los visitantes donde reside una de las premisas fundamentales que plantean los instrumentos de los hermanos Baschet, quienes consideraban indispensable la participación activa del espectador para la concretización de la obra, e incluso para su existencia misma; la materialidad de sus esculturas pasa a un segundo plano en aras de la experiencia. Con la intención de que cualquier persona pudiera ser protagonista del fenómeno artístico e invitar a los visitantes a hacer un uso no convencional de los objetos y transformarlos en instrumentos musicales, en la sala de la exposición se colocó un letrero que indicaba que los instrumentos exhibidos podían ser tocados por el público visitante en un horario acotado de 12 a 1 p.m. y de 5 a 6 p.m., con un uso adecuado para evitar desperfectos pero con el propósito de disolver la figura autoral y dar rienda suelta a sus inquietudes, lanzándose sin inhibiciones a inventar sonoridades. Ya desde años antes, obras inscritas en el arte cinético, el op art e incluso las ambientaciones o transitables le pedían al espectador su participación para activar manualmente los objetos o recorrerlos, con la finalidad de que adquirieran sentido y pudieran considerarse obras acabadas. En el caso mexicano, las exposiciones que representaban estas tendencias serían presentadas en el MUCA durante la segunda mitad de los años sesenta.

Desde la década anterior, en 1957, los instrumentos Baschet comenzaron a tener presencia a través de los conciertos que la orquesta experimental de Lasry-Baschet, (formada en 1955 por Jacques e Yvonne Lasry, Jacques Chollet, Daniel Ouzounoff y François y Bernard Baschet) ofreció por Europa, transmitidos en la televisión de Alemania, Gran Bretaña, Francia y Canadá. En 1962 y 1963

34— Fondo Histórico MUCA. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. MU15. Exp. 3.

tuvieron una gira por Estados Unidos. Sus interpretaciones fueron compiladas en varios discos LP que durante la muestra del MUCA estuvieron a la venta en la Sala Margolín, destacando el que sirvió como catálogo del MoMA, producido en París en 1963 por La Boîte à Musique. Desde 1958 comenzaron a exhibir sus obras, que recorrieron varias galerías y museos como el Musée des Arts décoratifs del Louvre, el Centro de Diseño Finlandés en Helsinki, el Moderna Museet de Estocolmo, el Museo de Arte Industrial en Oslo, y el Palais des Beaux-Arts de Bruselas.

Al finalizar la muestra del MUCA, cinco de las esculturas se alquilaron a los Estudios Churubusco para la grabación de la música de la película *Rage [El mal]* (1966).³⁵ Los hermanos Baschet volvieron a montar sus obras en una exposición que formó parte de las actividades culturales que se planearon con motivo de los XIX Juegos Olímpicos, que tuvieron lugar en México. Una compleja fuente mecánica conocida como *La fuente de los pájaros* que formó parte de la exposición, se instaló años después, hacia 1973, en la parte central del MUCA.

Jaula: Homenaje a John Cage

A diferencia de los casos anteriores en los que el sonido interviene como parte de las prácticas artísticas, *Jaula* es una obra más cercana al campo musical ya que es el resultado de la colaboración entre un músico y un artista visual: Mario Lavista y Arnaldo Coen.

En la década de los sesenta y principios de los setenta en México, aparece en la escena de la música una actitud abierta a la renovación internacional con elementos de cambio que convierten este periodo en un momento coyuntural de replanteamiento y revitalización en la composición musical,³⁶ como lo ilustran muchos

35— Co-producción México-US, de Cinematográfica Jalisco S.A. y estuvo bajo la dirección de Gilberto Gazcón. Agradecemos a la Filmoteca de la UNAM su ayuda para localizarla y consultarla. Fondo Histórico MUCA. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. MU15. Exp. 3.

36— Para conocer el panorama de la música de esos años, ver Eduardo R. Blackaller, “La música en México: Diez años de cultura en México”, en *Revista*

aspectos del comienzo de la carrera de Mario Lavista. Así como Jodorowsky retomaba obras literarias para crear los textos de sus “efímeros pánicos”, Mario Lavista se interesa en establecer una relación entre la poesía y la música al componer *Dos canciones* (1966), a partir de las obras de Octavio Paz *Palpar* y *Reversible*, donde demuestra cómo las nuevas técnicas musicales pueden congeniar con la literatura contemporánea.

En febrero de 1976, el Departamento de Música de la UNAM, presidido entonces por Lavista, invitó por primera vez a John Cage a la Ciudad de México a impartir tres conferencias y un concierto en la Biblioteca Benjamín Franklin. Cage viajó acompañado de la pianista Grete Sultan, quien interpretó al piano la obra *Etudes australes I-VIII*, cuyo tema estaba asociado a las cartas estelares del *Atlas australis* y al *I Ching*. Admiradores de la figura de John Cage y entusiasmados por su presencia, Mario Lavista —entonces en una primera etapa de su carrera— y Arnaldo Coen crearon en 1977, la partitura-obra plástica *Jaula: Homenaje a John Cage*. El título de la obra alude de manera literal a la traducción del apellido del músico homenajeado, que era considerado por ambos artistas como una de las figuras de referencia más interesantes tanto por su pensamiento como por su música, y por concebir la experimentación como el camino a seguir en la creación artística.

A partir del concepto de “obra abierta”³⁷ de Cage, Mario Lavista realizó una composición abstracta para cualquier número de pianos preparados³⁸ e ilimitadas posibilidades interpretativas. Muchos de los elementos

de la Universidad de México. 12 de agosto de 1976. Vol. XXX, Núm. 12 y Luisa Vilar Payá y Ana R. Alonso Minutti. “Estrategias de diferenciación en la composición musical: Mario Lavista y el México de fines de los sesenta y comienzos de los setenta”. *Revista Argentina de Musicología* 12-13, 2012, pp. 267-290. ISSN 1666-1060.

37— Se refiere a piezas en las que el compositor se hace a un lado y deja que los acontecimientos externos existan simultáneos y sin que interfieran unos con otros. Para lograrlo se vale del azar que determina cada nota, cada ritmo y cada silencio en las obras.

38— Un piano preparado es aquel cuyo sonido se ha alterado a través del uso de los objetos externos, insertando pedazos de goma, madera o tornillos sobre o entre sus cuerdas, en los macillos o en los apagadores para alterar el timbre del instrumento.

que Lavista ocupa en este momento se relacionan con procedimientos aleatorios, improvisación, y una visión del intérprete como cocreador.³⁹ En colaboración con Arnaldo Coen crean una partitura gráfica/libro de artista, donde cada interpretación posible de la composición musical se inscribe en una serie de dieciséis láminas blancas sobrepuestas, a partir de la estructura de un trabajo anterior, *Mutaciones*, en el que al centro forma una serie de cubos concéntricos recortados con cúter cuya distancia entre sí responde a procedimientos aleatorios y el uso de logaritmos, dejando ver desde el más pequeño al mayor. El diseño está asociado al número 64, acorde al número de años cumplidos de Cage y al sentido de mutación que el número guarda en la tradición del *I Ching*, al que tanto Cage como Coen eran afectos.

A partir de lecturas como la traducción de Octavio Paz de *Sendas de Oku* y del libro de Suzuki y Eric Fromm *Zen y psicoanálisis* Coen comenzó a vincularse con la cultura oriental y se aficionó al libro adivinatorio del *I-Ching* de cuyos hexagramas parte la estructura de una serie de obras como *Mutaciones*, *Incubaciones* y *Jaula*. Lavista escribió la partitura en los bordes de cada uno de los cubos⁴⁰ con puntos de grafito con la idea, originalmente, de representar cuatro notas musicales: Do-La-Sol-Mi, que corresponden a las letras C_A_G_E en la nomenclatura musical estadounidense.⁴¹ El pianista ha de interpretar los puntos plateados colocados en las aristas de los cubos, utilizando estas cuatro notas en la combinación deseada. De acuerdo a los preceptos de Cage, la pieza no estableció parámetro musical alguno: el ritmo, la duración, el timbre, la altura son aspectos completamente libres que quedan a elección del ejecutante, quien debe tocar siempre con el pedal de resonancia. Después de haber explorado grafías y formas abiertas, Lavista regresa al uso de formas más fijas

39— Luisa Vilar Payá y Ana R. Alonso Minutti, *op. cit.*

40— “Luego de 30 años Lavista interpretó obra sobre Cage escrita con Arnaldo Coen”, en *La Jornada*, 10 de junio 2010.

41— Hugo Roca Joglar, “Mario Lavista: De una jaula al reencuentro con los dioses”, en *milenio.com*, *Laberinto*, 1 de octubre de 2016.

y comienza una etapa distinta en su producción sonora.⁴²

La obra se estrenó en 1977 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en una versión para piano preparado a cuatro manos, a cargo de Mario Lavista y el compositor y pianista Federico Ibarra. Junto con *Jaula*, Coen trabajó en una serie que no necesariamente conforma un tríptico. Estas piezas también tienen como estructura el diseño de cubos concéntricos y parten de colaboraciones interdisciplinarias entre las artes visuales, la música y la poesía. *Mutaciones* corresponde a un diseño de cubos sobre un set de láminas blancas; en *Trasmutaciones* alternó láminas de diferentes colores; la tercera fue *In/cubaciones*, resultado de una colaboración con el poeta Francisco Serrano.

Si bien el presente texto se centra en obras precursoras del arte mexicano en las que el sonido ha tenido un papel primordial y ofrece un amplio panorama de sus inicios, queda por estudiar el desarrollo de este campo durante la década de los ochenta. *Reverberaciones arte y sonido en las colecciones del MUAC* construye la escena sonora en el arte mexicano de los años sesenta a los dos mil. De la mano de los artistas hemos conjuntado esfuerzos en los últimos años para que los principales representantes de este campo queden incluidos en nuestro acervo. Queda por hacer una investigación exhaustiva acerca de la década de los ochenta que permita ubicar e incorporar obras clave, además de la figura de Ulises Carrión. La bibliografía sobre el tema es escasa pero sin duda Manuel Rocha ha sido, para nuestro país, un pionero activo tanto en la producción de piezas sonoras, como en la investigación de este lenguaje; así como en la organización de festivales en colaboración con Guillermo Santamarina que representan la construcción de nuevos paradigmas en la escena del sonido en el arte.

42— Luisa Vilar Payá y Ana R. Alonso Minutti, *op. cit.*

GORE F.E

Tube»O«Nauts' Travels

A VOYAGE UNDER LONDON : Ehrenberg & Laus : ADDENDA

On Thursday, October 8, 1970; a voyage into the London Underground System was undertaken, the conditions of which included the intention to take the 1st train past station "X" of departure, to remain in the system until the last train, and to exit again at point of departure.

In actual fact, due to LT schedules, chance, and the spot reached by the time the last trains ran, the station of departure was not reached. Instead, the last train was taken at Earl Court's, but not followed to its terminal on account of physical exhaustion.

26 changes were made in 17 hrs., 50 min. and all lines used: Bakerloo, Central, Circle, Metropolitan, Northern, Picadilly, Victoria; as well as the Bank-to-Monument travelator and the Monument-to-Waterloo shuttle.

Photographic and accoustic records were made, notes were taken which include details of changes, headlines of papers read by the travelling public, details of activities and physical and psycological changes undergone by the Tube-O-Nauts, as well as other minutiae.


Two distinct times were recorded: Station Times (S.T.) and Personal Times (P.T.).

The following is a list of charts, graphs, and photographs made. These, as well as a copy of the tape recorded during the trip, are available upon request:

- List of changes of trains (Eight parts)
- News Headlines (Very, very interesting)
- Outstanding adverts
- Physical Condition Chart
- Photographs
- Notes

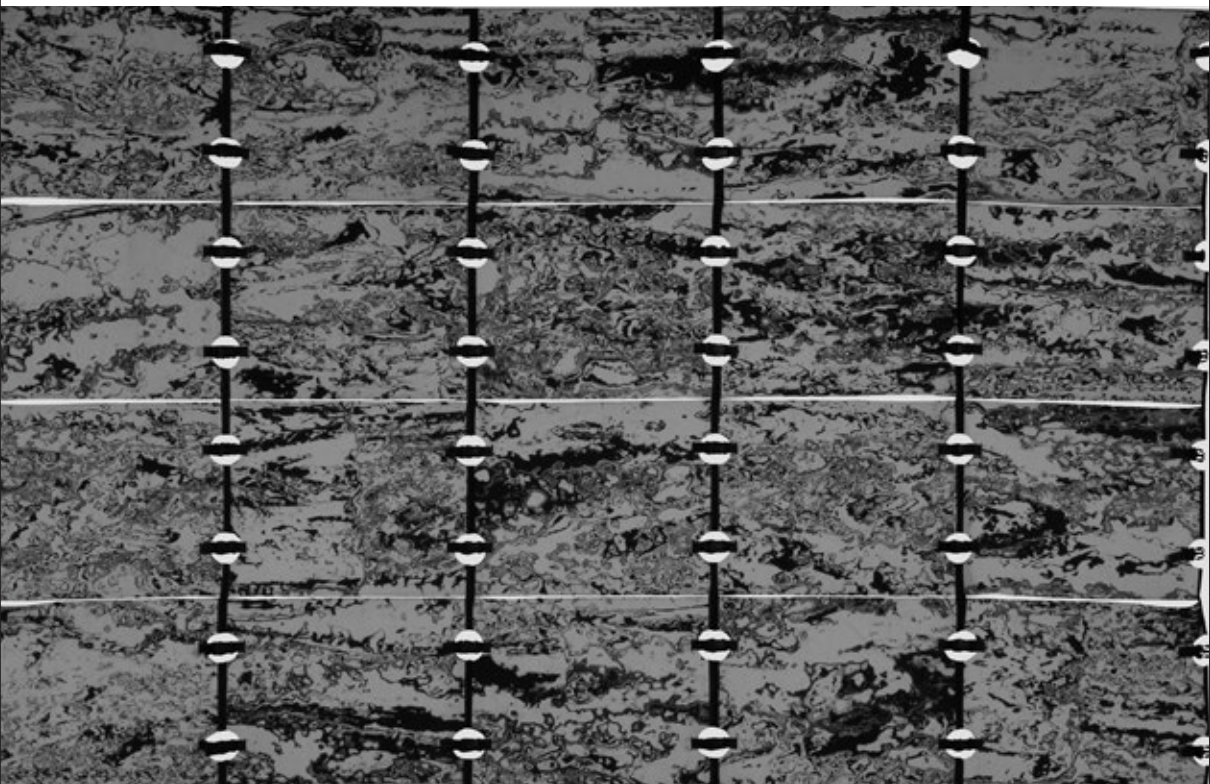
FUN FARE SITES
AS SOON AS PRACTICABLE

FELIPE EHRENERG
25 NOV 1970



Reverberations: Art and Sound in the MUAC Collections

PILAR GARCÍA



Thomas Glassford, *Paisaje ultrasonido*, 1998 [Cat. 45]

Reverberations: Art and Sound in the MUAC Collections proposes a reading of artistic archives, document registries, and associated collections in which sound acts as the defining element. The exhibition is organized around various perspectives and platforms that invite us to rethink the boundaries of art; it seeks to advocate for the importance of sound in contemporary artistic practices, particularly on the Mexican scene.

Divided into four thematic categories: Sound Sculptures, Language (as Code, Language as Voice, Language as Social Complaint, Language as Voice. Social Complaint), Sound Tributes, and Urban Soundscape (Festivities), the exhibition isn't a historical review, but rather a selection that allows us to create micro-narratives through relevant concerns and different working methods, thus shedding light on practices that exceed the bounds of traditional formats. With the goal of generating not only knowledge but also experience, the sounds perceived in the exhibition hall emanate from coexisting heterogeneous works that present a broad range of the relationship between sound and art.

On this occasion, 31 artists are represented by 61 pieces in which the acoustic intention is an essential component; together, they guide a reflection on paradigm shifts in contemporary art from the 1960s onward. This curatorial exercise has strengthened the museum's archive through the recent acquisition of works by important but previously unrepresented artists in the sound scene, such as Manuel Rocha, Rogelio Sosa, Tania Candiani, Carlos Amorales, Israel Martínez, and Miguel Rodríguez Sepúlveda. The exhibition has also outlined a panorama of Mexican sound art and reinforced this area through the in-depth study of certain works in the archive. The museographic display of part of the collection has also made it possible to show certain pieces for the first time; for example, *Canto al océano* by Manuel Felguérez, *Tube-O-Nauts* by Felipe Ehrenberg, *[Dusk]* from the *[Hidden] Words* trilogy by Erick Meyenberg and the sound restoration of *Monumento de percusión* by the Baschet Brothers.

Noise comes from sculptures, monitors, projections, and document registries, and it is presented as a key element of a museographic project that manifests many different approaches to sound and its absence, offering visitors an experience of confusion and chaos. The selection includes

pieces-turned-instruments, sound installations, musical instruments appropriated as artistic objects, and works in which sound is formulated through a language—as code or as voice—that enunciates memory or engages in social and political protest.

The aural universe includes the dimensions of noise and silence; the latter is represented by two-dimensional works like oil paintings, drawings, photos, or collages as silent media of audible expression that evoke music in the way of a tribute. Some of the pieces collected here are also interested in sound as the representation of a moment or a city landscape where racket is part of the urban imaginary. With this approach, we don't focus solely on the consonance or harmony of the exhibited works' acoustic singularity; indeed, we can't forget the inclusion of noise, silence, and virtual dissonance in twentieth-century acoustic reflection. On the contrary, such works propose possible considerations through reverberation and discordance, both literal and metaphorical, between artists and media—possible means of access through noise, far from the category of “sound art” conceived as a platform, genre, or movement within contemporary art.

The exhibition includes five historically critical works that associate with sound in different ways. Studying these pieces gives us a more complex view of the scene in the 1960s and '70s. The works include: *Mural de hierro* and *Canto al océano* by Manuel Felguérez, both pieces linked to the “ephemeral panics” staged by Alexandro Jodorowsky¹ outside theater spaces—improvised, subversive acts drawn from everyday experiences and visual occurrences—² *Tube-O-Nauts*, an action carried out by Felipe Ehrenberg in London; *Monumento de percusión*, a sound sculpture by the Baschet Brothers; and *Jaula, homenaje a John Cage*, a visual work and score created by Arnaldo Coen and Mario Lavista. Although these artists' work was not then—or ever—centered on the field of sound, their pieces address

1— In this text I have kept Jodorowsky's spelling of his name, Alexandro, during his early years in Mexico.

2— Cuahtémoc Medina. “Pánico recuperado”, in *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*, Mexico, UNAM-Turner, 2007, p. 91.

fundamental changes in contemporary art through the presence of new categories incorporated from international avant-garde movements. Such categories were first integrated into Mexican artistic practices in the 1960s and early '70s as a result of experimentation with new platforms and styles.

The inclusion of concepts like chance, improvisation, art as occurrence, time as a factor in the creation of ephemeral works and events, an interest in the daily life as a subject, and active audience engagement were key premises in those years, definitively altering artistic practices and the role of art in society. These premises are also implicit in the case studies we will discuss below that focus on the experimental dimension. Experimentation as an artistic strategy, and occasionally as a form of political intervention and social protest, had repercussions on the conventional structure of art. The clear boundaries dividing conventional disciplines, as well as the lines drawn between life and art, began to blur, leading to the production of artistic works that no longer fit into traditional categories.

Mural de Hierro

The process of the artistic collaboration between Jodorowsky and Felguérez yielded a radical renewal of the Mexican cultural field. Their work was marked by the creation of scenic spaces that combined painting, sculpture, theater, architecture, and film, and where chance and accident were an essential part of the performative event. In theater venues, Felguérez spent three years designing sets for Jodorowsky's stagings; Jodorowsky, in turn, conducted actions and made settings to accompany the opening events for the visual artist's murals in the Diana movie theater and the Bahía sports club. In the early '60s, Alexandro Jodorowsky developed theater concepts that would lead him away from the stage in search of new spaces for the performance interventions known as "ephemeral panics." Their presence in Mexico was essential to the renewal of visual arts, and they are among the clearest examples of the shift in the conception of art as happening/entertainment.

The presence of *Mural de Hierro*,³ which Manuel Felguérez made for the Diana movie theater, makes sense in this exhibition primarily because of the sound poetry performed by Jodorowsky and the musical intervention. As an integral part of the performance Jodorowsky presented on the day the mural was inaugurated, January 19th, 1962, Mickey Salas struck the piece with drumsticks and turned the metal sculpture into a percussion instrument. Under the auspices of the Museo de Arte Contemporáneo de México [Mexico's Museum of Contemporary Art], directed by Miguel Salas Anzures, a group of actors from the Teatro de Vanguardia⁴ recited, in homage to the *Mural de Hierro*, texts written by Jodorowsky himself, titled "Poema dinámico para un inmóvil de hierro".

Inaugurated months after finishing the mural, which supplanted the still-prevalent nationalist narrative, the show blurred the lines separating theater, poetry, music, and sculpture, creating a format with performative features. At the opening, Salas Anzures told the attending public that they were witnessing the birth of a new concept, one that did away with all prejudices of the past.

This monumental work—28 m long—was surprising at the time for its unusual use of scrap metal, which was considered waste material: pieces of joist, steel plate cuttings, galvanized tubes, and rivet heads. The pieces were embedded in a wall streaked with rust; in conjunction with the metal structures, it evoked the assemblies and abstract tendencies that were then in vogue. Art, especially after the World War II, was gradually losing its historical orientation and came to be characterized by the deliberate use of waste material, including degradable matter, with which traditional platforms would eventually be abandoned.

The idea of chance wasn't included only in the presentation of Jodorowsky's ephemeron, but also in Felguérez's work process. He declared that he began working without any preconceptions: "The scraps suggested their own forms

3— On the occasion of the exhibit *Defying Stability 1952-1967*, held at the MUAC in 2014, the mural was recovered with the help of Manuel Felguérez and transported to the museum halls, where it remains as a long-term loan.

4— The participants were Bernarda Landa, Beatriz Sheridan, Álvaro Carcaño, Xavier Cervantes, Roberto Colmenares, Xavier Marc, and Luis Miranda.

to me as I acquired them: this goes with this, etc. Assisted by four workers, blacksmiths, and carpenters, I'd make small two-square-meter shapes. I'd weld them on the floor and give them formal unity...We undertook something that was the complete opposite of what they were used to doing. Curved textures and visible, exaggerated welds. It took three months...I rusted the wall, trying to find shadows. I painted the wall and finally applied a patina to the whole thing, making it look as natural as possible."⁵ In contrast to his compositional process for other events, Jodorowsky stated that the creation of his poem was based on a visual work, not a literary one: just as the wall is made of scrap metal, of motley fragments from many different sources,⁶ Alexandro forged a text from a series of "literary fragments, scientific formulas, news stories, social events, all elements of life grouped innocently together in order to expose their vacuity...Do you want to see where I got it from? Here is some geometry, a physics book, a pharmacopeia. It has a paragraph from Neruda and another from Ionesco. I took stories from the newspaper the day I wrote it...the bit about the dismemberer...Princess Fabiola...the weather forecast."⁷

In accordance with John Cage's early precepts on including new sound elements through percussion, like noise and the need to experiment by striking anything (brass pans, bowls, iron pipes) that falls into our hands,⁸ a drummer supplied a background of concrete music by improvising a percussion performance on the metal mural. In turn, Jodorowsky shouted about the insignificance of life's great questions and pushed the viewer to participate in an experience of keen perception:

5— G. S. "El más extraordinario mural que se haya realizado en el mundo," *México en la cultura*, February 4, 1962.

