



Universidad Nacional Autónoma de México  
Doctorado en Artes y Diseño  
Facultad de Artes y Diseño

# Favor de tocar

## Escultura Sonora Baschet MX

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

Presenta:

Héctor Iván Navarrete Madrid

Tutor principal:

Dr. Francisco Javier Tous Olagorta (FAD)

Comité tutor:

Dr. Pablo Joaquín Estévez Kubli (FAD)

Dr. Josep Cerda Ferre (UB)

Dr. Horacio Castrejón Galván (FAD)

Dr. Yuri Alberto Aguilar Hernández (FAD)

Ciudad de México, mayo 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**

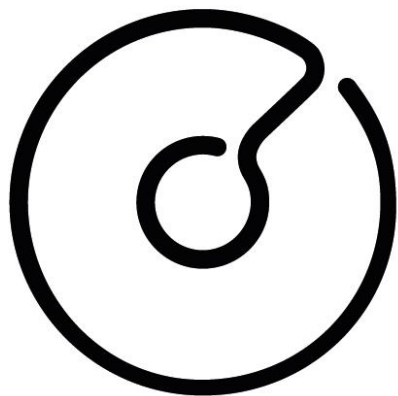


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Escultura M  
S o n o r a  
B a s c h e t X

**‘Favor de tocar’** es la premisa con que los hermanos Baschet expusieron en 1965 en el Museo de Ciencias y Artes MUCA de la UNAM, justo antes sus esculturas sonoras se presentaron en el Museo de Arte Moderno MoMA de Nueva York. Donde las esculturas no pudieron ser activadas por el público, por lo tanto la propuesta no fue exhibida en su totalidad. Esta frase enuncia la escisión que tiene la propuesta de los hermanos Baschet con la condición posmoderna, al derrumbar la idea de un arte ensimismado y de una estructura jerarquía dentro de la ‘esfera del arte’. Es una invitación a detonar tu propia experiencia a partir de las cualidades escultóricas y sonoras. Ellos en su momento dejaron de lado a las instituciones del arte (museo y galerías), al optar por instituciones educativas y por tanto a buscar trascender desde la generación de conocimiento. Los ubicamos como artistas ‘transmodernos’ al atravesar de forma transversal las ideas de futuro e innovación desde un eje eurocéntrico-occidental del poder en la esfera del arte. Virando el ejercicio de su práctica artística a las periferias del mundo, como México y Japón. Lugares donde su propuesta permitió la generación de lugares de empatía translingüística en eventos como la Olimpiada de México 68 en la cual los niños del campamento cultural aún sin compartir idioma se dieron a la tarea de construir y disfrutar colectivamente estas esculturas sonoras, en el ejercicio pleno de la generación de lenguajes y la búsqueda de significar a partir de la escucha interna y la escucha del otro. Esta investigación devela estos hallazgos desde la realización del rescate histórico, restauración y reactivación, en tanto a recontextualización y diálogo con propuestas de actualidad, con la propuesta de los hermanos Baschet en México.

Lo que presento a continuación es resultado de un proceso de vida que va más allá de una investigación-producción, me tocó descubrir este proceso desde las posibilidades de la imposibilidad y esto me enfrentó a la necesidad de creación de nuevos mundos. Por eso agradezco a quienes me acompañan en este proceso en México, Barcelona, Japón, Indonesia y otras partes del mundo, desde la UNAM, la UB, el Posgrado, la FAD, el GIEIES, LABADI, la División de Investigación, HIPPO, el CIEM, el MUAC, la ex Galería MerKup, el Taller de Escultura Sonora Baschet de la UB, la Assotiation Baschet JP, Associassion Structures Sonores Baschet, el gamelan 'Penempaan Guntur', el PanGamlenMX, la Orquesta de Esculturas, Armstrong Liberado, Live Cinema & Arte Sonoro, Cañones de Asedio, colegas, alumnos y amigos en los diplomados, seminarios, laboratorios y talleres, durante las Sesiones de Live Cinema & Arte Sonoro, las Improvisaciones remotas, las exposiciones presenciales y online, así como todo tipo de activaciones y experiencias.

Agradezco a Martí, a Josep, a Horacio, a Yuri, a Kubli al Dr. Tous por su acompañamiento en este proceso, así como a los maestros, compañeros, alumnos y amigos, un gusto el coincidir en este momento del mundo. Y en especial a mi familia, mis padres y mi hermana por la inspiración siempre. Y finalmente a Wendy compartir un hogar en la montaña junto con la manada.



## Índice

<b>Favor de tocar. Escultura Sonora Baschet MX</b>	<b>1</b>
<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Parte I. La escultura sonora Baschet desde el mundo de los sonidos y el pensamiento artístico</b>	<b>1</b>
1.1 El mundo de los sonidos	1
1.2 Pensamiento artístico	10
1.3 Sobre la visión intermedial y la transdisciplina	18
1.4 La escultura sonora Baschet desde el contexto del arte	23
<b>Parte II. Rescate histórico de la propuesta de los hermanos Baschet en México para la creación de lugares de empatía translingüística detonada por la escultura sonora</b>	<b>35</b>
<b>Capítulo I. Rescate histórico</b>	<b>35</b>
2.1.1 La escultura sonora Baschet en México	35
2.1.2 Un esbozo de la relación de los hermanos Baschet con México	40
2.1.3 La fuerza simbólica de la escultura sonora	58
2.1.4 Sobre el espacio de la escultura sonora en el arte contemporáneo	62
2.1.5 La trascendencia y lo efímero	76
<b>Capítulo II. Empatía translingüística</b>	<b>89</b>
2.1.6 Empatía translingüística en la propuesta de los hermanos Baschet	89
2.1.7 La olimpiada de México 1968, un laboratorio artístico en la periferia del mundo	97
2.1.8 Fraternidad, empatía y generación de lenguaje	105
2.1.9 Empatía translingüística, prácticas artísticas y la traducción permanente	127
<b>Capítulo III. Favor de tocar</b>	<b>138</b>
2.1.10 Favor de tocar. Escultura Sonora Baschet MX	138
2.1.11 'Armonía periférica escultórica/objetual': una propuesta en torno a la escultura sonora y la armonía tímbrica	154
1.1.1.1 'Armonía periférica escultórica/objetual' como propuesta	156
1.1.1.2 Geometrías acústicas	165
1.1.1.3 En el umbral de los criterios estéticos y la instauración del canon	169
1.1.1.4 Un dialogo transversal del 'objeto sonoro musical' al 'objeto sonoro escultórico'	173
1.1.1.5 'Timbre' y 'Objeto sonoro escultórico'	180
<b>Conclusión</b>	<b>189</b>
<b>Referencias</b>	<b>195</b>
<b>Libros de bitácoras</b>	<b>203</b>
1.1 Bitácora de investigación-producción	203
1.1.2 Bitácora del rescate histórico	203
1.1.2.1 Restitución sonora 'Monumento de percusión', MUAC	203
1.1.2.2 Taller de artista 'Escultura sonora, Baschet. Construcción e improvisación'	223
1.1.2.3 Clase abierta 'Mi nombre es Baschet', MUAC	231
1.1.2.4 Capacitación 'Posibilidades pedagógicas del instrumentario Baschet', CIEM	237

1.1.2.5	Taller 'Escultura Sonora y Pedagogía', CIEM	240
1.1.2.6	Activaciones del instrumentario, CIEM	242
1.1.2.6.1	'Casa sonora'	242
1.1.2.6.2	'Orquestando una nación'	243
1.1.2.7	Archivo MerKup, CDMX	245
1.1.2.8	Entrevistas 'Relación con Baschet'	250
1.1.2.8.1	Jaramar Soto	250
1.1.2.8.2	Antonio Gout	250
1.1.2.8.3	Coral Zayas	251
1.1.2.8.4	Sara Condez	251
1.1.3	Bitácora 'après Baschet'	252
1.1.3.1	Taller de Escultura Sonora Baschet UB	252
1.1.3.1.1	Exposición 'Après Baschet', UB	252
1.1.3.1.2	Ensayos de la temporada de invierno la orquesta de gamelan 'Penempaan Guntur'	254
1.1.3.1.3	Noves tendencies en gestió cultural, XOC 19	256
1.1.3.1.4	Reconegut sonors	258
1.1.3.1.5	Indisciplinas. Sobre la recerca en la pràctica de les arts	260
1.1.3.1.6	Après Baschet en Palo Alto	262
1.1.3.1.7	Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitímbrica	264
1.1.3.1.8	Organización del evento de cierre de movilidad	270
1.1.3.1.8.1	Presentación del proyecto 'Escultura Sonora Baschet MX'	272
1.1.3.1.8.2	Presentación de la improvisación sonora en colaboración con Riccardo Massari Spiritini	273
1.1.3.1.8.3	Concierto de solsticio de invierno con el Gamelan Pennepam Guntur	275
1.1.2.2	Assotiation Baschet JP	276
1.1.3.2.1	Encuentro con Sachiko Nagata presidenta de Baschet Association of Japan	276
1.1.3.2.2	Activación 'PanGamelan'	278
1.1.3.2.3	Activación 'Tagengo PanGamelan' en elementary school en Sanda City	279
1.1.3.2.4	Activación 'PanGamelan'	282
1.1.3.2.5	Visita a la colección Baschet de la City Kyoto University of Arts	283
1.1.3.2.6	Realización de mejoras a cristal Après Baschet	285
1.1.2.3	Escultura Sonora Baschet MX	288
1.1.3.3.1	Taller 'Escultura sonora. Construcción e improvisación'	288
1.1.3.3.2	Proyecto 'Orquesta de esculturas'	291
1.1.3.3.3	Producción de escultura sonora	292
1.1.3.3.3.1	Suspensiones	292
1.1.3.3.3.2	Oleajes	293
1.1.3.3.4	Encuentro Interdisciplinario de Escultura Sonora y Música Experimental	294
1.1.3.3.4.1	Primero, FAM	294
1.1.3.3.4.2	Segundo, FAM	295
	Tercero, CIEM	300
1.1.3.3.4.3	Cuarto, FAM-Laboratorio de Escultura	309
1.1.3.3.5	Exposición 'Après Baschet'	311
1.1.3.3.6	Activación y conversatorio. 'Vaivén performático de la escultura sonora', MM	312
1.1.3.3.7	Acompañamiento de investigación-producción	314
1.1.3.3.7.1	'Acercamiento entre la cimática, la escultura sonora y los nuevos medios artísticos' por Lorena Chajín	314
1.1.3.3.7.2	'Exploración sonoro visual, a través de la danza como medio performático' de Laura Martínez	315

1.1.3.3.7.3	'La música como espacio' de Andrea Elena Sánchez Hinojosa	316
1.1.3.3.7.4	'Análisis de vibración de barras aplicado a las esculturas sonoras Baschet' de Mateo Rodríguez	317
1.1.3.3.7.5	'El dispositivo sonoro como detonante de interacción emocional' de Gaber Lugo	318
1.1.3.3.7.6	'Acercamientos entre la fotografía panorámica, el paisaje sonoro y el campo expandido de la escultura' de Nicole Droppelmann	319
1.1.3.3.8	Visita de Martí Ruiz a México	320
1.1.3.3.8.1	Presentación en México de la reedición del libro 'Sounds Sculptures of Baschet's Brothers', MUAC	320
1.1.3.3.8.2	Concierto de Esculturas dentro del marco de 'Modos de oír', XTAA	324
1.1.3.3.8.3	Workshop 'PanGamelan', CU	328
1.1.3.3.8.4	Proyecto 'PanGamelanMX'	329
1.1.3.3.9	Laboratorio 'Contact & PanGamelan. Experiencia colectiva'	333
1.1.3.3.9.1	9º Encuentro Internacional de Arte Sonoro y Experimentación Audiovisual Fon_ON, FAM	333
1.1.3.3.9.2	4º Encuentro de Improvisación de Contacto México, Butoyolotl	336
1.1.3.3.10	Visita a Bali, Indonesia	338
1.1.3.3.10.1	Clase de Rindik y Gender, en Ubud	338
1.1.3.3.10.2	Visita a orquestas de Gamelan en la isla de Bali	340
1.1.4	Bitácora de la imposibilidad	342
1.1.4.1	Favor de tocar. Escultura Sonora Baschet MX	343
1.1.4.2	Diarios de Murciélagos	350
1.1.4.3	Interacción remota	351
1.1.4.3.1	'Laboratorio Transdisciplinario de Interacción Remota. Escultura Sonora Baschet MX'	351
1.1.4.3.2	'Laboratorio de composición para Instrumentario pedagógico Baschet'	354
2.1	Bitácora de ensayos	355
2.1.1	Imaginando un futuro	356
2.1.2	Escultura sonora u objeto de crisis	359
2.1.3	Pedagogía Baschet una pedagogía en resistencia	362
2.1.4	La 'acción crítica' dentro de la improvisación como estrategia creativa	367
2.1.5	La acción de los 'no músicos'	368
2.1.6	El orden de las cosas. La improvisación como práctica artística anarquista	370
2.1.7	Necesidad de réplica	373
2.1.8	El centenario de François Baschet y la 'Reconstrucción del universo'	375
2.1.9	Ensayo sobre la imposibilidad	377
3.1	Bitácora experimental	380
3.1.1	Trabajo experimental	380
3.1.2	Experimento expofasto	390
	<b>Índice de ilustraciones y tablas</b>	<b>392</b>

## Favor de tocar. Escultura Sonora Baschet MX

### Introducción

‘Favor de tocar’ fue la premisa que acompañó a la propuesta de esculturas sonoras de los hermanos Baschet alrededor del mundo. Es curioso caer en cuenta que en español ‘tocar’ proviene de la onomatopeya ‘toc’ lo que quiere decir que es en una palabra que genera su significado de la imitación de un sonido que se asemeja a lo que significa. En este caso ‘toc-toc’ del percutir de algún objeto. Así mismo las acepciones que tiene esta palabra en español tienen que ver tanto con lo háptico, como con lo acústico y lo musical. Lo cual lo hace un término muy *ad hoc* con las intenciones de la ‘escultura sonora’ en tanto a las relaciones ‘forma-sonido-interacción’.

Sin embargo ‘la escucha’ también es otro canal de entrada para conocerlas, al saber de ellas lo primero que viene a la mente es querer ‘tocarlas’ o ‘escucharlas’, ambas son las vía de entrada al ‘mundo de los sonidos’ que ellas nos plantean.

La escucha es análoga a la observación en tanto contemplación y por lo mismo propone una perspectiva del mundo. La cual tiene que ver con la definición de Marshall McLuhan<sup>1</sup> en la que refiere el ‘espacio acústico’ en tanto que es la esfera que se desdobra 360° en todas direcciones de la cual somos el centro, sin embargo mi escucha es simultánea y periférica a otras escuchas, cada quien es el centro de su escucha, sin embargo mi escucha es periférica de las demás escuchas. Lo cual devela esta cualidad multidimensional en la acción de escuchar, ninguna escucha es idéntica a otra, cada

---

<sup>1</sup> Herbert Marshall McLuhan (Edmonton, 21 de julio de 1911-Toronto, 31 de diciembre de 1980) fue un filósofo, erudito y profesor canadiense.

escucha es subjetiva, por tanto genera una imagen específica de la realidad así que la suma de diversas escuchas pueden generar un panorama más amplio de aquello que fue escuchado, en otras palabras la retroalimentación y el intercambio intersubjetivo genera una imagen colectiva de la realidad.

La acción de escuchar nos permite pasar de ser 'centro' a ser 'periferia' y viceversa, por tanto representa el ejercicio de la empatía hacia la 'otredad' el cual me arroja 'más allá' de mí mismo, por lo tanto debemos decir que la 'escucha' es una práctica transversal.

Pasa lo mismo al 'tocar' el contacto genera una extensión del tacto, expande al individuo más allá de si mismo. Sin embargo, el tipo de objetos que individualmente o socialmente nos permitimos tocar se imponen también una relación de centro y periferia. Una jerarquía de 'objetos aptos para' y los 'no aptos para', así se han relegado muchos objetos a ser usados únicamente bajo una función para la cual han sido creados. Sin embargo, la escultura sonora propone un redescubrimiento del mundo a partir de 'tocar' y 'escuchar' a esos 'otros objetos'. Así mismo, en esta visión hemos de referir lo que aprendimos de práctica de la 'improvisación de contacto'<sup>2</sup> la cual señala de forma recurrente la frase: 'escucha tú cuerpo', lo que implica el acto de tomar conciencia de lo que sucede al interior nuestro, escucha que sucede al tocar y al dejarse tocar.

Bajo esta visión transversal entre disciplinas declaramos que en este trabajo no nos conformaremos con analizar el fenómeno que implica a la propuesta de los hermanos

---

<sup>2</sup> El Contact Improvisación es una técnica de danza en la cual puntos de contacto físico proveen un punto de partida para la exploración del movimiento a través de la improvisación. Es, por lo tanto, una forma de danza de improvisación, además de una de las más conocidas y características formas de danza posmoderna.

