

María Mercedes Herrera Buitrago

mariam.herrera@utadeo.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Herrera Buitrago, María Mercedes, «Arquitectura del sonido: evento inaugural de Musika Viva en Bogotá. Año 1969», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2012, núm. 22, pp. 6-29.

RESUMEN

Arquitectura del Sonido fue el evento inaugural de Musika Viva en Bogotá, grupo de creación plurisensorial y multidisciplinar inspirado en los postulados de John Cage, grupo que bajo la dirección de Gustavo Sorzano, indagó las posibilidades del espacio arquitectónico en eventos de participación. Este artículo pretende ampliar la comprensión del inicio del arte conceptual en Colombia, y tiene como hilo conductor el concepto momentum desde dos líneas de exploración: la construcción del espacio a través de la experiencia y la aspiración a la obra de arte total.

PALABRAS CLAVE

Artes visuales, música electrónica, arte contemporáneo, historia del arte.

TITLE

Arquitectura del Sonido: inaugural Musika Viva in Bogotá. 1969

ABSTRACT

Arquitectura del Sonido was the inaugural event of *Musika Viva*, a multidisciplinary creation group from Bogotá inspired by the tenets of John Cage. The group led by Gustavo Sorzano, experimented with the possibilities of architectural space in creative events with public participation. This article seeks to contribute to the understanding of the beginnings of conceptual art in Colombia and explores two main conceptual lines: the construction of space through the experience and the desire for total artwork..

KEY WORDS

Visual arts, electronic music, contemporary art, art history.

Afiliación institucional

Docente catedrática
facultad de Humanidades,
Universidad Jorge Tadeo Lozano

Magistra en Historia de la Universidad

Javeriana, Grado Cum Laude y Orden al

Mérito Javeriano (Bogotá, 2009) Maestra en

Artes Plásticas de la Universidad Nacional

de Colombia (Bogotá, 1999) e Historiadora

de la Universidad Javeriana (Bogotá,

2003) Autora del libro *Emergencia del*

arte conceptual en Colombia. 1968-1982.

Ganadora de la Beca de Investigación en

Artes Visuales del Ministerio de Cultura en

2011 con *Momentum: Gustavo Sorzano y el*

arte conceptual en Colombia. Actualmente

realiza la investigación Musika Viva, eventos

de participación en Colombia. Años setenta,

financiada por la Fundación Universidad

Autónoma de Colombia. Ganadora del X

Premio de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico

sobre el campo del arte colombiano, Idartes.

Recibido marzo 13 de 2012

Aceptado Junio 19 de 2012

Arquitectura del sonido: evento inaugural de Musika Viva en Bogotá. Año 1969¹

María Mercedes Herrera Buitrago

Introducción

La historiografía del arte colombiano considera a *Espacios ambientales* y su destrucción en 1968 como el primer evento de participación e hito fundacional del arte conceptual en Colombia². Sin embargo, una investigación rigurosa en las fuentes documentales como la prensa y los pormenores de la exposición permiten argumentar que dicho evento ha sido

¹ Este artículo es resultado de la investigación *Momentum Gustavo Sorzano y el arte conceptual en Colombia. Años setenta*, realizada por María Mercedes Herrera Buitrago, ganadora de Beca en Investigación en Artes Visuales del Ministerio de Cultura (2011) con la tutoría del Doctor en Historia Jaime Humberto Borja Gómez.

² Me refiero a la escasa bibliografía que existe sobre el tema: la recopilación de entrevistas realizada por el artista Álvaro Barrios en *Orígenes del arte conceptual en Colombia* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C., 1999), a quien debe reconocérsele el valor testimonial de su escrito, pero no se puede ignorar que su obra artística explora caprichosas rutas en la historia del arte; a las investigaciones de Carmen María Jaramillo y María Clara Cortés, ambas de 2001, tesis para optar por el título de Magister en Historia y Teoría de la Arquitectura y el Arte, en la Universidad Nacional de Colombia. En dichas investigaciones, Jaramillo y Cortés coinciden en la importancia que tienen los *Espacios Ambientales* como posibilidad de transformación de la experiencia estética basada en las nuevas propuestas de eliminación del objeto artístico (ver, Carmen María Jaramillo, «Manifestaciones de la crisis del arte moderno en Colombia: 1968-1978», [Tesis Maestría en Historia y Teoría de la Arquitectura y el Arte], Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001; María Clara Cortés, «Acercamientos a la obra de Antonio Caro», [tesis Maestría en Historia y Teoría de la Arquitectura y el Arte], Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001). Sobre un estado



FIGURA 1. *Musika viva, Arquitectura del sonido* (1969). Fotografía sobre papel, Colección Gustavo Sorzano, Archivo General de la Nación.

sobrevalorado, y que en su realización no se apuntó a ejecutar postulados de arte conceptual. Por el contrario, la exposición puede entenderse como una inofensiva broma navideña realizada en tiempo muerto de la actividad del Museo de Arte Moderno de Bogotá, con una marcada ausencia de crítica sobre arte conceptual, en un momento en que la acción destructora y vandálica de sectores estudiantiles frente a los eventos culturales, era un asunto corriente³.

de la cuestión, ver, María Mercedes Herrera Buitrago, *Emergencia del Arte Conceptual en Colombia* (1968-1982), Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011, pp. 18-25.

³ La discusión sobre la acción destructiva de los estudiantes se enfocó hacia la radicalización de los sectores de izquierda, que Marta Traba asemejó con «todos los bárbaros ku klux klanes de las derechas fanáticas», pero no con el arte conceptual (ver, Marta Traba, «Antidiálogos», en *Marta Traba*, Museo de Arte Moderno [ed.], Bogotá: Planeta, 1984, pp. 166). Es preciso decir que no hubo crítica de arte que se acercara a los planteamientos del arte conceptual, ni que los artistas que participaron en dicha exposición se consideraron a sí mismos conceptuales. El factor común era la desinformación en cuanto a los movimientos artísticos internacionales, y no existía en ese momento un *habitus* o

En este cuestionamiento cabe resaltar que existieron actores procedentes de diversas disciplinas como la arquitectura, la música, la escultura y el diseño que desarrollaron una actividad sistemática de experimentación a través de eventos de participación basados en los postulados del arte conceptual norteamericano y europeo. Ellos fueron *Musika Viva* (figura 1), grupo de creación plurisensorial y multidisciplinar liderado por Gustavo Sorzano (Bucaramanga, 1945), quien a su regreso de Nueva York, donde se formó profesionalmente en los campos de la Arquitectura y las Artes en la Universidad de Cornell durante la agitada década del sesenta, se vinculó al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Javeriana. Allí convocó una serie de profesionales y estudiantes de las carreras de Arquitectura e Ingeniería Electrónica para que se comprometieran en la realización de diversos eventos de participación, llevando a cabo una importante actividad experimental, cuyo evento inaugural se tituló *Arquitectura del Sonido*.

Este primer evento de participación fusionó los aprendizajes complementarios de sus integrantes: la formación experimental que en *Punto ocho* tuvo Rómulo Polo (Bogotá, 1945)⁴, los entrenamientos musicales de Samuel Bedoya (Medellín 1947-Bogotá, 1994) y Tristán Arbeláez (Pamplona, 1946-2005) y los conocimientos de Gustavo Sorzano en el grupo *Musika Viva Ensemble* vinculado a la Universidad de Cornell⁵. Sumadas a estas valiosas fuentes de inspiración, *Musika Viva* involucró el concepto arquitectónico del espacio en los campos de la escultura y el diseño y exploró las diversas posibilidades que los avances tecnológicos ofrecían en el momento, mediante el uso de proyectores de dispositivas con *disolver*, proyectores de opacos, cámaras Polaroid, sintetizador electrónico y toda serie de aparatos que amplificaban los sonidos electrónicos de las máquinas (figura 2)⁶.

disposición educada para experimentar las obras conceptuales. Para desmontar el mito de *Espacios ambientales* como evento inaugural del arte conceptual en Colombia y su rastreo de prensa, ver, María Mercedes Herrera Buitrago, *Emergencia del Arte Conceptual en Colombia*, pp. 61-71.

⁴ Rómulo Polo, junto a Jonier Marín, adquirió valiosas experiencias en el campo teatral con el grupo universitario *Punto ocho*, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Conversación entre Rómulo Polo y María Mercedes Herrera, Bogotá, 19 de enero de 2011.