6— Diana Blanco. "Chatarra y desperdicio moral de un mundo en descomposición se transforma en una obra de arte," *La Calle*, no references, 1962, Archivo Cenidiap, Fondo Reservado Manuel Felguérez.

7— Ibid.

8— John Cage, *The Future of Music: Credo*, conference presented in Seattle in 1937 published 1958.

...the act began hypnotically, with a violent, intermittent projection of beams of light cutting across a dark space. It was followed by a percussion solo performed on the metal pieces in the mural: a lulling rhythm, the tam-tam used by primitives in their magic liturgies. Actors in compact groups, totally depersonalized, gliding about with the movements of automatons, uttering phrases of the "poem" in a monotonous cadence. Dramatic unity that, once conceived, is broken with an arrow piercing the bull's-eye, the irruption of foreign element. Result: derailment of the logical, pre-fabricated rail, brutal explosion of the established mental order. Repeated words. Method used by mystics in many different religions to secure mental calm and achieve self-transcendence.⁹

Paragraphs prolonged into paragraphs that, by dint of repetition, lose their meaning; words dispersed, in turn, into syllables and diluted into vowels that dissolve into nothingness. Among the acoustic and artistic elements employed by Jodorowsky were incomplete phrases; the names of galaxies; equations; figures, incoherencies; the names of actors, politicians, even the mural's painter; news stories; scientific theories; space; gesture; noise; and the music emanated from the mural played as a percussion instrument.

Seeing the show, declared one of the viewers at the time, "was like reading the newspaper, but grasping the meaning in an emotional way...." Incorporating aspects of everyday life into the art scene was another element of change. "Because in the abstract form of the poem as a whole, one can find all the daily events that shape contemporary life."¹⁰

Another innovative aspect of this performance is the way in which Alexandro uses words: sometimes as simple phonemes, others through new conventions. Newspaper items, transcribed into the script of the ephemeral, show how the text maintains a certain relationship with the visual nature of concrete poetry. He manages to mock society

9— Diana Blanco, *op. cit.*

10— Marcela del Río, "La revolución de las geometrías oxidadas," no references, Archivo Cenidiap, Fondo Reservado Manuel Felguérez.

through new forms of expression in which humans' social simulations, hypocrisy, and concealment are made manifest in his lines.

Canto al océano

In April 1963, Felguérez inaugurated a majestic 100 meter-long mural entitled *Canto al océano*¹¹ in the Deportivo Bahía [Bahía sports club], a spa located in the Peñón de los Baños area near the Mexico City airport. At Gelsen Gas's suggestion regarding the particular site, Felguérez made a visual tribute to the "First Song" from the book *The Songs of Maldoror* by the Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse).¹² The family of his friend and colleague Gelsen Gas funded the project, which involved the creation of two murals. The first was *Canto al océano*, which was made of shells—oyster, abalone, and mother-of-pearl—metal and masonry, and arranged as three-meters-high frieze, it incorporated organic elements in the style of and Arpian relief that covered the upper part of the dressing rooms. The second, *Sin título*,¹³ was made with rebar and reinforced concrete and divided the two pools.

Jodorowsky once again participated in the inauguration, staging a sophisticated ephemeron that, given the complexity of the event and an accident that occurred, has gone down in history as one of the most memorable and mythical occurrences in avant-garde Mexican theater. A generous budget allowed Alexandro to produce an impressive show that included a helicopter and involved over forty participants: dancers, actors, and mimes from Xavier

—

11— Upon the death of Gelsen Gas, Mario and Ángel Sánchez Gas donated scattered fragments of the mural. For this exhibition, with the collaboration of Manuel Felguérez, a 5 × 8 m fragment was restored. The rest of the mural is still pending. In the Segunda Bienal de Escultura in 1964, Manuel Felguérez received the silver medal in the category of sculpture integrated into architecture for *Canto al océano*. See *La máquina visual*, MAM 1964-1988. Mexico, 2011.

12— Comte de Lautréamont, *The Songs of Maldoror*. Spanish-language version consulted: selection and prologue by Luis Manuel Pérez-Boitel. Ediciones Sed de Belleza. Santa Clara, Cuba, 2006.

13— Some refer to this mural as *Muro de las formas mecánicas*, but Felguérez insists that it had no title.

Francis's company,¹⁴ as well as lighting, sound, and film projection technicians.

The staged elements were also inspired by Lautréamont's "First Song." In the style of poetic episodes, the actor Carlos Ancira and Alexandro himself, through various audio players, recited stanzas from the iconoclastic poem that addressed topics like the ocean, love, adventure, and the unfathomable depths of the human heart,¹⁵ where good battles evil— images charged with duality and a phantasmagorical atmosphere. The text had a musical background and its stanzas were linked through sound effects associated with the sea. Thrilled spectators were made to feel as if, rather than facing an enormous pool, they were actually contemplating an angle of the bottomless ocean at the limits of an exalted imagination.¹⁶

Three hours before the opening, during the rehearsal, the helicopter (from which Jodorowsky would descend on a rope) fell into the pool when it came too close to the water, which made the engine explode and the blades shoot off. In the spirit of chance and improvisation, the artifact ultimately became part of the unusual set design.

Few reviews or photographs of this ephemeron were published at the time; indeed, given that the event was ephemeral by definition, Alexandro avoided all such documentation. In his own account, Manuel Felguérez remembers:

...Alejandro's then-wife was there, a filmmaker. She made a kind of cinema in which she drew with India ink on fogged film and this was projected onto the mural with live music. As the poem was recited (from Comte de Lautréamont's *The Songs of Maldoror*), other things happened. Alejandro was the

14— "Six ballets illustrate this song: The dance troupe is led by Xavier Francis, whose performance, along with his nine dancers (of both sexes), is excellent, luminous, and full of surprises, because the lighting is very well directed. Seventeen mimes, also of both sexes, participate in several intriguing scenes, and despite the distance of the audience— located in a sort of observation area that overlooked Manuel Felguérez's frieze, which inspired this show—their acrobatics are clearly discerned." Armando de María y Campos, "Una pantomima acuática frente a un mural extraordinario," in *Novedades*, April 6, 1963.

15— Ibid.

16— Ibid.

main character; he had to descend in a helicopter. The music started, the whole thing began, and the reflectors were projected onto the mural, everyone was gathered before it... Things kept happening with jazz and drum music in the background. The dressing room doorways were suddenly illuminated and something different was going on in each one: someone pretending to stab someone else, or someone kissing someone else. The performance came to life and evolved on the spot; each participant had to improvise his or her own act.¹⁷

Representing humanity with scenes from everyday life, “in each illuminated dressing room was a human situation, whether of a couple or a solitary person; couples in discord, couples in harmony, couples in coitus.”¹⁸

The show was divided into six parts in which Jodorowsky appeared in a boat crossing the ocean toward the shore, dressed as a blue demon with feathered wings like Charon the ferryman; the image dramatized the true death of the swan, a satire of the famous dance on pointe. One hundred twenty liters of paint, many balloons, meters of brightly colored fabric, and some gasoline were the primary ingredients used for the final scenes—after “a hunter makes an abstract painting with his rifle,” firing at fifty-meters— with the burning of an enormous devil that lit up the mural’s left wing.¹⁹

17— Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios, 1995-2000*, Collection 17, 4, published by 17, Mexico, 2015, pp. 111-112.

18— The author recalls moments of the event: “It all revolved around Lautréamont’s *The Songs of Maldoror*: heartbreak impregnated the grand spectacle. To embody the idea of the encounter/conflict between human beings in multiple ways, Jodorowsky made simultaneous use of the many dressing rooms...At a certain point, all the doors opened and in each illuminated dressing room was a human situation, whether of a couple or a solitary scene; couples in discord, couples in harmony, couples coitus. Alejandro was a genius in how he capitalized on accidents. For example, with the helicopter in the middle of the pool, it was impossible to set up a large platform for the dancers they could only use a relatively small one that rocked and filled with water, so the performers would slip and fall into the pool as they danced. It was the dance of instability.” Raquel Tibol, “De happenings y performances,” in *Proceso*, August 20, 1994.

19— “Con una fiesta llena de colorido se inauguró el mural más grande del mundo,” in *Excélsior*, April 6, 1963, p. 37, section A.

Tube-O-Nauts

During Felipe Ehrenberg's time in England (1968-1974), he pursued interests similar to Jodorowsky's in producing art outside of institutional environments and retaking scenes of the "reality" that "leaps out every morning with its marvelous unreality when you read the newspaper."²⁰ In 1970, Ehrenberg's encounters with colleagues involved in avant-garde movements like Fluxus, and his non-conformist attitude toward art systems and commercialization, led him to make pieces that marked new artistic paradigms associated with conceptual, ephemeral practices. Like *A Date with Fate at the Tate*, *Tube-O-Nauts* is based on artistic ideas and attitudes more than on the production of objects, and it places particular emphasis on the process and development of non-traditional artistic activity,²¹ as well as on the lack of division between art and life. Documentation becomes essential.

This wouldn't be Ehrenberg's only piece to involve conceptual practices and journeys or wanderings through the city—which link him to situations resembling the *fluxustours* and Richard Long's conceptual walks—, but it is one of the first pieces on the Mexican scene, along with *A Date with Fate at the Tate*, to employ the premises of conceptual art to explore sound, by documenting the action on audio cassettes, as a structural part of the work.

Tube-O-Nauts comprised a 17-hour and 50-minute trip through the London Underground, undertaken by Felipe Ehrenberg and Rodolfo Alcaraz "Laus" on October 8, 1970. As registered by Ehrenberg's addendum²² of November 25 that same year, the original intent of the action was to take the first train leaving from station "X" and remain inside the Tube system until returning to their starting point on the last train. However, due to the transit schedule, chance, and the point reached at the time of the last train, they were unable to

20— Alejandro Jodorowsky, *Antología Pánica*, Prologue, selection, and notes by Daniel González Dueñas, Joaquín Mortiz, Mexico, 1996, p. 41.

21— Issa Benítez, *Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica*. Bachelor's thesis in Art History, UIA, 1997.

22— Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. FE-3-9A-5538.

return to their starting point. Instead, they took the last train at Earl's Court, but physical exhaustion prevented them from continuing. While these actions are grounded in a specific project with a certain structure, its unfolding—like Jodorowsky's ephemera—is determined by improvisation and chance.

As part of an inquiry into the notion of art and the possibility of expanding its practice by connecting it to processes of investigation associated with daily life, the transcription of the recording of *Tube-O-Nauts* systematically captures all aspects of the journey. Different temporalities are confronted, and two are registered: first, the hour marked at the stations, and second (in parallel), the personal time that takes in the in historical moment through newspaper headlines, the duration of each leg, the names of the stations traversed, and the 26 transfers made across the eight Tube lines. But it also narrates the experience of traveling in an enclosed, limited space—the subway car—that transports them concurrently to everyday life in different worlds. Just as the Argonauts in Greek mythology were the heroes who sailed from Pagasae to Colchis,²³ Ehrenberg and the Tube-O-Nauts embark on their own voyage. Narrating from his own subjectivity, Ehrenberg records the weather conditions of the urban landscape outside, the conversation he strikes up with “Laus,” the changes in mood they undergo during the trip, the political situation as described in the headlines of the newspapers read by the passengers—it revolved around Nixon's stance on the Vietnam War—and a social description drawn from the ads posted in each station. Ehrenberg incorporates everyday conduct into the artistic context, conceived as a research process.

Documentation is essential to these types of conceptual practices, in which the artistic object is dematerialized; by enduring over time, documents become both the memory of the event itself and a vital piece of the resulting work.²⁴

—

23— The name “Argonaut” comes from the Latin *Argos* (the name of the ship) and *nautes* (sailor). The story of the Argonauts is among the oldest Greek myths, and it tells the story of a hero who is sent on a dangerous journey in order to get rid of him. Assigned to a nearly impossible task, he emerges victorious with the help of many unexpected allies.

24— “In non-traditional art, the document ceases to be an accessory to the work and becomes practically the only means by which the artistic object is known and experienced. The concept's primacy demands a document-based discourse that clarifies, explains, or justifies the work, or the idea behind the work, through

Felipe Ehrenberg intentionally recovers “material testimonies” through sound recordings (which haven’t been located) and their transcription, a photographic archive drawn from two different cameras (a Minox and a large-format, both logging about forty images), notes, a map with their itineraries marked,²⁵ drawings made in the subway cars, the collection of newspaper stories read by the passengers, details on the physical and psychological activities and changes experienced by the tube-o-nauts, and other details.²⁶ A limited edition announced that photos, along with the cassette recorded during the trip, were available on request.²⁷ This series of documents comprises testimonial excerpts on the piece/event that allow us to restore the meaning of both the work and its aesthetic experience. One of the notes of the project, titled *List of Photos*, explains that the photos should be individually identified, separated (subway cars, stations, and others), enlarged, copied again to obtain a negative, and then reproduced on letter-size paper.²⁸

A few months before tube-o-nauts, on July 30, 1970, Ehrenberg made *A Stroll in July*, chronicling a six-hour and 42-minute walk along Duncan Terrace, leaving a record of his path by sending five postcards sent from different mailboxes along the way; the piece also involves a map and a log.²⁹ A few days after *Tube-O-Nauts*, he carried out *Garbage*

a series of media that had traditionally remained at the margin of the artwork itself. These are primarily reproductions (documentary photos, video, film, text drafts, and sketches serially reproduced) and are massive in nature, but in ceasing to be defined as media per se, they become contingent on their use as a record of the work. In this way, documentation becomes a series of clues that enable an imaginary reconstruction of the work, and therefore its historical survival.” See Issa Benítez. *op. cit.*, pp. 13-14.

25— Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, FE-4-1L-3456.

26— This material is part of the MUAC’s document collection. Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

27— Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, FE-3-9A-5538.

28— Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, UNAM. FE.4.1L.3452-1.

29— Ehrenberg defined the resulting shape of the route he marked on the map as a “walked sculpture”; he sees this as the first manifestation against ingrained

Walk, on October 13, 1970, in collaboration with Richard Kriesche; every two days, he would walk by, marking the contour of the garbage bags along his way with a white line of paint and photographing the bags accumulated during a waste collectors' strike in the city. This action led to the film *La Poubelle: It's a Sort of Disease (Part II)*, as well as the subsequent exhibition of *The Seventh Day Chicken Show* at the Sigi Krauss Gallery.

A Date with Fate at the Tate would be Ehrenberg's ensuing action—carried out some days later, on October 21—within the framework of the Destruction in Art Symposium (DIAS), an event that organized simultaneous radical actions in various European capitals. His provocative piece questioned the art institution represented by the Tate Gallery, where he appeared with his head covered and a tape recorder on his shoulder, which captured what transpired when he declared himself a work of art taking both museum officials and the public by surprise. The event caused a scandal within the institution and in certain newspapers; nonetheless, the Tate acquired the tape a year later for the founding of its sound library.³⁰

Monumento de percusión

Like Alexandro Jodorowsky in theater, John Cage has been a central figure in music, one who systematically broke with conventions and disciplinary limits, and defined a radical practice in musical experimentation and composition. *Estructuras musicales* was the title of the exhibition held at UNAM's Museo de Ciencias y Arte (MUCA) which opened on March 23, 1966. Everything seems to indicate that it was on Mathias Goeritz's advice that Helen Escobedo, then director of the MUCA, accepted the Baschet

customs. See Felipe Ehrenberg, "Escultura y caminata," in *Vidrios rotos y el ojo que los ve*, Colección Periodismo Cultura, Serie Alternativa, pp. 35-36.

30—Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM FE.3.9.A and Issa Benitez, op. cit., p. 80, as well as Daniel Escoto, "El escorpión, la máscara y la jaula: tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años sesenta," *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Mexico UNAM-IIE, 2014, pp. 197-212.

Brothers' exhibition that had been at the MoMA in New York;³¹ some months prior, from October to January, coordinated by Ludwig Glaser, associate curator of the MoMA's architecture and design department. The MUCA, only had to pay for the assembly costs. The twelve pieces shown³² were a synthesis of sculpture and musical instruments, all developed over the previous thirteen years by the French sculptor Françoise Baschet and his brother Bernard, a sound engineer. It was through this exhibition that one of its most prominent pieces, *Monumento de percusión*, was incorporated into the museum's collection.

The Baschet Brothers' work is closely linked to the model initially advocated by John Cage, which encouraged the invention of new sounds by employing different percussion instruments, and the importance of experimentation by striking essentially anything to integrate noise as a musical element.³³ The Baschet Brothers experimented with artistic instrumentation by making use of new technologies that could exploit mechanical and acoustic resources, as well as industrial materials used to construct unconventional, large-format musical sculptures. Such works contrasted vigorous forms with materials that hadn't previously been implemented in the creation of instruments, such as glass latticework, metal rods, and amplifiers made with tin sheets or plastic balloons. Seeking to expand the terrain of music and searching for new sounds that would more faithfully reproduce nature, as well as the industrial era and even the

31— In a letter to Mathias Goeritz, Baschet describes his failed attempt to contact Carmen Barreda, then director of the Museo de Arte Moderno. Fondo Histórica MUCA. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. MU15. Exp. 3.

32— The exhibition at the MUCA showed the same pieces except for *Trombón de vidrio*, which the MoMA acquired for its own collection. *Roaring Life* was shown in its place. The exhibition at the MoMA was held from October 1965 to January 1966; its catalogue was an LP of music performed with Baschet instruments. Fondo Histórico MUCA. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. MU15. Exp. 3.

33— "Taking his inspiration from Luigi Russolo and the Futurists of the early twentieth century, Cage enthusiastically embraced the use of percussion instruments as a way of expanding the realm of music..." See James Pritchett, "What Silence Taught John Cage: The Story of 4'33"," in *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*. Spanish-language version consulted: MACBA, 2009, p. 168.

ambient noise of large cities, they availed themselves of wet fingers, rubber-coated cotton swabs, and rubber drumsticks and bows. Their way of playing these as instruments was defined by a notion of Cage's: to make the sound spectrum more complex by using unorthodox tools in the musical field, as well as by "[n]ot only hitting, but rubbing, smashing, making sound in every possible way." In selecting steel bars as vibrating elements, for example, they were among the first to harness metals' internal vibrating potential for acoustic purposes.

In Françoise Baschet's words: "We try to synthesize three things: sculpture, sound, and audience participation."³⁴ This desire to engage the public contains one of the fundamental premises posited by the Baschet Brothers' instruments: they believed that the viewer's active participation was necessary for the work to become concrete, or even to exist at all. In this way, the sculptures' materiality is of secondary importance with respect to the experience itself. With the idea that anyone can become a protagonist of the artistic phenomenon, and of inviting viewers to use objects in unconventional ways, transforming them into musical instruments, a sign was hung in the museum hall stating that the exhibited instruments could be played by the public between the hours of 12 to 1 p.m. and 5 to 6 p.m.—using them appropriately to avoid material damage while simultaneously dissolving the artist's authorial figure and unleashing people's curiosity as they overcame their inhibitions and invented new sounds. In previous years, works of kinetic art, op art, and even walk-through environments had called for audience participation in order to manually activate objects or move through them, the goal being that the works gained meaning and could be viewed as wholes. In the Mexican context, the exhibitions that represented these tendencies would be shown at the MUCA in the second half of the 1970s.

During the previous decade, in 1957, Baschet instruments started to gain prominence through the concerts that the Lasry-Baschet experimental orchestra —founded in

34— Fondo Histórico MUCA. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. MU15. Exp. 3.

1955 by Jacques and Yvonne Lasry, Jacques Chollet, Daniel Ouzounoff, and François and Bernard Baschet—performed around Europe, which were broadcast on TV in Germany, Great Britain, France, and Canada. In 1962 and 1963, they toured the US. Their performances were compiled in various LPs and sold in the Sala Margolín record store during the MUCA exhibition, highlighting the one that served as a MoMA catalogue; an album produced in Paris in 1963 by La Boîte à Musique. In 1958 they started to exhibit their work, which landed in such galleries and museums as the Louvre's Musée des Arts Decoratifs, the Design Museum in Helsinki, the Moderna Museet in Stockholm, the Museum of Industrial Art in Oslo, and the Palais des Beaux-Arts in Brussels.

When the MUCA exhibition had come to an end, five sculptures were rented to Estudios Churubusco to record the soundtrack for the film *Rage*.³⁵ The Baschet Brothers re-assembled their works in an exhibition that was part of the cultural activities planned for the XIX Summer Olympics, held in Mexico. A complex mechanical fountain known as *La fuente de los pájaros*, which was part of the exhibition, was installed years later, in 1973, at the MUCA's central patio.

Jaula: Homenaje a John Cage

Unlike the works discussed thus far—in which sound intervenes as part of artistic practices—*Jaula* is closer to the field of music itself, as it resulted from a collaboration between a musician and a visual artist: Mario Lavista and Arnaldo Coen.

In the 1960s and early '70s in Mexico, the music scene started to show openness toward international renewal with elements of change that would make this period a pivotal one for rethinking and revitalizing musical composition,³⁶

35— The 1966 film *Rage*, directed by Gilberto Gazcón, was a Mexican/US-American co-production by Cinematográfica Jalisco S.A. We are grateful to Filmoteca de la UNAM for their help in locating and consulting it. Fondo Histórico MUCA. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. MU15. Exp. 3.

36— For an overview of the musical panorama during those years, see Eduardo R. Blackaller. "La música en México: Diez años de cultura en México" in *Revista de la Universidad de México*. August 12, 1976. Vol. XXX, No. 12; and Luisa Vilar

as illustrated by many aspects of Mario Lavista's early career. Just as Jodorowsky took up works of literature to create the texts for his "ephemeral panics," Mario Lavista was interested in forging a relationship between poetry and music through his composition *Dos canciones* (1966), based on Octavio Paz's poems "Palpar" and "Reversible," in which Lavista shows that new musical techniques can interact harmoniously with contemporary literature.

In February 1976, the UNAM music department, then headed by Lavista himself, invited John Cage to Mexico City for the first time in order to give three lectures and a concert at the Biblioteca Benjamín Franklin. Cage was accompanied by the pianist Greta Sultan, who played the piece *Etudes Australes* I-VIII, with subject matter drawn from the *Atlas Australis* star charts and the *I Ching*. Admirers of John Cage and inspired by his presence, Mario Lavista—whose career was at an early stage—and Arnaldo Coen created, in 1977, the score/visual work *Jaula: Homenaje a John Cage*. The title alludes literally to the Spanish-language translation of the composer's surname—*jaula* means cage in Spanish—; both artists viewed Cage as one of the most interesting figures in the field, both for his thinking and for his music—as well as for seeing experimentation as the path to follow when it comes to artistic creation.