Baschet dentro del contexto del arte, sino más bien vamos a ‘tocar’ y ‘escuchar’ la propuesta de los hermanos Baschet haciendo conciencia de este ir y venir del centro a la periferia en los diversos fenómenos relacionados a las dimensiones del arte.

Esta es la razón por la que formulamos un rescate histórico de la propuesta de los hermanos Baschet en México. Así mismo este rescate lo construimos desde el análisis del potencial de su propuesta, los conflictos e implicaciones de su rescate, lo que nos llevó a sumergirnos en lo que genera la propuesta y la manera en que lo hace, esto para plantearnos a nosotros mismos las maneras de adoptar la propuesta desde nuestra práctica. Para ello focalizamos como estrategia principal la ‘reactivación’ entendida como la recontextualización de la propuesta de los hermanos Baschet en México así como la generación de un diálogo con propuestas contemporáneas. Y partimos de la proposición de que: ‘el rescate histórico de la obra de los hermanos Baschet en México nos llevará a encontrar de frente asuntos no resueltos dentro de la problemática del arte contemporáneo, debido a la naturaleza híbrida e intermedial de la escultura sonora y los fenómenos del arte sonoro’ como punto de inicio de este proyecto.

Ahora, con la intención de presentar el contexto en que se inscribe esta investigación, requerimos atender los siguientes puntos: 1. ¿Quiénes son los hermanos Baschet? 2. ¿Qué es la ‘escultura sonora’? 3. ¿Qué entendemos por ‘lugares’ desde la perspectiva de lo escultórico? 4. ¿A que llamamos ‘empatía translingüística’?

1. En principio sobre los hermanos Baschet, Martí Ruiz especialista en el trabajo de los artistas comenta en la introducción de su tesis doctoral:

Bernard y François Baschet son reconocidos internacionalmente como las principales figuras iniciadoras de la escultura sonora, desde los años cincuenta del siglo veinte. Han realizado

exposiciones y giras de conciertos alrededor del mundo, en grandes museos y centros de arte contemporáneo de París, Londres, Berlín, Helsinki, México D.F., Toronto, Nueva York, Chicago, Osaka, Madrid y Barcelona, entre muchos otros. Basándose en extensos estudios de acústica y organología aplicados a la escultura, van a generar nuevos instrumentos musicales y llegan a crear una nueva disciplina, -con un pie en la ciencia acústica y otro al mundo del arte-: La Escultura Sonora [...] Los descubrimientos y posicionamientos de los hermanos Baschet han sentado mucha influencia internacionalmente y abrieron en su momento diversas vías pioneras, desde la exposición fomentando la participación del público, pasando por los talleres de construcción de escultura sonora ambiental hasta una pedagogía musical alternativa muy extendida en los centros de educación primaria y secundaria de Francia. (Ruiz, «Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d'aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques». p.9)

Posteriormente advierte algunos elementos acerca de la idiosincrasia presente en la trayectoria de los artistas franceses:

La trayectoria de los hermanos Baschet es resultado de una idiosincrasia singular, que apuesta determinadamente por una sinergia entre arte, ciencia, música y artes plásticas. El posicionamiento ideológico de los hermanos Baschet es imprescindible para entender el propósito de su obra. Su intención es la de poner la investigación en la acústica y desarrollo de los objetos sonoros al servicio de una concepción social.' (p. 53)

2. Lo siguiente será puntualizar que la 'escultura sonora' la hemos abordado desde investigaciones previas, en donde la concebimos "como una rama de la escultura, ampliada por la concepción de lo sonoro" (Navarrete, «Montañas misteriosas: Posibilidades de incidencia en la configuración simbólica del espacio de la escultura sonora», p. 62) En donde "toda escultura sonora el sonido es un elemento extramatérico o inmaterial que emerge del objeto mismo, por lo que una escultura sonora no se centra en el objeto mismo, sino que este abarca más allá de sí, el objeto sonoro se expande en el entorno circundante..." (p. 53) la cual plantea "una configuración simbólica espacial en la que funciona como objeto signifiante inmerso en un espacio acústico relacional en el que funge como detonador de experiencia (...) generando un proceso de comunicación dialógico con base en la observación y la escucha." (p. 193)

3. Y por otro lado con respecto a la concepción de 'lugar' desde la escultura, nos referimos a lo que Heidegger señala cuando dice que: "las cosas en sí mismas son lugares, y que no se limitan a pertenecer al lugar." (Heidegger, *El arte en el espacio*, p. 191) donde concibe a los 'lugares' desde la escultura refiriéndose a la obra de Eduardo Chillida<sup>3</sup>, y en donde apunta también que: "La plástica sería un corporeizar lugares (...) al abrir una comarca y preservarla." (p. 133) y nos aclara que "Un lugar no se encuentra en un espacio dado de antemano, a la manera del espacio de la técnica y la física. Éste se despliega por primera vez a partir de que los lugares de una comarca se den a valer" (p. 131), de donde retomamos que la concepción de 'lugar' desde lo escultórico tiene que ver más con un valor emotivo que surge desde el objeto, que con una situación espacial.

4. Y sobre la 'empatía translingüística' referiremos que en 2015 en la Universidad de Barcelona (UB) encontramos entre materiales de video, un fragmento silente que registraba un grupo de niños armando grades estructuras metálicas con varillas, llaves y tuercas, en medio de un gran espacio abierto (*Baschet, México 68.*), este material era parte del acervo que François Baschet heredó a la UB en sus últimos años cuando a lado de Josep Cerda<sup>4</sup> y Martí Ruiz<sup>5</sup> fundaron el Taller de Escultura Sonora Baschet<sup>6</sup>. Mientras mirábamos el registro, Josep Cerda nos señaló que identificaron que la acción sucedía en las olimpiadas de México 68 ya que los chicos portaban

---

<sup>3</sup> Eduardo Chillida Juantegui (San Sebastián, 10 de enero de 1924-ibídem, 19 de agosto de 2002) fue un escultor y grabador español conocido por sus trabajos en hierro y en hormigón, destacado continuador de la tradición de Julio González y Pablo Picasso.

<sup>4</sup> Josep Cerda i Ferre, doctor en Bellas Artes, escultor, catedrático y director del master de Artes Sonoro la Universidad de Barcelona.

<sup>5</sup> Martí Ruiz i Carulla, doctor en Bellas Artes y especialista en escultura sonora Baschet por la Universidad de Barcelona.

<sup>6</sup> La web del proyecto: <http://tallerbaschet.cat/>



impermeables amarillos con los logos conmemorativos de aquel evento y que pensaban que sería Chapultepec o en las islas de Ciudad Universitaria donde esto ocurrió, después de esto siguió una larga charla con Martí Ruiz dedicada a la importancia de conocer más a profundidad sobre la relación de la propuesta de los hermanos Baschet con México.

Finalmente, a la luz de la búsqueda confirmamos que el video corresponde al registro de las actividades de la 'Olimpiada Juvenil' que se desarrollaron dentro del contexto de la 'Olimpiada Cultural'. De dicho evento contamos con el testimonio de Jaramar Soto, hija de Alfonso Soto Soria museógrafo del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM, uno de los responsables de traer a nuestro país la propuesta de los hermanos Baschet. Ella nos platicó su experiencia como monitora del contingente formado por 240 niños de los 120 países que participaban en el evento (Organizing Committee of the Games of the XIX Olimpiad, «la84».p. 409).

El hecho de la existencia de este material, desde la perspectiva de investigación-producción, nos motivó a generarnos algunas reflexiones. Por ejemplo: Lo que vemos son niños construyendo algo de forma colectiva, sin embargo además de trabajar, se ve que juegan y disfrutan, ya en una lectura más profunda podemos reparar que los niños que se encontraban ahí llevaban relativamente poco tiempo de conocerse y que entre ellos tienen diversos rasgos, lo que nos habla de diversas razas y nacionalidades, por lo tanto es seguro afirmar que hablaban diversos idiomas. Sin embargo se ve que se entendían y que juntos generaban un 'lugar' de encuentro multicultural, esto nos lleva a pensar que la 'escultura', en este caso la 'escultura sonora' y lo que se hacían con ella 'construir-jugar', era lo que conformaba el 'lenguaje común' entre todos ellos, desde lo 'escultórico' y lo 'sonoro', lo 'visual', lo 'audible', 'transitable' y lo 'colectivo'. Por lo tanto

sospechamos que el espacio que crean las esculturas de la propuesta de los hermanos Baschet se convierte en ‘lugares de empatía translingüística’, y es justo la manera en la que indagamos sobre esta sospecha, lo que se aborda en el desarrollo del trabajo.

Tenemos que mencionar que esta última perspectiva no figuraba siquiera en nuestro imaginario antes de este proceso de investigación. Ya que movidos por lo que señaló Aureliano Sánchez<sup>7</sup> durante el curso propedéutico al ciclo 2018-1 del doctorado en la Facultad de Artes y Diseño: “Toda investigación es el proceso que imaginamos para aclararnos un punto no resuelto.” (Aureliano Sánchez Tejeda, «El acto artístico como vía de investigación».) Cuestión que nos permitió plantear la proposición que dio paso a esta investigación, de lo cual hablaremos entrando al desarrollo del trabajo.

Por otra parte, si bien es evidente que esta investigación-producción parte de una manifestación artística, y por tanto responde al perfil de una investigación cualitativa, que revisa las características de los fenómenos y su objetivo consiste en describir, interpretar y explicar los fenómenos. Para este caso en particular el enfoque en la experiencia estética es generado por una propuesta artística determinada, la de los hermanos Baschet. Debemos mencionar que como lo indica Ario Garza Mercado<sup>8</sup> en su texto ‘Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales y humanidades’, la principal dificultad de toda investigación ‘cualitativa’ es llevar los aspectos de lo subjetivo, lo sensorial, la percepción y la comunicación al terreno de lo

---

<sup>7</sup> Aureliano Sánchez Tejeda, doctor en Artes con mención “Cum Laude” por la Universidad Politécnica de Valencia España catedrático de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.

<sup>8</sup> Ario Garza Mercado (Monterrey, Nuevo León, México, 11 de abril de 1936-Ciudad de México, México, 3 de enero de 2011), fue bibliotecólogo, abogado, ensayista y poeta.

cuantitativo. Por ello el presente estudio está basado en las siguientes técnicas de investigación: 1. Documental, 2. Estudio y trabajo de campo y 3. Experimental. Las cuales abordamos de la siguiente manera: 1. Documental. En primera instancia aplicando las técnicas archivista y bibliográfica, pero primordialmente tomando en cuenta al 'documento' como todo material o cualquier formato que tiene información. Así los registros gráficos y sonoros resultan ser una fuente de información. Por tanto la 'Escultura' en sí misma aquí es tomada como documento. 2. Estudio y trabajo de campo. Aplicando las técnicas de la exploración, la observación del terreno, la entrevista y la observación participante. 3. Experimental. Aplicando la 'manipulación de variables' de acuerdo a las reglas del 'experimento'.

Así estos métodos se aplican sobre los tres ejes principales en la investigación producción de la siguiente manera: 1. Para la indagar en la 'relación Baschet México' se recurrió a los registros documentales tanto hemerográfico, bibliográfico, fotográfico y videográfico, así como el trabajo y estudio de campo mediante entrevistas, las estancias en la Universidad de Barcelona cuando se trabajó en el Taller de Escultura Sonora Baschet, y se visitaron los talleres de François y Bernard en Francia. 2. Mientras que para realizar los trabajos de 'restauración', se partió de las esculturas originales Baschet como documento los cuales durante los trabajos y estudios de campo permitieron generar diversas hipótesis y elegir la que de mejor manera satisficiera una restitución completa de las esculturas sonoras Baschet.

Y en última instancia, desde el eje de la 'reactivación' la aplicación de las técnicas de los métodos de investigación se reflejan de esta manera: 1. La observación participante: Al realizar estancias de investigación cercanas al fenómeno a estudiar. 2. El trabajo

experimental con manipulación de variables: Desde el diseño y desarrollo de exposiciones, la planeación y desarrollo de ‘improvisaciones colectivas dirigidas’, la realización de activaciones, talleres y primordialmente la generación de ‘laboratorios de exploración artística’. 3. Experimento expofasto: al tomar un evento pasado y analizarlo desde la perspectiva del experimento.

Por otro lado, debemos mencionar sobre el estado de la cuestión relacionada a la investigación y el rescate de la propuesta de los hermanos Baschet, al momento de iniciar este trabajo se puede describir de la siguiente manera:

El principal trabajo entorno a la propuesta de los hermanos Baschet, corresponde a la investigación doctoral de Martí Ruiz ‘Escultura sonora Baschet. Archivo documental y clasificación de aplicaciones para el desarrollo de formas acústicas’<sup>9</sup> Trabajo exhaustivo a nivel técnico y conceptual sobre la propuesta de los hermanos Baschet. Investigación propiciada por la generación el Taller de Escultura Sonora Baschet en la Universidad de Barcelona de la mano con Josep Cerda y el mismo François Baschet, plataforma que se ha encargado entre otras cosas de propiciar la red mundial en torno a los estudios de la Baschetología.

Mientras que otras Instituciones implicadas son: 1.Associassion Structures Sonores Baschet<sup>10</sup> en Francia, creada por Bernard Baschet, en principio para el desarrollo y difusión del ‘Instrumentario Pedagógico’, que desde la muerte de Bernard ha ampliado

---

<sup>9</sup> Traducciones por el autor de esta tesis. [Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d’aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques]

<sup>10</sup> La web del proyecto: <http://baschet.org/site/?lang=fr>

sus funciones para propiciar un rescate de la propuesta. 2. Association Baschet JP<sup>11</sup> creada con el fin de realizar la restauración de la colección Baschet adquirida en la Expo 70's en Osaka, que desde el 2013 se ha encargado de su rescate y restitución.

Cabe mencionar que un antecedente importante sobre el estudio de la escultura sonora en la UNAM se encuentra el trabajo de Yoliztli Marañón<sup>12</sup> quien en su línea de investigación durante la maestría y doctorado trabajó la escultura sonora en piedra desde el campo expandido con los trabajos: 'Los sonidos de las piedras: experimentación visual y sonora de la escultura en piedra', tesis de maestría y 'El sonido de las piedras: escultura sonora expandida', tesis doctoral. Con quien tuvimos el gusto de colaborar desde su creación en el Grupo Interdisciplinario de Experimentación e Investigación en Escultura Sonora<sup>13</sup> (GIEIES) coordinado por Francisco Tous<sup>14</sup>.

Finalmente debemos mencionar que la estructura fundamental de la tesis se compone de dos partes y un libro de bitácoras. En la 'Parte I. La escultura sonora Baschet desde el mundo de los sonidos y el pensamiento artístico', se expone el marco teórico desde la transdisciplinariedad y la visión intermedial del pensamiento artístico y el mundo de los sonidos para en marcar una visión de la propuesta de los hermanos Baschet desde el contexto del arte.

Mientras que en la 'Parte II. Rescate histórico de la propuesta de los hermanos Baschet en México para la creación de lugares de empatía translingüística detonada por

---

<sup>11</sup> La web del proyecto: <https://baschet.jp.net/>

<sup>12</sup> Silvia Yoliztli Villanueva Marañón, doctora en Artes y Diseño por la UNAM.

<sup>13</sup> La web del proyecto: <https://phonografic.wixsite.com/gieies>

<sup>14</sup> Francisco Javier Tous Olagorta, doctor en Bellas Artes y profesor e investigador de Escultura en la UNAM.

la escultura sonora' donde se exponen las aportaciones de la investigación en tres capítulos: el primero correspondiente al 'Rescate histórico' donde se plantea el potencial y las implicaciones de realizar el rescate histórico de la propuesta de los hermanos Baschet en México. El segundo llamado 'Empatía translingüística' donde se revisa y conceptualiza aquello que encontramos que es generado por la propuesta de los hermanos Baschet. Y el tercer capítulo 'Favor de tocar' hace una revisión de la manera en que se articula la propuesta y se explica a manera de retrospectiva cómo es que esta nos ha servido de detonador en este proceso de investigación-producción artístico, que desemboca en nuestra propuesta de línea de investigación-producción 'armonía periférica escultórica/objetual' planteada a partir de la experiencia en este proceso doctoral.

Por otra parte en el 'Libro de bitácoras' están plasmados los procesos de trabajo y de pensamiento que conforman esta investigación en tres bitácoras diferenciadas:

La primera es la 'Bitácora de investigación-producción' la cual está dividida en: 1. 'Bitácora del rescate histórico' donde se presenta toda la documentación relativa la localización, catalogación y restauración de las obras originales de los hermanos Baschet en territorio mexicano, 2. 'Bitácora 'après Baschet'' donde se aloja todo el desarrollo de proyectos generados a partir de los principios de los hermanos Baschet, esta se encuentra seccionada en tres experiencias primordiales: a. Todo aquello que sucedió en la estancia de investigación en el 'Taller de Escultura Sonora Baschet' de la UB, b. La experiencia en Japón con 'Association Baschet JP' y c. El desarrollo del proyecto 'Escultura Sonora Baschet MX'. Y 3. La 'Bitácora de la imposibilidad' que surge a partir

de la situación de confinamiento y que alberga una serie de proyectos y de reflexiones que parten de la crisis de contacto y la búsqueda de las posibilidades de la imposibilidad.