⁵ *Musika Viva Ensemble* (1968) retomó los postulados de la indeterminación de John Cage y sus desarrollos en Europa del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, que alentó la formación del grupo inglés AMM (1965) y el conjunto americano Música Electrónica Viva (1966). Sobre la repercusión de la indeterminación en la música europea, ver, Robert P. Morgan, *La música del siglo xx*, Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1994, pp. 390-396.

⁶ Según cuenta Gonzalo Delgado, vinculado a la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Javeriana, esta era una época muy interesante porque el taller de diseño básico se orientó a la experimentación y había una gran influencia de la escultura del húngaro László Moholy-Nagy y la Bauhaus, ver, Camilo Mendoza Laverde, *50 Años de arquitectura: apuntes para la historia de la Facultad de Arquitectura y Diseño 1951-2000*, Bogotá: CEJA, 2001, pp. 42. Una explicación cuidadosa sobre las ideas del espacio en la teoría de las vanguardias se encuentra en Javier Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid: Akal, 2008, pp. 42-50.



FIGURA 2. *Musika viva, Arquitectura del sonido* (1969).
Diapositiva, Colección Gustavo Sorzano, Archivo General de la Nación.

Es preciso decir que la crítica de arte del momento no registró este evento de participación ni otros posteriores en buena medida porque estos se desarrollaron en el ámbito académico, en lugares como auditorios universitarios y salas de teatro, no en galerías ni museos. Además, porque siendo plenamente congruentes con la idea de que el arte y la vida debían fundirse, a *Musika Viva* no le interesó hacerse visible en los medios masivos, y para infortunio de los investigadores actuales, tampoco se preocuparon de llenar por almacenar, registrar y guardar las grabaciones de sus eventos artísticos.

Pasado un tiempo, sus exitosos desarrollos profesionales les llevaron por otros rumbos en campos afines al arte, sin la dedicación exclusiva que tanto se reclamaba a los artistas en los años setenta. No obstante, debido a los múltiples elementos conceptuales implícitos en sus eventos de participación, en el momento actual resulta fundamental reconstruir esta práctica desde sus testimonios y la documentación visual y escrita. Este es el objetivo del presente artículo con el que se pretende arrojar destellos luminosos no solamente sobre la historia del arte conceptual en Colombia sino también sobre la música electrónica y las innovaciones tecnológicas⁷, dado que se entiende por arte conceptual a un movimiento

⁷ El músico e investigador Mauricio Bejarano afirma que en los inicios de la música electroacústica en el país fueron importantes Blas Emilio Atehortúa, David Feferbaum, Fabio González Zuleta, Jacqueline Nova Sondag, Francisco Zumaque, aunque indica que sus trabajos tuvieron poca divul-

artístico amplio, heterogéneo y abierto a un espectro de prácticas en las que la *performance* y el *happening* ocupan un lugar preponderante. Un arte producto de la disolución de los géneros artísticos tradicionales como la pintura, la escultura, el teatro, la música y la poesía, que dieron lugar a instalaciones, ambientes y ensamblajes, y que, en consonancia con la experimentación de la escena cultural norteamericana y europea de mediados de los años sesenta, buscó fundir el arte con la vida.

Entre tanto, la escena artística colombiana se debatía en discusiones sobre la validez del arte moderno y la universalidad de sus contenidos. Marta Traba (Buenos Aires, 1923-1983), la crítica de arte de mayor figuración y autoridad en el arte colombiano del momento, desde el Museo de Arte Moderno ubicado en el campus de la Universidad Nacional, delineaba una nueva generación de artistas modernos compuesta por Bernardo Salcedo, Beatriz González, Gastón Betelli, Feliza Burzstyn, entre otros, y pese al radicalismo político de los sectores estudiantiles que se disputaban un grado de participación en las actividades que se realizaban en el Museo y que atacaban cierta idea de vanguardia defendida por Traba, en el país no circulaba información de lo que ocurría a nivel internacional, excepto por unos cuantos catálogos o revistas que traían algunos artistas cuando regresaban de un viaje en el exterior.

A nivel musical, los titulares de prensa escandalizaban a sus lectores informando sobre los desmanes de los jóvenes *ye-ye* y *go-go*, quienes, además de la música de protesta, escuchaban el rock mexicano de Enrique Guzmán (Caracas, 1943) y César Costa (México, 1941). Unos pocos amantes del rock inglés accedían a los escasos *long play* de The Beatles⁸, y aunque había quienes exploraban las posibilidades de la música electrónica como Jacqueline Nova (Bélgica, 1935-1975), su obra nunca se presentó en el Salón Nacional de Artistas; sin embargo, ya se daban los primeros trabajos de colaboración entre Nova y Feliza Burzstyn (Bogotá, 1933-1982) en *Histéricas* y *Las camas*; otro tanto sucedió entre Nova y Julia Acuña en *Sonido, luz y movimiento*.

El presente artículo tomará como hilo conductor el concepto *momentum*, apenas sugerido en *Arquitectura del sonido*, pero de gran trascendencia en desarrollos posteriores de sus integrantes, especialmente en la obra artística de Gustavo Sorzano⁹. *Momentum* es un término que procede tanto de la Física como del Budismo Zen, y se refiere a que todo se encuentra

gación y ninguna influencia directa en las siguientes generaciones de compositores. Nótese la ausencia de *Musika Viva*. Ver, Mauricio Bejarano, «1965. Música electroacústica colombiana.2006», en *Arte y localidad. Modelos para desarmar*, Gustavo Zalamea (ed.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006, pp. 27-35.

⁸ Las noticias de prensa en las que se pueden apreciar la aparición de los fenómenos de la juventud en Amparo Hurtado, «¿Qué es Ye-Ye... ¿Qué es Go-Go», *El Espectador*, 1 de diciembre, 1966, s.d.; Augusto Díaz, «Amor a Go-Go: ¿razón para vivir!», *El Espectador*, 11 de diciembre, 1969, p. 10; «Grandes escándalos hacen los Go-Go en el Centro», *El Tiempo*, 17 de diciembre, 1966, p. 26; «La juventud go-go», *Cromos*, 2586 (15 de mayo, 1967), p. 18.

⁹ *Musika Viva Ensemble* realizó el primer *Momentum* el 9 de diciembre de 1968, en Nueva York, como homenaje póstumo a Marcel Duchamp. En este encuentro participaron Gustavo Sorzano con *Beethovenianas III & IV* y *The Bride stripped bare by her bachelors even*; Ted Gulick con *Diakomata*;

en un constante cambio, y que lo único que permanece es la impermanencia. Ahora bien: teniendo en cuenta que *Musika Viva* siguió los postulados del músico norteamericano John Cage (1912-1992), cuya estética tuvo como referencia el Budismo Zen¹⁰, en este artículo se citan las bellas palabras de un monje budista cuando habla de estos temas:

Ningún objeto es permanente, y la impermanencia sutil de las cosas es tal que el objeto cambia a cada instante. Como la conciencia es activada por el objeto, hay tanto instantes de conciencia como estados del objeto impermanente. [...] Es la presencia de esta impermanencia sutil lo que lleva al budismo a comparar el mundo fenoménico con un sueño o una ilusión, con un flujo cambiante e inasible. Incluso las cosas que nos parecen sólidas, una mesa, por ejemplo, cambian a cada instante. La corriente del pensamiento también está hecha de instantes infinitesimales que son activados por cada uno de esos cambios infinitesimales del mundo exterior. Tan solo la síntesis de esos instantes da la impresión de una realidad basta¹¹.

A esta idea de impermanencia y de la posibilidad de que el azar no seleccionado hiciera parte de los eventos de participación, *Musika Viva* agregó el descentramiento del autor y la negación del yo para que en *Arquitectura del sonido* se realizara un juego sometido a reglas, donde todos los participantes se vieran de tal manera involucrados, ocupando temporalmente el centro, y así sentir y existir en la obra de arte en el instante mismo de su generación. Y con toda la carga de seriedad y disciplina que supone un juego, se pueden señalar dos bloques estructurales perseguidos por *Musika Viva*: la construcción del espacio a través de la experiencia y la búsqueda utópica de la obra de arte total.

Lado A: espacio y experiencia

Arquitectura del sonido tuvo como escenario el auditorio Pablo VI de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, los días 13 y 14 de noviembre de 1969. Su programación anticipada permitió imprimir un programa de mano por ambas caras, en el que se describía el desarrollo pormenorizado del evento y cuáles eran las reflexiones teóricas que animaban la experimentación del grupo. Este impreso (figuras 3 y 4) se repartió a los asistentes en el momento de su llegada. Además contó con una grabación de audio efectuada con anterioridad y la instalación de toda clase de aparatos electrónicos necesarios para su realización. Sobre

Kent Hubbel con *Tears*, y finalizaron con una improvisación visual por parte de los demás integrantes del grupo. Sorzano conservó el concepto *momentum*, que se utilizó genéricamente para nombrar los eventos de participación de los años siguientes y su producción gráfica.