Based on Cage's concept of the "open work,"³⁷ Mario Lavista wrote an abstract composition for any number of prepared pianos³⁸ and unlimited interpretative possibilities. Many of the elements Lavista used at this point are associated with random procedures, improvisation, and a vision of

—

Payá and Ana R. Alonso Minutti. "Estrategias de diferenciación en la composición musical: Mario Lavista y el México de fines de los sesenta y comienzos de los setenta," *Revista Argentina de Musicología* 12-13, 2012, pp. 267-290. ISSN 1666-1060.

37— This refers to pieces in which the composer steps aside and lets external events exist simultaneously, without interfering with each other. To this end, the composer avails himself of the serendipity that determines each note, each rhythm, and each silence in the piece.

38— A prepared piano is a piano whose sound has been altered through the use of external objects, inserting pieces of rubber, wood, or screws on or between its strings, hammers, or dampers in order to modify the timbre of the instrument.

the performer as a co-creator.³⁹ He and Arnaldo Coen created a graphic score/artist book, where each possible interpretation of the musical composition is inscribed in a series of 16 superimposed white sheets—building on the structure of a previous work, *Mutaciones*, in which the center forms a series of concentric cut-out cubes. The distance between each pair of cubes responds to random procedures and the use of logarithms, revealing from the smallest to the largest cube. The design is associated with the number 64, which corresponds to Cage’s own age and to the capacity for mutation that the number symbolizes in the *I Ching* tradition—of which both Cage and Cohen were enthusiasts. Inspired by texts like Octavio Paz’s translation of *Narrow Road to the Interior*, and Suzuki and Eric Fromm’s book *Psychoanalysis and Zen Buddhism*, Coen began connecting with Eastern cultures and developed a particular interest in the divination text *I Ching*; its hexagrams serve as the foundation for the structure of works that include *Mutaciones*, *Incubaciones*, and *Jaula*. Lavista wrote the score in graphite dots along the edges of each cube,⁴⁰ originally with the idea of representing four musical notes, Do-La-Sol-Mi, that correspond to the letters C_A_G_E in US musical nomenclature.⁴¹ The pianist must interpret the silvery dots located on the cube edges, using these four notes in the desired combination. In accordance with Cage’s precepts, the piece establishes no musical parameters: the rhythm, duration, timbre, and pitch are completely free-form, and so they are left to the discretion of the performer, who must always play with the sustain pedal. After exploring graphical symbols and open forms, Lavista returned to the use of more fixed forms and began a new phase in his sound production.⁴²

The work was premiered in 1977, in the Manuel M. Ponce Hall at the Palacio de Bellas Artes, as a four-hand

39—Luisa Vilar Payá and Ana R. Alonso Minutti. op. cit.

40—“Luego de 30 años Lavista interpretó obra sobre Cage escrita con Arnaldo Coen,” in *La Jornada*, June 10, 2010.

41—Hugo Roca Joglar. “Mario Lavista: De una jaula al reencuentro con los dioses,” milenio.com, *Laberinto*, October 1, 2016.

42—Luisa Vilar Payá and Ana R. Alonso Minutti, op. cit.

version for prepared piano, performed by Mario Lavista and the composer and pianist Federico Ibarra. In addition to *Jaula*, Coen worked on a series that doesn't necessarily constitute a triptych. These pieces also have the concentric cube design as their structure and are drawn from interdisciplinary collaborations among the visual arts, music, and poetry. The design of *Mutaciones* involves cubes atop a set of white sheets; *Trasmutaciones* alternates sheets of different colors; and the third, *In/cubaciones*, resulted from a collaboration with the poet Francisco Serrano.

While this text focuses on precursory works of Mexican art in which sound has played an essential role and offers a broad panorama of their origins, the development of this field in the 1980s remains to be studied. *Reverberations: Art and Sound in the MUAC Collections* establishes the sound scene in Mexican art from the 1960s to 2000s. Working closely with the artists in recent years, we have joined forces to include this field's key representatives in our archive. Still pending, indeed, is an exhaustive inquiry into the 1980s, one that would allow us to locate and incorporate other pivotal works, as well as the figure of Ulises Carrión. The relevant bibliography is scarce, but Manuel Rocha has doubtlessly been an active pioneer here in Mexico: in producing sound pieces; in exploring this language; and in organizing festivals, in collaboration with Guillermo Santamarina, that exhibit the construction of new paradigms within the field of sound in art.





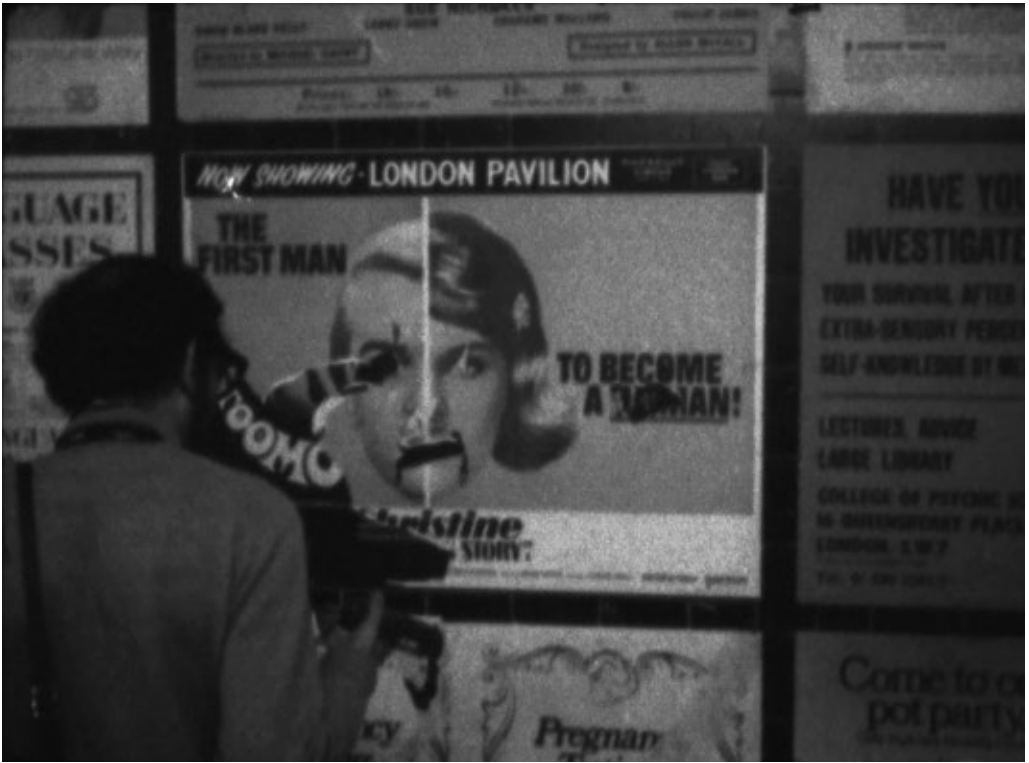
Felipe Ehrenberg y—and Rodolfo Alcaraz “Laus”, *Tube-O-Nauts*, 1970.
Documentación de la acción—Record of the action [Cat. 37]



Felipe Ehrenberg y—and Rodolfo Alcaraz “Laus”, *Tube-O-Nauts*, 1970.



Felipe Ehrenberg y—and Rodolfo Alcaraz “Laus”, *Tube-O-Nauts*, 1970.
Documentación de la acción—Record of the action [Cat. 37]



Felipe Ehrenberg y—and Rodolfo Alcaraz “Laus”, *Tube-O-Nauts*, 1970.



Felipe Ehrenberg y—and Rodolfo Alcaraz “Laus”, *Tube-O-Nauts*, 1970.
Documentación de la acción—Record of the action [Cat. 37]

una imagen no para los ojos hecha con palabras no para las orejas*

LUZ MARÍA SÁNCHEZ

* Samuel Beckett, *Cómo es*. México, Joaquín Mortiz, 1966, p. 57.
Traducción: José Emilio Pacheco



Manuel Felguérez, *Mural de hierro*, 1961 [Cat. 8]

De las tecnologías. Desde 1877 hemos coexistido con un sonido mediado por las máquinas. Antes de ese año el sonido estaba indisolublemente unido a su emisor, y éste a un lugar y momento específicos. Con el desarrollo de las tecnologías de inscripción¹ nos hemos vinculado con un sonido disociado de su fuente; y por otra parte, con el desarrollo de las tecnologías de transmisión,² nos hemos relacionado con un sonido disociado del momento y del lugar en que fue emitido.

El sonido independiente de su referente semántico original dio lugar a una serie de reflexiones en las áreas de la filosofía y la estética, así como a una extensa experimentación en los ámbitos de la literatura, la música, las artes performáticas y las visuales. Durante todo el siglo XX, las tecnologías del sonido constituyeron un importante vehículo creativo y fueron objeto de reflexiones por parte de creadores y teóricos interesados en estos nuevos medios. De ahí el trabajo de Kurt Weill, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Ezra Pound alrededor de la radiodifusión; de Pierre Schaeffer y Karlheinz Stockhausen en el desarrollo de la música concreta y la música electrónica respectivamente; de Jean Tinguely para los constructos mecánicosonoros; de los integrantes de Fluxus y ZAJ con un sonido performático; y de Joseph Beuys o William S. Burroughs en sus diversos

1— El fonógrafo fue patentado por Thomas Alva Edison en 1878. Hubo otros desarrollos previos desde 1855 que no fueron del todo funcionales como el *phonoautograph* de Léon Scott (1855) o un aparato también registrado como fonógrafo desarrollado por J. B. Fenby (1863). (Michael Chanan, *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. Londres-Nueva York, Verso, 1995, p. 24). Posterior al fonógrafo, se desarrollaron tecnologías no sólo mecánicas, sino filmicas, magnéticas y ópticas, tanto análogas como digitales.

2— El primer sistema de transmisión sonora fue el *téatrophone* o *electrophone*, presentado por Clément Ader en 1881. Éste permitía enlazar —por medio de las líneas telefónicas— teatros y salas de conciertos. (Tim Crook, *Radio Drama. Theory and Practice*. Londres-Nueva York, Routledge, 1999, p. 15). Esta forma de entretenimiento era financiada por las compañías de telefonía. En 1895 Nikola Tesla desarrolla la transmisión radiofónica, que patentó en EU en 1897. En Europa, en 1896, Guillermo Marconi consiguió una onda interrumpida que contenía la señal del código Morse, y consiguió la primera transmisión radiofónica en 1901, utilizando un oscilador patentado por Tesla. (Chanan, *ibid*, p. 37). Desde 1900 inició una controversia sobre la invención de esta tecnología, que no fue resuelta sino hasta 1943 con el reconocimiento de Tesla como el inventor de la radio. (Margaret Cheney, *Tesla: Man Out of Time*. Nueva York, Londres, Toronto, Sídney, Simon and Schuster, 2001, p. 221).

experimentos sobre el concepto de sonido, el lenguaje y las tecnologías de registro y transmisión sonora.

El sonido como idea funcionó como catalizador para experimentos y reflexiones que tuvieron una gran repercusión en el desarrollo de las artes. Marcel Duchamp, por ejemplo, no sólo abogó por un arte visual no retiniano, sino que también mostró un interés especial por la reflexión en torno a lo sonoro y, a través de sus construcciones auditivas, buscó “revelar el convencionalismo de la música y, con ello, el convencionalismo del arte en general”.³ Estos constructos sonoros, vinculados con el ruido pero definitivamente no musicales, permitieron a Duchamp plantear cuestionamientos paralelos a su tesis de lo retiniano.⁴

De las taxonomías. El corte de 1948⁵ es importante para entender las prácticas artísticas del siglo pasado y de nuestro tiempo, ya que justo a partir de ese año las “relaciones entre artistas, materiales, tradiciones y audiencias pasaron por una revisión mayor”.⁶ Sin embargo, mientras las artes visuales lentamente se transformaron en lo que hoy entendemos como prácticas artísticas, independientemente de su “morfología, su material, o la especificidad de un medio”,⁷ en el ámbito de la práctica musical pareciera que todavía al día de hoy se continúa con una discusión sobre la pertinencia o no de una categoría independiente que englobe aquellas prácticas en las que el sonido tiene un lugar preponderante en la construcción del objeto estético.

3— Craig Adcock, “Marcel Duchamp’s Gap Music: Operations in the Space between Art and Noise”, en Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*. Cambridge MA y Londres, The MIT Press, 1999, p. 130.

4— *Ibid.* p. 106.

5— Kim-Cohen indica que en 1948 inician los “experimentos de Pierre Schaeffer en torno a la música concreta, John Cage realiza su primera composición silente” (Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Nueva York-Londres, Continuum, 2009, p. 19), y Clement Greenberg toma ese año como el momento coyuntural con la aparición del expresionismo abstracto (*Ibid.*, pp. 19-20).

6— *Ibid.*, p. 20.

7— *Ibid.*, p. 21.

Algunos creadores y teóricos, al intentar definir el espacio en que se cruzan arte y sonido, hablan de arte sonoro; otros lo llaman arte acústico (*acoustic art*), audio arte (*audio art*), y otros más prácticas electroacústicas. Algunas de las opiniones apuntan a que la música formaría parte de este panorama ampliado del arte sonoro, como es el caso de José Iges, que entiende por arte sonoro aquel que “emplea únicamente el sonido como materia sensible”,⁸ al igual que de Manuel Rocha Iturbide, quien indica que se trata de “toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión”.⁹ Para otros, como Brandon LaBelle, el sonido como práctica “describe, analiza, ejecuta e interroga la condición del sonido y los procesos por los cuales opera”.¹⁰ Con lo que la música, según esta definición y a pesar de utilizar el sonido, carecería de esta particularidad reflexiva.

En cambio, William Furlong afirma que el sonido no puede ser considerado “un área distinta o individual de la práctica artística, como otras manifestaciones y actividades sí lo fueron en los años sesenta y setenta”.¹¹ Al no haber detectado “un grupo identificable exclusivamente por su trabajo con sonido”,¹² no puede entonces “establecerse como categoría de la misma manera en que existen el *pop art*, *minimal art*, *land art*, *body art*, *video art*”.¹³

Y finalmente tenemos la reflexión de Max Neuhaus, para quien el arte sonoro consiste “en una categoría que puede incluir todo lo que tenga o produzca sonido, y aun,

8— José Iges, *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. 16.

9— Manuel Rocha Iturbide, “El Arte Sonoro. ¿Hacia una nueva disciplina?”, en *resonancias*, 2004, consultado el 15 de enero del 2016, <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>.

10— Brandon LaBelle, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, Nueva York-Londres, Continuum, 2007, p. 9.

11— William Furlong, *Audio Arts. Discourse and Practice in Contemporary Art*, Londres, Academy Editions, 2007, p. 128.

12— *Ibid.*

13— *Ibid.*

en algunas ocasiones, cosas que no lo tienen o producen”,¹⁴ y por lo tanto:

..lo que se necesita es cuestionar si ‘Arte sonoro’ es o no una nueva forma de arte. Si hay una razón válida para clasificar y nombrar cosas en nuestra cultura, ciertamente es por el refinamiento de las distinciones. La experiencia estética descansa en el área de las distinciones finas, no en la destrucción de distinciones por la promoción de actividades con el menor denominador común, en este caso, el sonido.¹⁵

Pensemos que la categoría en la que se ha buscado unir los términos arte y sonido no empezó a utilizarse sino hasta 1980,¹⁶ es decir, hace escasos 37 años;¹⁷ mientras que el sonido mecanizado tiene apenas una historia de alrededor de 140 años. Y las categorías cambian. Se llega a consensos y posteriormente se reestructuran las dinámicas a través de las cuales se generan las reflexiones, y se construyen ideas y teorías alrededor de las prácticas artísticas, sus procesos y sus relaciones con el entorno. García Canclini nos dice: “lo que sigue llamándose arte es el resultado de conflictos y negociaciones con la mirada de los otros”.¹⁸

De la práctica artística. Hablar de prácticas artísticas y sonido como entes diferenciados, o del sonido dentro de las prácticas artísticas, nos permite entender la producción de aquellos creadores que acuden, en su exploración, al sonido —mediado por las tecnologías o no—: desde el coqueteo con las estructuras y notaciones musicales, lo performático, las elaboraciones escultóricas, los guiños textuales, hasta

14— Max Neuhaus, “Sound Art”, en *Max Neuhaus. Sound Work*, 2000, consultado el 15 de enero de 2016, <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart/>.

15— *Ibid.*

16— Seth Kim-Cohen, *op. cit.*, p. 19.

17— Alan Licht indica que su uso se extendió hacia finales de los años noventa (Alan Licht, *Sound Art. Beyond Music. Between Categories*, Nueva York, Rizzoli, 2007, p. 9).

18— Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. México, Katz Editores, 2011, p. 224.

aquellos constructos conceptuales donde el sonido o la ausencia del mismo son elementos definitorios de la obra. En el caso de mi práctica artística se puede intentar hacer una disección para determinar los distintos estratos en los que el sonido forma parte de la construcción significativa: en el uso de la voz humana y la (de)construcción del lenguaje (emitido, expresado, sonante); como objeto en la integración de dispositivos de reproducción que circulan en el mercado; en la puesta en (re)circulación de testimonios que ya se encuentran en movimiento dentro del espacio de la red; en los sedimentos de la investigación etnográfica y en el trabajo procesual donde se busca (re)empoderar al individuo a través de la emisión de su voz; entre muchos otros ejemplos. Un sonido no sólo mediado por las tecnologías de inscripción y de trasmisión, sino un sonido cuya presencia material forma sedimentos en el espacio expositivo, y en donde la importancia de los dispositivos en su apariencia y relación con el público significan tanto como los contenidos mismos. ¿Es esto arte sonoro? No lo creo.

Mi práctica de investigación/creación se puede ubicar dentro de los estudios del sonido (*sound studies*) y podría ser catalogada como práctica sonora (*sound practice*). Lo que yo realizo son construcciones simbólicas transdisciplinarias. Las categorías, insisto, son moneda de cambio: fluctúan, se adaptan, se modifican. Nos ayudan a nombrar aquello que necesitamos nombrar. Llegamos a consensos y, posteriormente, estos consensos requieren revisiones puntuales y aquellas palabras se vuelven a pensar, se sustituyen por otras que quizás funcionen mejor o se eliminan del discurso.

Para el que realiza una práctica creativa —aquel que se embarca en procesos de investigación de largo aliento y que explora distintos temas más allá de las disciplinas, de los lenguajes o de las plataformas—, acudir o no al sonido es una cuestión de idoneidad del material más que de identidad con una categoría.

Como objeto de estudio y como herramienta de construcción de significados el sonido es un elemento fascinante: desde la sociología, la antropología, las exploraciones del lenguaje, pero también desde la biología, la física y las ingenierías. Y en el proceso de exploración del entorno y elaboración simbólica, lo importante es construir, observar detenidamente, escuchar, utilizar éste u otros

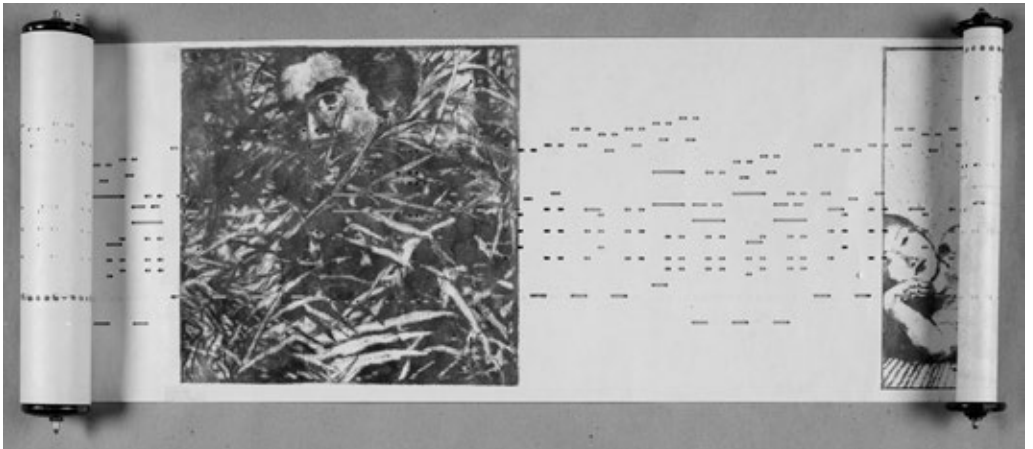
elementos, (re)ordenarlos, (re)definirlos, en el marco de una aproximación crítica que permita realizar un cuestionamiento de la realidad circundante, la distopia del presente, el caos.

Prácticas artísticas

que —en un punto dado—
acuden al
utilizan el
sonido
como materia de construcción del objeto estético

Prácticas artísticas

que no se definen por el sonido
pero en las que
el sonido
como herramienta
como idea
como concepto
contribuye en la construcción simbólica.



an image not for the eyes made of words not for the ears*

LUZ MARÍA SÁNCHEZ

* Samuel Beckett, *Cómo es [How It Is]*. Edition consulted for the original Spanish-language version of this text: Mexico, Joaquín Mortiz, 1966, p. 57. Translation: José Emilio Pacheco.



Israel Martínez, *Pandilleros*, 2011 [Cat. 50]

On technologies. Since 1877, we have coexisted with machine-mediated sound. Before then, sound was inextricably linked to its transmitter, and the transmitter, in turn, to a specific place and time. With the development of inscription technologies,¹ we are connected to sound that has been dissociated from its source; moreover, with the development of transmission technologies,² we are connected to sound that has been dissociated from the time and place of its emission.

Sound rendered independent of its original semantic referent yielded a series of philosophical and aesthetic reflections, as well as broad experimentation in the fields of literature, music, performing arts, and visual arts. Throughout the twentieth century, sound technologies constituted both an important creative channel and an object of contemplation by artists and theorists interested in new media. Thus emerged the work of Kurt Weill, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, and Ezra Pound with radio broadcasting; of Pierre Schaeffer and Karlheinz Stockhausen in the development of concrete and electronic music, respectively; of Jean Tinguely with mechanical sound constructs; of the members of Fluxus and ZAJ with sound performance; and of Joseph Beuys and William S. Burroughs in their diverse experiments with the

1— The phonograph was patented by Thomas Alva Edison in 1878. Since 1855, other developments had occurred, although not fully functional ones, such as Édouard-Léon Scott's *phonautograph* in 1855, and a device also registered as a phonograph that was developed by J. B. Fenby in 1863 (Michael Chanan, *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London-New York, Verso, 1995, p. 24). After the phonograph, technologies were developed that were not only mechanical in nature, but also filmic, magnetic, and optical, both analog and digital.