La segunda es la 'Bitácora de ensayos' en cual se presentan ejercicios reflexivos que se desarrollaron durante las distintas etapas de la investigación-producción, los cuales al igual que el desarrollo de propuestas, dinámicas activaciones ayudaron a construir el proyecto 'Escultura Sonora Baschet MX'.

La tercera y última es la 'Bitácora experimental' donde se presenta tanto el protocolo como el análisis de resultados donde interpretamos 'eventos' a través de la manipulación de variables con el fin de lograr un entendimiento más profundo de los fenómenos que giran en torno a la propuesta de los hermanos Baschet.

## Parte I. La escultura sonora Baschet desde el mundo de los sonidos y el pensamiento artístico

### 1.1 El mundo de los sonidos

El asunto abordado en esta investigación-producción despertó desde la academia una serie de inquietudes derivadas del horizonte disciplinario y el aparato crítico para llevarse a cabo. Una de las primeras cuestionaba la pertinencia de la presencia del recurso 'sonoro' dentro de las artes visuales. Para responder esta cuestión es necesario precisar ¿A qué nos referimos con presencia del recurso 'sonoro'? Y a su vez para abordar este asunto tenemos que atender lo referente al campo de lo 'sonoro' o en otras palabras 'el mundo de los sonidos'.

Para comenzar a indagar sobre esto referiremos a lo que apunta R. Murray Schafer<sup>15</sup> en su texto 'El paisaje sonoro y la afinación del mundo' publicado en 1993 donde comenta: "A lo largo del libro voy a considerar el mundo como una composición musical macrocósmica. Es una idea poco común, pero pienso hacerla valer implacablemente." (Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, p. 21) Murray es un compositor y pedagogo canadiense, pionero en la implementación de conceptos como: 'Paisaje sonoro' y la 'ecología acústica' a los cuales llegó como parte

---

<sup>15</sup> Raymond Murray Schafer (Sarnia, 18 de julio de 1933) es un compositor, escritor, educador, pedagogo musical y ambientalista canadiense, reconocido por su «Proyecto del Paisaje Musical del Mundo», preocupaciones por la ecología acústica, y su libro *The Tuning of the World* (de 1977).



de su participación con el grupo de investigación 'Proyecto Mundial del Paisaje Sonoro'<sup>16</sup>  
<sup>17</sup>al lado de Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax y Howard Broomfield.

De estos conceptos, ahora nos vamos a detener en el de 'paisaje sonoro' no por la cuestión de lo 'sonoro' sino por la noción de 'paisaje', esto por su relación con las artes visuales, lo que nos servirá para abordar el asunto de los 'prestamos' interdisciplinarios. El concepto de 'paisaje' está presente en diversos campos de estudio tales como las ciencias de la tierra y las artes. El 'paisaje' es el documento básico para hacer 'geografía' y corresponde a cualquier área de superficie terrestre. Mientras que desde el punto de vista artístico tiene que ver con la representación gráfica de un terreno extenso en el caso de la pintura, la fotografía o el cine, incluso debemos de incluir la descripción de este en términos de la literatura. En ambos casos, está implicado un estudio de la superficie terrestre, ya sea de carácter científico o de carácter estético. En este sentido resulta evidente que la actividad tanto artística como científica, surgen de forma paralela adosadas a la contemplación y la reflexión del entorno que habita el ser humano. Para precisar el concepto de 'Paisaje sonoro' vamos a referir lo que el autor comenta al respecto:

Mediante el término paisaje sonoro nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico. De la misma manera que podemos estudiar las características de un determinado paisaje, podemos aislar un entorno acústico como un campo de estudio. (...) Un paisaje sonoro consiste en acontecimientos escuchados, no en objetos vistos. (Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, p. 24)

---

<sup>16</sup> [World Soundscape Project]

<sup>17</sup> La Web del proyecto: <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html>

Sin embargo la diferencia que supone la reapropiación del concepto 'paisaje' llevado desde disciplinas meramente visuales hacia el terreno de lo acústico implica un reajuste en términos de la valoración de la dimensión 'visual' con respecto a lo 'aural':

Sin embargo, resulta menos fácil formular una impresión de un paisaje sonoro que de un paisaje visual nada que se corresponda con la impresión instantánea que puede crear la fotografía. Con una cámara es posible capturar los aspectos destacados de un panorama visual para crear una impresión que se hace evidente de manera inmediata.

El micrófono no opera de esta misma forma. Muestra detalles. Ofrece un primer plano, pero nada que sea equiparable a la fotografía aérea. (p. 24)

Esto es un ejemplo claro de lo que es un 'préstamo' planteado por el trabajo interdisciplinario, en este caso de carácter conceptual. Ahora es necesario profundizar en cómo es que se dan estos procesos de reapropiación de lo prestado. Para revisar esto nos parece ilustrativo como Marshall McLuhan conceptualiza el 'espacio acústico', diferenciándolo del 'espacio visual'. Primero nos dice que "El espacio auditivo no favorece ningún enfoque. Se trata de una esfera sin límites fijos."<sup>18</sup> (McLuhan, «Five Sovereign Finger Taxed the Breath», p. 207) Para después marcar la diferencia con el espacio pictórico: "No es el espacio pictórico *boxed-in*, más bien es dinámico y siempre está en constante cambio, creando su propia dimensión momento a momento."<sup>19</sup>(p. 207) y finalmente marca la diferencia entre lo visual y lo aural: 'El ojo se centra, señala, abstrae la localización de cada objeto en el espacio físico. El oído sin embargo responde al sonido de cualquier dirección.'<sup>20</sup>(p.207) Siendo la conciencia de este cambio de dimensión la que permite que logremos conceptualmente esta 'reapropiación'. Y de esta manera

---

<sup>18</sup> [Auditory space has no favoured focus. It's a sphere without fixed boundaries.]

<sup>19</sup> [It is not pictorial space boxed-in, but dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment]

<sup>20</sup> [The eyes focuses, pinpoints, abstracts, locating each object in physical space, against a background; the ear, however, favours sound from any direction.]

podamos concebir un 'espacio acústico' como aquel que nos envuelve en una esfera de la cual somos centro. Además es un espacio que permanece abierto en todo momento. Por otro lado también nos permite concebir un 'paisaje sonoro' como el registro de todos los acontecimientos sonoros de un territorio específico durante un espacio de tiempo determinado.

Lo anterior nos hace ver las diferencias que el campo de lo visual y el campo de lo aural nos permiten percibir sensorialmente de nuestra realidad fenoménica. Y también nos permite retomar que justamente este 'préstamo' sucede de igual forma en lo referente a lo 'sonoro' en esta concepción de Schafer sobre el paisaje. Por tanto y retomando el asunto primordial de nuestro primer cuestionamiento debemos precisar entonces que lo 'sonoro' refiere al fenómeno físico que implica un 'movimiento acústico' el cual según la 'Enciclopedia de Física'<sup>21</sup> editada por S. FLOGGE en el artículo 'Teoría Acústica Lineal'<sup>22</sup> donde Philip M. Morse<sup>23</sup> y k. Uno Ingard<sup>24</sup> lo definen de la siguiente forma:

El movimiento acústico es, casi por definición, una perturbación. Las compresiones y expansiones lentas de los materiales, discutidas en termodinámica, no se consideran fenómenos acústicos, ni se suele llamar sonido al flujo constante de aire. Sólo cuando la compresión es lo suficientemente irregular como para que no se pueda mantener el equilibrio termodinámico general, o cuando el flujo constante es desviado por algunos obstáculos para que se produzca un movimiento ondulatorio, consideramos que parte del movimiento es acústico. En otras palabras, pensamos en el sonido como un subproducto, deseado o no deseado, de procesos mecánicos más lentos y regulares. Y, ya sea que el

---

<sup>21</sup> [Encyclopedia of Physics]

<sup>22</sup> [Linear Acoustic Theory]

<sup>23</sup> Philip McCord Morse (Shreveport, Estados Unidos, 6 de agosto de 1903-Concord, Estados Unidos, 5 de septiembre de 1985) fue un físico estadounidense, administrador académico y pionero de la investigación operativa en la Segunda Guerra Mundial.

<sup>24</sup> Karl Uno Ingard (Gotemburgo, 21 de febrero de 1921 - Kittery (Maine), 21 de agosto de 2014) [1] [2] también conocido por los estadounidenses como K. Uno Ingard fue un ingeniero y físico sueco que hizo importantes contribuciones a la Acústica experimental y teórica.

proceso de generación sea el movimiento de un arco de violín o la ráfaga de gas de un turborreactor, la parte del movimiento que llamamos sonido por lo general lleva solo una pequeña fracción de la energía presente en el proceso primario, que no es considerado acústico.<sup>25</sup> (Morse y Ingard, «Linear Acoustic Theory», p.1)

Sin embargo, aquí podemos notar que otra de las peculiaridades que salta a la luz desde la física, en este caso particular desde los inicios de la segunda mitad del siglo XX<sup>26</sup>, la dificultad que ya se tenía para hablar de cuando inicia o cuando termina este fenómeno de lo acústico, esta situación desde la filosofía se puede reconocer como un conflicto ontológico que tiene que ver con la dificultad en el reconocimiento del 'ser' de lo que se estudia. Y resulta sumamente pertinente que en la continuación del texto abordan el planteamiento de este conflicto ontológico:

Esta definición de movimiento acústico como la parte pequeña e irregular de algún movimiento de materia más grande y regular, da lugar a dificultades básicas cuando tratamos de desarrollar una representación matemática consistente de su comportamiento. Cuando las irregularidades son lo suficientemente grandes, por ejemplo, no hay una manera clara de separar la parte "acústica" de la parte "no acústica" del movimiento. Por ejemplo, en medio de la turbulencia, la presión en un punto dado varía con el tiempo a medida que pasan los vórtices de flujo; ¿Debería denominarse onda sonora esta variación o debería clasificarse como el concomitante necesario de un flujo turbulento? Por supuesto, esta vorticidad produce ondas de presión que se extienden más allá de la región de turbulencia, viajando en el fluido que de otro modo estaría quieto con la velocidad del sonido. Aquí no tenemos ningún problema en decidir que esta parte del movimiento es acústica. Para el campo lejano, la distinción entre movimiento acústico y no acústico es bastante clara; para el campo cercano, la distinción a menudo debe ser arbitraria. Por tanto, cualquier definición de la naturaleza del sonido da lugar a dificultades taxonómicas.<sup>27</sup> (p.1)

---

<sup>25</sup> [Acoustical motion is, almost by definition, a perturbation. The slow compressions and expansions of materials, discussed in thermodynamics, are not thought of as acoustical phenomena, nor is the steady flow of air usually called sound. It is only when the compression is irregular enough so that over-all thermodynamic equilibrium may not be maintained, or when the steady flow is deflected by some obstacles so that wave motion is produced, that we consider part of the motion to be acoustical. In other words, we think of sound as a by-product, wanted or unwanted, of slower, more regular mechanical processes. And, whether the generating process be the motion of a violin bow or the rush of gas from a turbo-jet, the part of the motion we call sound usually carries but a minute fraction of the energy present in the primary process, which is not considered to be acoustical.]

<sup>26</sup> 1961 para ser exactos, corresponde dentro del periodo de gestación de la propuesta de los los hermanos Baschet 1956-1964.

<sup>27</sup> [This definition of acoustical motion as being the small, irregular part of some larger, more regular motion of matter, gives rise to basic difficulties when we try to develop a consistent mathematical representation of its

Esta circunstancia nos regresa a nuestra pregunta inicial ¿A qué nos referimos con presencia del recurso 'sonoro' dentro de las artes visuales? Y nos permite situarnos desde una perspectiva limítrofe desenfocada en la que un movimiento perceptible visualmente o al tacto puede devenir en un sonido por tanto puede abrir la posibilidad de esta especulación sonoro-visual, análoga desde las artes a la que se sigue desarrollando en el texto de Philip M. Morse y k. Uno Ingard:

Si el sonido es un movimiento fluido que implica una variación temporal de la presión, entonces la teoría de la turbulencia es una rama de la teoría acústica. Por otro lado, si el sonido es esa perturbación de fluido que viaja con la velocidad del sonido, entonces no solo se incluyen el movimiento turbulento, ni el movimiento acústico, sino también las ondas de choque y otros efectos no lineales o de campo cercano. De hecho, solo en los casos en los que los movimientos no estables son perturbaciones de primer orden de algún movimiento de estado estacionario más grande, se puede esperar hacer una definición autoconsistente que separe el movimiento acústico del no acústico e, incluso aquí, hay ambigüedades en el caso de algunos tipos de campo cercano (...).<sup>28</sup> (p.1-2)

Y si esto viene sucediendo en las instancias que competen a la ciencia entonces, en las artes aunque estas cuenten con otros mecanismos para determinar el campo que al que pertenecen los fenómenos, no por ello los límites son menos difusos. Y

---

behavior. When the irregularities are large enough, for example, there is no clear-cut way of separating the "acoustical" part from the "non-acoustical" part of the motion. For example, in the midst of turbulence, the pressure at a given point varies with time as the flow vortices move past; should this variation be called a sound wave or should it be classed as the necessary concomitant of turbulent flow? Of course this vorticity produces pressure waves which extend beyond the region of turbulence, travelling in the otherwise still fluid with the speed of sound. Here we have no trouble in deciding that this part of the motion is acoustic. For the far field the distinction between acoustic and non-acoustic motion is fairly clear; for the near field the distinction often must be arbitrary. So any definition of the nature of sound gives rise to taxonomic difficulties.]

<sup>28</sup> [If sound is any fluid motion involving time variation of pressure, then the theory of turbulence is a branch of acoustical theory. On the other hand, if sound is that fluid disturbance which travels with the speed of sound, then not only turbulent motion not acoustic motion but also shock waves and other, nonlinear or near-field effects are not included. In fact only in the cases where the non-steady motions are first-order perturbations of some larger, steady-state motion can one hope to make a self-consistent definition which separates acoustic from non-acoustic motion and, even here, there are ambiguities in the case of some types of near field, as will be indicated later in this article.]

precisamente estos mecanismos obedecen a nuestro rango de percepción o sea a lo que puede interpretar cada uno de nuestros sentidos, pero nuestra condición de humanos determina la manera que tenemos para percibirlo a través del sentido del oído. “Normalmente se dice que el rango audible de frecuencias es de 20 a 20.000 Hz, o de 20 Hz a 20 kHz.”<sup>29</sup> (Hartmann, *Principles of Musical Acoustics*, p.14) Pero esto no significa que cualquier movimiento fuera de ese rango deje de ser acústico ya que está comprobado que otras especies pueden percibir e incluso comunicarse por debajo o por encima de estos rangos e incluso el propio oído se va deteriorando con los años. Por lo tanto nos queda decir que el reconocimiento de lo sonoro depende de la forma en que este se manifiesta. Como es bien sabido el famoso músico Ludwig van Beethoven<sup>30</sup> al ir perdiendo progresivamente el sentido del oído desarrolló la habilidad de reconocer las sensaciones rítmicas, tonales, interválicas y armonías con el sentido del tacto desde la caja del piano y apoyándose en su memoria sonora, por otro lado Hans Jenny<sup>31</sup> acuñó el término ‘cimática’ para describir los efectos periódicos que el sonido y la vibración tienen sobre la materia, los cuales tienen manifestaciones visuales. Estos dos casos nos develan las manifestaciones del movimiento acústico que no pertenecen al terreno de lo ‘audible’. Por otro lado resulta fundamental comentar que no percibimos sensaciones aisladas. Y al estar frente a una obra de arte de carácter visual, inevitablemente escuchamos un entorno sonoro.

---

<sup>29</sup> [The audible range of frequencies is normally said to be from 20 to 20,000 Hz, or 20 Hz to 20 kHz.]

<sup>30</sup> Ludwig van Beethoven (Bonn, Arzobispado de Colonia; 16 de diciembre de 1770-2-Viena, 26 de marzo de 1827) fue un compositor, director de orquesta, pianista y profesor de piano alemán.

<sup>31</sup> Hans Jenny (16 de agosto de 1904, Basilea - 23 de junio de 1972, Dornach) fue un médico y científico natural que acuñó el término cimática para describir los efectos acústicos de los fenómenos de ondas sonoras.