¹⁰ Sobre Cage existe abundante bibliografía que explican su relación con el Budismo Zen. Sin embargo, se destacan dos libros de su autoría: *Silence* (Hanover: Wesleyan University Press, 1961) y *A year from Monday* (Hanover: Wesleyan University Press, 1968). Además sobresale el trabajo editorial de Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (New York: Limelight Editions, 1988) y *Writings about John Cage* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993).

¹¹ Jean-François Revel y Matthieu Ricard, *El monje y el filósofo*, Barcelona: Ediciones Urano S.A., 1998, p. 106.

ARQUITECTURA DEL SONIDO

EXPERIMENTOS EN AUTODIRECCION * "CONCIERTO" DE MUSICA ELECTRONICA: OBRAS DE GUSTAVO SORZANO B. GRUPO MUSICA VIVA, UNIVERSIDAD JAVERIANA, NOV. 13/14 - 69.

APUNTES DE BITACORA: GRUPO EL MATRIZ 11 DE NOVIEMBRE ENTRE LAS 7 Y LAS 9 DE LA NOCHE. OBSERVANDO FORMA DE MUSICA VIVA.

2. PARCELAS

PARA PIANO PREPARATO ELECTRONICAMENTE, DOS PIANISTAS PERCUSSIONISTAS Y TECNICOS: El piano es una "preparado" electrificamente. El piano ha sido preparado. En este mismo tiempo los internere les llevaran a cabo una serie de eventos en cada una de las parcelas. Los modificadores incluyen: Filtros, moduladores de amplitud, eco-reverberacion, vibrato, amplificacion normal y no amplificacion.
Pianistas: TRISTAN AGUILAR, GUSTAVO SORZANO
Tecnicos: ANTONIO DUANI, CARLOS CORRALHO, ALEJANDRO BARREDO, OSCAR FLORIAN, HERRAMANDO VON HEMZEL

3. ESPACIOS

PARA SINTETIZADOR ELECTRONICO Y VARIOS GRUPOS AISLADOS DE EJECUTANTES. El sonido como forma. El sonido como dia. Se autodireccion. Los manipulacion especial. Véase nota # 8 de "Mas apuntes de bitacora".

* INTERMEDIO

Durante el intermedio se ajustara motivacion; La audien cia recibira hojas aisladas de historietas comicas. Durante el intermedio debera buscar las personas que posean la con tinuacion de su parte. Duracion del evento 10 minutos.

4. NATURALEZA MUERTA:

PARA SINTETIZADOR ELECTRONICO Y TECNICOS. Grupo Musica Viva. Exploracion de espacios paten logicos. Exploracion de texturas. Exploracion de formas puras. Dispositivos de composiciones con volumenes puros impondran el pulso y la dinamica de la ejecucion. Los como informacion. Sonido A Sonido.

5. AMBIENTES:

PARA CIRCUITO CERRADO DE TELEVISION, 2 CAMARAS POLAROID & ANTORCHAS, DISPOSITIVOS, SINTETIZADOR DE MUSICA ELECTRO NICA EJECUTANTES Y AUDIENCIA. Completa participacion de ejecutantes y audiencia. El enfoque creativo esta en manos de ambos. La formula y el ritual existico de antes se cambia en un enfoque activo y multidireccional incorporando el elemento visual y los medios inmediatos de comunicacion. enfoque ambiental. Negativo Mas Positivo, Blanco y Negro. Comunicacion visual. Dirigiendo los operadores a tomar fotos e v. encender las antorchas. Sonido crea formas ambientales y genera espacios. Lado 1

NO SE BUSCA HOY DIA NADA PARA LA PARTE** TUO PARA LA TOTALIDAD DE LA EXPERIENCIA EL ESPECTADOR U OYENTE DEBE RECIBIR Y EN PARARSE DE LO FISICO, LO AUDITIVO E LO... VISUAL..... EL ESPECTADOR NO ES LA PARTE QUE RECIBE** EL ESPECTADOR ES PARTE DE LA COMPOSICION EL ESPECTADOR MUCHAS VECES "HACE" LA COM POSICION. SIN ACCIONES-REACCIONES DEBEREMOS HAN UNA SOCIALIDAD, UNA SERIE DE EVENOS**

BANK BANK

SORZANO

ARTISTAS: GUSTAVO SORZANO, OSCAR FLORIAN, ANTONIO DUANI, CARLOS CORRALHO, ALEJANDRO BARREDO, TRISTAN AGUILAR, HERRAMANDO VON HEMZEL
TECNICOS: ANTONIO DUANI, CARLOS CORRALHO, ALEJANDRO BARREDO, OSCAR FLORIAN, HERRAMANDO VON HEMZEL

FIGURA 3. Musica viva, *Arquitectura del sonido*, Lado A (1969), programa de mano, impresión litográfica por ambos lados (1 x 1 tintas), 34,6 x 24,7 cm, Colección Gustavo Sorzano, Archivo General de la Nación.

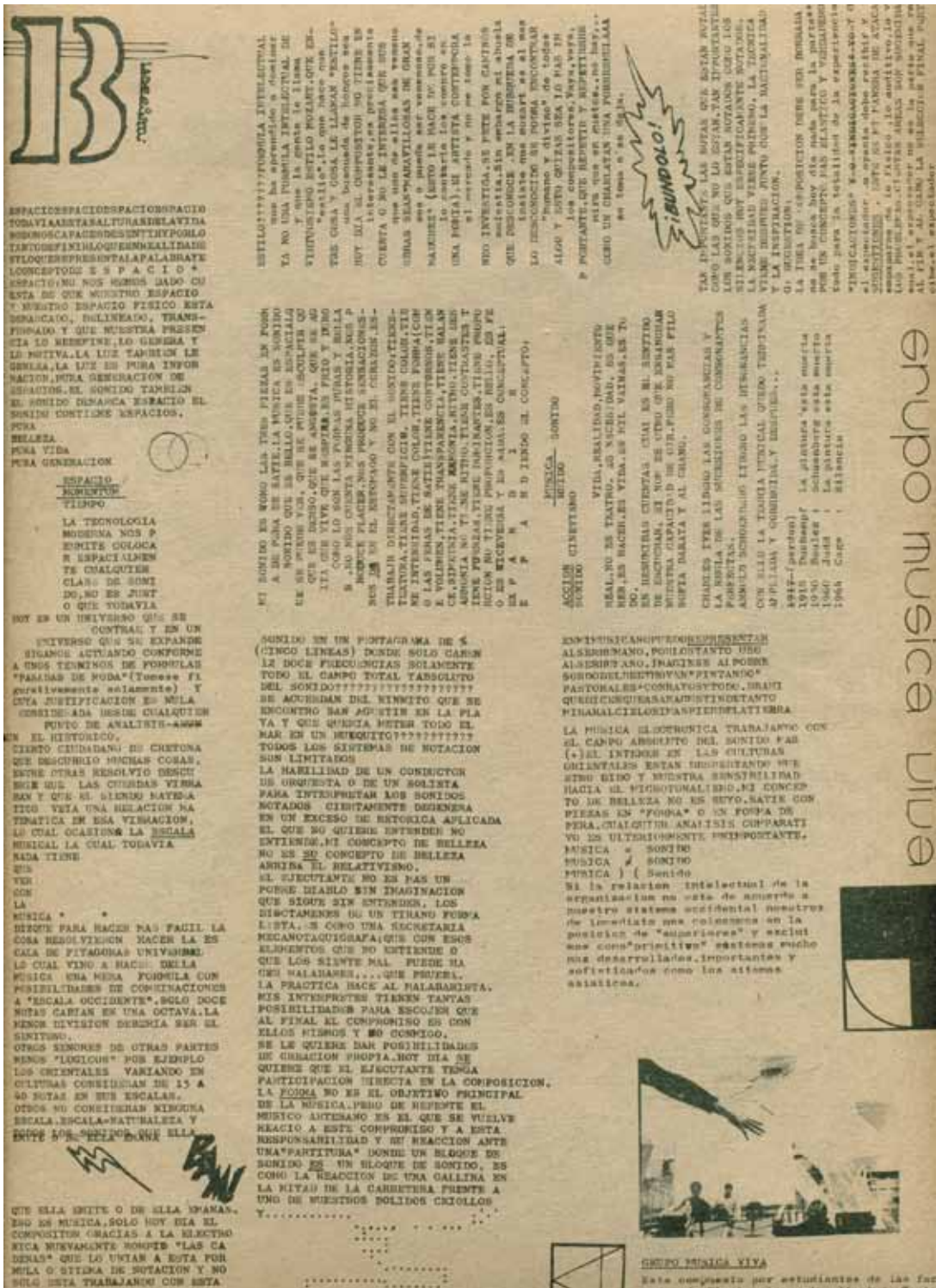


FIGURA 4. Música viva, *Arquitectura del sonido*, Lado B (1969), programa de mano, impresión litográfica por ambos lados (1 x 1 tintas), 34,6 x 24,7 cm, Colección Gustavo Sorzano, Archivo General de la Nación.