2— The first sound transmission system was the *téâtrophone* or *electrophone*, presented by Clément Ader in 1881. This enabled the interconnection, through telephone lines, of theaters and concert halls (Tim Crook, *Radio Drama: Theory and Practice*. London-New York, Routledge, 1999, p. 15). This form of entertainment was financed by telephone companies. In 1895, Nikola Tesla developed radiophonic transmission, which he patented in the US in 1897. In Europe, in 1896, Guillermo Marconi achieved an interrupted wave containing the Morse code signal and successfully carried out the first radiophonic transmission in 1901, using an oscillator patented by Tesla (Chanan, *ibid.*, p. 37). In 1900, a controversy arose with respect to the invention of this technology; it went unresolved until 1943 with Tesla's recognition as the inventor of the radio (Margaret Cheney, *Tesla: Man Out of Time*. New York, London, Toronto, Sidney, Simon and Schuster, 2001, p. 221).

concept of sound, language, and sound recording and transmission technologies.

Sound as an idea served as a catalyst for experiments and reflections that powerfully affected artistic production. Marcel Duchamp, for example, not only advocated for “non-retinal” visual art, but also showed special interest in the contemplation of sound; through his own sound constructions, too, he sought to “reveal the the conventionality of music and thereby to imply the conventionality of art in general.”³ These sound constructs, associated with noise but definitely non-musical, allowed Duchamp to pursue inquiries alongside his theory of retinal art.⁴

On taxonomies. The year 1948⁵ is important for an understanding of artistic practices in the last century and in the present day. Indeed, from that year forward, “the established relationships between artists, materials, traditions, and audiences underwent a major revision.”⁶ However, while the visual arts slowly turned into what we identify as artistic practices today, the area of musical practice still seems, independently of “established morphology, materials, and media,”⁷ to be marked by controversy over the pertinence (or lack thereof) of an independent category that would encompass all practices in which sound plays a primary role in the construction of an aesthetic object.

In attempting to define the space where art and sound meet, some artists and theorists speak of sound art; others call it acoustic art, audio art, or electroacoustic practices.

3— Craig Adcock, “Marcel Duchamp’s Gap Music: Operations in the Space between Art and Noise,” in Douglas Kahn and Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*. Cambridge, MA and London, The MIT Press, 1999, p. 130.

4— *Ibid.*, p. 106.

5— Kim-Cohen states that 1948 marked the beginning of “Pierre Schaeffer’s initial experiments with musique concrète [and] John Cage’s first silent composition” (Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York-London, Continuum, 2009, p. 19), and Clement Greenberg defines this as the pivotal moment for the emergence of abstract expressionism (*ibid.*, pp. 19-20).

6— *Ibid.*, p. 20.

7— *Ibid.*, p. 21.

Some opinions suggest that music must be included in this broadened panorama of sound art; this is the case of José Iges, for example, who defines sound art as that which “employs solely sound as sensitive material.”⁸ So does Manuel Rocha Iturbide, who sees sound art as “any manifestation of art that uses sound as a primary vehicle of expression.”⁹ To others, like Brandon LaBelle, sound art as a practice “harnesses, describes, analyzes, performs, and interrogates the condition of sound and the processes by which it operates.”¹⁰ Which means that music, according to this definition and despite making use of sound, lacks this reflective particularity.

By contrast, William Furlong believes that sound cannot be considered “a distinct or discrete area of art practice such as other manifestations and activities were to become in the 1960s and 1970s.”¹¹ Since “an identifiable group working exclusively in sound”¹² hasn’t been identified, we cannot be “confronted with an area of art practice labeled ‘sound art’ in the same way as one might be with categories such as Pop art, Minimal art, land art, body art, video art and so on.”¹³ Finally, we have a reflection by Max Neuhaus, for whom sound art is “a category which can include anything which has or makes sound and even, in some cases, things which don’t.”¹⁴ Therefore:

...[W]e need to question whether or not ‘Sound Art’ constitutes a new art form...If there is a valid reason for classifying

—

8— José Iges, *Arte radiofónico: Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. 16.

9— Manuel Rocha Iturbide, “El Arte Sonoro: ¿Hacia una nueva disciplina?,” in *resonancias*, 2004, consulted on January 15, 2016, <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>.

10— Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York-London, Continuum, 2007, p. 9.

11— William Furlong, *Audio Arts. Discourse and Practice in Contemporary Art*, London, Academy Editions, 2007, p. 128.

12— Ibid.

13— Ibid.

14— Max Neuhaus, “Sound Art”, en *Max Neuhaus. Sound Work*, 2000, consulted on January 15, 2016, <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart/>.

and naming things in culture, certainly it is for the refinement of distinctions. Aesthetic experience lies in the area of fine distinctions, not the destruction of distinctions for promotion of activities with their least common denominator, in this case sound.¹⁵

We must remember that this category, this attempt to unite the terms “art” and “sound,” was first used in 1980¹⁶—that is, just 37 years ago¹⁷—while mechanized sound has a history of about 140 years. And categories change. Agreements are reached; then their dynamics are restructured, new reflections are produced, and ideas and theories are built around artistic practices, processes, and their relationships with the environment. As García Canclini reminds us, “What we continue to call art is the result of conflicts and negotiations through the eyes of others.”¹⁸

On artistic practice. Speaking about artistic practices and sound as distinct entities, or about sound within artistic practices, helps us understand the work of those artists who employ sound (whether mediated by technology or not) as part of their explorations. Their work can encompass such defining elements as flirtations with musical structures and notation, performative aspects, sculptural creations, textual gestures, and conceptual constructs based in sound (or the absence of sound).

With respect to my own artistic practice, we could attempt a dissection to determine the different strata at which sound forms part of the signifying construction: in the use of the human voice and the (de)construction of language (transmitted, expressed, sonorant); as an object in the incorporation of playback devices circulating on the market; in (re)circulating testimonies already in motion throughout the network space; and in the sediment of ethnographic

15— Ibid.

16— Seth Kim-Cohen, *op. cit.*, p. 19.

17— Alan Licht states that its usage continued into the late 1990s (Alan Licht, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007, p. 9).

18— Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inmanencia*. Mexico, Katz Editores, 2011, p. 224.

research and procedural work seeking to (re)empower the individual through transmitting her voice, among many other examples. Sound not only mediated by inscription and transmission technologies, but also sound whose material presence forms sediment in the exhibition space, and in which the devices' appearance and relationship with the public are as important as the content itself. Is this sound art? I don't think so.

My research/creative process can be located within the field of sound studies and categorized as sound practice. I make transdisciplinary symbolic constructions. Categories, I insist, are currencies: they fluctuate, adapt, and change. They help us name what we need to name. We reach agreements, and those agreements later demand specific revisions; previous words are rethought and replaced with others that may be more effective—or are even eliminated from discourse altogether.

For anyone pursuing a creative process—for anyone embarking on long-term research projects and exploring different subjects beyond the bounds of disciplines, vocabularies, or platforms—the question of whether or not to use sound is more a question of the material's suitability than of identification with a category.

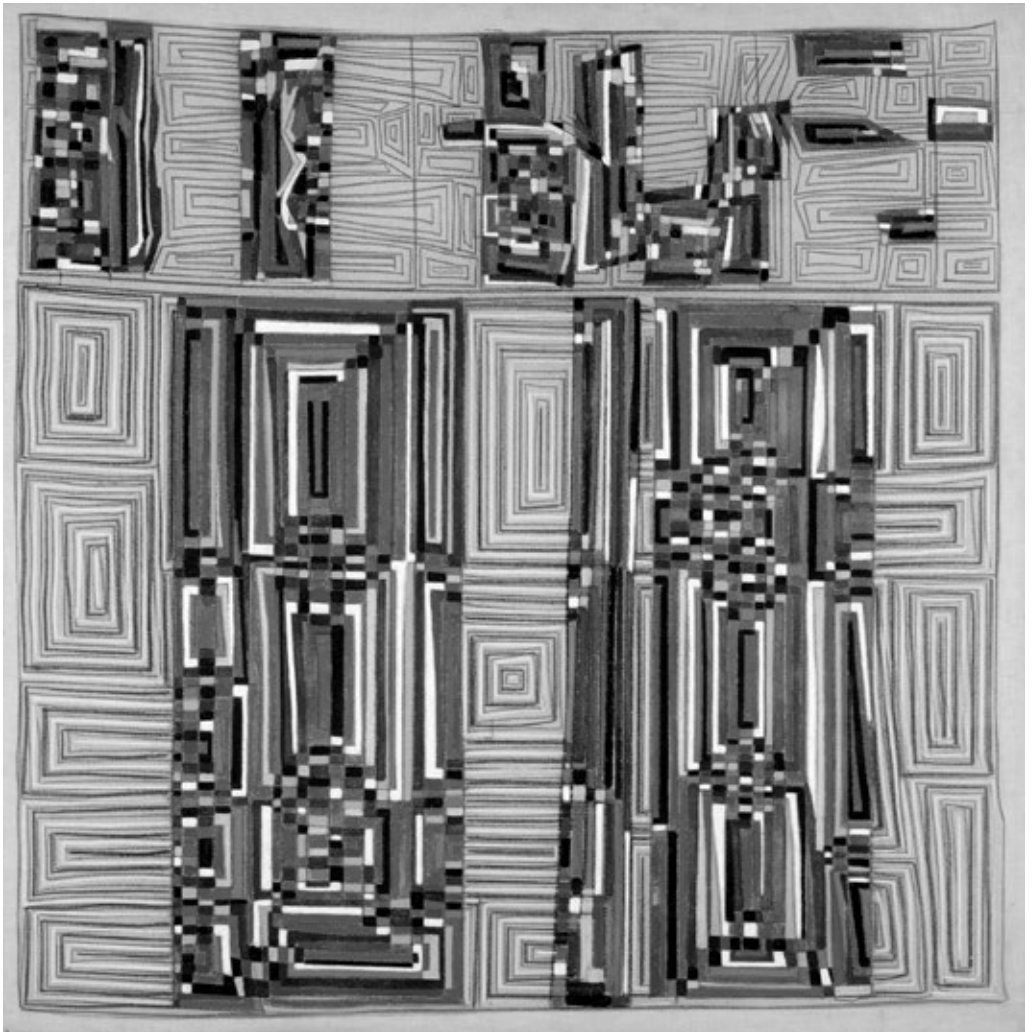
As an object of study and as a meaning-constructing tool, sound is a fascinating element from the perspectives of sociology, anthropology, and linguistic exploration—not to mention biology, physics, and engineering. And in the process of exploring our own environment and symbolic formulation, the most important thing is to build, observe carefully, listen, use this element or any number of others, (re)arrange them, and (re)define them, as part of a critical approach that enables us to question the reality around us, the dystopia of the present, and chaos itself.

Artistic Practices

that —at a certain point—
turn to
make use of
sound
as construction material for an aesthetic object

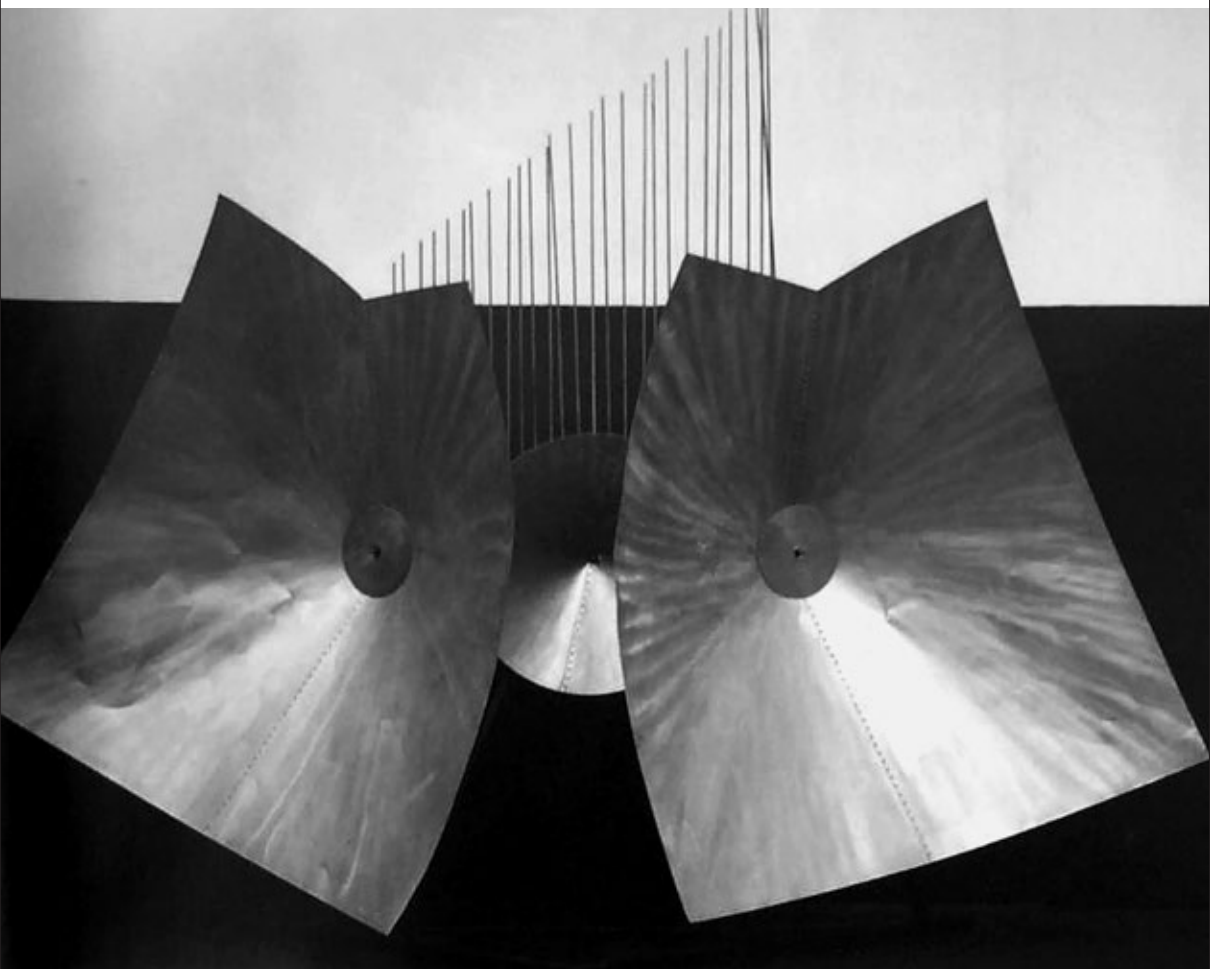
Artistic practices
that aren't defined by sound
but in which
sound
as a tool
as an idea
as a concept

contributes to symbolic construction.



Un divorcio innecesario

ISRAEL MARTÍNEZ



François & Bernard Baschet, *Monumento de percusión. Escultura musical*, 1964 [Cat. 2]

¿Por qué escuchar es tan difícil para tantas personas?
¿Por qué empiezan a hablar cuando hay algo que oír?
¿Es que en vez de tener los oídos a los lados de la cabeza
los tienen dentro de la boca de manera que cuando oyen
algo su primer impulso es empezar a hablar?

JOHN CAGE

En 2010 la artista escocesa Susan Philipsz desató una estruendosa polémica tras recibir el Premio Turner por su exposición de tres bocinas negras en el cubo blanco, con sólo una banca a la mitad de la sala para disponer una escucha más cómoda. La emisión auditiva era su voz cantando una saloma regional del siglo XVI, en la que un marinero que se ha ahogado en el río Clyde regresa para anunciar a un ser querido su deceso y que así éste pueda descansar. El canto se presenta en tres versiones con ligeras modificaciones en su limitada voz —la artista tuvo entrenamiento vocal temprano pero lo dejó por las artes visuales, en específico la escultura; paradójicamente, su obra es sobre todo vocal. El público escucha repeticiones de corta duración de este lamento; no hay instrumentos musicales en la grabación, no existe un trabajo de diseño de audio, no aparecen sonidos sintéticos, no hay un ejercicio de difusión aural entre las bocinas, tampoco hay procesos electrónicos en tiempo real ni alguna tarea que implique una mayor labor tecnológica. Pero la obra ha sido la elegida para posicionarse en la Tate Britain, y Philipsz se ha llevado 25 mil libras esterlinas por el premio. Algún eco debe tener en el complejo universo artístico.

La marejada de voces llega a través de algunos artículos y redes sociales: *¿Sólo unas bocinas? ¿Las artes visuales se han convertido en canciones? ¿En dónde va a parar el arte?* —regurgitan algunas personas que operan dentro de los circuitos que privilegian la imagen. *¿Una obra tan sencilla? ¿Una voz amateur? ¿Qué tiene de complejo esto? ¿Cualquiera lo puede hacer!* Ésta es la reverberación que ha dejado entre creadores y algunos de los pocos críticos que se abocan al diverso mundo que erráticamente se ha denominado como arte sonoro. La discusión está sobre la mesa, y ha quedado de lado el que la pieza originalmente fuera realizada como una intervención para sitios específicos: básicamente, bocinas colocadas debajo de puentes en Glasgow,

transformando el paisaje sonoro y provocando distintas experiencias en quienes presenciaban esta dislocación auditiva, sobre todo las personas que no sabían de dónde provenía esa voz fantasmal. Tampoco se ha hablado mucho del contenido, de la historia de esta saloma, ni de la pertinencia de la musicología, que nos permite tender lazos en el tiempo para analizar distintas historias a través de sus sonidos.

Evidentemente esta situación subrayó estridentes problemáticas, como el traslado de lo que es un proyecto para sitio específico al cubo blanco; o bien, cómo exponer un trabajo puro y duramente auditivo en un espacio propio de las artes visuales, sobre todo cuando una considerable parte del gremio sonoro ha desistido de hacer un cruce hacia otras disciplinas artísticas en favor de cierto purismo de la música y el sonido —tanto en su modo de elaboración como de presentación—, muchas veces enjaulado en el evento tipo concierto. Otras cuestiones, menos abordadas, podrían ser si el arte contemporáneo ha sido poco riguroso en su formación y apertura a los territorios auditivos, habiendo una gigantesca ignorancia no sólo de la música académica o experimental, sino también de la música popular, tradicional, y otras formas de expresión sonora. ¿Qué escuchan las personas que dan vida a los espacios museísticos, galerías, ferias, bienales y todo tipo de eventos relativos al arte contemporáneo? O quizá, incluso: ¿existe en general un interés por escuchar? Por otra parte, ¿hay demasiada soberbia y cerrazón entre quienes se han formado en el ámbito musical y sonoro —académico o no—? El caso de Philipsz me parece atractivo para apuntar hacia una historia auditiva y visual en el arte que jamás ha estado disociada, pero que pareciera pertenece a dos rumbos distintos entre sí.

En 2012 el Dr. Holger Schulze, profesor de musicología en la Universidad de Copenhague y principal investigador de su Laboratorio de Estudios del Sonido, compartió un texto a propósito de mi exposición *Spend Time, Waste Time* [*Pasar tiempo, perder tiempo*] (2013) en la daadgalerie de Berlín, del que me permito citar algunas líneas:

Desde hace al menos un siglo hasta ahora, parece que hay un asunto importante que resolver en torno a la identidad de la imagen y de los sonidos. (...) Desde entonces su separación es algo familiar. Considerando una perspectiva cultural

e histórica, esto parece algo extraño e improbable. El ser humano jamás ha podido prestar atención únicamente a uno de ambos campos, a un sentido aislado. Si esto sucede, usualmente se trata de alguna cuestión patológica o idiosincrática. Pero lo contrario también es verdad: igualmente improbable sería que las personas que pudieran usar constantemente todos sus sentidos lo hicieran con igual importancia y de forma objetiva. Tal separación fue materia de estudio del llamado *Paisaje sonoro*, término acuñado por Murray Schafer —persona clave en la investigación del sonido—, lleno de moralismo y haciendo un rechazo casi patológico. Schafer llamó la “división entre el sonido original y su transmisión electroacústica o reproducción”, *esquizofonia*.

La exploración de esta *esquizofonia* ha sido fundamental en la obra de artistas como Francisco López, quien ha creado centenares de composiciones musicales a partir de grabaciones de campo en infinidad de lugares, ambientes o condiciones, pervirtiendo su sentido documental para generar experiencias estéticas. En esa dirección, otro ejemplo importante sería el trabajo del colectivo artístico y grupo musical KLF, quienes en 1990 publicaron el álbum *Chill Out*, en el que fusionan grabaciones de campo con sampleos, sonidos sintéticos y algunos instrumentos, con evidente influencia psicodélica. KLF no sólo fueron más allá de cierto sentido purista que impera desde la década de los setenta —quizá a partir de las ideas de Schafer, como menciona Schulze— en el ámbito académico del sonido y sobre todo del *Paisaje sonoro*, también exploraron las posibilidades gráficas al definir la salida de esta obra como un disco, y la realización de presentaciones multimedia en formato de concierto; a la postre llevarían a cabo acciones tan radicales como eliminar todo su catálogo discográfico y quemar las ganancias que habían recibido de la industria musical —declarándola obsoleta desde 1992—, en un performance que fue sumamente controversial.

Pero probablemente quien mayor resonancia ha logrado en el arte de las últimas décadas en el tema de la dislocación entre el sonido y la imagen sea Christian Marclay, un músico experimental e improvisador que ha posicionado la visualización del sonido —no científica— como

eje principal de un cuerpo de trabajo sumamente extenso. Desde esculturas con discos de acetato derretidos o textiles con cinta de casete hasta instrumentos imposibles de ejecutar por sus dimensiones, o acciones que devienen videoinstalación —y a su vez, producciones discográficas—, además de proyectos en los que sale a flote su hermandad con gente que alguna vez hizo del club musical alternativo una galería de arte, o viceversa, entre ellos Dan Graham o Sonic Youth.

La estrecha relación e influencia entre el sonido y la imagen, y su evidencia en el arte contemporáneo, es contundente y notoria. Ha sido nuestra ignorancia, o desinterés, lo que ha divorciado este vínculo natural, de manera que las artes sonoras y visuales no tendrían por qué competir o estar separadas. El auge en el estudio y aprecio de la obra y el pensamiento de John Cage no es gratuito, un artista que lo mismo entregó composiciones azarosas que pinturas, acciones y textos, por decir lo menos. Él mismo influyó de manera determinante en el trabajo de Fluxus, quienes también colocaron el sonido y la música en un punto medular de su producción. “¿Existen mejores escuchas o melómanos que los artistas visuales? —leí alguna vez en la publicación inglesa *Wire Magazine*—, (...) si son ellos quienes pasan grandes cantidades de horas produciendo obra mientras escuchan música”. En México, artistas visuales como José Luis Sánchez Rull, Daniel Guzmán, Fernando Ortega, Tania Candiani, Carlos Amoraes, Luis Felipe Ortega, o artistas más jóvenes como Edgardo Aragón o Cristian Franco, han situado la música, el sonido o el silencio como eje medular, si no en la totalidad, por lo menos en una parte considerable de su producción. En “la otra cara del disco”, gente como Ariel Guzik, Manuel Rocha, Luz María Sánchez o Mario de Vega ha expandido su reflexión auditiva hacia la producción de esculturas, instalaciones o fotografías, por citar sólo algunas salidas. Artistas de punzante agenda internacional como Allora & Calzadilla, Anri Sala, Santiago Sierra, Teresa Margolles o Jeremy Deller posicionan la materia y reflexión auditivas como un elemento principal en muchos de sus trabajos. En el ámbito del arte y la tecnología encontramos a artistas como Janet Cardiff, o incluso gente que fluctúa entre el diseño y la sonificación —conversión del sonido en datos o información—, como Alva Noto, Ryoji Ikeda, o en México,

Iván Abreu, Leslie García y Lorena Mal. Y, sin citar más, la importancia del sonido tanto en las artes escénicas como en otros campos se ha hecho imprescindible en la actualidad.