De esta experiencia sensorial es que Schafer, desde su perspectiva de músico compositor concibió la contemplación aural del mundo como una experiencia estética similar a la contemplación de un paisaje natural o artístico, que está dada por habitar un lugar 'aquí y ahora' con todos los sentidos como una experiencia única. Sin embargo esta nueva concepción también inaugura una nueva de fuente de información con respecto a nuestro conocimiento del mundo que tiene que ver también con las ciencias.

Es ante esta interacción 'interdisciplinaria' donde cabe destacar el planteamiento que hacia S.P Snow<sup>32</sup>, también desde 1959 en su texto titulado 'Las dos culturas'<sup>33</sup> donde hace una reflexión sobre el distanciamiento social y la incomunicación entre las ciencias y las artes a partir de su experiencia en Cambridge al interactuar tanto con la comunidad científica por profesión como con la comunidad artística por vocación:

Ha habido muchos días en los que he pasado las horas de trabajo con científicos y luego me he ido por la noche con algunos colegas literarios. Lo digo literalmente. Por supuesto, he tenido amigos íntimos tanto entre científicos como entre escritores. Así fue como viviendo entre estos grupos y mucho más, creo, moviéndome regularmente de uno a otro y viceversa que me ocupé del problema de lo que, mucho antes de ponerlo en el papel, bauticé como las 'dos culturas'. Porque constantemente sentía que me movía entre dos grupos: comparable en inteligencia, idéntico en raza, no muy diferente en origen social, ganando aproximadamente los mismos ingresos, que casi habían dejado de comunicarse en lo absoluto, que en clima intelectual, moral y psicológico había tan poco en común que en lugar de ir de Burlington House o South Kensington a Chelsea, uno podría haber cruzado un océano<sup>34</sup>. (Snow, «The Two Cultures», p. 1)

---

<sup>32</sup> Charles Percy Snow, Baron Snow, CBE (15 de octubre de 1905 - 1 de julio de 1980) fue un novelista y químico físico inglés que también ocupó varios puestos importantes en la administración pública británica y brevemente en el gobierno del Reino Unido.

<sup>33</sup> [The two cultures]

<sup>34</sup> [There have been plenty of days when I have spent the working hours with scientists and then gone off at night with some literary colleagues. I mean that literally. I have had, of course, intimate friends among both scientists and writers. It was through living among these groups and much more, I think, through moving regularly from one to the other and back again that I got occupied with the problem of what, long before I put it on paper, I christened to myself as the 'two cultures'. For constantly I felt I was moving among two groups—comparable in intelligence, identical in race, not grossly different in social origin, earning about the same incomes, who had almost ceased to communicate at all, who in intellectual, moral and psychological climate had so little in common that instead of going from Burlington House or South Kensington to Chelsea, one might have crossed an ocean.]

Del cual destacamos su señalamiento hacia una necesaria reconciliación de estas 'dos culturas', lo cual coincide con los postulados actuales de las diversas ramas de las neurociencias:

(...) busca el acercamiento y cooperación de todas las ramas del conocimiento, con el fin de acabar con la clásica distinción entre ciencias y humanidades. Nada más natural que la neurociencia sea la disciplina que ha explorado esta interacción, ya que al cerebro nada humano le es ajeno. Escribir una novela, resolver una ecuación, ver un cuadro o proponer una estrategia de marketing no serían posibles sin nuestro cerebro. (Villarejo y Camacho, «Neuropolítica. La neurociencia visita la política», p. 8)

Bajo esta reflexión es que nos atrevemos a sustentar que la visión en torno al 'mundo de los sonidos' que compete a este trabajo de investigación se encuentra en un territorio que va y viene de las artes a la ciencia. Y nos permite situarnos en lo que Martín Rodríguez<sup>35</sup> llamaría como 'estudio del fonón' o fonomática en su artículo 'La plasticidad del fonón: matrices polifónicas y poliédricas' en 2009.

Para entrar en materia primero vamos a revisar que entiende este autor por 'fonón': "Cuando decimos "fonón" estamos considerando una doble lectura: la de la emisión sonora y la de la recepción sonora. Esta experiencia fue representada o inscrita por los griegos como *phoné*, palabra que es al mismo tiempo sonido y voz, trazo y emisión."(p. 6) Por lo tanto define su estudio de la siguiente manera: "Distingamos, por lo tanto, dentro de lo que podríamos denominar como *fonomática* (estudio del *fonón*, de las emisiones y las recepciones sonoras) cuatro campos: *semiótica*, *música*, *arte sonoro* y *acústica*." (p.7) Distinguiendo en cada área ciertas características del 'fonón' a estudiar:

---

<sup>35</sup> Martín Rodríguez Caeiro, doctor en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, 2008.



La semiótica, desligándose de la lingüística, se ha establecido como “la ciencia de los signos” o “semeiones”, y está implicada en los procesos del lenguaje, la lengua, la escritura, el habla y las imágenes que actúan en la sociedad de comunicación (o sociedad de masas). La *acústica* se ha convertido en una ciencia autónoma que estudia las propiedades físicas del sonido. La *música* pertenece a un modelo de comprensión del sonido pensado en la problemática del lenguaje y atendiendo a cierta idea de estructura. El *arte sonoro* posee sus propios paradigmas y estrategias de relación con el quehacer sonoro, más abierto a la experimentación y a la performance propias de las artes plásticas. Por supuesto, entre ellas se han dado numerosas experiencias de colaboración. Y cada una de estas vías ha utilizado diferentes modelos de notación, de registro, de codificación del acto sonoro. (p. 7)

Esta perspectiva permite generar un desplazamiento desde el pensamiento artístico al pensamiento científico y viceversa promoviendo una perspectiva inter y trans-disciplinaria.

Si observamos los diferentes registros del acontecimiento sonoro, nos encontramos con geometrías, arquitecturas, ideologías, fisiologías e incluso biología o tecnologías muy diferentes. Y todas emergen a partir de la existencia (no sólo ideal) de esa mínima partícula a la que aquí hemos llamado *fonón*, que es tanto escritura como habla, el *trazo* mínimo del que surgirán los diversos pasajes o pensamientos semióticos, musicales, acústicos o artísticos. Este trazo fónico es el que cambia entre artista y científico, entre compositor y lingüista. Cambios que repercuten también en el diseño de los instrumentos que deben ejecutar esos sonidos, o influyendo en el rito desde el que el acto sonoro ha de disfrutarse. (p. 6-7)

Lo que nos permite situarnos desde el ‘arte sonoro’ pero con la capacidad de desplazarnos según sea necesario para atender a la multiplicidad de vértices que en esta investigación se implican dentro del ‘mundo de los sonidos’ y la propuesta de las esculturas sonoras de los hermanos Baschet.

## 1.2 Pensamiento artístico

Retomando la primera cita de Schafer de la sección anterior, en la que asevera que pretende concebir el mundo como una composición ‘musical’ macrocósmica. Esta nos permite reflexionar que el pensamiento artístico se modela dependiendo de la disciplina artística que se ejerza y concretamente en este caso su postura la podemos entender

desde su formación como 'compositor'. Sin embargo resulta necesario indagar sobre el tipo de pensamiento que requiere una composición musical a diferencia del que requiere la construcción de un objeto o la creación de un movimiento desde la escultura o la danza, a continuación vamos a profundizar sobre estas diferencias enfocándonos particularmente desde la concepción que cada una tiene del 'fonón'.

Por principio vamos a localizar que esta experiencia de la emisión sonora y su recepción participa como recurso de diversas manifestaciones artísticas por mencionar los ejemplos más evidentes y básicos sin entrar en la simultaneidad de factores que suceden en un solo fenómeno, podemos decir que en la danza acompaña al movimiento del cuerpo, pero también logra provocarlo e incluso estructurarlo si tomamos en cuenta la íntima relación entre la estructura musical y la coreografía, en el teatro en lo relativo al uso de la voz o a la generación de 'sonidos incidentales' e incluso 'silencios' que sirven para generar diversos tipos de tensión escénica, o en el cine donde el sonido se vuelve acompañante inseparable de la imagen en movimiento después de pasar de las cintas silentes que iban seguidas del gran estruendo de los motores en la sala y fueron acompañadas por músicos en vivo para disimular tal, y finalmente estructurar los lenguajes audiovisuales que ahora conocemos, así también es imposible dejar de referir los espacios diseñados con conciencia acústica por la arquitectura desde teatros, auditorios, pirámides, templos, conventos, iglesias y catedrales donde la construcción de entornos habitables, funcionales y confortables también requieren de la manipulación de condiciones acústicas; por último vamos a mencionar la relación de lo sonoro en la literatura desde el nivel fonético al relacionar los símbolos del lenguaje con sonidos, hasta las relaciones en la rítmica, métrica y fraseo de la poesía e incluso la relación

directa con la música en la canción, y también recordar que anterior a la escritura y la imprenta el sonido ha servido como soporte mediante la ‘tradición oral’ u ‘oralidad’, donde la repetición hablada y la escucha conforman el instrumento de la memoria para poder volver a ella.

Estos ejemplos nos dan la perspectiva de que en cada uno de los casos la relación con la experiencia con el ‘fonón’ es distinta, así bien en la danza tiene que ver con el movimiento, esto implica una relación directa con la manera de habitar el espacio-tiempo, mientras que para el teatro se relaciona más con la gestualidad, por lo tanto está vinculado con el instante o sea con la relación con el tiempo presente, mientras que con el cine está vinculado a una narrativa y por tanto a la continuidad del espacio-tiempo. Por otro lado para la arquitectura la interacción con el ‘fonón’ se encuentra entre nuestras herramientas para conocer la ‘espacialidad’ de un sitio a través nuestro sentido de ‘ecolocación’<sup>36</sup> y finalmente para la literatura resulta ser memoria, gesto, narración o ‘heterotopía’<sup>37</sup> según lo que plantea Foucault<sup>38</sup>, en tanto su potencial de transportar a otros lugares y tiempos virtuales, así resulta ser la expresión de la relación cuántica del espacio-tiempo. Por tanto nos podemos plantear el mundo ya no solo como una composición ‘musical’ macrocósmica, si no como una composición dancística, teatral,

---

<sup>36</sup> Ecolocalización: Localización de un objeto mediante la reflexión de ondas sonoras, utilizada por especies animales como los murciélagos y los cetáceos y en los sistemas de sonar. (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».)

<sup>37</sup> Las heterotopías pertenecen a un tipo específico de espacio, que tiene dentro de sí poderes, fuerzas, ideas, regularidades o discontinuidades, se pueden clasificar según el tiempo o el lugar al que pertenecen y abren la posibilidad de crear nuevos espacios con sus propias lógicas. (Toro-Zambrano, «El concepto de heterotopía de Michel Foucault».)

<sup>38</sup> Paul-Michel Foucault (Poitiers, 15 de octubre de 1926-París, 25 de junio de 1984), fue un filósofo, sociólogo, historiador y psicólogo francés.

una película, una pieza arquitectónica o una obra literaria, cada una de dimensiones macrocósmicas presentando un universo de experiencias propias.

De esta manera podemos determinar que según la estructura de los elementos y recursos formales, compositivos, temáticos, técnicos, matéricos y conceptuales los cuales son variables dependiendo de cada disciplina y en específico, de cada obra o propuesta. Se dan por resultado la configuración de diversos tipos de relaciones espacio-temporales que en este caso definen esta relación con 'lo sonoro'.

Esta perspectiva la tomamos muy en cuenta a la hora de desarrollar la etapa experimental particularmente respecto a la conformación de variables, la cual se desarrolla en la 'Bitácora experimental' ya que consideramos que al localizar estas variables y someterlas a una manipulación consiente, esto nos permite aportar las singularidades de cada caso al conocimiento colectivo.

Sin embargo, existe otra perspectiva desde la cual podemos situar al pensamiento artístico. Esta ya no tiene que ver con el pensamiento que se modela desde el interior de las disciplinas artísticas, en cada artista o en su público, más bien responde a la idea del 'arte' como una actividad que ha acompañado al hombre a lo largo del tiempo, de ella provienen el planteamiento de que 'la obra de arte es hija de su tiempo' que en las palabras de Vasili Kandisky se enuncia así: "Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse." (Kandinsky, *De lo espiritual en el arte.*)

Donde tenemos que la 'Historia del arte' pretende poner en contexto temporal los procesos del desarrollo de las expresiones artísticas. Por lo que aquí encontramos la pertinencia de la pregunta ¿Qué tiene que decirnos la historia del arte respecto a la relación con el 'fonón'? Sin embargo sobre esto Martín Rodríguez ya hace una revisión profunda, por lo que preferimos acotar la cuestión de la siguiente manera: ¿Desde la 'historia del arte' qué elementos del pensamiento artísticos nos permiten mirar al sonido desde otras perspectivas distintas a la música? Lo cual atiende una cuestión que deviene también en la pertinencia del uso del recurso sonoro en las artes visuales, pero es una pregunta que también hubo que atender al empezar esta investigación. ¿Por qué no es música la experimentación o el uso del sonido?

Para revisar esto, atenderemos primero la noción de 'música experimental' la cual Eder Borges<sup>39</sup> aborda en su artículo 'Experimentalismo: estética, musicología y retroactividad conceptual'<sup>40</sup>, en donde nos señala que este concepto es introducido en la música por John Cage<sup>41</sup>, y a lo largo de su artículo aborda diversos aspectos que enriquecen la concepción actual:

(...) debemos tener en cuenta tres aspectos sobre el concepto de experimentalismo: (1) Su comprensión de la palabra experimento presentada por Cage, que no representa algo incompleto, insuficiente o amateur, sino un aspecto de la experiencia, la indeterminación y el azar dentro de las tres áreas de la obra de arte; (2) la definición más restringida de Cage, resuelta solo por la presencia de indeterminación; (3) La definición consensuada de los teóricos de la música experimental, en la que se presenta como una oposición a las nociones institucionalizadas de la música, a la cultura predominante, más precisamente a la vanguardia europea, que es mucho más amplia que la de Cage, pero aun así lleva el mismo título conceptual estrecho de experimentalismo. Aun así, debemos

---

<sup>39</sup> Eder Wilker Borges Pena es estudiante de doctorado en Música en la Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

<sup>40</sup> [Experimentalismo: estética, musicología e retroatividade conceitual]

<sup>41</sup> John Milton Cage Jr. (Los Ángeles, 5 de septiembre de 1912-Nueva York, 12 de agosto de 1992) fue un compositor, teórico musical, artista y filósofo estadounidense.

comprender dos aspectos básicos presentes en esta comprensión del concepto de experimentalismo que reflejan un formato general y una aplicación específica de una época.<sup>42</sup>(Pena, «Experimentalismo: estética, musicología e retroatividade conceitual», p. 74)

Desde esta perspectiva, ya podemos situar a la ‘música experimental’ como una práctica dentro de la música que surge dentro de un contexto histórico determinado y que requiere de algunos parámetros específicos para ser considerados como tal. Sin embargo, el autor a lo largo del artículo busca diferenciar la práctica del ‘experimentalismo’ enunciado como tal, de las prácticas ‘*avant la lettre*’<sup>43</sup> que ya tienen una inclinación hacia las formas ‘experimentales’ pero son anteriores a su conformación.

Justo aquí nos surge una cuestión que nos compete abordar, sobre todo después de haber desarrollado la reflexión del pensamiento artístico desde cada disciplina en la sección anterior, esta cuestión tiene que ver con el horizonte disciplinario del que surge

---

<sup>42</sup> [(...) devemos ter em mente três aspectos sobre o conceito de experimentalismo: (1) A sua compreensão da palavra experimento apresentada por Cage, não representando algo incompleto, insuficiente ou amadorístico, e sim um aspecto de experiência, indeterminação e acaso dentro dos três âmbitos da obra de arte; (2) A definição mais estreita de Cage, resolvida apenas pela presença da indeterminação; (3) A definição consensual tomada pelos teóricos da música experimental, na qual ela se apresenta como uma oposição às noções institucionalizadas de música, à cultura predominante, mais precisamente à vanguarda europeia, a qual é bem mais ampla que a de Cage, mas ainda carrega o mesmo título conceitual estreito de experimentalismo. Ainda, devemos compreender dois aspectos básicos presentes nesse entendimento do conceito de experimentalismo que refletem um formato geral e uma aplicação específica de uma época.]