los pormenores de cómo se transportaban estos equipos desde el apartamento de Sorzano hasta el auditorio, recuerda el arquitecto Orlando Gómez Pico, llamado por sus compañeros «manitos de plata» debido a su extraordinaria capacidad para modelar materiales: «[Gustavo] tenía una camioneta MG, como del año 56, color verde oliva, y ahí cargaban todos los equipos y todas las cosas [...], se llamaba Lulú»¹².

Pese a ser un suceso preparado con antelación, como evento de participación estuvo sujeto a toda clase de contingencias, incertidumbres y accidentalidades. El boleto de entrada consistía en llevar algo que produjera sonidos y disponerse a tocar los instrumentos¹³, además, prepararse a penetrar y dejarse atravesar por un espacio autónomo y vivo, construido de sonido y luz, como se describe a continuación.

Musika Viva partió de una grabación de audio realizada el martes 11 de noviembre, entre las 7 y las 9 de la noche, titulada *Apuntes de Bitácora*. Dice el impreso: «Breve ambientación y explicación de los alcances y posibilidades de la experimentación. Composición e improvisaciones de grupo». En ella dieron a conocer a la audiencia los alcances y las posibilidades de la experimentación, abogaron por un arte ligado a la vida, que funcionara con ella de forma simultánea, y definieron al hombre, en el sentido genérico, como un ser sensitivo cuya percepción, a manera de *collage*, se daba en todas las direcciones. Agregaron su fe en las nuevas técnicas e innovaciones tecnológicas de la vida moderna; para *Musika Viva*, estas harían que el ser humano se pensara como parte de la totalidad del universo, no en contra de él, ni enajenado de su potencialidad.

Posteriormente realizaron un concierto llamado *Parcelas*, en el cual el músico Tristán Arbeláez, en ese momento estudiante de Arquitectura, interpretó junto a Sorzano un piano preparado, al que introdujeron en las cuerdas una serie de tornillos, gomas, bolas y pernos, con los que transformaron la sonoridad del instrumento, despojándolo de sus cualidades armónicas, recreando sonidos inéditos. Dice el impreso: «El piano estará «preparado» electrónicamente. El piano ha sido parcelado. En Específico tiempo los intérpretes llevarán a cabo una serie de eventos en cada una de las parcelas. Los modificadores incluyen: Filtros, moduladores de anillos, eco-reverberación, vibrato, amplificación normal y no amplificación». Dada la complejidad del manejo de los modificadores, los estudiantes de Ingeniería Electrónica Antonio Dumit, Carlos Camacho, Alejandro Barrero y Óscar Flórez, junto al arquitecto Hernando González Arrázola, realizaron la asistencia técnica en busca de nuevas situaciones sonoras, retomando la herencia de las vanguardias futuristas, las cuales propusieron décadas antes todo tipo de planteamientos que recogió el arte conceptual norteamericano en la década del sesenta, que, a diferencia de la vanguardia italiana, se distanció de la situación política¹⁴.

¹² Conversación entre Orlando Gómez Pico y María Mercedes Herrera. Bogotá, 22 de julio de 2011.

¹³ Conversación entre Gustavo Sorzano y María Mercedes Herrera. Ubaque, 9 de septiembre de 2010.

¹⁴ Los futuristas proclamaron en sus manifiestos el deseo de introducir el ruido de las máquinas en la obra de arte, el cuestionamiento del hombre como centro del universo, la anulación entre los

Luego construyeron *Espacios*, una ambientación de sonido y luz, ubicando los instrumentos musicales en distintos lugares del auditorio, para ese momento ya convertido en escenario, y se dispusieron a efectuar un juego de iluminación aleatorio y caprichoso. Dice el impreso: «Para sintetizador electrónico y varios grupos aislados de ejecutantes. El sonido como forma. El sonido como diseño. Autodirección. Luz. Reinstalación espacial». Desde esta breve indicación, se envió al lector a examinar *Más apuntes de bitácora*. Pero, para realizar esta sencilla acción, el lector, que en aquel momento del evento ya se podría llamar ejecutante, debió girar su papel 90 grados para retomar el sentido de la escritura, es decir, con el movimiento corporal efectuó un pequeño evento de participación, casi un viraje en el timonel de un barco, para encontrar una serie de alusiones relativas a todo tipo de accidentes y maniobras registrados.

Allí estaban consignados toda la gama de signos que permitían las máquinas de escribir de la época, tales como asteriscos, comillas, porcentaje, paréntesis, abreviaturas y signos ortográficos que, junto a una repetición constante de palabras, imprimieron un ritmo singular en la lectura. Así, poniendo un énfasis impar en determinadas zonas del párrafo e introduciendo tácitamente los ruidos aparatosos de las teclas, apuntaron a desarrollar de manera paralela la ruptura de la lógica de la escritura y de la experimentación musical.

Del mismo modo, buscando el valor plástico de las letras y jugando visualmente con el automatismo, los tachones, la anulación de los espacios entre las palabras, la intercalación de frases, *Musika Viva* creó un discurso poético para acercarse a la producción de una partitura visual —si por partitura se entiende al texto que orienta y acompaña la composición musical— en la que el azar no seleccionado, el accidente y la equivocación se integraran en la composición de elementos procedentes de la arquitectura, la poesía, la música y la pintura con la luz¹⁵. Dice el impreso:

MÁS APUNTES DE BITACORA***RECUERDO CUANDO EN LAS CRÍTICAS QUE LE HACÍAN A ERICK SATIE SALIÓ LA DE QUE EN SU MÚSICA NO EXISTÍA FORMA, EL MÚSICO FRANCÉS ACEPTÓ LA CRÍTICA COMPONIENDO SUS «TRES PIEZAS EN FOR-

límites del arte y la vida. Ver, Umberto Boccioni et ál., «La pintura futurista: Manifiesto técnico», en Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1994, pp. 378-382. Para Sebrelí:

Los futuristas aventajaron a los dadaístas y a la vanguardia tardía en proclamar la ‘muerte del arte’. Su manera de expresarse y difundir el arte a través de textos lo anticipaba al arte conceptual. Cuando Boccioni declaraba que la plástica debía ser la configuración del espacio se adelantaba a la doctrina del ambientalismo (*environment*). La proclamación de un automóvil como obra de arte era ya la idea de los *ready-made* de Duchamp». Ver, Juan José Sebrelí, *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A., 2002, p. 245.

¹⁵ En este punto pueden citarse múltiples referencias implícitas, como los grupos poéticos formados en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, que quisieron liberar a las palabras de las convenciones. Para ello se inspiraron en Stéphane Mallarmé, Apollinaire, Raoul Hausmann y el concepto Merz de Kurt Schwitters. Al respecto, ver, Javier Maderuelo, *La idea de espacio*, pp. 173-177.

MA DE PERA». FÁCIL. TODAVÍA EN&&&&NUESTRO MEDIO***CONSIDERAMOS AL «ARTISTA» COMO ALGO''' ESPECIAL##COMO***UN!! SUPERHOMBRE. NUNCA HE LOGRADO ENTENDER LA==LA DIFERENCIA QUE PUEDA EXISTIR ENTRE* ARTE+ARTE*arte-a-r-t-e777(siete dizque son//?????)A&R&T&E& YYY V I D A . ADEMÁS ADE---MÁS EL U N I V E R S O ES IN\$(XDE#\$(TERMINA& \$#*****DO Nosotros(HOMBRE)(+ o -) -- EL HOMBRE* ES UNA %COSA EN EL UNIVERSO TOTAL UNA MÁS. El universo ADEMÁS ES EL AMBIENTE EN EL CUAL SE MUEVE ESA COSA MÁS. NOSOTROS SOMOS «SENSITIVOS» PERCIBIMOS. ((EL HOMBRE PERCIBE ((((((.)))))) SU AMBIENTE::::El universo.