Bajo este contexto, ¿es necesaria la insistencia en subrayar la etiqueta de arte sonoro? ¿En separar enfáticamente los territorios de producción y crítica a partir de la materialidad? Éste ha sido un tema ya abordado por Max Neuhaus en su ensayo *Sound Art?* [¿Arte sonoro?], publicado a inicios de este milenio y en el que señala ciertas problemáticas en torno a cómo etiquetar la expansión que el sonido ha logrado en el arte. Con tono irónico cuestiona si una obra que está realizada con acero tendría entonces que etiquetarse como *arte acero*, aludiendo al ímpetu de que todo lo que suene, o sea relativo al sonido, tenga que catalogarse como arte sonoro.

Esta torpeza “intermedial” es constantemente notoria, a pesar de las evidencias del cruce. A menudo el artista que se reconoce como sonoro tiene problemas para situar sus trabajos fuera de un concierto o una producción discográfica. En exposiciones abocadas al sonido es habitual una falta de consistencia museográfica, en algunas ocasiones por desconocimiento del mismo ejercicio espacial o físico; se ignora el sitio, sus dimensiones; se menosprecian las posibilidades apreciativas del público. En igual proporción, a menudo escuchamos lamentables reproducciones de sonido en exposiciones de artes visuales, o incluso presenciamos selecciones musicales desafortunadas o una exclusión del sonido en proyectos que requieren una mayor conciencia del plano auditivo. Nada más erróneo en ese momento de suma agudeza de nuestras percepciones sensoriales y de nuestra lectura de los hechos con mayor comprensión y apertura, sumando más herramientas. Éste es un tema que pone sobre la mesa Peter Cusack con su concepto de “periodismo sonoro”, en el que menciona que el sonido en algún momento tiene cierta imposibilidad comunicacional que debe ser complementada a través del texto y la imagen, más allá de un objetivo meramente artístico. Brandon LaBelle también parte desde el sonido hacia infinidad de temas sociales haciendo uso de estrategias, herramientas y fuentes más allá de lo auditivo; su proyecto editorial *Errant Bodies* constantemente propone ensayos sobre política desde un planteamiento sonoro.

Pienso también en otras situaciones que ejemplifican esta profunda relación audiovisual. ¿Por qué se ha reposicionado cierto interés en el disco de vinilo en los últimos años? Constantemente la respuesta no alude al ámbito acústico, sino a la medida de la caja que lo contiene y las posibilidades gráficas que permite. “Un vinilo es una obra de arte”, se escucha no pocas veces, algo que no se dice, por ejemplo, de un mp3. ¿Será que el sonido empacado de una manera atractiva gráfica y físicamente es mucho más interesante para el público en general? En ese sentido, un claro ejemplo ha sido la trayectoria del sello discográfico belga Sub Rosa —dirigido por el cineasta y musicólogo Guy Marc Hinant— que desde hace casi tres décadas ha propuesto tanto imágenes como textos en apreciables repositorios, acompañando de manera eficaz el trabajo sonoro que se presenta.

Como sucede a menudo, la industria de la música popular es la que sabe asumir, potencializar y lucrar con estas relaciones que en otros campos parecen permanecer distantes, o con una mirada y escucha conservadora. Desde su difusión masiva, el videoclip ha permitido generar narrativas audiovisuales que poco celo se guardan, al contrario, catapultan su “discurso”, haciendo atractivo el sonido a través de la imagen, o viceversa. Hoy mismo, los videoclips de Helly Luv, con una música pop contemporánea enérgica y sexy, y tomas de bailes colectivos en medio del ejército kurdo, deben ser la envidia de muchos artistas que exploran temas políticos o de guerra, aunque a ella le estén costando amenazas de muerte por parte de fundamentalistas.

Pussy Riot, algunas de cuyas integrantes provienen del colectivo artístico Voina, están realizando colaboraciones más cercanas musical y visualmente, ante la demanda del mercado masivo, para introducir manifiestos feministas y una crítica puntual tanto al régimen ruso como al capitalismo feroz, entre otros temas. No es casualidad que ambos casos provengan de mujeres que están resonando con vitalidad al mismo tiempo que padecen una represión mayúscula, en un momento en que el feminismo consolida importantes logros.

El cruce entre la música, la imagen y la denuncia política tampoco es algo nuevo. Si de por sí la estética y el movimiento punk lo han explorado desde mediados de

los años setenta, valdría la pena subrayar el trabajo del colectivo y grupo musical Crass, quienes influenciados por John Cage y los primeros años de Fluxus, y en medio del auge del punk inglés, lanzaron lo mismo discos musicales que obras auditivas para desatar conflictos políticos, como fue *Thatchergate*, proyecto en el que cortaron y pegaron grabaciones en cinta electromagnética (a la manera de la música concreta de Pierre Schaeffer) con las voces de Margaret Thatcher y Ronald Reagan, en las que dialogaban sobre la guerra de las Malvinas y la posibilidad de una tercera guerra mundial que pudiera favorecerles —evidentemente un truco de *copiar y pegar*, pero mucho antes de que se pudiera hacer con sólo unos clics en segundos—. La nueva cinta fue enviada secretamente a varios medios de comunicación en 1982, pero de inmediato se confiscó y comenzó a rastrearse la fuente; un año después se reveló en Estados Unidos y desató una cacería de los Servicios de Inteligencia. Crass estuvo muchos años en la mira. Gee Vaucher, artista visual, fue parte vital del colectivo, popularizando una estética del *collage* —a su vez influenciada por dadaístas y situacionistas—, el grafiti político y el estencil; de hecho, a finales de los años setenta hicieron un gigantesco ataque grafitero al metro londinense, algo que después sería celebrado en uno de sus álbumes. Paradójicamente, Crass suele ser ignorado en las revisiones de la historia del punk, pero son quienes más abonaron de esa generación a algo que ahora podríamos pensar como *artivismo*. Una historia similar es la de la música denominada Industrial, también en la segunda mitad de la década de los setenta, que lo mismo producía salvajes performances que viscerales instalaciones o esculturas, experiencias a veces sintetizadas en producciones discográficas más cercanas a lo que, con permiso de Ulises Carrión, podríamos denominar *disco de artista*.

Son innumerables los ejemplos y las rutas que podríamos seguir para rastrear la pertinencia del sonido y su vínculo con la imagen, con el arte. Pero algo que es primordial expandir es la apreciación de los potenciales críticos y reflexivos del sonido en sí mismo. ¿Qué nos están diciendo las experiencias auditivas de nuestro cotidiano? ¿Cómo pueden influir en la producción artística y de pensamiento? En un país extremadamente ruidoso como es México — donde la mayoría de las personas no puede desarrollar sus

actividades sin escuchar música casi todo el tiempo, por ejemplo— hemos contado con la maravillosa obra de Juan Rulfo, quien paradójicamente se explayó en el silencio, pero un silencio evidentemente sonoro, ruidista; un silencio lleno de murmullos, de gritos, de ecos y expresiones; lo que me permite ligar su trabajo al pensamiento desarrollado por John Cage. ¿No será que es justo el momento en que debemos asumir o aprender a escuchar en detalle? Realizar una *Escucha profunda*, como propone la compositora recientemente fallecida Pauline Oliveros, advirtiendo todos esos eventos sonoros que están a nuestro alrededor. O una *Escucha activa*, que propulse nuevas experiencias y reflexiones, como lo han hecho Rolando Hernández y Gudinni Cortina en sus sesiones llamadas *Umbral* (2013 a la fecha), en las que artistas de distintos bagajes proponen acciones que agudizan la escucha y la comunicación.

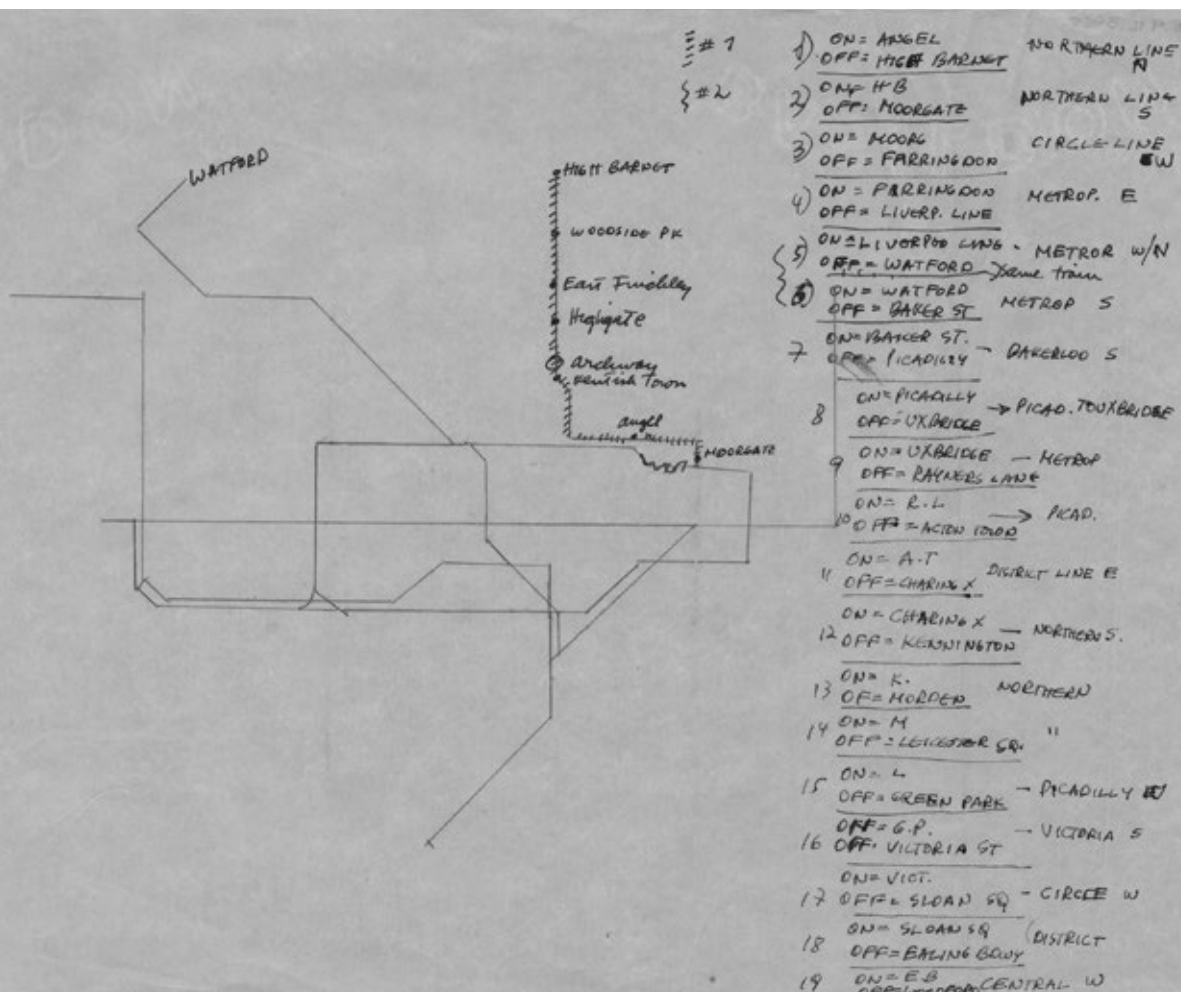
¿No es éste el momento adecuado para callarse y escuchar las voces que reverberan junto a la nuestra? ¿Para dejar atrás el protagonismo —muchas veces materializado a través de nuestra voz con un volumen ensordecedor— y compartir ideas que puedan darle una vuelta a este grisáceo presente? Un silencio que nos permita contener de alguna forma el demencial torrente de información innecesaria que lanzamos en redes sociales y otros vehículos de expresión, para poder generar un ruido más claro, de mayor alcance, que sacuda estructuras y sectores a los que aún no hemos podido llegar, quizá por nuestra misma soberbia. Una pausa silente que por lo menos permita analizar con mayor calma nuestro contexto y cómo abonamos a él.

“Silencio: personas que confían entre sí”, escribía John Cage.



An Unnecessary Divorce

ISRAEL MARTINEZ



Felipe Ehrenberg y—and Rodolfo Alcaraz “Laus”, *Tube-O-Nauts*, 1970.
Documentación de la acción—Record of the action [Cat. 37]

Why is it so difficult for so many people to listen?
Why do they start talking when there is something to hear?
Do they have ears not on the sides of their heads but
situated inside their mouths so that when they hear
something their first impulse is to start talking?

JOHN CAGE

In 2010, Scottish artist Susan Philipsz unleashed thunderous controversy after receiving the Turner Prize for an exhibition that comprised three black speakers in the white cube, with a single bench placed in the middle of the hall for more comfortable listening. The sound transmission consisted of the artist's own voice singing a sixteenth-century regional chantey, a song in which a sailor who has drowned in the River Clyde returns to inform his beloved of his death so that she may rest. The song appears in three versions with slight modifications in her limited voice—the artist received early vocal training but left music for the visual arts, specifically sculpture; paradoxically, her work is largely vocal. The public hears short repetitions of this lament; the recording includes no musical instruments, no audio design work, no synthetic sounds, no exercise in diffusion among the speakers, no real-time electronic processes, or anything requiring a broader technological effort. But the piece has been chosen for exhibition at Tate Britain, and Philipsz has received the £25,000 of the award. It was sure to stir some echoes in the complex artistic universe.

The upwelling of voices starts in various articles and on social media: *Just some speakers? Have the visual arts turned into songs? What is art becoming?*—is regurgitated within the image-privileging circles. *Such a simple piece? An amateur voice? What's so complex about that? Anyone could do it!* This is the echo among artists and some of the few critics dedicated to the diverse world that has been erratically christened “sound art.” The discussion is on the table, leaving out the fact that the piece was originally carried out as an intervention for specific locations: namely, speakers placed under bridges in Glasgow, transforming the soundscape and triggering different experiences in the people who witnessed this aural dislocation—especially those who didn't realize where the ghostly voice was coming from. Little attention has been paid to the content, to the history of

the chantey, or to the pertinence of musicology, which allows us to forge links over time and thus analyze different stories through their sounds.

This situation clearly highlighted some glaring dilemmas, such as the transfer of a project designed for a specific space to the white cube, or how to expose purely aural work in a space meant for the visual arts—particularly when a considerable part of the sound community has given up on crossing over into other artistic disciplines in favor of a certain purism with respect to music and sound (both in their production and their presentation), often restricted to concert-type events. Other, less frequently addressed topics include, for example, whether contemporary art has been a little harsh in terms of its formation and openness to auditory practices, given the vast ignorance not only of academic or experimental music, but also of popular music, traditional music, and other forms of sound expression. What about the people who give life to museum spaces, galleries, art fairs, biennials, and many other kinds of events associated with contemporary art—what do they listen to? Or even—is there a general interest in listening? Furthermore, is there too much arrogance and close-mindedness among people trained in the musical and sound sphere, academic or otherwise? Philipsz's case strikes me as an attractive one for examining an aural and visual history within art: worlds that have never been separate, but which appear to follow different paths.

In 2012, Dr. Holger Schulze, professor of musicology at the University of Copenhagen and head researcher at its Sound Studies Lab, shared a text on my exhibition *Spend Time, Waste Time* (2013) at Berlin's daadgalerie, from which I'll quote a few lines:

For the past century and into the present day, there has been an important matter to resolve with respect to the identities of images and sound....Their separation has been familiar to us throughout this time. Through a cultural and historical perspective, however, this separation seems rather strange and improbable. Human beings have never been able to pay undivided attention to just one of the two fields, to a single sense in isolation. If this happens, it is usually due to some kind of pathological or idiosyncratic cause. But the opposite

is also true: It would be equally improbable for those people who are able to constantly use all five senses to do so objectively and by granting them equal importance. Such a separation was the subject area of *Soundscape*, a term coined by Murray Schafer (a key figure in sound research), which was full of moralism and marked by an almost pathological repudiation. Schafer defined “the split between an original sound and its electroacoustic transmission or reproduction” as *schizophonia*.

The exploration of this *schizophonia* has been essential to the work of artists like Francisco López, who has written hundreds of musical compositions based on field recordings in countless places, environments, and conditions, corrupting their documentary character in order to create aesthetic experiences. Along these lines, another important example is the work of the artist collective and band KLF, who in 1990 published the album *Chill Out*, fusing field recordings with samples, synthetic sounds, and various instruments, all with an evident psychedelic influence. KLF not only went beyond a certain purist sentiment that has reigned since the 1970s (perhaps in response to Schafer’s ideas, as Schulze remarks), in the academic sound world, especially that of the *soundscape*; they also explored graphic possibilities by defining the release of this work as a record and by organizing multimedia presentations in concert form. Ultimately, they would perform acts as radical as eliminating their entire recording catalogue and burning the profits they had received from the music industry (declaring it obsolete as of 1992) as part of a wildly controversial performance.

But probably the artist who has had the greatest impact in recent decades with respect to the dislocation between sound and image is Christian Marclay, an experimental musician and improviser who has placed the (non-scientific) visualization of sound at the heart of his vast body of work. His undertakings range from sculptures with melted vinyls or textiles made from cassette tape to instruments with dimensions that make them impossible to play, and actions that become videoinstallations (and, at the same time, record productions) and projects highlighting his affinity with people who once made an alternative music club into an art gallery, or vice-versa, such as Dan Graham or Sonic Youth.

The close relationship and mutual influence between sound and image, and its conspicuousness in contemporary art, is powerful, notorious. Our own ignorance—or disinterest—is what has severed this natural link; there is no reason why the visual arts and sound arts should have to compete with or be divorced from one another. The upswing in the study and appreciation of John Cage’s work and thought is hardly gratuitous: he is an artist who delivered both unpredictable compositions and paintings, both actions and texts—to say the least. He himself had a decisive influence on the work of Fluxus, which also made sound and music a central part of their creative output. “Are there any better listeners or music lovers than visual artists?” I once read in the British publication *Wire Magazine* (paraphrasing), “they spend very long hours listening to music while they work.” In Mexico, visual artists like José Luis Sánchez Rull, Daniel Guzmán, Fernando Ortega, Tania Candiani, Carlos Amorales, Luis Felipe Ortega, as well as younger artists like Edgardo Aragón and Cristian Franco, have put music, sound, or silence at the center of their work, in most if not all of their artistic production. In *the other side of the record*, people like Ariel Guzik, Manuel Rocha, Luz María Sánchez, and Mario de Vega have expanded their aural reflections into the production of sculptures, installations, and photographs, to mention just a few formats. High-profile international artists like Allora & Calzadilla, Anri Sala, Santiago Sierra, Teresa Margolles, and Jeremy Deller incorporate auditory material and reflection into much of their work as a key element. In the sphere of art and technology, we find artists like Janet Cardiff, or even people who fluctuate between design and sonification (the conversion of sound into data or information), like Alva Noto and Ryoji Ikeda—and, in Mexico, Iván Abreu, Leslie García, and Lorena Mal. And, without going into further detail, the role of sound both in the performing arts and in other fields has become centrally important in the present day.

Within this context, is it still necessary to insist on sound art as a label? Must we so forcefully separate territories of production and critique according to materiality? This subject has already been addressed by Max Neuhaus in his essay *Sound Art?*, published at the start of the millennium, in which he discusses certain dilemmas

regarding how to classify sound's expansion in art. With an ironic tone, he questions whether a piece made of steel must therefore be labeled *steel art*—evoking the drive to catalogue anything that makes sound, or is associated with sound, as sound art.

This “intermedial” clumsiness is consistently notorious, despite evidence of intersection. Those who present themselves as sound artists often struggle to show their work beyond a concert setting or a record production. In exhibitions focused on sound, one will frequently notice a lack of museographic consistency, sometimes due to ignorance of sound art's spatial or physical characteristics: the location or its dimensions may be unknown beforehand; the audience's appreciative qualities are underestimated. Likewise, we often hear unfortunate sound reproductions in visual art exhibitions, and we may even witness regrettable musical selections or the outright exclusion of sound from projects that call for greater awareness of the aural field. Nothing could be more erroneous in our current moment, which is marked by keen sensorial perceptions, deeper and more open-minded readings of what happens around us, and a broader range of tools. This is a subject broached by Peter Cusack with his concept of “sonic journalism”; at one point, as he remarks, sound confronts a certain communicative impossibility that must be complemented by text and image, beyond a purely artistic objective. Brandon LaBelle also branches out from sound toward countless social subjects, employing strategies, instruments, and sources that far exceed the aural; his publishing project *Errant Bodies* constantly offers essays on politics through sound-based platforms.

I'm reminded of other situations that exemplify this deep audiovisual relationship. What accounts for the resurgent interest in vinyl records in recent years? The answer often refers not to the acoustic realm, but rather to the features of the packaging and the graphic possibilities it invites. “A vinyl is a work of art,” one often hears—not something said about an mp3, for example. Could it be that sound packaged in a graphically and physically attractive way is far more interesting to the general public? In this sense, we find a clear example in the Belgian record label Sub Rosa (directed by filmmaker and musicologist Guy Marc Hinant), which, for nearly three decades, has offered both images

and texts in striking repositories, effectively accompanying the sound work presented there.

As is often the case, the pop music industry best knows how to adopt, strengthen, and profit through these relationships that seem to remain distant in other fields, or set in conservative ways of seeing and listening. The mass distribution of video clips has enabled the production of audiovisual narratives that are hardly possessive or defensive in their format; on the contrary, they catapult their “discourse” outward, making sound appealing through images, or vice-versa. Today, Helly Luv’s video clips, featuring energetic, sexy pop music and group dances amid the Kurdish army, must be the envy of many artists who explore political or war-related subjects—though for her it has meant facing constant fundamentalist threats. Pussy Riot, some members of which also belong to the artist collective Voina, are pursuing closer collaborations between the musical and the visual, in response to mass-market demands, in order to introduce feminist manifestos and to criticize both the Russian regime and merciless capitalism, among other subjects. It is no accident that both cases are defined by women whose work reverberates with great vitality, while being subject to large-scale repression, at a time when feminism is solidifying important achievements.