<sup>43</sup> “Este segundo problema conceptual nos obriga a realizar ciertas disociaciones cuando se trata de prácticas experimentales que no conciernen a este contexto histórico representado por la anti-vanguardia estadounidense en la segunda mitad del siglo XX. Así, sólo para evitar la asociación directa con este período más emblemático del experimentalismo, hicimos una simple concesión al tratar de prácticas experimentales anteriores a la segunda mitad del siglo XX bajo el nombre de experimentalismo *avant la lettre*, es decir, un experimentalismo anterior. de su estado definitivo, antes de todo su desarrollo, antes de la existencia del término.”(Pena, «Experimentalismo: estética, musicología e retroatividade conceitual». p. 76)[Este segundo problema conceitual nos obriga a realizar certas dissociações quando tratarmos de práticas experimentais que não dizem respeito a este contexto histórico representado pelos antivanguardistas estadunidenses na segunda metade do século XX. Sendo assim, apenas com o objetivo de impedir a associação direta a este período mais emblemático do experimentalismo, realizamos uma simples concessão ao tratar de práticas experimentais prévias à segunda metade do século XX sob o nome de experimentalismo *avant la lettre*, i.e., um experimentalismo antes de seu estado definitivo, antes de seu inteiro desenvolvimento, antes da existência do termo.]

el 'experimentalismo' o sea tiene que ver con el tipo de pensamiento y la concepción del mundo que se plantea desde la música en contraste con las artes visuales. Y concretamente tiene que ver con el origen de los adeptos a estas corrientes afines a la 'música experimental':

Si por un lado el futurismo tuvo músicos dentro de su movimiento, el dadaísmo, por otro lado, estuvo formado, predominantemente, por poetas y artistas visuales. Lo más cercano a un músico dadaísta, o, por qué no decirlo, a un músico experimental, en el contexto francés, es la figura de Erik Satie.<sup>44</sup> (p.83)

Además, si tomamos en cuenta que John Cage declara la expansión del campo de la música, esto sucede desde su pensamiento como 'compositor' inserto en el pensamiento musical, y si bien ya existe una influencia interdisciplinaria en estas corrientes experimentalistas, entonces nos preguntamos si acaso la expansión de las artes visuales hacia lo sonoro viene desde otro lado. Es en este punto cuando retomaremos una de las cuestiones señaladas en nuestra investigación de maestría en la nos referimos a la obra 'Un ruido secreto'<sup>45</sup> de Marcel Duchamp<sup>46</sup> de 1916:

Esta obra es un parteaguas en la concepción del objeto sonoro, ya que en ella la situación de lo sonoro en el objeto adquiere una situación de constructo, la referencia sonora del objeto escondido plantea un imaginario sonoro en varios niveles. El referente sonoro como signo despierta en el espectador que interactúa con la pieza la necesidad de descifrarlo, al mantenerse oculto esto despierta llamados a la imaginación, los cuales son de carácter totalmente subjetivos; además la situación de objeto de arte lo mantiene a resguardo de su función misma ya que como objeto de museo no es posible tocarlo, lo cual deja el referente sonoro solamente como una latencia inserta en el título de la pieza; aparte de encontrarse con el límite de ser objeto de arte u objeto cotidiano debido a su condición de readymade. (Navarrete, «Montañas misteriosas: Posibilidades de incidencia en la configuración simbólica del espacio de la escultura sonora», p.64)

---

<sup>44</sup> [Se por um lado o futurismo possuía músicos dentro de seu movimento, o Dada, por outro lado, era formado, predominantemente, por poetas e artistas visuais. O mais próximo de um músico dadaísta, ou, por que não dizer, de um músico experimental, no contexto francês, é a figura de Erik Satie.]

<sup>45</sup> [A bruit secret/With Hidden Noise]

<sup>46</sup> Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 28 de julio de 1887-Neuilly-sur-Seine, 2 de octubre de 1968) fue un artista y ajedrecista francés.

En primera instancia podemos decir que en esta pieza no sucede nada que tenga que ver con la música ni con la concepción de lo musical en occidente, hasta ese momento. Por el contrario esta pieza se encuentra como un precedente fundamental entre el arte conceptual y el arte sonoro, es una pieza objetual que implica un objeto escogido, por tanto implica decisión del artista sobre el objeto, curiosamente en este caso Marcel Duchamp delega la decisión a otra persona y así mantiene la incertidumbre de la pieza, hasta para él. “*Ready made con ruido secreto* (...) compuesto por un ovillo de cordel cogido entre dos placas de cobre, mantenidas éstas en cuatro tornillos largos, W.C. Arensberg metió un objeto desconocido en el interior del ovillo.” (Duchamp, *Escritos. Duchamp du signe*, p. 220) La acción de ocultar es el mecanismo para despertar el imaginario sonoro, la parte inmaterial que construye la obra. Aquí localizamos tres elementos fundamentales en la pieza: 1. La parte objetual. 2. La parte conceptual. 3. La parte sonora.

El objeto es el detonador, al cual a través de la manipulación conceptual del artista se le inserta este potencial sonoro, sin embargo el elemento sonoro en ningún momento funciona como en la música, nunca busca desarrollar un argumento en el tiempo, ni generar ningún tipo de estructura compositiva a través del ritmo, la melodía o la armonía, ni siquiera del timbre del objeto. Más bien busca sumarse como un elemento discursivo de la obra artística. Lo que nos permite de forma puntual develar la naturaleza diametralmente distinta del pensamiento de la experimentación y concepción del ‘fonón’ entre la música y las artes visuales.



### 1.3 Sobre la visión intermedial y la transdisciplina

Hasta este momento tanto la visión histórica como la visión disciplinaria nos están permitiendo crear un marco referencial para adentrarnos a el 'mundo de los sonidos' y el 'pensamiento artístico', sin embargo, una de las constantes que se hacen evidentes desde este análisis es la interacción que ha existido a lo largo del tiempo entre las disciplinas, de ahí que es necesario revisar la visión desde el 'fenómeno intermedia' y la llamada transdisciplinariedad.

El 'fenómeno intermedia' da cabida a una multiplicidad de lecturas desde diversas áreas bajo las cuales ciertas prácticas humanas, no se conforman con identificarse con una lectura única y prefieren mantener un carácter polisémico. Al respecto revisaremos lo que nos dice Allan Kaprow<sup>47</sup> sobre el término 'intermedia' en su texto 'La educación del des-artista':

El termino *intermedia* implica fluidez y simultaneidad de roles. Cuando el arte es tan sólo una de las multiples funciones posibles que una situación puede adoptar, éste pierde su estatus de privilegio para convertirse, por así decirlo, en un minúsculo atributo. La respuesta *intermedial* puede ser aplicada a cualquier cosa - por ejemplo, a un vaso de cristal antiguo. Este vaso puede servir a un matemático para explicar las elipses; para el historiador puede ser una muestra de la tecnología de una civilización antigua; para un pintor puede ser un objeto de una naturaleza muerta y para un gourmet puede ser el recipiente en el que degustar su Château Latour 1953. No estamos acostumbrados a pensar de este modo, simultáneamente, o sin jerarquizar; pero el *intermedialista* lo hace de manera natural. Contexto en lugar de categoría. Flujo en lugar de obra de arte. (Kaprow, *La educación del des-artista*, p.9)

---

<sup>47</sup> Allan Kaprow (Atlantic City, NJ, 23 de agosto de 1927 -Encinitas, CA, 5 de abril de 2006) fue un artista estadounidense precursor en el establecimiento de los conceptos de arte de performance.

Basta revisar estas líneas de Allan Kaprow, para pensar que la visión 'intermedia' no es otra cosa que una visión 'fenoménica' del mundo, que lo desliga de una interpretación prejuiciada por aprendizajes previos o contextos taxonómicos. La cual a su vez esta desprovista de intenciones pre-construidas, sin embargo ante esto podemos vislumbrar que este planteamiento acaba con el sentido de la 'obra de arte' como un gran constructo humano. Ya que cualquier cosa, se puede leer como arte y como 'n' cantidad de cosas más. Esto sin duda deviene en un conflicto 'ontológico'. Sin embargo, caemos en cuenta que gran parte de nuestra búsqueda pertenece a ese campo, a la búsqueda de sentido.

De tal forma que durante esta investigación mientras estábamos inmersos en la búsqueda de 'un espacio para la escultura sonora' y despues de haber indagado el sentido de la 'escultura sonora' entre la noción del 'objeto sonoro' y 'la escultura' en la investigación de maestría, caemos en cuenta que lo que hemos trabajado ha sido con dos problemas de orden filosófico, el actual que se desarrollará en el capítulo uno de la 'Parte II' que responde a un orden 'hermenéutico' porque tiene que ver con la interpretación del objeto y la experiencia artística según la trascendencia y/o la inmanencia que se despliegue de este; y el otro de orden 'ontológico' centrándose en la comprensión del ser mismo de la 'escultura sonora'.

Sin embargo, como hemos visto, dichos asuntos son el reflejo de problemas comunes a otros campos de estudio desde el inicio del siglo XX, problemas de indeterminación o ambivalencia de las sustancias básicas, problemas como la inserción del concepto de 'incertidumbre' dentro de la física y la necesidad de la aplicación de la 'probabilidad y estadística' dentro de los campos de las ciencias 'exactas' lo cual abrió la

brecha al universo de lo 'probable', el cual, únicamente existía dentro de las ciencias sociales. Estos conflictos, si bien no son análogos o comparables entre sí realmente comparten la misma naturaleza 'ontológica'.

En sentido amplio, esta indeterminación o ambivalencia no existe en la naturaleza de las cosas en sí, más bien, se genera bajo el filtro de nuestro entendimiento, lo cual revela otra cuestión de orden 'epistemológico', relativa a la forma en la que conocemos el mundo. Esta perspectiva, la plantea la visión 'transdisciplinaria' ya lo advierte el 'Manifiesto' de la transdisciplinarietà editado por Basarab Nicolescu<sup>48</sup> uno de los participantes en el 'Primer Congreso Mundial de la Transdisciplinarietà' celebrado en el Convento de Arrávida, Portugal en noviembre de 1994, quien junto con Lima de Freitas<sup>49</sup> y Edgar Morin<sup>50</sup> firma 'La carta de la transdisciplinarietà' la cual declara en su 'Artículo 4':

La piedra angular de la transdisciplinarietà reside en la unificación semántica y operativa de las acepciones *a través* y *más allá* de las diferentes disciplinas. Ella presupone una racionalidad abierta, producto de una nueva visión sobre la relatividad de nociones tales como "definición" y "objetividad". El formalismo excesivo, la rigidez de las definiciones y la postura de objetividad absoluta, que impliquen la exclusión del sujeto, pueden tener sólo efectos negativos. (Basarab, *La transdisciplinarietà. Manifiesto*, p. 121)

Y aquí es cuando volvemos a la perspectiva de la neurociencia que nos dice que la forma en que conocemos el mundo tiene que ver directamente con cómo funciona nuestra mente:

---

<sup>48</sup> Basarab Nicolescu (Ploiești, 5 de marzo de 1942) es un físico rumano. Se inició en el campo de la física teórica en el Centro Nacional de Investigación Científica del Laboratorio de Física Nuclear y de Altas Energías (Laboratoire de Physique Nucléaire et de Hautes Énergies) de la Universidad Pierre y Marie Curie (París), donde obtuvo el doctorado en 1972.

<sup>49</sup> Lima de Freitas fue un pintor, diseñador y escritor portugués nacido en Setúbal en 1927 y fallecido en Lisboa en 1998.

<sup>50</sup> Edgar Morin (París, 8 de julio de 1921), de nacimiento Edgar Nahum, es un filósofo y sociólogo francés.

La Neurología es una especialidad médica que estudia la estructura, función y desarrollo del sistema nervioso (central, periférico y autónomo) y muscular en estado normal y patológico. Pero al tener como objeto de estudio el sistema nervioso central, en el que residen las cualidades que nos hacen humanos (la conciencia, el lenguaje, el pensamiento, la ética, el arte, las creencias religiosas), provocan en el neurólogo una serie de inquietudes que le acercan a la filosofía o a la antropología. (Martínez-Salio y Porta-Etessam, «Introducción. Neuroeconomía. Nuevos campos de la Neurología», p.1)

Ya que sobre estas visiones podemos plantear al 'arte' como una experiencia sensible que requiere de los sentidos como mediadores entre el fenómeno y la mente, la cual a través de sus facultades decodificará e interpretará la realidad a su lenguaje que es el pensamiento capaz de interactuar consigo mismo y con el exterior. Como en el caso de los sonidos, a través de la percepción, la memoria, la conciencia y el pensamiento crearán en el individuo el 'imaginario sonoro' de su propia subjetividad, las imágenes de toda la información sonora que haya recibido jerarquizada por un orden significativo que puede compartir con una colectividad mediante la acción de la comunicación y la cultura, que también en sentido amplio podemos relacionar con toda la experiencia sensorial que se relaciona con un sonido, el objeto que lo produce, la espacialidad que genera, la sensación térmica y táctil, etc. Generando así un 'imaginario sonoro' en toda su complejidad, que nos permite vislumbrar el 'mundo de los sonidos' cual caverna platónica<sup>51</sup>, resguardando el léxico del pensamiento sonoro.

Así mismo, si revisamos lo que señala también Basarab Nicolescu cuando habla de los 'niveles de realidad':

Hay que comprender por *nivel de Realidad* un conjunto de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales: por ejemplo, las entidades cuánticas sometidas a las leyes cuánticas, las cuales entran en ruptura radical con las leyes del mundo de la macrofísica. Es decir que dos niveles de Realidad son *diferentes* si, pasando de uno a

---

<sup>51</sup> Refiriéndonos a la 'alegoría de la caverna' plasmada como una explicación metafórica, realizada por el filósofo griego Platón al principio del VII libro de la República, sobre el conocimiento humano.

otro, hay ruptura de las leyes y ruptura de los conceptos fundamentales (como, por ejemplo, la causalidad). (Basarab, *La transdisciplinariedad. Manifiesto*, p.18)

Sin olvidar que también comenta qué: 'El impacto cultural mayor de la revolución cuántica es ciertamente el cuestionamiento del dogma filosófico contemporáneo de la existencia de un solo nivel de Realidad.'(p. 17) Esto nos permite entender también que la lectura del arte desde la dimensión 'intermedial', continua teniendo sentido profundo desde ese nivel de realidad, a lo cual no resta que pueda coexistir con otros niveles de realidad y por tanto otras lecturas de esta.

Por lo que al aceptar estos 'niveles de realidad' estamos aceptando que la realidad es inabarcable e incomprensible en sí y que ciertamente solo nos valemos de nuestros sentidos, nuestras herramientas y nuestra capacidad de crear imágenes de esta. Y que ante esto resulta evidente que no tenemos acceso a una realidad única, sino únicamente a una multiplicidad de realidades simbólicas, subjetivas y simultáneas. Y ya que:

*La transdisciplinariedad* concierne, como el prefijo "trans" lo indica, lo que *está* a la vez *entre* las disciplinas, *a través* de las diferentes disciplinas y *más allá* de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente en el cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento. (p. 35)

Esto nos lleva a reflexionar qué las manifestaciones y prácticas contemporáneas, como las ciencias, también pasan por una crisis definición ontológica. Como le ocurrió a la Física, la cual a principios del siglo XX, finalmente cedió a aceptar el 'vacío' que representa no tener una claridad en la definición del objeto de estudio y aceptar esta indeterminación ontológica representada por no poder localizar con precisión velocidad y posición de las partículas elementales, tomando otro supuesto 'indeterminado' o aceptando dos verdades antagónicas que coexisten de forma simultánea con el fin de continuar en esta búsqueda del conocimiento. Solo con este cambio de mentalidad pudo

aceptar los principios de indeterminación y simultaneidad que plantea la mecánica cuántica. Concretando la gran revolución de la física, pasando del pensamiento 'clásico' al pensamiento 'cuántico'. Cambio de paradigma que no es otra cosa que un cambio en la concepción epistemológica la cual nos permitió incluirnos en el sistema, como sujetos que quieren conocer la cosa lo que delimita nuestros alcances y pone en evidencia nuestra incidencia en el fenómeno.

#### 1.4 La escultura sonora Baschet desde el contexto del arte

Desde la perspectiva académica es fundamental ubicar la propuesta de los hermanos Baschet en una tendencia artística contemporánea, en otras palabras hablar de la 'Escultura sonora Baschet' desde el contexto del 'Arte', lo cual da un respaldo teórico-histórico a la necesidad de la realización del 'rescate histórico' enunciado en este proyecto. Por tanto a continuación enunciamos las manifestaciones del 'arte contemporáneo' en las que podemos identificar y contextualizar la propuesta de los hermanos Baschet. Partimos de las siguientes premisas:

1. La propuesta de los hermanos Baschet se puede ubicar dentro de la rama de la 'escultura' denominada a partir de lo que Rosalind Krauss<sup>52</sup> llama 'escultura de campo expandido' o 'escultura expandida'<sup>53</sup>. Concepto que también da pie para entender

---

<sup>52</sup> Rosalind Krauss (nacida como Rosalind Epstein el 30 de noviembre de 1941) es una crítica de arte, profesora y teórica estadounidense de la Universidad Columbia.

<sup>53</sup> "Rosalind Krauss en 1978 denomina "la escultura en el campo expandido", donde coloca a la escultura en los límites del paisaje y la arquitectura, entre lo construido y lo encontrado." (Villanueva Maraño, «El sonido de las piedras: escultura sonora expandida». p. 8)

otras expresiones del arte disciplinario con tendencia a mirar 'más allá' o 'a través' de su campo de acción enmarcado por los límites disciplinarios.