Así, las ideas de lo indiferenciable del arte y de la vida, y del hombre integrado a un ambiente y al universo, sirvieron para sustentar la razón por la que, en *Espacios*, se realizó un ambiente que rodeaba a los participantes de los sonidos producidos por los instrumentos dispersos, contrario a lo que ocurriría en un concierto tradicional en el que los músicos se ubicarían en el escenario para que el público los observara.

Asimismo, según la continuación de *Más apuntes de bitácora*, a la idea de que la percepción humana se produce en multiplicidad de trayectorias que es indeterminable. Aquí es de anotar que, en esta búsqueda experimental, señalaron la teoría de la Relatividad indeterminada de Einstein, en sí misma un llamado a pensar el universo de forma diferente, ya no en términos del *topos* aristotélico del espacio entendido como un lugar ordenado e identificable, ni como el espacio absoluto newtoniano, independiente de los objetos que le ocupan, sino como un campo de cuatro dimensiones en relación con el tiempo.

De esta manera, *Musika Viva* contempló la posibilidad de jugar con un espacio vivo, contenedor de las infinitas variables del ser humano, corazón de las cosas y su fundamento. Un espacio que produce pensamiento, ya que se piensa cuando se escribe y se tacha, se piensa cuando se producen sonidos, se piensa cuando se respira, por tanto, desde esta perspectiva, el pensamiento no era producto de una mente racional sino de las sensaciones ambientales percibidas por el cuerpo; según el impreso: «El hombre pensará en términos de relatividad. Relatividad Indeterminada. Todavía pensamos muy newtonianamente. Cuando pensemos en términos de RI entonces no nos tendremos que apoyar en la muleta relacional.»

Continuaron *Más apuntes de bitácora* con el siguiente texto que retomaba la referencia inicial de las tres piezas en forma de pera:

FÓRMULA MÁ&%GICA ES EXPANDIR))(REDUCIDO A LA “VIDA. FÁCIL!!! DICEN QUE «\$ERICK SATIE COMPUSO MÚSI::CA SIN FORMA... SIN EMBARGO LE COÑOZCO UNA OBRA QUE SE LLAMA %_TRES PIEZAS EN FORMA DE PERA.’&*#+++++

Con ello, una doble referencia o el establecimiento del parentesco intelectual con Erik Satie (1866-1925), cuestionado compositor, que en 1920 propuso el concepto de *musique d'ameublement* o ‘música de mobiliario’, para referirse a las transposiciones sonoras de los eventos derivados de las artes, específicamente la construcción de ambientes. Posteriormente, dichas transposiciones las tradujo John Cage en paisajes sonoros, que configuraron

la columna vertebral de la actividad experimental, tanto de *Musika Viva* como de las series de obra gráfica de su director Gustavo Sorzano¹⁶.

En consecuencia, todo el auditorio Pablo VI se configuró en escultura, colmada de condiciones y circunstancias impalpables, de sonidos y tiempo, y de manera consecuente, dado que todo aquello que hizo parte del ambiente era digno de ser considerado parte de la obra; se retrataron las sillas (figura 6); igual ocurrió con lámparas y micrófonos sostenidos de las paredes rugosas, y con las mismas paredes rugosas que estaban allí para algo más que sostener simplemente las lámparas y los micrófonos (figura 5). Así resignificaron los objetos evidentes de manera nueva, rindieron respeto a cualquier tipo de existencia, descentraron el *sí mismo* e introdujeron en la concepción del universo el margen de lo caótico e indeterminado, de la vacuidad. Esta última, entendida por el Budismo Zen como potencialidad del universo, y explicada así por el monje budista:

La manifestación entera no podría producirse si su naturaleza última no fuera vacuidad. Del mismo modo que —y esto es solo una imagen—, sin el espacio, el mundo visible no podría desplegarse. Si el espacio fuera intrínsecamente sólido y permanente, no sería posible ninguna manifestación ni transformación. Por eso los textos dicen: «Todo puede existir porque hay vacuidad». La vacuidad lleva, pues, en sí misma todas las posibilidades, y estas posibilidades son interdependientes [...] La vacuidad no es, pues, como el espacio vacío de un recipiente, sino la naturaleza misma del recipiente y de lo que contiene¹⁷.

Por último, en *Más apuntes de Bitácora*, la mención a un arbusto de hojas de consistencia similar al cuero: familia *euphorbiaceae*, especie *codiaeum variegatum*, comúnmente llamada Crotón, Crotos o Croto, cuyas partes en progresión armónica, aspecto dinámico de la naturaleza en expansión, tanto en su crecimiento como en su coloración, remitió al símbolo ambivalente de la regeneración y de la muerte.

Estos conceptos se retomaron en *Arquitectura del sonido* para hacer alusión a la idea del hombre como parte integrante de la naturaleza, entendida esta como totalidad o conjunto de las partes que son al mismo tiempo continuidad y discontinuidad. En consecuencia, pensar con el arbusto y en el arbusto, símbolo cósmico de la regeneración continua, de la vida en perpetua evolución, de la impermanencia. Teniendo en cuenta que el Croto es ampliamente utilizado en la jardinería, ¿sería un llamado de atención de *Musika Viva* a los urbanistas para que restauraran el lugar del símbolo sagrado de la conexión y potencia del universo?

Se debe considerar que así como las plantas necesitan de la luz para realizar el proceso de fotosíntesis, en *Naturaleza muerta*, cuarto subevento de *Arquitectura del sonido*, la luz era dadora de vida para los elementos de la composición. Sin embargo, entre la alusión al arbusto

¹⁶ En la década del setenta, Sorzano realizó distintas series tituladas *Partituras mentales*, *Monalisa*, *Paisaje urbano*, *Leonardos*, vinculando el concepto *momentum* con el estudio de la obra de Leonardo Da Vinci, cuyo célebre paisaje enmarcando el fondo de la *Monalisa* lo interpretó Sorzano como energía constante que fluye y se transforma.

¹⁷ Jean-François Revel y Matthieu Ricard, *El monje y el filósofo*, p. 136.



FIGURA 5. *Musika viva, Arquitectura del sonido* (1969).
Diapositiva, Colección Gustavo Sorzano, Archivo General de la Nación.



FIGURA 6. *Musika viva, Arquitectura del sonido* (1969).
Diapositiva, Colección Gustavo Sorzano, Archivo General de la Nación.

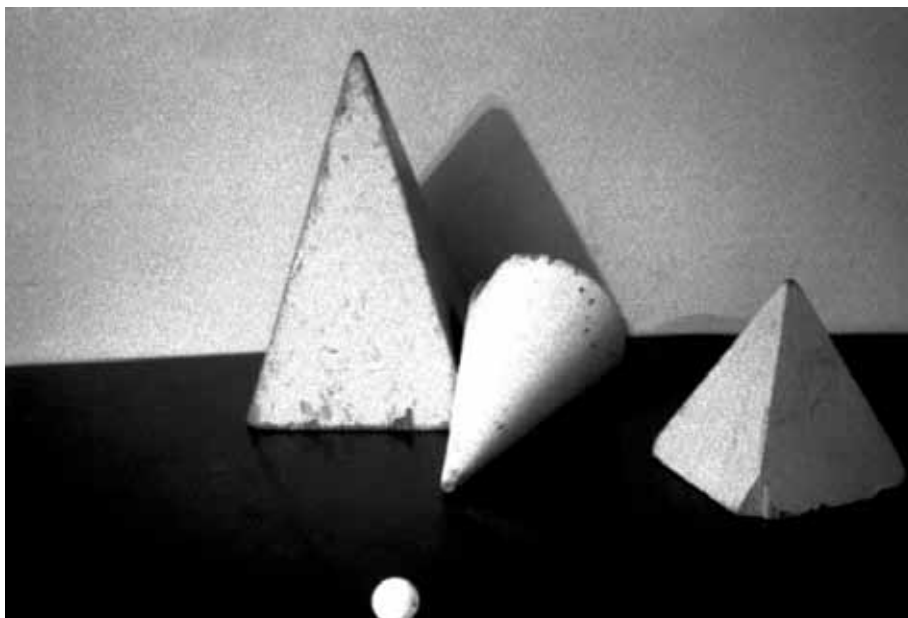


FIGURA 7. *Musika viva, Arquitectura del sonido, Naturaleza muerta* (1969).
Diapositiva, Colección Gustavo Sorzano, Archivo General de la Nación.

y *Naturaleza muerta, Musika Viva* convocó al intermedio y ejecutó *Motivación*. La audiencia recibió recortes incompletos de historietas cómicas, y para completar su parte debían buscar a quienes tuvieran los fragmentos que dieran sentido a la historia. Para ello tuvieron diez minutos, intercambiaron sonrisas, pensaron a través de las risas. Recuerda Gómez Pico:

Además de los instrumentos musicales eran cosas que se inventaban [...], por ejemplo, si usted se aburría, entonces le pasaban comics, para que leyera los comics, si reaccionaba y le gustaba más la música pues quemaba el comic, entonces todo el mundo también terminaba era quemando los comics¹⁸.