The intersection of music, images, and political denunciation is hardly new, of course. If the punk movement and aesthetics have been exploring it since the mid-’70s, the work of the band and collective Crass is worth spotlighting. Crass, influenced by John Cage and the early years of Fluxus, and in the middle of the English punk boom, launched both music records and auditory works aimed at causing political conflict. One example is *Thatchergate*, a project in which they copied and pasted recordings on electromagnetic tape (in the vein of Pierre Schaeffer’s concrete music) with the voices of Margaret Thatcher and Ronald Reagan conversing about the Falklands War and the chance of a third world war that could favor them—evidently a copy/paste trick, but long before this could be done with a few clicks in mere seconds. The new tape was secretly sent to various media outlets in 1982, but it was immediately confiscated and authorities began to trace the source; a year later, it was revealed in the US, unleashing a witch hunt

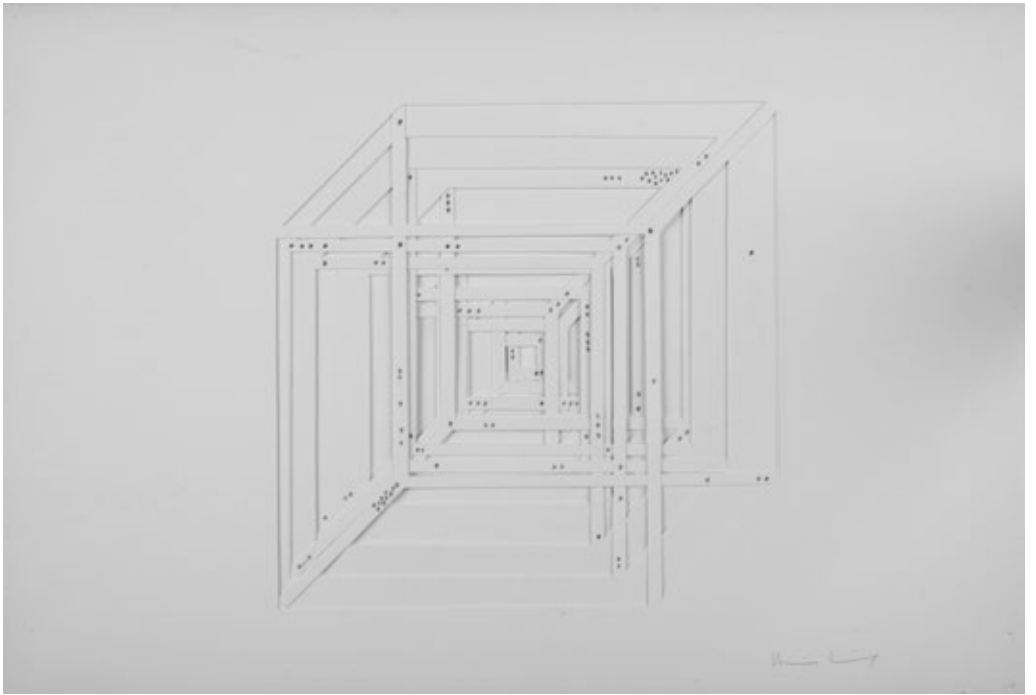
from the intelligence agencies. Sights were set on Crass for many years. Visual artist Gee Vaucher was a critical member of the collective, popularizing an aesthetic that featured collage (influenced, in turn, by Dadaists and Situationists), political graffiti, and stencil; in fact, in the late '70s, they carried out a massive graffiti attack on the London Tube, which one of their albums would later celebrate. Paradoxically, Crass tends to be ignored by revisions of punk history, but they made their generation's greatest contributions to what we could think of as "artivism." A similar story characterizes the music known as "industrial," also in the second half of the 1970s, which produced both wild performances and visceral installations and sculptures—experiences sometimes synthesized in record productions closer to what, paraphrasing Ulises Carrion, we could call "author albums."

We could follow countless routes and examples in order to map the importance of sound and its connection to images, to art. But we must also expand our appraisal of the potential critiques and reflections posed to us by sound itself. What are the auditory experiences in our everyday lives trying to tell us? How can they influence the production of art and thought? From a country as incredibly noisy as Mexico—where most people can't pursue their daily activities without hearing music practically all the time, for example—the extraordinary work of Juan Rulfo has emerged, which paradoxically expounded on silence. But an evidently sound-based, noise-driven silence, full of murmurs, shouts, echoes, expressions—which allows me to link his work to the concepts developed by John Cage. Isn't now the time for us to learn to listen in detail, to assume this goal? To experience *deep listening*, as proposed by the recently deceased composer Pauline Oliveros, noting all the sound events taking place around us. Or *active listening*, which promotes new experiences and reflections, as Rolando Hernandez and Gudinni Cortina have done in their sessions called *Umbral* (2013 to the present), in which artists of different backgrounds embark on actions that sharpen listening and communication.

Isn't this exactly the right time to be quiet and listen to all the voices resounding around our own? To leave behind our self-importance—so often materialized through our own deafening voices—and to share ideas that might turn our

grayish present around? A silence that somehow allows us to contain the mad torrent of unnecessary information we hurl around on social media and other forms of expression, so as to produce clearer, farther-reaching kinds of sound, sound that shakes up structures and sectors we haven't yet been able to reach—perhaps out of our own arrogance. A silent pause that will at least allow us to more calmly analyze our context and how to engage with it.

“Silence: people who trust each other,” wrote John Cage.



Comentarios a las obras



Commented Works

VALERIA MACÍAS RODRÍGUEZ
MARCO MORALES VILLALOBOS

CARLOS AMORALES (1970)

Veremos cómo todo reverbera, 2012

El trabajo de Carlos Amoraless ha encontrado en el cine, el video o el performance medios adecuados para abordar sus preocupaciones; sin embargo, quizá es el dibujo lo que mayor atracción ha ejercido en él. De igual manera la música, desde su multiplicidad de manifestaciones, forma parte importante de su reflexión artística. La instalación *Veremos cómo todo reverbera*, se origina en las formas de los móviles de Alexander Calder, pero a diferencia de estos, los objetos que cuelgan de él son alrededor de 35 platillos de diferentes tamaños, que lo caracterizan como un instrumento musical listo para ser percutido por el público y los músicos por igual. La quietud de la escultura terminará siendo caótica o armónica dependiendo del percusionista.

Carlos Amoraless's work has found means to address his interests in film, video, and performance, but drawing is perhaps the medium that has most powerfully influenced him. In its diverse manifestations, music is another important part of his artistic reflection. The installation *Veremos cómo todo reverbera* is based on the shapes of Alexander Calder's mobiles. Unlike those mobiles, however, the objects hanging here are about 35 differently sized cymbals, which define the piece as a musical instrument, ready to be struck by musicians and the public alike. Depending on the percussionist, the stillness of the sculpture will become either chaotic or harmonious.



MANUEL ROCHA ITURBIDE (1963)

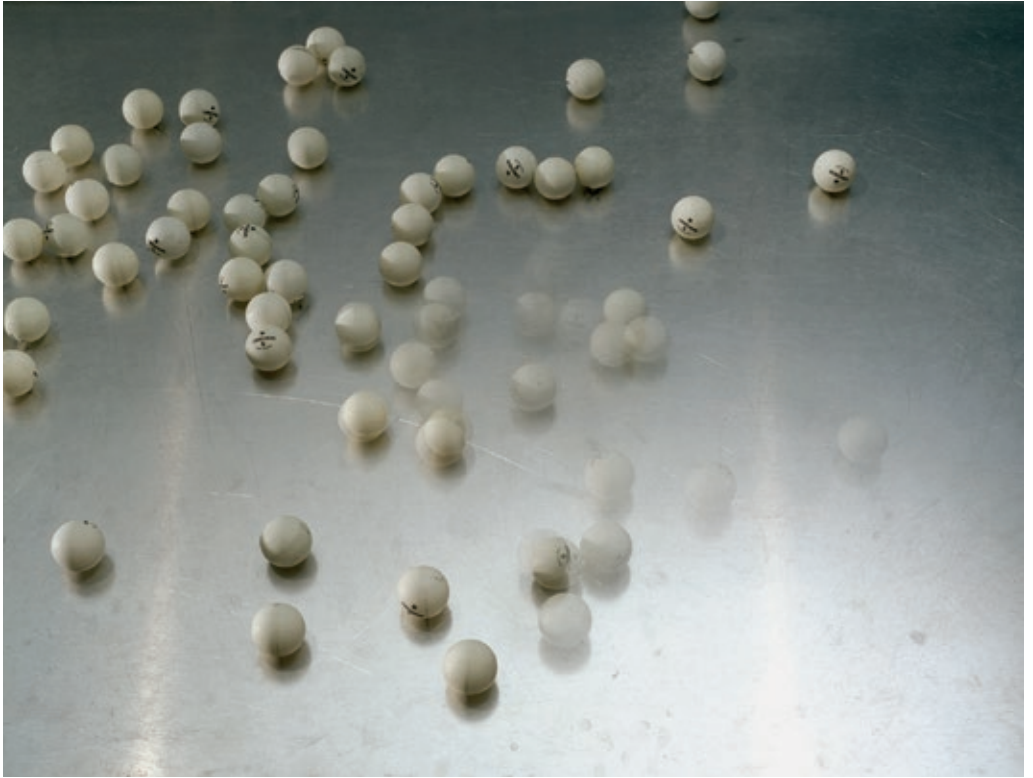
Ping Roll, 1997

Esta escultura sonora asemeja una mesa, las patas soportan una delgada plancha de metal con un reborde en el perímetro. Como si se tratara de un juego, sobre ella se encuentran pelotas de ping-pong y debajo seis bocinas distribuidas de forma equidistante en toda su área. Los sonidos y silencios que transmiten las bocinas, al igual que la ubicación de éstas, están pensados para lograr que las pelotas, por la vibración de la superficie, rueden y reboten continua y discontinuamente. Estos movimientos son también una descripción de dos posibles comportamientos de la luz visto desde la teoría cuántica, y además representan la frecuencia y el ritmo propios de la música.

Manuel Rocha Iturbide, cofundador del primer festival de arte sonoro en México, es el investigador que más ha escrito sobre el tema en el país. A través de su labor docente, ha contribuido de forma importante a la formación de numerosos artistas sonoros y compositores.

This sound sculpture simulates a table; the legs support a thin metal plate with a ledge around the perimeter. As if it were a game, the "table" is laid with Ping-Pong balls, and underneath are six speakers distributed equidistantly around the area. The sounds and silences transmitted through the speakers, as well as the speakers' location, are designed so that the balls will roll and bounce, continuously and discontinuously, as the surface vibrates. These movements also describe two possible behaviors of light as evaluated by quantum theory; they represent, too, the music's frequency and rhythms.

Manuel Rocha Iturbide, co-founder of the first sound art festival in Mexico, is the researcher who has written most prolifically on the subject in the country. Through his teaching work, he has made important contributions to the training of many sound artists and composers.



MIGUEL RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA (1971)

Concierto para tres machetes, 2011

Esta instalación de tres canales de audio y video es parte del proyecto *Una historia de machetes*. Realizada en dos momentos, en 2011 y 2012, el trabajo integró, a partir de una acción sonora ejecutada en la primera parte, una instalación de video, fotografía y escultura.

El *Concierto para tres machetes* consistió originalmente en una acción donde tres colaboradores de Miguel Rodríguez Sepúlveda afilaban un machete cada uno, siguiendo unas líneas en clave Morse a manera de partitura. El resultado: tres machetes desgastados. Para la segunda parte, el artista realizó una edición en video centrada únicamente en el sonido y la luminosidad resultantes de afilar esta herramienta icónica de la lucha social.

This three-channel audio and video installation is part of the project *Una historia de machetes*. Created at two points, in 2011 and 2012, this work combined a video, photography, and sculpture installation, based on a sound action performed in the first part.

Concierto para tres machetes originally involved an action in which three of Miguel Rodríguez Sepúlveda's assistants each sharpened a machete, following lines in Morse code as a type of score. The result: three worn-down machetes. For the second part, the artist produced a video version focused exclusively on the sound and luminosity created by sharpening this iconic tool of social struggle.



MIGUEL RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA (1971)

***Instrumento*, 2012**

El proyecto *Una historia de machetes*, realizado entre 2011-2012 y centrado en esta herramienta, consta de varias piezas entre las que se encuentra esta escultura. Tradicionalmente, el machete se asocia con las labores del campo pero también representa un medio de defensa en un plano individual y comunitario, social. Su imagen es usada a menudo para convocar a la acción política.

La presencia del aire en las cercanías de *Instrumento* es necesaria, pues hace que emita un sonido a manera de llamado constante.

The project *Una historia de machetes*, created in 2011-2012 and focused on this tool, comprises a number of pieces, including this sculpture. Traditionally, the machete is associated with farm labor, but it also represents an individual and community/social means of defense. Its image is often used as a call to public action.

The presence of air around *Instrumento* is necessary, as it causes sound to be released in the way of a constant call.



**CARLOS AMORALES (1970),
en colaboración con—in collaboration
with Julián Lede (1971)**

Fantasia de Orellana, 2013

Joaquín Orellana (1930) es un compositor guatemalteco que, tras formarse en el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala, obtuvo una beca para estudiar en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires, a mitad de la década de 1960. Su regreso a Guatemala le imposibilitó, por la falta de equipo adecuado, continuar con su trabajo de composición electroacústica usando los medios conocidos. En su lugar construyó lo que él llama *útiles sonoros*, instrumentos de percusión emparentados con la marimba cuyo sonido se confunde con los electroacústicos. La *Fantasia de Orellana* es un cortometraje que registra las sombras de la interpretación de la pieza que Carlos Amoraless y Julián Lede le comisionaron a partir de la escena del *Aprendiz de brujo*, de la película *Fantasia* de Walt Disney.

Joaquín Orellana (1930) is a Guatemalan composer who, after training at the Conservatorio Nacional de Música de Guatemala (National Conservatory of Guatemala), was awarded a scholarship to study at the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Latin American Center for Advanced Musical Studies) at the Torcuato Di Tella Institute in Buenos Aires, in the mid-1960s. On his return to Guatemala, the lack of adequate equipment kept him from continuing to produce electroacoustic compositions with the known media. Instead, he built what he calls *útiles sonoros* [sound tools], percussion instruments related to the marimba, whose sound is easily mistaken for that of the electroacoustic implements. *Fantasia de Orellana* is a short film that registers the interpretative shadows in the piece that Carlos Amoraless and Julián Lede commissioned from him, based on the scene “The Sorcerer’s Apprentice” from the Walt Disney film *Fantasia*.



TANIA CANDIANI (1974)

Máquina telar, 2011-2012

El punto de partida es el interés de la artista en el lenguaje como código, usando la tecnología de diferentes épocas como soporte de la obra. La máquina se activa de forma manual al echar a andar el mecanismo que traduce en sonido, mediante un lector óptico, las instrucciones de las tarjetas perforadas de acuerdo a la técnica de los primeros telares mecánicos, en un canto nostálgico a la tecnología desaparecida.

This piece emerged from the artist's interest in language as a code; its format integrates technology from different eras. The machine is activated manually: the user starts up a mechanism that employs an optical reader to translate the instructions on the punch cards into sound, using the technique of the first mechanical looms. A nostalgic ode to bygone technology.



TANIA CANDIANI (1974)

Language as A Sound I, 2016

Resultado del interés de la artista y su exploración alrededor de las intersecciones entre los distintos sistemas de lenguaje, el sonido, la ciencia y la tecnología, esta pieza aborda la sonoridad del lenguaje a través del sonido de consonantes de la lengua polaca que no existen en el español, como *dź, sz, ł*, transformándolas en una composición donde la voz revela un nuevo potencial sonoro.

A product of the artist's interest in and exploration of the intersections among different language systems, sound, science, and technology, this piece addresses the acoustic qualities of language through the sound of Polish consonants that don't exist in Spanish or English, such as *dź, sz, and ł*, transforming them into a composition in which the voice reveals unexpected sound possibilities.



ISRAEL MARTÍNEZ (1979)

Gente comportándose como verdaderos animales II, 2012

El sonido y el video son la materia principal que Israel Martínez usa para dar forma a sus preocupaciones, ya sea en concierto o instalación. *Gente comportándose como verdaderos animales II*, continúa la reflexión en torno a los límites de la comunicación más allá del lenguaje.

El video y pista de audio que lo acompañan son resultado del registro de las acciones de una docena de estudiantes que, invitados a participar, debían vendarse los ojos para concentrarse en los sonidos que se emitían: encontrados en la naturaleza o paisajes sonoros. Al mismo tiempo, el trabajo nos permite inferir el estado de violencia creado por el secuestro.

Sound and video are the primary materials with which Israel Martínez gives form to his subjects, whether in a concert or an installation format. *Gente comportándose como verdaderos animales II* continues his reflection on the limits of communication beyond language.

The video and accompanying audio track resulted from documenting the actions of a dozen students who were invited to participate. They were blindfolded in order to concentrate on the sounds emitted—sounds found in nature or sound landscapes. At the same time, the piece allows us to infer the violent conditions created by kidnapping.



Israel Martínez, *Gente comportándose como verdaderos animales*, 2011. Cortesía de—

ALTHEA THAUBERGER (1970)

Murphy Canyon Choir, inSite 2005

El *Murphy Canyon Choir* nació del trabajo comunitario con familias de militares en San Diego, como parte de los proyectos de inSite 2005. La pieza despliega las posibilidades del canto como voz y medio de visibilidad social a través de composiciones musicales creadas por esposas de militares del complejo militar residencial de Murphy Canyon. El repertorio musical se presentó en un concierto público con letras que expresan emociones y vivencias personales, y que hablan de la soledad de ser la esposa de un soldado, con títulos como: “Wife of a Hero”, “Waiting” y “Forever”.

Murphy Canyon Choir, part of inSite’s projects in 2005, emerged from community work with military families in San Diego. The piece displays the possibilities of song both as a voice and as a means of social visibility, through musical compositions created by the wives of military personnel from the Murphy Canyon military residential complex. The musical repertoire was presented in a public concert with lyrics that draw on their personal experiences and emotions, often expressing the loneliness of being a soldier’s wife, with titles like “Wife of a Hero,” “Waiting,” and “Forever.”



Althea Thauberger, *Murphy Canyon Choir*, 2005. Registro del concierto en la escuela—
Recording of concert at Jean Farb, San Diego California [Cat. 19] 109

ALLAN KAPROW (1927-2006)

Muezzin, inSite 1994

El artista estadounidense es ampliamente reconocido como pionero del arte del performance y el *happening* durante los años cincuenta y sesenta. La intervención del minarete en el Centro Escolar Aguacaliente de Tijuana simula el despegue de un cohete hacia la luna, mediante la instalación de máquinas de humo y bocinas, acompañado de la grabación de ladridos de perros. La pieza alude a las diferentes lecturas simbólicas de los visitantes del lugar, relacionadas con la torre desde la que el muecín llama a los fieles a orar cinco veces al día, o al nacimiento de un movimiento sociopolítico en México derivado del desgastado sistema priista.

This American artist is widely recognized as a pioneer of performance art and happenings in the 1950s and '60s. His intervention of the minaret in Tijuana's Centro Escolar Agua Caliente (Agua Caliente Education Center) simulates a rocket launch to the moon; it involves an installation of smoke machines and speakers, accompanied by a recording of barking dogs. The piece alludes to visitors' different symbolic interpretations of the tower: from the muezzin calling worshippers to prayer five times a day to the birth of a sociopolitical movement in Mexico derived from the depleted PRI-dominated system.



YOSHUA OKÓN (1970)

Risas enlatadas: Manly, 2009

Risas enlatadas: Evil, 2009

Risas enlatadas: Hysterical, 2009

Risas enlatadas: Sexy, 2009

La serie *Risas enlatadas* explora la temática socioeconómica del trabajo y la producción, así como los procesos de mecanización y esclavitud en la era globalizada, expresada mediante risas producidas en una maquiladora ficticia para consumo de comedias hollywoodenses.

The *Risas enlatadas* series explores the socioeconomic subjects of work and production, as well as the processes of mechanization and slavery in the globalized era, expressed through laughter produced in a fictitious factory for consumption in Hollywood comedies.



ROGELIO SOSA (1977)

Un-balance, 2010

El título es un juego de palabras que alude al desequilibrio, de su traducción del inglés, y a una revisión. Con una estructura de móvil de la que penden seis bocinas, este trabajo difunde una composición electroacústica multicanal originada en grabaciones caseras de tiroteos y eventos violentos en Ciudad Juárez. La descripción de hechos, que hace alusión al desequilibrio y la fragilidad de una realidad conocida en el país, evita lo gráfico de estas tragedias generando una narrativa que origina una tensión que se relaja al escuchar la inclusión —velada pero contundente— de balas, como un contexto que evita la distracción hacia lo que podría ser un trabajo de música experimental, para dar paso a una suerte de denuncia social.

The title is a play on words alluding both to imbalance and to a revision (from the Spanish *un balance*, “an assessment”). Structured as a mobile from which six speakers are suspended, this piece disseminates a multi-channel electroacoustic composition drawn from home recordings of gunfire and violent events in Ciudad Juárez. The description of the occurrences, which makes reference to the imbalance and fragility of a well-known reality in Mexico, avoids graphic accounts of these tragedies, producing, rather, a narrative that yields a tension. This tension loosens on hearing the (muffled but unmistakable) sound of bullets: a context that eludes distraction toward what could be simply an experimental musical work and instead becomes a type of social protest.



KRZYSZTOF WODICZKO (1943)

Tijuana Projection, inSite 2000-2001

La voz como instrumento de denuncia intrafamiliar y laboral se hace presente a través de la megaproyección en vivo de los testimonios de un grupo de mujeres trabajadoras de la industria maquiladora, sobre la fachada del Teatro Omnimax del Centro Cultural Tijuana, ubicado en el corazón de esa ciudad fronteriza. *Tijuana Projection* formó parte de los proyectos de inSite 2000-2001.

Voice as an instrument of intra-family and workplace protest is made present through the live mega-projection of testimonies from a group of women workers in the *maquiladora* plants. The testimonies were projected onto the façade of the Omnimax Theater at the Centro Cultural Tijuana, located in the heart of this border city. *Tijuana Projection* was part of inSite's projects in 2000-2001.