2. La propuesta de los hermanos Baschet se puede ubicar como pionera de la rama de la 'escultura' enunciada como 'escultura sonora'<sup>54</sup> la cual responde a un tipo específico de 'escultura expandida' que justamente integra la relación 'forma-sonido' como un elemento del discurso escultórico, y que los autores son pioneros en el uso de dicho concepto.
3. La propuesta de los hermanos Baschet se puede ubicar también como un tipo de 'escultura social'<sup>55</sup> desde el planteamiento teórico de Josep Beuys<sup>56</sup> donde la obra consiste en modelar el tejido social donde se inserta la propuesta artística, además

---

<sup>54</sup> "escultura sonora no está solo en el objeto sonoro, sino en todo lo que sucede a partir de éste; siendo " todo lo que sucede " su valor simbólico y el espacio que abarca, su influencia espacial o trascendencia (espacio - temporal). Por lo tanto se propone que la escultura sonora plantea una configuración simbólica espacial en la que funciona como un objeto sonoro signifiante inmerso en un espacio acústico relacional en el que funge como detonador de experiencia o reflexión artística, estética, política social, económica, científica, tecnológica, cultural, entre otras, generando un proceso de comunicación dialógico con base en la observación y la escucha."(Navarrete, «Montañas misteriosas: Posibilidades de incidencia en la configuración simbólica del espacio de la escultura sonora», p. 77)

<sup>55</sup> "En este estadio aparece una ruptura por el productor que se prepara a poner en juego de manera absoluta sus facultades conscientes: ¿Qué hay que hacer para expulsar el sistema imperante? " El límite ha sido la ocasión de su acto interior. Reconoce que ha producido alguna cosa a través de la transformación del concepto tradicional de arte y que eso o concierne, así, a la sociedad humana. Ve que en el concepto ampliado de arte se produce algo más. Si el concepto de arte ampliado ya no se refiere a la gestión de la cultura [Kulturbetriebe] reducida y propia del sistema capitalista, sino a cada ser humano considerado como un artista (todo ser humano es un artista) entonces este concepto se resuelve en el trabajo. Cada intención laboral es el comienzo de una gran obra de arte. La diferencia entre el así llamado trabajo cultural y el así llamado trabajo industrial se derrumba. Cada trabajo es marcado por el concepto de arte. El concepto de arte ampliado es al mismo tiempo el concepto de economía. Aún más: El concepto de economía, el trabajo es también el concepto de arte, es, concretamente EL CAPITAL. Ahora solo se requiere de un reglamento jurídico para liberar al dinero de su carácter de mercancía y para convertirlo III en el regulador jurídico del trabajo. El lucro, la propiedad y la dependencia salarial, ideologías de los sistemas capitalistas, desaparecerán." (Beuys, «Entrada en un ser vivo», p. 293-294)

<sup>56</sup> Joseph Beuys (Krefeld, 12 de mayo de 1921 - Düsseldorf, 23 de enero de 1986) fue un artista alemán que trabajó con varios medios y técnicas como escultura, performance, happening, vídeo e instalación y perteneció al grupo fluxus.

de que abre la posibilidad a cualquier persona de ser 'artista', debido al principio de participación, colaboración y enfoque pedagógico de la propuesta.

Por lo que también podemos ubicar respectivamente tres corrientes del 'Arte' con las cuales se relacionan: 1. El 'arte expandido'. 2. El 'arte sonoro' 3. El 'arte social'.

Así mismo podemos determinar que la relación entre el fonón y la escultura en cada una de estas manifestaciones es de la siguiente manera:

1. En la 'escultura expandida' la emisión y la recepción del sonido se añaden al discurso escultórico y por lo tanto lo 'expanden'. 2. Mientras que en la 'escultura sonora' existe una complementariedad que está presente durante el proceso de creación escultórico por lo tanto podemos decir que el recurso sonoro también modela junto con los demás recursos escultóricos. 3. Y en el caso de la 'escultura social' tanto los recursos escultóricos como los sonoros resultan ser un medio, por lo tanto permiten incidir en el tejido social, como un puente. Lo que nos permite vislumbrar que el eje reactor de todas estas manifestaciones artísticas es la necesidad de una búsqueda 'más allá' a la obra misma, las cuales no se conforman con la concepción de 'obra artística' de su actualidad y buscan 'transversalmente' reconfigurarla, por tanto podemos decir que las engloba el marco de la 'transdisciplinariedad', el cual también surge alrededor de los años 60':

Aparecido hace tres décadas, casi simultáneamente, en los trabajos de investigadores tan diversos como Jean Piaget, Edgar Morin, Eric Jantsch y algunos otros, ese término fue inventado en su momento para expresar, sobretodo en el campo de la enseñanza, la necesidad de una feliz transgresión de las fronteras entre las disciplinas, de una superación de la pluri y de la interdisciplinariedad. (Basarab, *La transdisciplinariedad. Manifiesto*, p.3)



Y ya que “La visión transdisciplinaria, que es a la vez una visión transcultural, transreligiosa, transnacional, tranhistórica y transpolítica” (p. 117) Nos lleva a ubicarnos temporalmente desde un marco tranhistórico:

Con relación a la interdisciplinaria y a la multidisciplinaria, la transdisciplinaria es multirreferencial y multidimensional. Mientras reconoce distintas concepciones del tiempo y de la Historia, la transdisciplinaria no excluye la existencia de un horizonte tranhistórico. (p.122)

Aun que si bien el trabajo de los Baschet se podría incluir en el periodo y la estética ‘posmoderna’, según la propia tesis que Francois Lyotard<sup>57</sup> presenta en su texto ‘La condición posmoderna’:

Nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde fines de los años 50, que para Europa señalan el fin de su reconstrucción. (La condición posmoderna, p. 6)

Sostenemos que debemos ubicar el trabajo de los hermanos Baschet como creadores artísticos desde el enfoque que Enrique Dussel<sup>58</sup> refiere como ‘transmodernidad’:

Así el concepto estricto de “trans-moderno” quiere indicar esa radical novedad que significa la irrupción, como desde la Nada, desde Exterioridad alterativa de lo siempre Distinto, de culturas universales en proceso de desarrollo, que asumen los desafíos de la Modernidad, y aún de la Post-modernidad europeo-norteamericana, pero que responden desde *otro lugar, other Location*. Desde el lugar de sus propias experiencias culturales, distinta a la europeo-norteamericana, y por ello con capacidad de responder con soluciones absolutamente imposibles para la sola cultura moderna. (Dussel, «Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la filosofía de la liberación)», p.17)

---

<sup>57</sup> Jean-François Lyotard (Versalles; 10 de agosto de 1924-París, 21 de abril de 1998) fue un filósofo, sociólogo y teórico literario francés.

<sup>58</sup> Enrique Domingo Dussel Ambrosini (n. 24 de diciembre de 1934, departamento de La Paz, Provincia de Mendoza, Argentina) es un académico, filósofo, historiador y teólogo argentino, naturalizado mexicano y de ascendencia europea (alemana e italiano).

Ya que hayamos en la propuesta de los Baschet una ruptura o escisión con respecto a la condición 'posmoderna' eurocéntrica-estadounidense. Sobre este análisis ahondaremos a continuación, para eso primero revisaremos el testimonio de François Baschet sobre el acercamiento al mundo del arte, el cual encontramos de manera cronológica en su libro de memorias 'Las esculturas sonoras de los hermanos Baschet'<sup>59</sup>:

Lo primero que tenemos que comentar es que François es persuadido por su padre a estudiar una carrera que le permita sostenerse para después dedicarse al arte, este proceso se ve interrumpido por la 2da Guerra Mundial, según lo que comenta en sus memorias:

Pero tenía la edad equivocada en el momento equivocado. Tenía veinte años cuando terminé mi primer año en la escuela de administración, en mayo de 1940. Aunque Francia no tardaría mucho en rendirse y en obligar a millones de refugiados a emprender la huida de las fuerzas de ocupación alemanas, el 1 de junio fui reclutado y enviado a la guerra. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p.331)

Y al finalizar la guerra es convocado por su coronel a participar en una misión en Argentina:

En 1945, al final de la guerra, estaba de regreso en Alemania, esta vez con las fuerzas de ocupación adscrita al 21.º Cuerpo del Ejército británico (...) en la resistencia se le conocía como Coronel Saint Jacques. Una mañana me dijo: "Baschet, si me envían en misión a Argentina, ¿Le interesaría venir conmigo? Tiene 24 horas para hacer la maleta. No necesité ni 24 horas para contestar que sí. (p.332)

Finalmente, después de permanecer siete años en Latinoamérica, logra prosperar un negocio de importación-exportación, y gracias a esto puede auto patrocinar un viaje alrededor del mundo:

Más tarde, el coronel contrajo matrimonio, lo cual marcó el verdadero fin de la guerra, pues todos recobramos cierta noción de la vida privada. León Ricard y yo abrimos nuestro

---

<sup>59</sup> [The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet]

propio negocio de importación-exportación. Prosperó tanto que pude comprarme un billete de avión que me llevaría 100.000 Km alrededor del mundo. El billete era para el viaje más largo que Pan American hubiera vendido jamás. (p. 335)

Ya para 1952 regresa a París y decide quedarse, en 1953 logra la primer patente por la 'guitarra inflable y plegable' invento que había generado durante su viaje por el mundo que le permitió socializar y ahorrar espacio en su equipaje de avión. Y hasta 1955 siguió trabajando y experimentando con instrumentos musicales hasta que logró sintetizar sus conocimientos:

De repente, tuve una iluminación. Esta era la definición de un instrumento musical: Un instrumento musical es la unión de al menos tres de los siguientes elementos: –Un elemento que emite una vibración periódica (Lengüeta, cuerda, barra fijada, etc.). –Una forma de energía que activa el vibrador (viento, arco, percusiones, etc.). –Un dispositivo que implementa la escala (teclado, “llaves”, trastes, etc.). –Un amplificador de sonido (tapa armónica, caja de resonancia, embudo, etc.).

Puede haber un quinto elemento: se pueden utilizar vibradores simpatéticos adicionales que aporten frecuencias suplementarias que complican el sonido y enriquecen el timbre. Las frecuencias añadidas estables se denominan *formantes*. (p. 348)

Con base en esto empezó a trabajar sistemáticamente “A continuación compré muchos kilos de barras, varillas roscadas, barras redondas, barras cuadradas de acero, cobre, latón y aluminio, cuerda de piano, y lo fui fijando todo al cojín. Obtuve sonidos muy notables.”(p. 350) Y la observación de este proceso por parte de su hermano Bernard, resultó fundamental para la concepción de las esculturas sonoras:

Mi hermano Bernard, un gran aficionado a la música que dirigía un pequeño aserradero en el sur de Francia, oyó aquellos sonidos y me dijo: “No sabes nada de música, pero eso es normal porque los escultores son gente inculta. Y, además, no vas nunca a conciertos. Pero yo voy a menudo a conciertos y conozco la música contemporánea. Con estas barras podemos hacer sonidos que la “música concreta” o la música electrónica solo pueden reproducir con enormes equipos. Además, la música sintética anula el placer sensual que el intérprete experimenta al convertirse en parte integrante del propio instrumento. Un día los músicos necesitaran nuevos equipos. En lugar de copiar a Rodin, ¿por qué no hacemos esculturas sonoras para generaciones venideras?” (p. 350)

Aquí localizamos el momento en el que comienza la propuesta de los hermanos Baschet', así también y en ese mismo año comienza la asociación con la familia Lasary los músicos que darían vida a las esculturas sonoras por más de diez años:

Descubro en mis notas que el 10 de noviembre le propuse a la pareja que trabajáramos juntos. El 11 a las once de la mañana Jacques aceptó y sugirió que nos repartiéramos en partes iguales los beneficios de la nueva música. La asociación iba a durar unos diez años, lo cual es un record para un equipo de artistas. (p. 351)

Cabe destacar el estilo musical que desarrolló a lado de Yvonne y Jacques Lasry, es un estilo definido por el 'objeto sonoro' en sí que tiene que ver con su materialidad y estructura interna, por lo tanto con el timbre que este genera:

(...) Decidimos desarrollar un estilo musical basado en los principios siguientes:  
–Reemplazar la melodía por una serie de acordes no agresivos creados por las propias estructuras. De hecho, la encía trasmite las notas y el resonador dirige y trasmuta las frecuencias. El metal halla en sí mismo su propia armonía y filtra los timbres en consecuencia. Crea el sonido no tanto en función de la voluntad del músico como en función de sus propios parciales. Inherentemente, el sonido resultante difundido por los cojines o las planchas metálicas no puede ser discordante.  
–Desarrollar ritmos. En aquella época Bernard estaba fascinado con el latido del corazón. Nos contó que el sentido del ritmo se origina en el niño recién nacido cuando oye el corazón de su madre. (...)  
–Usar, como fondos difusos y ectoplásmicos –como “pedales” –, los magníficos acordes graves producidos por planchas de metal. Más que melodías, queríamos una música sensual y orgánica. Queríamos inyectar fenómenos físicos en el arte. (p.365)

Ya para 1956 llegaron a un acuerdo de nombrar 'estructuras sonoras' o 'esculturas sonoras' según el uso que estas fueran a tener:

Nuestros amigos músicos que pasaron su juventud en el conservatorio hablan en términos de orquesta. Pero, para mí, son esculturas. Un escultor hace esculturas, del mismo modo que un manzano hace manzanas, o un gusano de seda hace seda. No es cosa de semántica; es un problema de naturaleza. Aún hoy seguimos teniendo este problema. Los críticos de arte dicen: “Esto no es escultura, es música”. Los críticos de música dicen: “Esto no es música, es escultura”. (...) Para solucionar el problema, más tarde convinimos en llamar las esculturas sonoras usadas por nuestros amigos músicos estructuras sonoras; las esculturas sonoras eran las que iban destinadas a museos, galerías o proyectos arquitectónicos: fuentes, molinos de viento, relojes musicales, campanarios, etc.  
Tras llegar a este acuerdo, Bernard y yo seguimos confundiéndolas. Y no ha pasado nada. En la vida, lo importante son las cosas, no sus nombres. (p. 361)

La producción de los hermanos Baschet continuó en aumento y en hallazgos consecuencia de su arduo trabajo y sistematización, diez años de trabajo bastaron para poner la obra de los hermanos Baschet en la mira del escenario del arte, y fue 1964 un gran año para la propuesta de los hermanos Baschet:

Abril (1964). El Museo de las Artes Decorativas de París nos propuso ocupar seis salas durante tres semanas y media. Dispusimos de cuatro salas 'Se ruega tocar' (...) estaban llenas de esculturas (...) por primera vez probamos conos de duraluminio de 2 X 2 metros en una gran escultura de 4 metros de altura y 4,3 metros de anchura. Sonaban como grandes camanas. Esta pieza se expuso en el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York y ahora pertenece al Museo de la Universidad de México. (p. 407)

Mayo. Negociamos nuestro primer encargo. La empresa fabricante de cristal Baccarat celebraba su bicentenario con una exposición en el Museo de las Artes Decorativas y nos pidió que hiciéramos una escultura que enfatizara la belleza y sonido del cristal ¡Qué reto tan maravilloso! (p.407)

25 de septiembre. Ludwing Glaeser, comisario adjunto del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno (MoMA) nos propone montar una exposición en Nueva York. Me irrita que mi máquina de escribir tenga un signo de interrogación y un signo de exclamación, pero no un signo de felicidad desbordante. (p. 410)

Con esto tenemos el gran despegue de la carrera de los hermanos Baschet en los escenarios de la esfera del arte, sin embargo, justo aquí es donde comenzaremos a realizar ciertas consideraciones, la primera tiene que ver con la visión de François sobre la exposición en Nueva York:

### **MoMA, 1965-1966**

**Octubre.** Gracias a Ludwing Glaeser, montamos una exposición de 12 estructuras/esculturas sonoras en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La exposición no sólo nos permitió entrar por la puerta grande en el Olimpo del arte moderno, sino también sentó nuestra reputación, tanto en Estados Unidos como en el extranjero. Siempre le estaré agradecido a Ludwing Glaeser por habernos brindado la oportunidad. (p.415)

Ya que sin duda esta fue una entrada por la 'puerta grande' a los espacios de la 'esfera del arte' como lo menciona, sin embargo, la proyección de su trabajo la podemos dimensionar al constatar con el lugar que tuvieron frente a sus contemporáneos, basta

con revisar, por ejemplo una publicación de 1975 en la cual se presentan una serie de trabajos que ya aparecen etiquetados bajo el nombre de 'escultura sonora' la cual fue editada por John Grayson, con el título de: "Escultura sonora: una colección de ensayos de artistas que examinan las técnicas; aplicaciones; y direcciones futuras de la escultura sonora."<sup>60</sup> Publicado por 'A.R.C. Publicaciones'<sup>61</sup>, donde se recopilan ensayos de las siguientes figuras: Bernard Baschet, Francois Baschet, A. Villeminot, Harry Bertoia, Allan Kaprow, Stephan Van Huene, Davis Jacob, Reinhold Pieper Marxhausen, Charles Mattox, Harry Parch, Lou Harrison, Gyorgy Kepes, R. Murray Schafer, David Rosenboom, Walter Wright, David Rothenberg, John Chowning, Corey Fischer, John Grayson, William Colvig, Paul Earls, Ivor Darreg, Tony Price, Luis Frangella y Max Dean.