Una vez transcurrido el intermedio vino *Naturaleza muerta*, en la que se exploraron los sonidos que producían las variaciones de luz y sombra, utilizando antorchas sobre un conjunto de volúmenes de yeso (pirámides, conos, esferas y cilindros); todo consistió en que los cambios de luz se traducían en ondas y comunicados a los equipos electrónicos por los lectores de intensidad de luz, que producían toda serie de alteraciones sonoras. Según recuerda Sorzano:

teníamos encima de una mesa un montón de volúmenes puros que se utilizaban para aprender a dibujar, [...] estaba este aparato que leía esas intensidades de luces, y comunicaba esas ondas a los osciladores, entonces, el que controlaba realmente el sonido era la persona que tenía la luz

¹⁸ Conversación entre Orlando Gómez Pico y María Mercedes Herrera. Bogotá, 22 de julio de 2011.

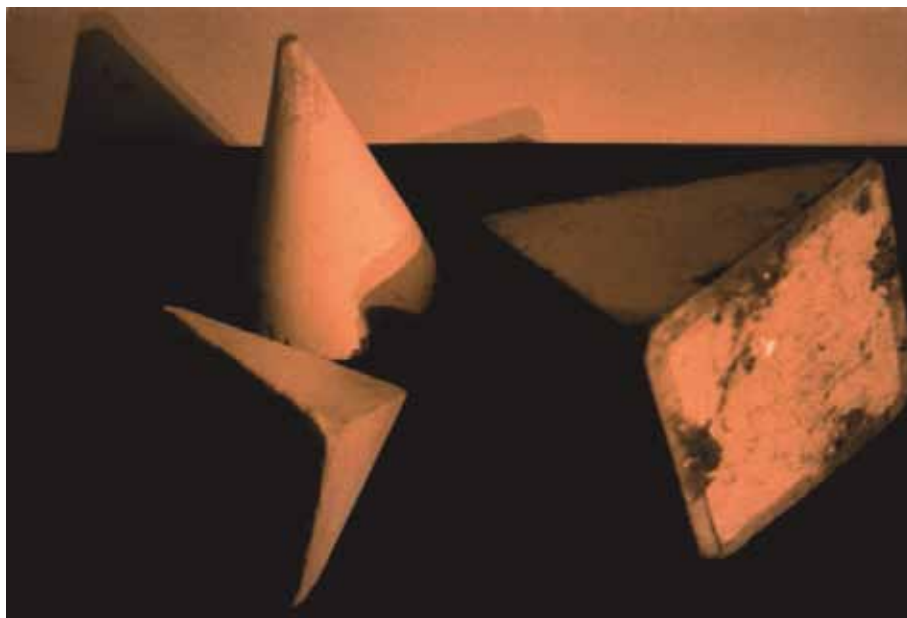


FIGURA 8. *Musika viva, Arquitectura del sonido, Naturaleza muerta* (1969).
Diapositiva, Colección Gustavo Sorzano, Archivo General de la Nación.

porque a medida que la pasaba, [...] si la hacía así, entonces se veía más grande la pirámide, si la hacía así entonces la sombra de la esfera cambiaba para atrás, o cambiaba para adelante, [...] tenía un momento de embrujo en esa oscuridad, aquella cosa allá flotando en el aire, unos volúmenes puros que de repente iban cambiando a medida que le daban iluminación. Mágico¹⁹.

Dice el impreso: «Exploración de espacios psicológicos. Exploración de texturas. Exploración de formas puras. Diapositivas de composiciones con volúmenes puros impondrán el pulso y la dinámica de ejecución. Luz como información. Sonido X Sonido». Esto implicó que en *Naturaleza muerta* los objetos sólidos se remplazaran por objetos de luz mediante diapositivas (figuras 7 y 8) proyectadas en las paredes del auditorio, y que entre los juegos de luz y sombra y sus sonidos electrónicos se apuntalara la idea de que es el movimiento el que construye el espacio, y recíprocamente es de su sensación e interpretación que dicho espacio cobra sentido través del movimiento, todo ello con la consideración implícita de que el movimiento y el sonido requieren tiempo.

Por último estuvo *Ambientes*, donde se utilizó circuito cerrado de televisión, dos cámaras Polaroid, cuatro antorchas, diapositivas y sintetizador de música electrónica. Este consistía en que por medio de un proyector de opacos se exponía el plano del auditorio sobre una de

¹⁹ Conversación entre Gustavo Sorzano y María Mercedes Herrera. Ubaque, 9 de septiembre de 2010.



FIGURA 9. *Musika viva, Arquitectura del Sonido, Ambientes* (1969).
Fotografía sobre papel, Colección Gustavo Sorzano, Archivo General de la Nación.

sus paredes, luego llamaban a una persona de la audiencia para que hiciera una equis encima del plano. Una vez localizada la equis, las cuatro personas que tenían los reflectores de luz corrían al espacio señalado, iluminaban en exceso el rostro de quien estuviera allí, tomaban fotografías con las cámaras Polaroid que en minutos producía la imagen (figura 9), la cual ampliaban sobre la pared por medio del proyector de opacos.

Dice el impreso:

Completa participación de ejecutantes y audiencia: El proceso creativo está en manos de ambos. La fórmula y el ritual estático de antes se cambian por un enfoque activo y multidireccional incorporando el elemento visual y los medios inmediatos de comunicación. Enfoque ambiental. Negativo más positivo. Blanco y negro. Comunicación visual dirigiendo los operadores a tomar fotos o a encender las antorchas. Sonido crea formas ambientales y genera espacios. Lado-----lado.

Así visto, el rostro de la persona retratada hacía las veces de partitura musical, según Gómez Pico: «entonces la foto se sacaba casi que subrepticamente, y después entonces el participante realmente se volvía participante porque estaba proyectado, le poníamos cosas

y vainas, o lo volvíamos la partitura y le dábamos, interpretábamos la cara del pobre tipo en música»²⁰.

Lado B: el todo y la parte

No se busca hoy día nada para la parte. Todo para la totalidad de la experiencia. El espectador y oyente deben recibir y empaparse de lo físico, lo auditivo y lo visual. El espectador no es la parte que recibe. El espectador es parte de la composición. El espectador muchas veces «hace» la composición. Sus acciones-reacciones determinan una serialidad. Una serie de eventos sobre cuyo ordenamiento el «ejecutante» no tiene directo poder. Llámese ejecutante el de la tarima. Llámese «audiencia» el de platea. Llámese autor/compositor a ambos. Más el «organizador». I M P O R T A N T E ¿presensamente o precisamente? ¿Más importante la ortografía o lo que se quiere decir?

Este párrafo sirvió de cierre a la presentación impresa en Lado A, y el participante-lector debía dar vuelta a la hoja, girarla 180 grados y encontrar bajo el subtítulo *Laberinto* una serie de reflexiones relacionadas al espacio, al sonido, al tiempo, que terminaban por constituirse en una declaración de principios, casi un manifiesto moderno. Así dispuestos, según párrafos y columnas relacionados perpendicularmente en el espacio del papel, el lector debía, cada tanto, girar el escrito ortogonalmente para encontrar el orden y el sentido, siendo esta manipulación otro más de los eventos de participación.

Decía el primero, sin espacios entre las palabras, señalando la importancia de dichos espacios desde su negación, y de esta manera definía el espacio como sinónimo del silencio, o mejor, de la inexistencia del silencio debido al ruido constante e ininterrumpido de las palabras escritas sin separación: «ESPACIOESPACIOESPACIOESPACIOTODAVÍAAESTASALTURASDELAVIDANOSOMOSCAPACESDESENTIRYPORLOTANTODEFINIRLOQUEENREALIDADESYLOQUEREPRESENTALAPALABRAYELCONCEPTODE E S P A C I O *».