Krzysztof Wodiczko, *Tijuana Projection*, 2001. Registro del proyecto en el exterior del—
Record of project outside the Teatro Omnimax del Centro Cultural Tijuana [Cat. 27] 117

ERICK MEYENBERG (1980)

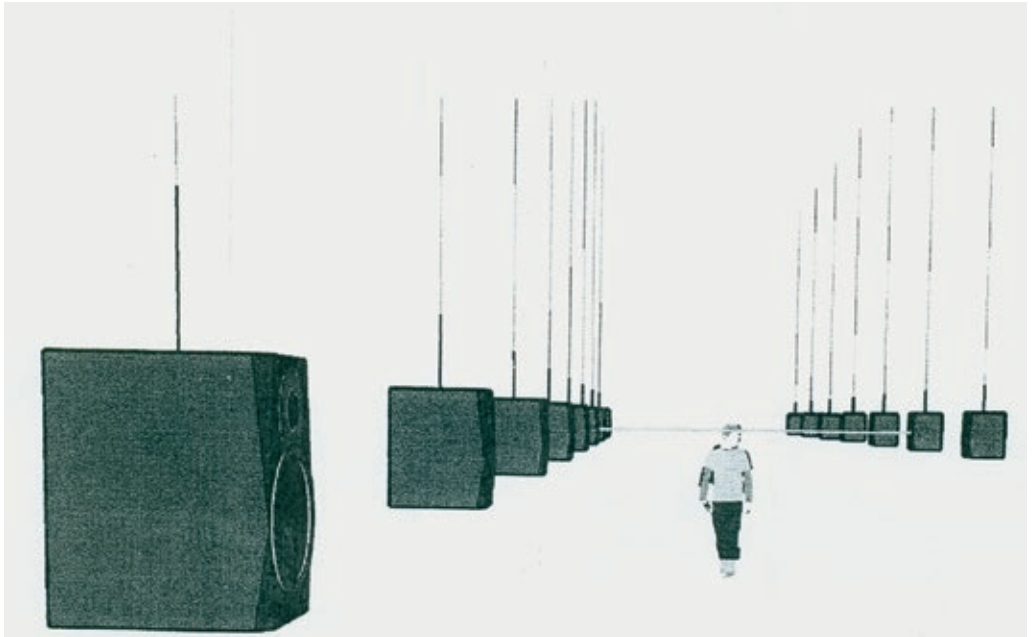
***[Dusk]* de la trilogía *[Hidden Words]*, 2008-2009**

El título de la trilogía hace referencia a una lectura entre líneas que realiza Erick Meyenberg de las cartas que escribió Rosa Luxemburgo en prisión (*Briefe aus den Gefängnis*), y que dirigió a su amiga Sophie Liebknecht. El contenido de éstas se aleja de sus conocidas reflexiones políticas para centrarse en la naturaleza, su estado emocional, su necesidad de poesía, entre otras cosas. Formalmente, la pieza parte de una idea de la traducción que no se reduce a trasladar información de un lenguaje a otro, sino que es un proceso que resulta de una interpretación de hechos reales a través del *capital simbólico* personal. Conceptualmente, el trabajo se ocupa, por un lado, de las reflexiones de Luxemburgo sobre el jardín que le fue permitido tener en la prisión, y por otro, de su pasión por la literatura y la música.

[Dusk] es el tiempo donde el pasado y el futuro inmediato se encuentran, como analogía de dos dimensiones —la personal y la sociopolítica— que coinciden en un mismo instante del espacio-tiempo, generando un nuevo lugar. En esta instalación las esferas personal y política constituyen un espacio sonoro compartido: se escuchan dos citas del libro elegidas para representar, de una manera no sólo precisa sino también poética, estas dos dimensiones.

The title of the trilogy alludes to Erick Meyenberg's reading-between-the-lines of the letters written by Rosa Luxemburg in prison (*Briefe aus den Gefängnis*) to her friend Sophie Liebknecht. The content of these letters departs from her well-known political reflections to focus on nature, her emotional state, and her need for poetry, among other things. Formally, the piece is rooted in an idea of translation that can't be reduced to simply transferring information from one language to another, but which is, rather, a process emerging from an interpretation of real events through personal symbolic capital. Conceptually, the piece addresses both Luxemburg's reflections on the garden she was allowed to have in prison and her passion for literature and music.

[Dusk] is the time when the immediate past and future meet, an analogy of the two dimensions (the personal and the sociopolitical) that converge at the same instant of space-time, thus creating a new place. In this installation, the personal and political spheres constitute a shared sound space: we hear two passages from the book that were chosen to represent, both precisely and poetically, these two dimensions.



ROGELIO SOSA (1977)

Vaivén, 2010

El movimiento descrito por dos bocinas recorriendo el mismo trayecto sugiere la idea de la repetición. Al mismo tiempo, el trabajo de composición electroacústica, que incluye ruido y fragmentos de discursos presidenciales, insiste en lo ya oído sin necesidad de prestar atención a la claridad de las frases elegidas por el artista: basta el ritmo para reconocer el estancamiento y vacuidad de los discursos políticos.

Las instalaciones sonoras de Rogelio Sosa aluden a un interés en la realidad nacional usando materiales sonoros que nos remiten a ella veladamente. Es usual que lo que se escucha sea resultado de un minucioso trabajo en el estudio que inevitablemente permite una escucha alternativa a lo que parece evidente.

The movement traced by two speakers traveling along the same path suggests the idea of repetition. At the same time, the electroacoustic composition, which includes noise and fragments of presidential speeches, insists on what has already been heard without having to pay attention to the specific phrases chosen by the artist: the rhythm suffices for recognizing the stagnation and emptiness of political discourse.

Rogelio Sosa's sound installations show an interest in national reality, using sound materials that subtly guide us toward this context. Generally, the audio results from meticulous labor in the studio that inevitably enables us to hear something other than what seems evident at first listen.



KAZUYA SAKAI (1927-2001)

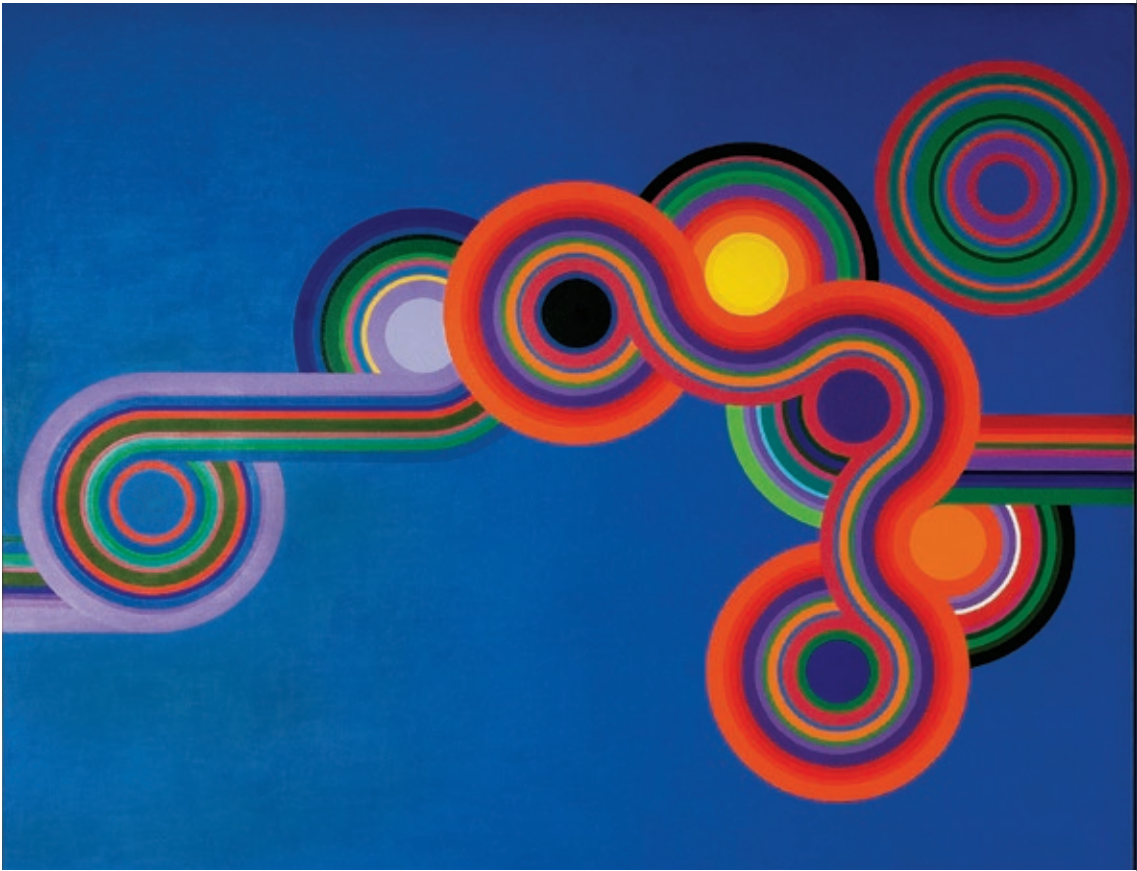
Aus den sieben Tagen (K. Stockhausen), 1976

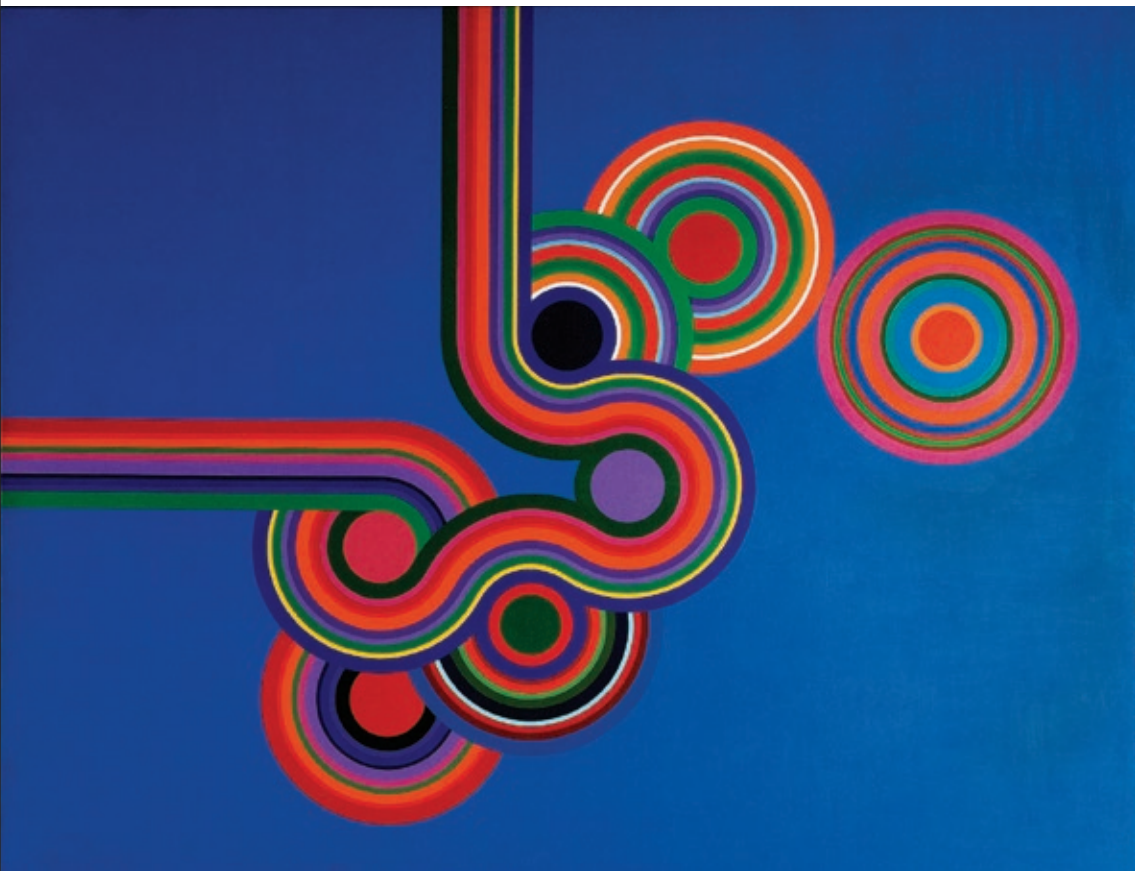
El artista de origen japonés nacido en Argentina, llegó a México en los años sesenta después de una breve estadía en la ciudad de Nueva York, donde tuvo sus primeros encuentros con el jazz y la música experimental contemporánea. En México, encontró un ambiente fértil para la industria editorial a la que pronto se integró como crítico y diseñador de la revista *Plural*. Su conocimiento en el campo musical lo llevó a dirigir programas de radio dedicados al jazz y la música de vanguardia.

Aus den sieben Tagen (K. Stockhausen), pieza homónima a la del compositor alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007), compuesta en 1968, forma parte de la serie de pinturas de gran formato de Kasuya Sakai dedicadas a compositores contemporáneos. En esta pieza, Sakai interpreta de forma plástica el lenguaje de las partituras textuales del músico alemán mediante ritmos musicales con bandas de colores brillantes y fuertes contrastes en círculos concéntricos.

Born in Argentina and of Japanese origin, the artist came to Mexico in the 1960s after a brief stay in New York, where he first encountered jazz and contemporary experimental music. In Mexico, he found a fertile setting for the publishing industry, which he soon joined as a critic and designer for the journal *Plural*. His knowledge of music led him to conduct radio programs devoted to jazz and avant-garde music.

Aus den sieben Tagen (K. Stockhausen), named after a piece by the German composer Karlheinz Stockhausen (1928-2007), composed in 1968, is part of the large-format painting series that Kayusa Sakai dedicated to contemporary composers. In this piece, Sakai visually interprets the language of the German musician's sheet music, with rhythms in brilliantly colorful strips and strong contrasts in concentric circles.





JERÓNIMO HAGERMAN (1967)

Because the World is Round it Turns Me On, 2004

Because the World is Round it Turns Me On parte del imaginario colectivo del paisaje urbano de la Ciudad de México, al tiempo que invita a la contemplación del ambiente festivo y nostálgico de Xochimilco mediante el video que registra un performance-concierto por sus canales, donde el grupo Help! sorprende a los visitantes con la personificación de los Beatles.

Because the World is Round it Turns Me On is rooted in a collective imagining of Mexico City's urban landscape. At the same time, it invites viewers to contemplate the festive, nostalgic atmosphere of Xochimilco through a video portraying a performance-concert held along its canals, in which the band Help! surprises visitors with an impersonation of the Beatles.

Because the world is round it turns me on



CARLOS SOMONTE (1956)

**De la serie—From the series *Caifanes Tuti Frutti*,
ca. 1984–1987**

De la serie—From the series *Chopo*, 1987

**De la serie—From the series *Maldita Vecindad Sabrosón*,
1987-1991**

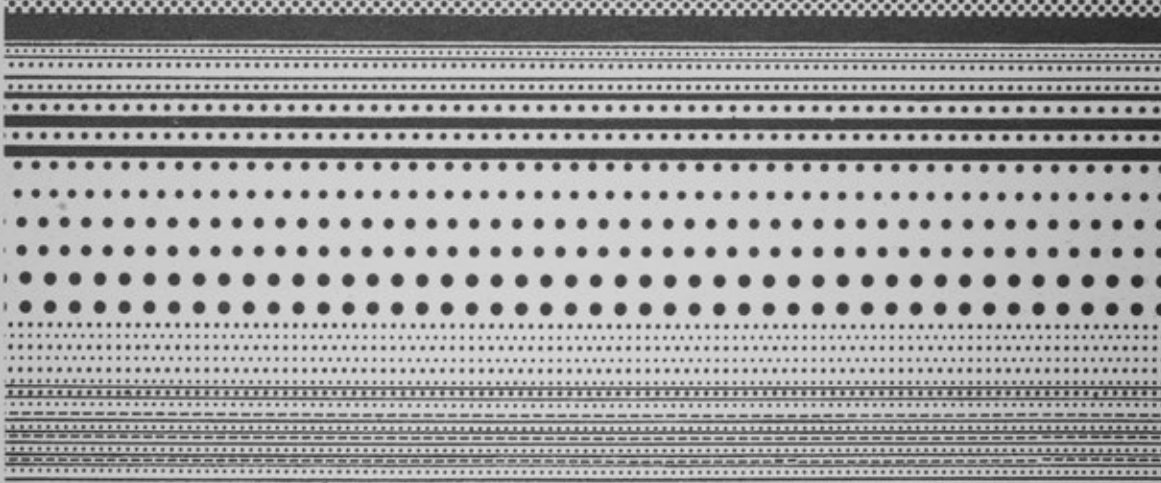
**De la serie—From the series *Maldita Vecindad, Roco
Pachukote*, estudio ENCAMERA**

De la serie—From the series *Hoyo Funky*, 1986

En la década de los ochenta, Carlos Somonte registró fotográficamente una serie de sucesos vinculados a la escena del rock en español y el fenómeno punk al retratar la estética social y urbana de esa generación. Estas imágenes captan las prácticas de contracultura de los sectores alternativos de la sociedad, a través de ambientes festivos, en las series *Caifanes*, *Maldita Vecindad Sabrosón*, *Hoyo Funky* y la secuencia *Roco Pachukote*, o escenas de convivencia social en espacios públicos como el Tianguis del Chopo en la colonia Santa María la Ribera, en la serie *Chopo*.

In the 1980s, Carlos Somonte photographed a series of events associated with the Spanish-language rock scene and the punk phenomenon, portraying this generation's social and urban aesthetic. His images capture the countercultural practices at work in society's alternative sectors, specifically in festive environments, in his series *Caifanes*, *Maldita Vecindad*, *Hoyo Funky*. The *Chopo* series portrays scenes of social mingling in public spaces like the Chopo market in the Santa María neighborhood.





en

Pasa el eclipse solar **BESTIAL** de los emperadores **CEDE** ante el paganismo

Handwritten musical notation on a staff. Annotations include: *mp*, *pizz*, *allargando*, *ritard.*, *longa*, and a large *A* marking. The notation includes a treble clef, a series of notes, and a long horizontal line with vertical tick marks.



DESPUES DE SIGLOS de esplendor, belleza CONTROL del fuego SISTEMA



LIMITE
DE LA
REPUBLICA
MEXICANA

CATÁLOGO

CATALOGUE

Todas las piezas forman parte de la Colección del MUAC, UNAM a menos que se especifique lo contrario—All pieces are part of the MUAC, UNAM collection unless otherwise specified.

ESCULTURAS SONORAS—SOUND SCULPTURES

1. Carlos Amorales (1970)

Veremos cómo todo reverbera, 2012

Instalación de tres móviles colgantes con platillos—

Installation of three hanging mobiles with cymbals

500 × 700 × 500 cm Ø

Adquisición con Fondos del—Acquisition with funds from the Programa de Egresos de la Federación, 2016

2. François (1920–2014) & Bernard Baschet (1917–2015)

Monumento de percusión. Escultura musical, 1964

Láminas de aluminio y varillas de metal—Aluminum sheets and metal rods

330 × 400 × 200 cm

Acervo constitutivo—Original collection

3. Registro de la activación de *Monumento de percusión* en el MUAC—MUAC activation log, 2014

Video

1' 25" (selección—selection)

Periscopio. Programa Pedagógico MUAC

4. *Cine Mundial, Estructuras sonoras 562*, 1966

Película 16mm transferido a archivo digital—

16mm film transferred to digital file

1' 20"

Dirección General de Actividades Cinematográficas,
UNAM Fílmoteca

En páginas—On pages 130-131: **Arnaldo Coen y—and Mario Lavista**, *Mutaciones*, 1974 [Cat. 32]

< **Terry Allen**, *Cross the Razor*, 1994. Registro de la presentación—Record of the presentation [Cat. 20] 133

**5. Jacques (1918–2014) & Yvonne Lasry (s/f—n.d.),
François (1920) & Bernard (1917) Baschet**

Les Structures Sonores, 1966

Discos de vinil—Vinyl record

Grabación análoga transferida a archivo digital—Analog recording transferred to digital file

29' 14"

Colección—Collection of the Casa de la Música Mexicana, en resguardo en el acervo de la—preserved in the Fonoteca Nacional

6. *Les Structures Sonores*, s/f—n.d.

Disco de vinil. Grabación análoga transferida a archivo digital—Vinyl record. Analog recording transferred to digital file
10' 27"

Colección Embajada de Francia—Collection of the Embassy of France, en resguardo en el acervo de la—preserved in the Fonoteca Nacional

7. *Structures for Sound, Musical Instruments by Françoise and Bernard Baschet, The Museum of Modern Art New York*, 1965

28' 34"

Disco de vinil—Vinyl record

Grabación análoga transferida a archivo digital—Analog recording transferred to digital file

Colección—Collection Manuel Enríquez, en resguardo en el acervo de la—preserved in the Fonoteca Nacional

8. Manuel Felguérez (1928)

Mural de hierro, 1961

Ensamblaje de chatarra de metal adosado a muro—Scrap metal assembly attached to wall

380 × 2845 × 63 cm

Colección particular, en comodato—Private collection, commodate

9. Manuel Rocha Iturbide (1963)

Ping Roll, 1997

Mesa de aluminio, bocinas y 3 grabaciones de audio—Aluminum table, speakers, and three audio recordings

76.3 × 192.5 × 92 cm

Donación del autor—Donated by the artist, 2015

10. Miguel Rodríguez Sepúlveda (1971)

Concierto para tres machetes, 2011

Proyección de 3 canales de video HD a color con sonido—Three-channel HD color video projection with sound loop
20" c/u —each

En proceso de donación a través del—Donation in progress through the Programa Pago en Especie. SHCP

11. Instrumento, 2012

Machetes de acero al alto carbono, estructura metálica, hilos y ventilador—High-carbon steel machetes, metallic structure, threads, fan

138 × 150 × 30 cm

En proceso de donación a través del—Donation in progress through the Programa Pago en Especie, SHCP

LENGUAJE COMO CÓDIGO—LANGUAGE AS CODE

12. Carlos Amorales (1970) en colaboración con—in collaboration with Julian Lede (1971)

Fantasia de Orellana, 2013

Proyección de película digital en B/N con audio—Digital B/W film projection with audio

5 serigrafías —screen prints. 120 × 180 cm c/u —each
25'

Adquisición a través del—Acquisition through the Programa Pago en Especie. SHCP, 2016

13. Tania Candiani (1974)

Máquina telar, 2011-2012

Tarjetas perforadas, mecanismo de tambores de madera, bandas de cuero, polea, generador de tonos, tableta lectora, poder y altavoces. Tinta sobre papel y bordado en tela—Punch cards, wood drum mechanism, leather bands, pulley, tone generator, reading tablet, power and speakers. Ink on paper and embroidered fabric

240 × 200 × 110 cm y dibujo de—and drawing 35 × 27 cm

Adquisición—Acquisition, 2017

14. Carla Rippey (1950)

Bondage, 1998

Transgrafía y punta seca sobre papel de pianola—Photo transfer and drypoint on pianola paper

28.5 × 1000 cm

Adquisición—Acquisition, 1998-1999

LENGUAJE COMO VOZ—LANGUAGE AS VOICE

15. Tania Candiani (1974)

Language as Sound I, 2016

Video monocanal—Single-channel video

4' 10"

En proceso de donación a través del—Donation in process through the Programa Pago en Especie, SHCP

16. Douglas Gordon (1966)

Someone is Listening (Instruction No. 10), 1994

Vinil recortado, instrucciones sobre papel y 2 fotografías enmarcadas—Cut vinyl, instructions on paper and 2 framed photos

300 × 300 cm

50.7 × 58.5 × 1.5 cm (Fotos enmarcadas—framed photos)

Colección—Collection Charpenel Guadalajara

Colección Asociada—Associate Collection

17. Israel Martínez (1979)

Gente compartándose como verdaderos animales II, 2011

Video monocanal en loop, 2 sillas de madera y paliacate—Single-channel video on loop, 2 wooden chairs, bandanna

11' 2"

Donación del autor—Donated by the artist, 2014

18. Leticia Obeid (1975)

Dobles, 2013

Video en HD—HD video

17' 6"

Adquisición con recursos de—Acquisition with support from Amigos del MUAC, 2016

19. Althea Thauberger (1970)

Murphy Canyon Choir, 2005

Tierrasanta, San Diego, California

Cartel impreso—Printed poster

43.5 × 28 cm

Invitación al concierto—Concert invitation

2 postales impresas en cartulina. Anverso y reverso—post-cards printed on cardstock. Front and back

10.5 × 14.3 cm

Mapa de ubicación del proyecto—Map of project location, escuela Jean Farb Middle School

Impreso de archivo digital—Print of digital file

28 × 21.5 cm

Partitura para el concierto—Concert score

7 impresiones de archivo digital sobre papel—prints of digital file on paper

28 × 22 cm c/u—ea.