Todos ellos figuras en las artes visuales, el arte conceptual, la composición o el arte sonoro. La publicación está dividida en cuatro partes: Parte I: Ensayos sobre escultura sonora, Parte II. Patrimonios y actitudes, Parte III. Futuras direcciones, y Parte IV. Proyectos prácticos y posibilidades. De la cual ellos encabezan los dos primeros artículos: 'Estructuras Sonoras'<sup>62</sup> de Bernard Baschet y 'Estructuras Sonoras y el futuro'<sup>63</sup> de François Baschet.

Desde donde se puede visualizar que el proyecto al que se integra la propuesta artística en la que estaban incursionando estaba basado en la modernidad en tanto la

---

<sup>60</sup> [Sound Sculpture. A collection of essays by artists surveying the techniques; applications; and future directions of Sound sculpture.]

<sup>61</sup> Por sus siglas en ingles: Aesthetic Research Centre Publications

<sup>62</sup> [Sound Structures]

<sup>63</sup> [Sound Structures and the future]

idea de progreso, innovación, nuevos materiales, nueva música, siempre apuntando hacia el futuro.

Y si bien al igual que sus coetáneos sabemos que la propuesta de los hermanos Baschet parte del desencanto propio de aquellas personas que tuvieron que participar en la guerra o que esta les transformó la vida a diferencia de los artistas de su tiempo, ellos no querían pertenecer al grupo social del 'arte', más bien se planteaban otras posibilidades como detonar el arte en todos los grupos sociales, justo aquí tenemos que abrir un paréntesis, para revisar la declaración de principios que hace Francois en este artículo de 1975:

Mi hermano Bernard y yo queremos hacer una síntesis de los siguientes tres elementos:  
Forma  
Sonido  
Participación del público  
Nosotros hacemos formas y objetos con los cuales se puede producir música manualmente sin electricidad o electrónica. Por lo tanto cualquiera puede tocar en ellos.<sup>64</sup>  
(Baschet, «Structures Sonores & Future», p. 13)

Porque si nos remitimos a la antes mencionada exposición en el MoMA, tenemos que fue una exposición cuyo diseño expositivo, adecuó reproductores de audio y audífonos junto a las piezas originales, pero no permitió que estas fueran tocadas.

ESTRUCTURAS PARA SONIDO – INSTRUMENTOS MUSICALES DE FRANCOIS Y BERNARD BASCHET serán exhibidos en El Museo de Arte Moderno del 5 de octubre al 5 de diciembre. Cinco audífonos individuales +estarán instalados en la galería para que el público pueda escuchar una grabación de la música compuesta para estos instrumentos. La exhibición es comisariada por Ludwig Glaeser, Curador Asociado del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo.<sup>65</sup> («Structures for Sound - Musical Instruments by Francois and Bernard Baschet | MoMA», p.1)

---

<sup>64</sup> [My brother Bernard and I want to make a synthesis of the following three elements: shapes, sounds, public participation. We make shapes and objects with which music can be produced manually - is without electricity or electronics. Therefore anyone can play on them.]

<sup>65</sup> [STRUCTURES FOR SOUND - MUSICAL INSTRUMENTS BY FRANCOIS AND BERNARD BASCHET will be exhibited at The Museum of Modern Art from October 5 through December 5. Five individual earphones have been

Y nos encontramos de frente a los planteamientos que François describe en donde refería a la idea de que ellos estaban ‘adelantados a su época’:

Bernard acertaba en un punto: la idea de escultura sonora era una idea de futuro. Pero no nos dábamos cuenta de que haría falta muchísimo tiempo para que esas esculturas encontraran su público. Durante veinte años creímos que el público estaba desfasado, pero en realidad éramos nosotros los adelantados. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p. 350)

Pero no solo en un asunto relacionado al público, si no también respecto a las instituciones del arte. Por lo que aquí no nos referiremos como que estaban ‘adelantados’ a su época aquí lo llamaremos que estaban ‘transversales’ a su época. Puesto que vemos a la institución del ‘arte’ castrar sustancialmente la propuesta artística y experiencia estética de la propuesta de los hermanos Baschet. Es aquí donde vemos el giro de 180° que se permiten dar los hermanos Baschet al virar a las periferias, dentro de los juegos del poder en el arte, entonces encuentran en la periferia un espacio importante. En el cual encuentran un espacio para hacer. Es en este movimiento que llegan a México y después a Japón. Lugares donde hoy se está trabajando por generar este rescate de su propuesta.

Esto se concreta de facto cuando ambos disertan sobre el alcance de su obra y según las notas de François, Bernard le plantea a que lo que hacen no puede seguir siendo para un pequeño grupo que tiene acceso al arte, plantea dejar los Museos y las Galerías y generar ‘otros espacios’.

---

installed in the exhibition galleries so that the public can listen to a recording of music composed for the instruments. The exhibition is directed by Ludwig Glaeser, Associate Curator of the Museum's Department of Architecture and Design.]



(Bernard) Me dijo: “Tal vez nuestro destino no se encuentre en el ámbito comercial producido para las galerías y el mercado popular. Los críticos no saben como definirnos. A los museos no les gusta el ruido. Cuando hacemos algo, termina relegado en una colección privada. Acabamos trabajando para millonarios en lugar de para el tipo de cliente que nos interesa. La música debería ser universal. Nos hemos dejado arrinconar. Deberíamos revisar nuestra posición. El ingeniero el Museo de Artes Decorativas tenía razón. Poseemos una nueva técnica de los instrumentos de alta impedancia. Desarrollémosla, no por su valor decorativo, sino por su valor educativa”. Fue entonces cuando Bernard creó los instrumentos que su asociación, Esculturas Sonoras y Pedagogía, ha popularizado en círculos educativos. Enseguida empezó a trabajar con la Fundación Guggenheim en la isla Roosevelt de Nueva York. Por mi parte, decidí concentrarme en instrumentos que pudiera fabricarse uno mismo, como un mecano, y desarrollar cursos de escultura sonora. (p.441-442)

Cuando salen de la institución del arte, es el momento de la escisión con la condición posmoderna de un arte ensimismado el cual está atado a la esfera del arte. Encontrando otro espacios para la trascendencia en las escuelas, o mejor dicho en la ‘institución educativa’. Donde desarrollan proyectos como ‘Instrumentario pedagógico Baschet’, ‘talleres de fuentes’ y ‘esculturas tipo lego’ en donde la premisa principal es detonar procesos cognitivos y aprendizajes, experiencias significativas formadoras de identidad y comunidad. Así también es como se funda la ‘Association de Sculptures Sonores’ y así es como llegan a la UB donde fundan el Taller de Escultura Sonora Baschet y es a través de este que llegamos a conocer la propuesta de los hermanos Baschet en la Academia de San Carlos de la UNAM.

## Parte II. Rescate histórico de la propuesta de los hermanos Baschet en México para la creación de lugares de empatía translingüística detonada por la escultura sonora

### Capítulo I. Rescate histórico

#### 2.1.1 La escultura sonora Baschet en México

A continuación daremos paso a revisar el contexto que enmarcó a esta propuesta artística en México, sobre todo el manejo expositivo que se le dio, ya que esto nos permite entender las formas en que la obra fue vista, con el propósito de esbozar una cartografía de su presencia y su huella cultural en México. Revisamos la actividad que tuvieron en México los hermanos Baschet a partir de la década de los 60s, la estrategia para hacerlo fue a través de la recopilación documental en diversos archivos, así como realización de entrevistas. El hecho de estar inmersos en la investigación-producción ha permitido articular cada uno de los hechos.

El primer encuentro lo podemos situar con la exposición ‘Estructuras musicales’ en el Museo de Ciencias y Artes MUCA de la UNAM, en 1966. La exposición venía del Museo de Arte Moderno de Nueva York MoMA, donde se había presentado por primera vez en el continente americano de octubre de 1965 a febrero de 1966 con el nombre de ‘Estructuras para sonido- Instrumentos musicales’<sup>66</sup> comisariada por Ludwig Glasser curador asociado del departamento de arquitectura y diseño del museo, incluye doce piezas que para su exhibición eran acompañadas por grabaciones que se podían

---

<sup>66</sup> [Structures for sound- Musical instruments]

reproducir en cintas con audífonos para que el público escuchará las piezas. Sin embargo cercanos al contexto olímpico de 1968, la oferta cultural debía de ampliarse y “Todo parece indicar que por recomendación de Mathias Goeritz, que Helen Escobedo entonces directora del MUCA, acepto la muestra [...]” (Pilar García, *Reverberaciones. Arte y sonido en las colecciones del MUAC*, p. 20) Y es a través de esta conexión que Alfonso Soto Soria entonces museógrafo del MUCA y François inician también una relación que deriva en una amistad de muchos años. (Soto, *Relación con Baschet*.) Y es así como comienza la relación entre Baschet y México.

Doce piezas de los hermanos Baschet se presentaron en México en marzo de 1966, con un fuerte discurso del arte moderno como la idea de progreso, reflejada en ideas como el futuro de los instrumentos musicales dadas por la innovación en el empleo de metales e incluso cristales que producen peculiares sonoridades, comparables solamente a los sonidos sintéticos de la música electrónica que surgía justo en esos tiempos.

El futuro fascinante de la música, lo podemos adivinar incluso los más legos en la materia viendo, escuchando y tocando con nuestras manos esas estructuras musicales que los hermanos François y Bernard Baschet exhiben en el Museo Universitario de Ciencias y Artes. MUCA, (MUCA, «La Música Del Futuro».)

Si bien en esta época las piezas interactivas ya tenían presencia en los recintos del arte, a través del arte cinético y piezas interactivas, podemos señalar que la exposición ‘Estructuras musicales’ de los hermanos Baschet celebrada en el MUCA es la primer exposición de lo que ahora conocemos como escultura sonora donde las piezas pueden ser activadas por el público, que se celebra en el continente americano. La solución museística fue abrir un espacio para que el autor hablará de lo referente a las piezas y posteriormente permitir dos horarios (matutino y vespertino) para la activación

del público, siempre teniendo en cuenta el cuidado de las piezas, además de tener a la venta el material discográfico que recopila los sonidos de las esculturas<sup>67</sup>.

Pilar García curadora de la exposición 'Reverberaciones: Arte y sonido en las colecciones del MUAC' en el catálogo, señala un panorama de la actividad subsecuente de las esculturas Baschet en México:

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).<sup>35</sup> 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. (p.23)

Además se menciona que así como en Nueva York el MoMA adquirió para su colección Trombón de vidrio<sup>68</sup>. François también realizó la donación de 'Monumento de percusión' a la UNAM, una de sus primeras piezas de carácter monumental, conocida coloquialmente como 'el Brontosauro'<sup>69</sup>.

Como se menciona posteriormente las piezas se volvieron a presentar en otra exhibición, aunque hace falta indagar más en el hecho, cabe mencionar que llama la atención el extravío de un 'Cristal Baschet' al finalizar la exposición.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Según encontramos en la: Hoja de sala 'Estructuras musicales', 1966. Fondo histórico MUCA. Centro de Documentación Arkheia, MUAC UNAM. MU15. Exp. 3.

<sup>68</sup> Se hace referencia a esto en el catálogo de 'Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC'.

<sup>69</sup> Se hace referencia de esto en la tesis doctoral: Ruiz i Carulla, «Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d'aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques».

<sup>70</sup> Información requiere ser verificada.

La participación de los Baschet llegó incluso a la olimpiada cultural México 68<sup>71</sup> donde se realizó construcción monumental colectiva y ejecución por niños de diversos países.

Al respecto contamos con el video extraído del archivo del ‘taller Baschet’ la Universidad de Barcelona durante la estancia en 2015. Y tenemos el testimonio de primera mano<sup>72</sup> de Jaramar Soto hija de Alfonso Soto Soria quien participó como monitor durante el evento y después vivió en París como hija adoptiva de François mientras realizaba sus estudios superiores:

Yo en la época de las olimpiadas, yo estaba como en secundaria y yo participe en ese proyecto, cuidando, o sea la organizadora de ese programa era Susana Sponda, la que era la coordinadora del programa para niños dentro de la olimpiada cultural entonces ella organizó un campamento internacional, en el que había niños de todo el mundo, había mexicanos pero había niños de todo el mundo, así como parte de la delegación de todos los países, vinieron niños a participar en este gran campamento. Todos vinieron juntos y habíamos varios adolescentes que nos encargamos de andar con ellos, ¿verdad? Entonces parte de la actividad entre muchas cosas, porque hicieron murales, los niños participaron en distintas cosas. François propuso, aparte de los murales que hicieron en grandes cartones, sobre paseo de la Reforma en Chapultepec, entonces también construyeron las esculturas. Como un ejercicio lúdico, más que como creación de esculturas fueron como una actividad lúdica, entonces no sé qué haya ocurrido con eso, porque no era el afán que fueran obra, ¿verdad? (Soto, Relación con Baschet.)

La relación con la universidad continuó con la realización de ‘La fuente de los pájaros’ en 1973 la cual permaneció en el vestíbulo del MUCA. (Pilar García, *Reverberaciones. Arte y sonido en las colecciones del MUAC.*) Cabe destacar también la relación laboral con la galería de la ciudad de México ‘Merkup’ en Polanco en la que

---

<sup>71</sup> Sabemos que Susana Jones fue quien organizó la Olimpiada juvenil y existe registro de este evento en la web de ‘mexico68: <http://www.mexico68.org/es/>’ sin embargo aún no se ha podido localizarla a ella o a los gestores de la página.

<sup>72</sup> Los testimonios recogidos en entrevistas son presentados en forma extensa con la intención de rescatar el contexto de los hechos narrados y el sentir del entrevistado, con el fin de generar una microhistoria.

por varios años vendieron obras a coleccionistas particulares.<sup>73</sup> Y por último, hay que mencionar la adquisición del 'Instrumentarium pedagógico' en 1986, para incorporación metodológica en el Centro de Investigación y Estudios de la Música CIEM por María Antonieta Lozano, el cual consta catorce piezas junto con un mini cristal, los cuales fueron retenidos medio año en la aduana mexicana por razones de definición del objeto, ya que no eran instrumentos musicales reconocibles, no venían con el seguro que debe pagar una obra plástica, puesto que iban a ser usados como material didáctico. Actualmente las piezas continúan usándose en dicha institución.<sup>74</sup>

En el folleto de la Asociación Structures Sonoras Baschet en 2017<sup>75</sup> se visualizan los países con obra Baschet en su territorio tales como: Francia, Bélgica, Alemania, Austria, Italia, España, Portugal, Inglaterra, Noruega, Suiza, Canadá y México con el instrumentarium pedagógico y Francia, Estados Unidos, Canadá, México, Suecia, Dinamarca, Bélgica, Alemania, Holanda y Japón con obra de los hermanos Baschet.

Recientemente eventos como la Exposición de Escultura Sonora Baschet de 2015 en la Universidad de Barcelona y la Katsuhara Phone Exhibicion como parte del Baschet sound sculpture Restoration Project en Japón son ejemplos de grandes esfuerzos por reunir, restaurar y reactivar la obra de los hermanos Baschet en el mundo.

---

<sup>73</sup> Entrevista a Jaramar Soto, 14 de marzo 2016.

<sup>74</sup> Cabe destacar aquí, que en Francia hay más de cien instituciones de enseñanza musical que usan el instrumentarium y su metodología, en un mapa que se encuentra en la tesis doctoral de Marti Ruiz se señalan las instituciones francesas que disponen del conjunto de esculturas sonoras.

<sup>75</sup> Se puede consultar en: [Baschet dans le monde: http://baschet.org/site/index.php/baschet-dans-le-monde/?lang=fr](http://baschet.org/site/index.php/baschet-dans-le-monde/?lang=fr)

Para finalizar con esta revisión vale mencionar también dos hechos más: Primero la réplica realizada del 'Instrumentarium pedagógico' por crecimiento del proyecto pedagógico de María Antonieta Lozano en Pachuca, Hidalgo. Los cuales logran visualmente una copia cercana a las originales Baschet, no alcanza esa fidelidad en su carácter sonoro. Y segundo, la permanencia y desgaste de 'Monumento de percusión' en las bodegas de la UNAM hasta la creación del MUAC, lugar donde surge el interés por su rescate.