Acto seguido, la introducción de espacios:

Espacio: no nos hemos dado cuenta de que nuestro espacio y nuestro espacio físico está demarcado, delineado, transformado y que nuestra presencia lo redefine, lo genera y lo motiva. La luz también le genera, la luz es pura información, pura generación de espacios. El sonido también. El sonido demarca espacio el sonido contiene espacios. Pura belleza pura vida pura generación.

Espacio

Momentum

Tiempo.

Aquí, por primera vez, *Arquitectura del sonido* enunció el concepto *momentum*, al que relacionó directamente con la crítica a la escala musical occidental. *Musika Viva* propuso que la escala es igual a la naturaleza y a todos los sonidos que ella produce. Cabe agregar que

²⁰ Conversación entre Orlando Gómez Pico y María Mercedes Herrera. Bogotá, 22 de julio de 2011.

esta idea de naturaleza incluía el mundo de las máquinas y de toda serie de nuevos sonidos, por ejemplo, el efecto sonoro «BAM!», onomatopeya acompañada en el impreso con el dibujo de un rayo veloz y negro. Esta palabra asociada a la fuerza de un golpe seco aludió a la forma como el impacto en una superficie produce textura, que a su vez puede convertirse en partitura. Para ilustrar esta idea se atiende a Gómez Pico cuando recuerda: «nosotros seguíamos el tema en las partituras que se manejaban a través de texturas, entonces era muy fácil; primero estaba la ventaja de que cualquier cosa era una textura, y uno se inventaba la textura, uno volvía esa textura cualquier golpe en cualquier caja»²¹.

De forma perpendicular, poniendo la hoja en sentido horizontal, la definición del sonido:

Mi sonido es como las tres piezas en forma de pera de Satie. La música es sonido, sonido que es bello. Que es espacial, que se puede ver. Que se puede esculpir, que es denso. Que se angosta. Que se agita, que vive, que respira. Es frío y duro como lo son las formas puras y bellas. No nos cuenta ninguna historia. Nos produce placer. Nos produce sensaciones —nos da en el estómago y no el corazón—. Es trabajar directamente con el sonido: tiene textura. Tiene superficie. Tiene color. Tiene intensidad, tiene color, tiene forma (como las peras de Satie) tiene contornos, tiene volumen, tiene transparencia, tiene balance, simetría, tiene armonía.

De este modo, apuntando a la plasticidad y lo inconmensurable del sonido, *Musika Viva* señaló una serie de cualidades que se referían a un campo total de experimentación, donde se partía de una preparación y disposición previa, emparentándose con la *performance*, el *happening* y el teatro de vanguardia. Al respecto, una observación del historiador Javier Maderuelo, que señala la importancia del teatro en el surgimiento de nuevos géneros escultóricos a nivel mundial en la década del sesenta:

Corrientes como la danza-teatro y el *happening* van a hacer uso del espacio hasta entonces insospechado para escultores y arquitectos. Otro género escultórico surgido indirectamente como consecuencia del *happening*, que participa de la acción, es la *performance*. Para muchos autores, las *performances* son consideradas obras netamente escultóricas desarrolladas en el tiempo y en el espacio²².

De otra parte, *Musika Viva* definió el sonido de acuerdo con aspectos aparentemente contradictorios: «ritmo. Tiene es armonía, no tiene ritmo. Tiene contrastes, tiene fuerzas, tiene dominantes, tiene proporción, no tiene proporción, es bello, es feo, es viceversa y es nada. Es conceptual: EXPANDIR EXPANDIENDO el concepto». Así, emparentándose con las ideas del absurdo, la reconciliación de los opuestos y toda una serie de premisas en boga en la literatura y las artes de los años sesenta, herederas de las vanguardias artísticas y nutridas con la experiencia oriental, el sonido podía ser y al mismo tiempo no ser. Visto de esta manera, *Arquitectura del sonido*, evento de participación efímero como una nube vaporosa constantemente cambiante, rodeando y al mismo tiempo constituyendo a los participantes,

²¹ Conversación entre Orlando Gómez Pico y María Mercedes Herrera. Bogotá, 22 de julio de 2011.

²² Javier Maderuelo, *La idea de espacio*, p. 106.

construyendo el espacio mediante todas las experiencias, sirvió para que todos se encontraran a sí mismos, simultáneamente encontraran que no eran ya más ellos mismos.

Con ello, *Musika Viva* apuntó a la compatibilidad de ser al mismo tiempo la parte y el todo del evento, sin que ello representara contradicción, y aspirando a la realización de la obra de arte total, reminiscencias a Richard Wagner y Kurt Schwitters, síntesis de las artes, la luz, la palabra, el entorno y el sonido²³. De allí, la utilización de las partes: parcelación del piano, numeración de los subeventos, construcción de ambientes singulares, según la consideración de la totalidad como sinónimo del universo, que comprende todas las cosas existentes y contingentes, conforma un campo de relaciones que incluyen hasta el silencio y el vacío, aún después de haberse demostrada su imposibilidad²⁴.

Ahora bien: como una cronología precedente de los cambios que inspiraron *Arquitectura del sonido*:

Charles Ives liberó las consonancias y la regla de las sucesiones de consonantes perfectas. Arnold Schoenberg liberó las disonancias, con ello la teoría musical quedó terminada ampliada y corregida²⁵. Y después [...]

1917 [tachado] (perdón)

1918 Duchamp: La pintura está muerta

1950 Boulez: Schoenberg está muerto

1960 Judd: la pintura está muerta

1964 Cage: silencio.

De esta manera, *Musika Viva* inscribió su propuesta en una larga e importante tradición de rupturas musicales y pictóricas durante el siglo XX, rupturas que indicó en los dos párrafos siguientes, ya que la continuación de la primera frase se encuentra en la tercera y en la quinta, no en la segunda. Asimismo, la segunda frase adquiere sentido cuando se lee la cuarta y la sexta, no la tercera.

En ellas, múltiples referencias a los músicos Eric Satie y John Cage, especialmente cuando dice: «lo que hace que una búsqueda de hongos sea interesante, es precisamente

²³ Sobre El drama del futuro, donde Wagner enunció en 1860 la obra de arte total, combinación de música, danza, poesía, arquitectura, pintura, filosofía y política, Ver, Juan José Sebrelli, *Las aventuras de la vanguardia*, p. 300.

²⁴ En 1951, en la Universidad de Harvard, John Cage buscó una experiencia directa con el silencio. Para ello se introdujo en una cámara anecóica donde escuchó estupefacto un sonido agudo, correspondiente a la acción de su sistema nervioso, y un sonido grave, producto de la circulación de la sangre. Esta experiencia fue definitiva para su carrera. De allí en adelante, Cage planteó que el silencio no es ausencia total de sonido, sino sonidos que no se han escrito en las partituras.

²⁵ Charles Ives (EU, 1874-1954), compositor de música clásica, que exploró las tonadas folclóricas para crear un estilo americano único buscando posibilidades musicales en la composición; Arnold Schoenberg (Viena, 1874-Los Ángeles, 1951), compositor pionero en la composición atonal; creó la técnica del dodecafonismo basada en series de doce notas abriendo las puertas al desarrollo posterior del serialismo de la segunda mitad del siglo XX.

que uno de ellos sea venenoso[s] o pueda ser venenoso», recuerda el lector que Cage fue un especialista en micología. De igual forma, los juegos con las palabras, la intercalación de mayúsculas y minúsculas, el cuestionamiento a la idea del estilo, el llamado a la sustitución de la composición por la sugestión o indicación, y como conclusión de este juego semántico, en la esquina inferior derecha, o mejor, en la esquina superior derecha, dependiendo si el lector leía Lado B en sentido horizontal o vertical: «espacio sobre tiempo es igual a *momentum*».

«¡BUNDOLO!», en este juego de frases irrumpió el grito de Tarzán, exhalación de aire encerrada gráficamente en un globo de línea contorno zigzagueante, expresión de la fuerza del rey de la selva. Pero, en *Arquitectura del sonido* ¿qué valor tenía este grito? Según los amantes de las historietas, era el grito de victoria y goce aprendido de los grandes monos y del simio hembra que crió a Tarzán; según los incrédulos, era el sonido de ficción producido en un estudio de grabación por ingenieros de sonido que mezclaron «el aullido de una hiena reproducido al revés, el balido de un camello, la nota de un violín, y un Do mayor de un soprano»²⁶. De todas formas, manifestación de cómo se esculpe y modela el espacio escultórico a través del aire, así como lo había hecho Piero Manzoni en 1960 en la obra *fiato d'artista*, en la que infló globos de caucho rojo con el aire expelido con sus propios pulmones.