Registro fotográfico de la primera a la cuarta residencia—

Photographic record of first to fourth residency

4 copias de exhibición. Impresiones de archivo digital—exhibition copies. Prints of digital files

14 × 23 cm; 15 × 20 cm; 15 × 23 cm; 15 × 20 cm

Registro del concierto en la escuela—Recording of concert at Jean Farb Middle School

Video. DVD

37"

Registro fotográfico del ensayo—Photographic record of rehearsal

2 copias de exhibición. Impresiones de archivo digital—exhibition copies. Prints of digital files

15 × 20 cm c/u—ea.

Registro fotográfico del concierto—Photographic record of concert

3 copias de exhibición. Impresiones de archivo digital—
exhibition copies. Prints of digital files
17 × 25 cm; 30 × 20 cm; 17 × 25 cm

Fondo InSite. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

LENGUAJE COMO DENUNCIA SOCIAL— LANGUAGE AS SOCIAL COMPLAINT

20. Terry Allen (1943)

Cross the Razor, 1994

Paseo costero “at the border” en la línea internacional, Playas de
Tijuana

Mapa de ubicación del proyecto—Map of project location
Impreso de archivo digital—Print of digital file
28 × 21.5 cm

Propuesta del proyecto—Project proposal
4 copias de exhibición. Impresiones de archivo digital—
exhibition copies. Prints of digital files
18 × 27 cm; 18 × 27 cm; 38 × 24 cm; 18 × 27 cm

Registro de la presentación—Performance record
6 copias de exhibición. Impresiones de archivo digital—
exhibition copies. Prints of digital files
13 × 20 cm; 13 × 20 cm; 13 × 20 cm; 30 × 20 cm; 20 × 25 cm

Registro del proceso de la acción—Record of the action process
Copia de exhibición. Impresión de archivo digital—Exhibi-
tion copy. Print of digital file
27 × 40 cm

Fondo InSite, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

21. Allan Kaprow (1927–2006)

Muezzin, 1994

Centro Escolar Agua Caliente, Paseo de los Héroes y Bulevar
Sánchez Taboada, Tijuana

Documentación de audio—Audio documentation, 1994
mp3
4' 4"

Mapa de ubicación del proyecto—Map of project location
Impreso de archivo digital—Print of digital file
28 × 21.5 cm

Propuesta del proyecto—Project proposal, 1994
3 impresiones de archivo digital sobre papel —prints of
digital files on paper
28 × 22 cm c/u—ea.

Propuesta del proyecto—Project proposal, 1994
Copia de exhibición. Impresión de archivo digital—Exhibi-
tion copy. Print of digital file
40 × 26 cm; 32 x 26 cm

Registro de la presentación del proyecto—Record of project
presentation, 1994
2 copias de exhibición. Impresiones de archivo digital—
exhibition copies. Prints of digital files
40 × 26 cm; 32 x 26 cm

Fondo InSite, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

22. Yoshua Okón (1970)

Risas enlatadas: Evil, 2009

Lata de aluminio, audífonos, reproductor mp3, cargador y caja de
cartón—Tin can, headphones, MP3 player, charger, cardboard box
3' 4"

Lata—Can 15 × 8.5 cm, caja—box 19 × 13 × 13 cm

23. *Risas enlatadas: Hysterical*, 2009

Lata de aluminio, audífonos, reproductor mp3, cargador y
caja de cartón—Tin can, headphones, mp3 player, charger,
cardboard box

1' 39"

Lata—Can 15 × 8.5 cm; caja—box 19 × 13 × 13 cm

24. *Risas enlatadas: Manly*, 2009

Lata de aluminio, audífonos, reproductor mp3, cargador y caja de cartón—Tin can, headphones, MP3 player, charger, cardboard box

1' 31"

Lata—Can 15 × 8.5 cm; caja—box 19 × 13 × 13 cm

25. *Risas enlatadas: Sexy*, 2009

Lata de aluminio, audífonos, reproductor mp3, cargador y caja de cartón—Tin can, headphones, MP3 player, charger, cardboard box

1' 51"

Lata—Can 15 × 8.5 cm; caja—box 19 × 13 × 13 cm

Adquisición a través del—Acquisition through the Programa Pago en Especie. SHCP, 2012

26. Rogelio Sosa (1977)

Un-balance, 2010

Bocinas suspendidas en móviles de metal, amplificadores y reproductores de mp3—Speakers hung from metal mobiles, amplifiers and mp3 players

Medidas variables—Variable dimensions

Donación del autor—Donated by the artist, 2016

27. Krzysztof Wodiczko (1943)

Tijuana Projection, 2001

Centro Cultural Tijuana, Paseo de los Héroes y Mina, Zona Río, Tijuana

Invitación a la proyección en el—Invitation to the projection at the Teatro Omnimax del Centro Cultural Tijuana

2 postales impresas en cartulina. Anverso y reverso—post-cards printed on cardstock. Front and back

10.5 × 13.9 cm c/u—ea.

Maquetas del proyecto—Project render

2 copias de exhibición. Impresiones de archivo digital—exhibition copies. Prints of digital files

13 × 60 cm; 31 × 60 cm

Mapa de ubicación del proyecto—Map of project location
Centro Cultural Tijuana
Impreso de archivo digital—Print of digital file
28 × 22 cm

Presentación de proyecciones—Presentation of projections
5 copias de exhibición. Impresiones de archivo digital —
exhibition copies. Prints of digital files
80 × 120 cm; 28 × 28 cm; 32 × 40 cm; 40 × 32 cm; 32 × 40 cm

Proceso. Modelo de cámara—Process. Camera model
5 copias de exhibición. Impresiones de archivo digital—
exhibition copies. Prints of digital files
35 × 70 cm c/u—ea.

Proceso. Pruebas de cámara—Process. Camera tests
Copia de exhibición. Impresión de archivo digital—Exhibi-
tion copy. Prints of digital files
21 × 28 cm

Registro del proyecto en el exterior del—Record of project
outside the Teatro Omnimax del Centro Cultural Tijuana
Video
9' (selección)—(selection)

Fondo InSite. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

LENGUAJE COMO VOZ. DENUNCIA POLÍTICA— LANGUAGE AS VOICE. POLITICAL COMPLAINT

28. Ilán Lieberman (1969)

Mexicanos al grito de guerra, 2007–2009

Video en betacam transferido a archivo digital—Betacam video
transferred to digital file

1' 39"

Adquisición—Acquisition, 2011

29. Erick Meyenberg (1980)

[Dusk], de la trilogía—from the trilogy *[Hidden Words]*, 2008–2009

16 bocinas suspendidas y documentación—hanging speakers and
documentation

2100 × 3000 cm

Adquisición—Acquisition, 2008

30. Rogelio Sosa (1977)

Vaivén, 2010

Bocinas suspendidas con cable de acero y balanceadas por motores eléctricos—Speakers hung with steel cable and balanced by electric motors

700.5 × 500 cm

Adquisición con—Acquisition with funds from the Fondos del Programa de Egresos de la Federación, 2015

HOMENAJES SONOROS—SOUND TRIBUTES

31. Arnaldo Coen (1940) & Mario Lavista (1943)

Jaula. Homenaje a John Cage, 1976

Grafito sobre papel recortado—Graphite on cut paper

39.5 × 58 cm

Donación del autor—Donated by the artist, 2008

32. Mutaciones, 1974

11 impresiones de inyección de tinta sobre papel de algodón (impresiones 2014)—11 inkjet prints on cotton paper (prints 2014)

100 × 70 cm c/u—ea.

Donación del autor—Donated by the artist, 2014

33. Manuel Felguérez (1928)

Canto al océano. Mural Deportivo Bahía, Peñon de los Baños, 1963

Conchas de ostión, abulón, madreperla y alambrón sobre cemento armado—Oyster shells, abalone, mother-of-pearl, and wire rod on reinforced concrete

500 × 800 cm (fragmento—fragment)

Donación—Donated by Angel y Mario Sánchez y Gas, 2016

Material documental: hemerografía y fotografías de—Documentary material: newspaper clippings and photographs of *Canto al océano*

Monitor

Colección—Collection Manuel Felguérez

34. Ana R. Alonso Minutti (1976)

Cubos y permutaciones: plástica, música y poesía de vanguardia en México, 2013

Video documental—Documentary video

20' (selección—selection)

Cortesía—Courtesy of Ana R. Alonso Minutti

35. Kazuya Sakai (1927–2001)

Aus den sieben tagen (K. Stockhausen), 1976

Díptico. Acrílico sobre tela—Diptych. Acrylic on canvas

100 × 70 cm c/u—ea.

Adquisición—Acquisition, 2006

PAISAJE SONORO URBANO—URBAN SOUNDSCAPE

36. Abraham Cruzvillegas (1968)

Autorretrato con Av. de los Insurgentes, 2001

Selección de música (3 CDs), reproductor de CDs y boceto sobre muro—Musical selection (3 CDs), CD player and sketch on wall

Dimensiones variables—Variable measurements

Colección—Collection Charpenel Guadalajara

Colección Asociada—Associate Collection

**37. Felipe Ehrenberg (1943) & Rodolfo Alcaraz “Laus”
(s/f—n.d.)**

Tube-O-Nauts, 1970

Tube-O-Nauts Travels, Addenda

Proyecto de la acción de 17:50 horas dentro del sistema subterráneo de Londres—Project for the 17:50-hour action within the London Tube system, 1970

Documento mecanoscrito sobre papel pegado en cartoncillo—Typescript document on paper glued to paperboard

25.3 × 20.3 cm

Documentación de la acción—Record of the action

7 tiras de negativos de 120—negative strips of 120

6.2 × 17.5 cm (6); 6 × 10 cm (1)

Documentación de la acción—Record of the action

Hoja de contacto y negativos de cámara Minox—Contact sheet

8.3 × 15.3 cm c/u—ea.

Documentación de la acción de 17:50 horas realizada dentro del sistema subterráneo de Londres—Record of the 17:50-hour action conducted within the London Tube System
19 copias de exhibición. Impresiones contemporáneas de negativo formato 120. sobre papel fotográfico—Exhibition copies. Contemporary negative prints 120 format on photo paper
15 × 15 cm c/u—ea.

Documentación de la acción de 17:50 horas realizada dentro del sistema subterráneo de Londres—Tube-O-Nauts. Record of the 17:50-hour action conducted within the London Tube System
23 copias de exhibición. Impresiones contemporáneas de negativo de cámara Minox sobre papel fotográfico—exhibition copies. Contemporary negative prints. From Minox camera on photo paper
15 × 20 cm (10)
20 × 15 cm (13)

First results of the investigation realizada dentro del sistema subterráneo de Londres—First results of the investigation conducted within the London Tube system, 1970
Copia de exhibición del manuscrito. Tinta sobre papel—Exhibition copy of the manuscript. Ink on paper
12.5 × 19.5 cm

Headlines del trayecto realizado dentro del sistema subterráneo de Londres—Headlines of the route followed within the London Tube system, 1970
Copia de exhibición del manuscrito. Tinta sobre papel—Exhibition copy of the manuscript. Ink on paper
24.2 × 19 cm

Lista de fotos de trayecto realizado dentro del sistema subterráneo de Londres—List of photos of the route followed within the London Tube system, 1970
Manuscrito. Tinta sobre papel—Manuscript. Ink on paper
24.2 × 19 cm

Número de paradas entre ascensos y descensos. *Headlines* del trayecto realizado dentro del sistema subterráneo de

Londres—Number of stops between ascents and descends. Headlines of the route followed within the London Tube system, 1970
Copia de exhibición del manuscrito. Tinta sobre papel—Exhibition copy of the manuscript. Ink on paper 24.8 × 18.8 cm

Physical conditions del trayecto realizado dentro del sistema subterráneo de Londres—Physical conditions of the route followed within the London Tube system, 1970
Copia de exhibición del manuscrito. Tinta sobre papel—Exhibition copy of the manuscript. Ink on paper 24.2 × 19 cm

Ruta de trayecto realizado dentro del sistema subterráneo de Londres—Depiction of the route followed within the London Tube system, 1970
Manuscrito. Tinta sobre papel—Manuscript. Ink on paper 20.5 × 25.5 cm

Ruta de trayecto realizado dentro del sistema subterráneo de Londres—Depiction of the route followed within the London Tube system, 1970
Manuscrito. Tinta sobre papel—Manuscript. Ink on paper 22 × 14.4 cm

Transcripción de la grabación de la acción de 17:50 horas dentro del sistema subterráneo de Londres—Transcription of the recording of the 17:50-hour action within the London Tube system, 1970
Documento mecanoscrito sobre papel—Typescript document on paper. 7 hojas—sheets
28.7 × 21 cm

Underground. Diagrama de las líneas e índice de estaciones. Transporte de Londres—*Underground*. Diagram of lines and station index. London transport, 1970
Mapa impreso sobre papel intervenido con tinta—Map printed on paper, intervened with ink
15 × 22.5 cm

Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

38. Ana Gallardo (1958) en colaboración con—in collaboration with Mario Gómez Casas y—and Ramiro Gallardo

Un lugar para vivir cuando seamos viejos, 2009

Video

11' 22"

Donación—Donated by Camila Sol, 2017

39. Mario García Torres (1975)

Moonwalk Lesson (Rigo Style), 2006

Proyección de 37 diapositivas blanco y negro de 36mm—Projection of 37 black-and white 36mm slides

5' 5"

Colección—Collection Charpenel Guadalajara

Colección Asociada—Associate Collection

FESTIVO—FESTIVITIES

40. Armando Cristeto Patiño (1957)

13o aniversario del El 9, Zona Rosa

17.8 × 25.5 cm

41. Piro en Hip 70, San Ángel

20 × 25 cm

42. Piro de Dangerous Rhythm en Hip 70, San Ángel

14 × 25.5 cm

43. Sin Título. Bar El 9, Zona Rosa

15 × 18.5 cm

44. Su-Basta! Bar el 9, Zona Rosa

22 × 15 cm

De la serie—From the series *Las noches de reventón*, 1980-1989

Plata Gelatina—Silver gelatin

Donación del autor—Donated by the artist, 2015

45. Thomas Glassford (1963)

Paisaje ultrasonido, 1998

Neopreno, nylon, cierres y broches—Neoprene, nylon, clasps, fasteners

188 × 336 cm
Adquisición—Acquisition, 1998-99

46. Jerónimo Hagerman (1967)

Because the World is Round it Turns Me On. Concierto del grupo Help! por los canales de Xochimilco, 2004

Video transferido a DVD—Video transferred to DVD. 1/5
4' 16"

Adquisición—Acquisition, 2007

47. Myra Landau (1926)

Ritmo carioca 9, 1973

Pastel sobre lino—Pastel on linen

130 × 130 cm

Adquisición con—Acquisition with funds from the Fondos del Programa de Egresos de la Federación, 2015

48. Ritmo de primavera, 1974

Pastel sobre lino—Pastel on linen

120 × 60 cm

Adquisición con Fondos del—Acquisition with funds from the Programa de Egresos de la Federación, 2015

49. Ritmo paranoico, 1975

Pastel sobre lino—Pastel on linen

130 × 130 cm

Donación del autor—Donated by the artist, 1990

50. Israel Martínez (1979)

Pandilleros, 2011

Video

5' 59"

Adquisición—Acquisition, 2014

51. Fernando Ortega (1971)

Let Me Introduce Myself, 2000

Fotografía en blanco y negro—Black and white photo

160 × 240 cm

Colección—Collection Charpenel Guadalajara

Colección Asociada—Associate Collection

52. Carlos Somonte (1956)

De la serie—From the series *Caifanes Tuti Frutti, ca.* 1984–1987

Fotografía. Inyección de tinta sobre papel algodón (impresión 2016)—Photograph. Inkjet on cotton paper (print 2016)

40 × 30 cm

53. De la serie—From the series *Caifanes Tuti Frutti, ca.*

1984–1987

Fotografía. Inyección de tinta sobre papel algodón (impresión 2016)—Photograph. Inkjet on cotton paper (print 2016)

30 × 40 cm

54. De la serie—From the series *Caifanes Tuti Frutti, ca.*

1984–1987

Fotografía. Inyección de tinta sobre papel algodón (impresión 2016)—Photograph. Inkjet on cotton paper (print 2016)

30 × 40 cm

55. De la serie—From the series *Chopo*, 1987

Fotografía. Inyección de tinta sobre papel algodón (impresión 2016)—Photograph. Inkjet on cotton paper (print 2016)

40 × 30 cm

56. De la serie—From the series *Chopo*, 1987

Fotografía. Inyección de tinta sobre papel algodón (impresión 2016)—Photograph. Inkjet on cotton paper (print 2016)

40 × 30 cm

57. De la serie—From the series *Maldita Vecindad Sabrosón*, 1987

Fotografía. Inyección de tinta sobre papel algodón (impresión 2016)—Photograph. Inkjet on cotton paper (print 2016)

30 × 40 cm

58. *Roco Pachukote* estudio ENCAMERA.

De la serie—From the series *Maldita Vecindad*, 1991

Fotografía. Inyección de tinta sobre papel algodón (impresión 2016)—Photograph. Inkjet on cotton paper (print 2016)

40 × 30 cm

59. *Ecatepec*. De la serie—From the series *Hoyo Funky*, 1986
Fotografía. Inyección de tinta sobre papel algodón (impresión 2016)—Photograph. Inkjet on cotton paper (print 2016)
40 × 30 cm

60. *Cartel—Poster*. De la serie—From the series *Hoyo Funky*, 1986
Fotografía. Inyección de tinta sobre papel algodón (impresión 2016)—Photograph. Inkjet on cotton paper (print 2016)
40 × 30 cm

61. *Tocada Ecatepec*, de la serie—from the series *Hoyo Funky*, 1986
Fotografía. Inyección de tinta sobre papel algodón (impresión 2016)—Photograph. Inkjet on cotton paper (print 2016)
40 × 30 cm

Fondo Carlos Somonte. Centro de Documentación Arkheia,
MUAC, UNAM

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

Pilar García

Marco Morales Villalobos

Curadora adjunta—Associate curator

Valeria Macías Rodríguez

Curadora del Acervo Artístico

Contemporáneo—Curator of Contemporary
Art Collection

Pilar García

Curadora de Acervos Documentales—

Curator of the Archival Collection

Sol Henaro

Centro de Documentación Arkheia

Clara Bolívar

Elva Peniche

Digitalización de imágenes

—Image Digitalization

Fabián Cadena-Montes

Inés Escamilla

Arquitectura museográfica

—Museographic Architecture

Giacomo Castagnola

Erik López Rodríguez

Producción museográfica

—Installation Design

Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Adalberto Charvel

Cecilia Pardo

Programa pedagógico

—Pedagogical Program

Luis Vargas Santiago

Mónica Amieva

Eliza Mizrahi

Colecciones—Registrar

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Alexandra Peeters

Comunicación—Media

Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns

Elsa Itzel Archundia Esquivel

Lucía Gálvez Chico

Carlos González Colín

Alejandra González Díaz

Renata Ruiz Figueroa

Ariadna San Vicente Vázquez

Miguel Angel Tenorio Castillo

Luz Zavala Galindo

Curador en jefe—Chief Curator

Cauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Reverberations: Art and Sound in the MUAC Collection*.

Marisol Argüelles, Enrique Arriaga, Nahúm Calleros Carriles, Lidia Camacho, Arnaldo Coen, Armando Cristeto, Carmen Cuenca, Manuel Felguérez, Guadalupe Ferrer, Iñaki Herranz Margain, Israel Martínez, Ana R. Minutti, Iván Navarrete, Mercedes Oteyza, Francisco Rivas, Manuel Rocha Iturbide, Antonia Rojas, Martí Ruids Carulla, Manola Samaniego, Diego San Vicente, Angel Sánchez Gas, Mario Sánchez Gas, Annette Schultze, Lourdes Sosa, Rogelio Sosa, Luis Urias, Ernesto Velázquez Briseño y—and Miriam Villaseñor.

Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Fílmoteca Nacional, Fonoteca Nacional, Galería kurimanzutto y—and Hemeroteca Nacional de México, UNAM.

REVERBERACIONES ARTE Y SONIDO EN LAS COLECCIONES DEL MUAC se terminó de imprimir y encuadernar el 24 de febrero de 2017 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

REVERBERATIONS ART AND SOUND IN THE MUAC COLLECTIONS was printed and bound on February 24th, 2017 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Design and production supervision by Periferia. This edition is limited to 1,000 copies.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—Secretary General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Dr. César Iván Astudillo Reyes
Secretario de Servicios a la Comunidad—Secretary
of Community Service

Dra. Mónica González Contró
Abogada General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC propone una lectura de los acervos artístico, documental y colecciones asociadas en la que lo audible es el elemento que la articula. La muestra se estructura a partir de una multiplicidad de miradas y soportes que invitan a repensar las fronteras del arte y tiene como propósito argumentar la importancia del sonido en las prácticas artísticas contemporáneas, centrándose en la escena mexicana.

La exposición incluye esculturas que devienen en instrumentos, instalaciones sonoras, apropiaciones de instrumentos musicales como objetos artísticos o trabajos en los que el sonido se formula a través del lenguaje ya como código o en forma de voz que enuncia la memoria o la denuncia social y política. El universo auditivo incluye las dimensiones del ruido y el silencio, esta última representada en obras bidimensionales como óleos, dibujos y fotografías, medios silentes de expresión audible que, a manera de homenaje evocan, sobretodo, a la música.

Reverberations: Art and Sound in the MUAC Collections proposes a reading of artistic archives, document registries, and associated collections in which sound acts as an important connecting element. The exhibition is organized around various perspectives and platforms that invite us to rethink the boundaries of art, and it seeks to promote sound's importance in contemporary artistic practices, especially on the Mexican scene.

The selection includes pieces-turned-instruments, sound installations, musical instruments appropriated as artistic objects, and works in which sound is formulated through a language, whether through code or voice, that enunciates memory or engages in social and political protest. The aural universe includes the dimensions of sound and silence; the latter is represented by two-dimensional works like oil paintings, drawings and photos, silent media of audible expression that evoke music in the way of a tribute.

04.03.2017–23.07.2017

Sala—Room 9

muac.unam.mx



museo universitario
arte contemporáneo