Conclusión

Momentum, palabra misteriosa que en su misma pronunciación exige una prolongación, una duración. En los eventos de participación se refiere a sucesos no intencionados que obedecen a ninguna ley, a una combinación de circunstancias imprevisibles que se salen de la costumbre. Como un par de dados lanzados a la suerte, significa que todo se encuentra en continuo movimiento, no admite determinación de cantidad, expresa una fuerza. Para Sorzano, concepto rector en su obra integral.

Para ampliar un poco este concepto, se puede considerar *Tríptico* (figuras 10, 11 y 12), perteneciente a la serie *Partituras mentales*. En esta obra, el artista utilizó la técnica de la copia heliográfica en amoníaco, tan usada en los años setenta por las empresas de publicidad y diseño. Al mirar las diapositivas de esta obra, de la que se desconoce su ubicación, Sorzano afirma que deben estar muy deterioradas, casi negras producto del efecto que el tiempo cobra en este tipo de material.

Si se mira con mayor atención, dice con letra manuscrita del puño de Sorzano: No oír (figura 10), No hablar (figura 11), No ver (figura 12); según el artista, se refiere al tiempo en que las multinacionales destruían el medio ambiente, pero los medios de comunicación no informaban al respecto porque iba en contra de aquellos que pautaban la publicidad. Junto a estas inscripciones, otras palabras que parecen sueltas: «hollín», «desierto», «árbol», «limpiar el aserrín», «nada», «sí paisaje», «no paisaje», «a palabras necias, oídos sordos»,

²⁶ Javier Ariza, *Las imágenes del sonido*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 21.



FIGURA 10. Gustavo Sorzano, *Tríptico, No oír* (1974).
Copia heliográfica, sin datos sobre ubicación.



FIGURA 11. Gustavo Sorzano, *Tríptico, No hablar* (1974).
Copia heliográfica, sin datos sobre ubicación.

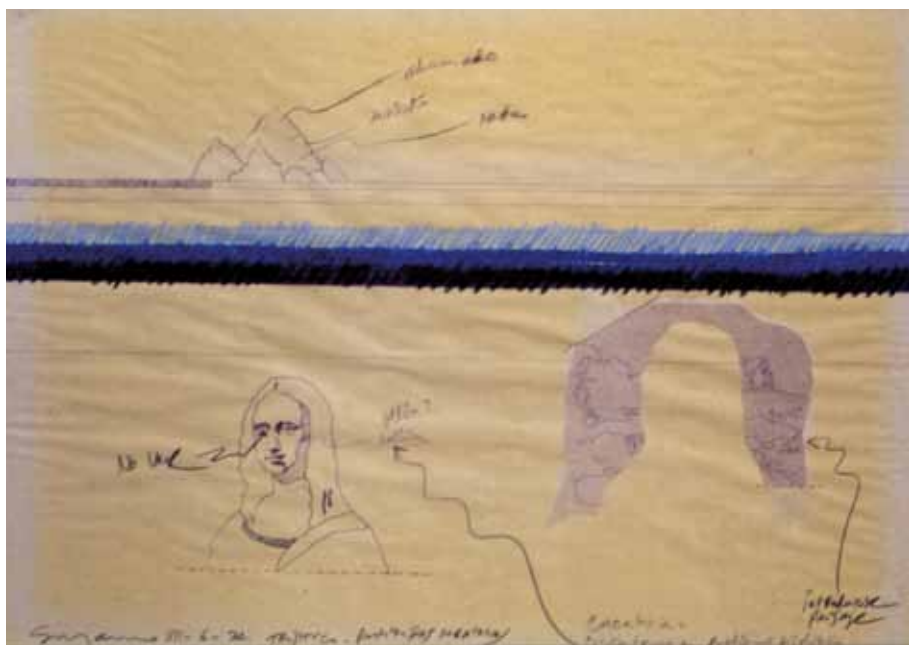


FIGURA 12. Gustavo Sorzano, *Triptico, No ver* (1974).
Copia heliográfica, sin datos sobre ubicación

especie de rompecabezas que invita al espectador a imaginar, que evidencian el carácter abierto de la obra.

Cuando se le pregunta al artista por qué pintó de negro la cara de la Monalisa (figura 10), responde: «porque así iba a quedar»²⁷, y es que debido a la técnica en que fue elaborada, era necesario sacar un segundo original para que no se deteriorara, por supuesto, Sorzano no tomó esta precaución porque su interés, dado el inexorable paso del tiempo, era referirse a *momentum*. De esta manera, *Triptico*, al igual que *Arquitectura del sonido*, se constituyó en evento de participación en el que el tiempo ocupó un protagonismo decisivo.

Ahora bien: volviendo a *Arquitectura del sonido*, se debe considerar que con las numerosas referencias a Charles Ives, quien indicó en sus partituras el emplazamiento de los músicos en distintos puntos del salón para producir efectos sonoros de espacio, y a John Cage, con su poema *mesóstico Sculpture Musicale, Musika Viva* apuntó a la célebre frase de Marcel Duchamp: «*sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure*»²⁸, en realidad, algo muy cercano al concepto *momentum*.

²⁷ Conversación entre Gustavo Sorzano y María Mercedes Herrera. Bogotá, 11 de abril de 2011.

²⁸ Citado por Javier Maderuelo, *La idea de espacio*, p. 109. *Mesóstico* es una composición poética que oculta una palabra o frase formada con las letras medias de cada uno de los versos.

Por último, considerando que los eventos de participación transforman la manera de experimentar el arte, rompen las barreras entre los géneros artísticos e intercambian roles entre espectadores y participantes, se puede valorar el lugar ocupado por *Arquitectura del sonido* en una multiplicidad de formas cómo emergió el arte conceptual en el país. Con ello se cuestiona el lugar que la historiografía colombiana ha otorgado a *Espacios ambientales*, o la manera como ha rotulado «conceptual» a cualquier cosa: a cubrir las obras con telas negras, abofetear a un crítico de arte²⁹, originando toda serie de especulaciones e invisibilizando actores trascendentales como *Musika Viva*, primer grupo multidisciplinar de creación colectiva formado en Bogotá, referente necesario para comprender los inicios del arte conceptual en el país, y que abre el estudio de este tipo de arte a nuevos enfoques que sean acordes a las disoluciones y rupturas propuestas en el arte desde mediados de los sesenta, de manera que permita integrar las prácticas de la música electrónica, al tiempo que contempla el cruce de ejercicios disciplinares, como la arquitectura y el diseño, con la confluencia de campos profesionales, como la docencia y la publicidad.

Cruces y confluencias que *Musika Viva* integró en los siguientes años, ya que se lanzó a los espacios institucionales de las bienales de Cali y Medellín y a los salones nacionales, presentando sus obras conceptuales y electrónicas, y entendiendo sus eventos de participación como ejercicios en los que se buscó la complementariedad de las disciplinas. De esta manera, *Musika Viva* exploró en la creación del espacio arquitectónico a través del sonido, la experimentación del ruido de las máquinas, la reflexión sobre los avances tecnológicos, la construcción de espacios mentales y psicológicos, y es por ello que este artículo ha buscado, desde el análisis y la descripción de *Arquitectura del sonido*, brindar elementos con los que empiece a distinguir rasgos particulares del arte conceptual colombiano.

²⁹ La noche de la inauguración del xx Salón de Artistas Nacionales de 1969, Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios cubrieron sus obras con telas negras; posteriormente, en 1973, durante la apertura del xxiv Salón, Antonio Caro abofetó a Germán Rubiano protestando así por haber sido rechazado en el proceso de selección. Ambos gestos de protesta se han sobrevalorado como muestras del arte conceptual en Colombia; sin embargo, obedecieron más a intereses y antipatías personales que a propuestas artísticas. Sobre el primero, ver, María Mercedes Herrera Buitrago, «xx Salón de Artistas Nacionales Vs. Salón Nacional 1969: Botín de guerra entre Sociedad Colombiana de Artes Plásticas y Museo de Arte Moderno», *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 5(7) (2011): 122-141. Sobre el segundo, véase, Óscar Alarcón, «El Salón de Artistas. Show de plástica y boxeo», *El Espectador*, Bogotá, 11 de noviembre, 1973, pp. 1 A y 8 A.