Para concluir podemos decir que al realizar este entramado de sucesos que describen la actividad de los Baschet en México tenemos elementos para argumentar que hay material suficiente para buscar reactivar el espíritu de la propuesta de los hermanos Baschet en México, pero de igual forma muestran las dificultades y la impotencia dada por el bajo perfil en el que se ha mantenido a los autores durante este periodo de tiempo, cuestiones que en igual medida son indicadores de una necesidad de acercamiento y redescubrimiento de las mismas.

#### 2.1.2 Un esbozo de la relación de los hermanos Baschet con México

Al indagar acerca de la relación entre los hermanos Baschet y México nos ocupamos de rastrear la obra que tuvo presencia en nuestro territorio. En esta parte de la investigación resulta de gran relevancia el seguimiento de diversos individuos que establecieron vínculos con los Baschet, los cuales fungieron como mediadores de la obra que incluso aportaron enfoques nuevos a la propuesta Baschet tal como lo fue la pedagogía aplicada con el 'Instrumentario' ya que podríamos decir que esta tuvo que reinventarse en México.

La metodología que se tomó en cuenta para este apartado fue la 'microhistoria' ya que a través de este planteamiento es posible proyectar las acciones de individuos particulares hacia las implicaciones dentro de lo social.

La microhistoria se interesa por el hombre en toda su redondez y por la cultura en todas sus facetas. El dominio del conjunto de las minis es amplísimo e inabarcable para cualquier investigador o equipo de investigadores. El dominio de cada *minihistoria* es reducido y, por lo mismo, comprensible para un solo hombre si sabe extraerle su verdad mediante el uso adecuado de un método científico. (González, «El arte de la microhistoria. Deslinde».)

La principal herramienta para hacerlo fue la entrevista encauzada a conocer historias de vida de aquellas personas cercanas a la actividad de François y a Bernard Baschet en nuestro territorio nacional, así como la investigación documental y la acción en campo específico. La manera de operar fue la siguiente: el trabajo comienza a realizarse desde 2016 continuando con la investigación de maestría, sin embargo no es sino bajo el cobijo de la investigación doctoral iniciado a mediados del 2017, que se empieza a sistematizar la información que ha resultado.

En 2016 a partir de la retroalimentación con los contactos brindados por el 'Taller de Escultura Sonora Baschet' de la Universidad de Barcelona, se detectó la necesidad de desarrollar un trabajo de investigación en México sobre el legado de los hermanos Baschet, pues se advirtió que se trataba de una parcela poco explorada.



Tal necesidad llevó, en una primera instancia, a identificar a contactos clave en México, los cuales fueron: 1. Jaramar Soto<sup>76</sup> 2. Julio Estrada<sup>77</sup> 3. Pilar García<sup>78</sup> 4. María Antonieta Lozano<sup>79</sup>. Los resultados del primer contacto fueron los siguientes: 1. A Jaramar Soto fue posible localizarla y se concertó una entrevista en Zapopan, Jalisco en abril del 2016, de la cual se pudo conseguir información muy puntual sobre la línea de investigación. 2. Con Julio Estrada, nos contactamos y se planteó una relación de trabajo colaborativo, entre ellas la participación en un seminario en abril del 2016, sin embargo, no existían aportaciones en la relación Baschet-México ya que Julio Estrada no era cercano a los Baschet, él solamente conoce la obra de los Baschet en la exposición en ciudad universitaria, y nos manifestó interés por trabajar con objetos al lado de Manuel Felguérez, pero esto nunca se concretó. 3. A Pilar García se le planteó la restitución sonora de 'Monumento de percusión' en febrero de 2016, la cual fue aprobada para presentarse en 'Reverberaciones: Arte y sonido en las colecciones del MUAC' a inicios de 2017. 4. Y con María Antonieta Lozano se logró el primer contacto vía mail donde nos manifestó su interés para iniciar un trabajo colaborativo donde retomamos el 'Instrumentario pedagógico' con el cual ellos contaban desde 1987, sin embargo la comunicación fue interrumpida sin motivo aparente en aquel momento.

---

<sup>76</sup> Jaramar Soto (Ciudad de México, México, 3 de agosto de 1954) es una reconocida cantante, compositora y pintora mexicana.

<sup>77</sup> Julio Estrada Velasco (Ciudad de México, 10 de abril de 1943) es un creador musical, intérprete, musicólogo, teórico, maestro e investigador universitario.

<sup>78</sup> Pilar García, historiadora de Arte y curadora en el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM

<sup>79</sup> María Antonieta Lozano, (11 de julio de 1933-11 de enero 2017) Directora del Centro de Investigación y Estudios en Música CIEM.

Este primer acercamiento permitió visualizar a grandes rasgos un mapeo de la relación Baschet-México. Posteriormente, nos dimos a la tarea de seguir las pistas y unir cabos con la información obtenida de los cuatro encuentros antes mencionados:

El encuentro con Jaramar Soto brindó elementos contundentes, dado la cercanía que ella tuvo con los Baschet. Jaramar hija de Alfonso Soto Soria conoció a François Baschet desde muy pequeña. Su padre en ese entonces era museógrafo del Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA de la UNAM, y fue él quien se encargó de viajar a Nueva York a buscar propuestas artísticas y culturales presentadas dentro del marco de la Olimpiada Cultural que se acercaba. Lugar donde encontró la exposición 'Musical Sculptures' 1964 en el Modern Museum Art MoMA exhibición de los hermanos Baschet, la cual efectivamente fue traída a México en 1966 al MUCA. Dato fundamental que aporta información para ubicar el momento que inicia la relación Baschet-México.

La cuestión es que en uno de esos viajes en Nueva York no me acuerdo en qué museo, no fue en el Museo de Arte Moderno, sino era en el de Contemporary Craft o algo así, no me acuerdo en cuál, él vio una exposición de las esculturas sonoras de Baschet, te estoy hablando de mediados de los sesentas, y dijo "esto hay que llevarlo a México", en esa exposición o sea la historia la conocí muy bien, en esa exposición en Nueva York no se permitía tocar nada, los visitantes no podían tocar nada, entonces dijo sí, pero en México sí hay que tocar, entonces él gestionó todo, conoció a François porque era el que viajaba, porque este Bernard no viajaba, y organizaron hacer una gran exposición de las esculturas Baschet en el Museo Universitario de Ciencias y Artes. [...] Mi papá se hizo gran amigo de François y ahí la cuestión entre los hermanos es que Bernard era como el ingeniero, y el que se dedicó a la parte pedagógica, ¿no?, que desarrolló una enseñanza musical para niños, creó un museo y las esculturas chiquitas, y los talleres para niños, a veces iba a Nueva York, más bien no tanto y François era el artista, era el que vivía en el taller, era el creador, más artista, mi papá y François hicieron una gran amistad.(Soto, Relación con Baschet.)

A través de la presentación 'Estructuras Musicales' en el MUCA se vinculó también a personalidades como Helen Escobedo, en ese entonces directora del MUCA, y Matías Goertiz, escultor y arquitecto mexicano de origen alemán. Ambos entusiastas de la

apertura de espacios a nuevas propuestas artísticas, y de diversos planteamientos de los dispositivos de exhibición.

Cabe enfatizar que las prácticas propuestas por la escultura sonora, relativas al tocar las piezas, a la participación, la ejecución colectiva, y la construcción aparecen junto con otras tendencias de la época como el arte cinético, el happening y después el performance y el arte relacional, todas con la intención de transformar las formas en las que se presentaba la obra artística. Cuestionamientos que no eran ajenos a los artistas-gestores de esa época.

Por otro lado, Jaramar también nos habló de su experiencia dentro del 'Campamento Juvenil' donde participó como monitor, encargada de acompañar a los grupos infantiles procedentes de las delegaciones olímpicas de todo el mundo que acompañaron a los atletas en los juegos de México 68, en este evento se realizó una construcción colectiva de estructuras Baschet en el paseo de la Reforma, evento del cual tenemos registro en video encontrado en el Taller Baschet de la Universidad de Barcelona en 2015, y del cual también se ubica a la asociación 'México 68'<sup>80</sup> quienes muestran fotos del evento en su página, pero no hemos podido lograr un contacto con ellos.

Yo en la época de las Olimpiadas, yo estaba como en secundaria y yo participe en ese proyecto, cuidando, o sea, la organizadora de ese programa era Susana Sponda, la que era la coordinadora del programa para niños dentro de la Olimpiada Cultural, entonces ella organizó un campamento internacional, en el que había niños de todo el mundo, había mexicanos, pero había niños de todo el mundo, así como parte de la delegación de todos los países, vinieron niños a participar en este gran campamento. Todos vinieron juntos y

---

<sup>80</sup> Se puede revisar en la Web: [mexico68: http://www.mexico68.org/es/](http://www.mexico68.org/es/)

habíamos varios adolescentes que nos encargamos de andar con ellos, ¿verdad? Entonces parte de la actividad entre muchas cosas porque si hicieron murales, los niños participaron en distintas cosas. François propuso, aparte de los murales que hicieron en grandes cartones, sobre paseo de la Reforma en Chapultepec, entonces también construyeron las esculturas. Como un ejercicio lúdico, más que como creación de esculturas fue como una actividad lúdica, entonces no sé qué haya ocurrido con eso, porque no era el afán que fueran obra, ¿verdad? (Soto, Relación con Baschet.)

Otro de los aspectos más importantes de la relación Jaramar-Baschet fue que ella al realizar sus estudios de Diseño en París es adoptada como hija por François, quien la recibe e impulsa a una carrera cercana a las artes y siempre la acerca a la música.

En particular François se convirtió en los años que pasé en París en mi papá, él vio por mí, yo iba a comer ahí todo el tiempo, en aquella época no era los sábados, era mucho más seguido, casi todos los días, menos un día en que él iba a comer a casa de su mamá, el resto de los días podía caer gente y era impresionante porque él vivía ahí en el taller, y entonces yo que era una chica estudiante de pronto estaba sentada a parte de sus asistentes, que a varios los había cogido de la calle que pasaba y les dio chamba, estaba junto al director de un museo de arte contemporáneo de Berlín, junto a sus buenos amigos de Nueva York, junto a un pianista famosísimo de Nueva York, los amigos y yo cantaba, además, él tenía las sillas colgadas siempre en la pared y las bajaban a la hora de la comida su mesa de trabajo recogía sus cosas, ponían un plástico, entonces yo cantaba y tocaba la guitarra y me convertí en la que entretenía después de la comida a los visitantes, de verdad él me acercaba la guitarra, ¡canta! François de alguna manera, no nada más estaba pendiente de mí, sino que me contacto con gente que después se hicieron grandes amigos míos con los que hice música, grabe cosas y esto. Un día me dijo, a ver, tú tienes que cantar, vamos al sitio donde cantaba Violeta Parra, la Peña histórica, que era el escal que se había hecho famosa, porque en años cuando Violeta Parra vivió en París, ella cantaba ahí, además de que en aquella época la pareja de François era Ivonne que era la directora del Museo de las Artes Decorativas del Louvre que había organizado la exposición de los tapices bordados de Violeta Parra en el museo, entonces la había conocido, un día me llevó, mi papá estaba en París, entonces, vamos a llevar a Jaramar, entonces él se paró en un momento dado, habló con los músicos sudamericanos que estaban tocando, ella canta y quiere cantar, entonces ahí voy yo y nos hicimos grandes amigos los músicos y yo. (Soto, Relación con Baschet.)

Nos mencionó también de la relación con los dos mexicanos: Antonio Gout, Toño y Alberto Vidal, el Coquer, a quienes tuvimos el gusto de conocer en el taller de François de Jean Beuvais, taller de François ubicado en el Barrio Latino a unas cuadras de la Catedral de Noutre Dame en París, quienes fueron personas de absoluta confianza y quienes en ausencia de François se hicieron a la tarea de dar vida al 'Atelier François Baschet' mientras la salud y la vida lo permitió. Alberto falleció en 2015 al poco tiempo

de la partida de Bernard, su muerte fue ocasionada por un cáncer terminal que lo aquejaba en sus últimos tiempos.

Jaramar nos habló de su amistad con Gina Zabłudovsky y sobre la relación con la galería Mer-kup, la cual se encargó de vender obra de los Baschet durante los setentas hasta el cierre de la misma en 1990 con la muerte de Merl Kuper su fundadora.

Pero ya para entonces François estaba ya como muy enamorado de México y pasaba grandes temporadas en casa de mi papá, él era así como parte de la casa y él hizo un vínculo con una galería que fue la que manejo su obra en México, que vendía su obra a particulares a coleccionistas que era la galería Mer-kup, de una señora que ya murió hace tiempo que era Merl Kuper, yo soy muy amiga de la nieta Gina Zabłudowsky es hija de Abraham Zabłudowsky el arquitecto, fuimos compañeras de la primaria y éramos amiguísimas y seguimos siendo amigas hasta la fecha y bueno mi papá conocía a la abuela, mi papá trabajó mucho en galerías, sobretodo mi papá estuvo muy vinculado con “LA” galería, que era la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, con quien tenía una gran amistad, lo invitaba a todas las exposiciones. (Soto, Relación con Baschet.)

Sin embargo, aunque Jaramar escribió a Gina Zabłudovsky, el contacto por esa vía no se logró en su momento. Fue tiempo después que nos enteramos a través de un artículo para la revista ‘Letras libres’ de Alan Grabinsky publicado el 8 de julio de 2017 titulado ‘La historia inédita de la galería Mer-Kup’, es que Emilio Hernández quien trabajó en la galería por más de veinte años, se hizo cargo de la colección, los catálogos de la obra y lista de clientes de la galería.

En aquel momento, me comentó, había aproximadamente veinte galerías en toda la ciudad, pero la Mer-Kup destacaba por su alcance internacional. Merl –que hablaba hebreo, yiddish, ruso, polaco, español e inglés– tenía conexiones con galerías y museos en los Estados Unidos y Europa. (...) Después de su fallecimiento la galería cerró. Emilio hizo un inventario de más de quinientas obras. Le llevó un año y medio devolverlas todas a sus creadores. Alinka, por su parte, se resistió a vender la lista de clientes de la galería que, después de treinta años, se había vuelto muy cotizada: en vez de esto se la dio a Emilio. Ahora Emilio va de un lado a otro de la ciudad con obras de arte en su cajuela, vendiéndose a los hijos y nietos de los clientes de la Mer-Kup. (Grabinsky, «La historia inédita de la galería Mer-Kup».)

Otro dato de interés es que la galería Mer-Kup fue el espacio donde el maestro Octavio Gómez de la actual Academia de San Carlos trabajó como ayudante al inicio de

su carrera en la escultura, esto le permitió conocer de cerca algunas de las obras de los Baschet, según el testimonio de maestro durante las asesorías para examen de grado de maestría del titular de este proyecto.

Jaramar también nos habló de su amistad con Michel Devene<sup>81</sup>, cristalista francés, uno de protegidos de François, y ensayaba en el sótano del taller de Beuvais. Cabe aclarar que el 'Cristal Baschet' es uno de las aportaciones a la acústica más importante de los hermanos Baschet, al lograr canalizar la vibración de una varilla de cristal frotada con las manos húmedas a osciladores de varilla de acero y planchas metálicas, logrando así sonoridades insospechadas y nunca antes alcanzadas con instrumentos convencionales, de hecho 'el cristal' es una de las aportaciones Baschet que se considera como instrumento musical, personas como Michel se han dedicado a interpretar un amplio repertorio clásico y contemporáneo con él.

Yo no conocía a Michel Devene, el músico este que te digo, porque en aquella época no figuraba, pero la siguiente vez que yo fui a París, que fui de gira, yo no iba a París, mi gira era en Suiza, fue la primera gira a Europa mía, entonces yo me separé del grupo unos días para ir a París a visitar a François y entonces en cuanto llegue me dijo, tienes que conocer al señor Michel Devene, entonces agarro el teléfono y dijo: aquí hay una amiga mía maravillosa cantante que tienes que conocer y al rato llegó Michel, era un tipo de mi edad, yo no sabía ni porque quería que lo conociera hasta que después me empezaron a hablar y entonces Michel me dijo, mira ven, bajamos y tenía el cristal ahí y empezó a tocar y es un músico extraordinario y entonces yo empecé a oír, porque toca, empieza como si fuera un piano y él cantaba, hacía cosas con la voz y tocaba y yo decía ¡wau!, yo tengo que hacer algo con este tipo y durante años, nos hicimos amigos y durante años hablamos de hacer una colaboración voz y el cristal, nunca se logró, intente traerlo a un cervantino, tampoco se logró, el me mando material, porque yo quería, incluso hable con gente aquí en el Museo de las Artes de Zapopan de arte contemporáneo, cuando yo conocí al director le dije hagamos una exposición de esculturas Baschet y traigamos a Michel a que de concierto y hagamos talleres para niños.(Soto, Relación con Baschet.)

---

<sup>81</sup> Michel Deneuve se dedica a Cristal Baschet desde 1975. Estudió y perfeccionó una técnica de ejecución que abre nuevos horizontes para este joven instrumento.

Jaramar mostró el proyecto planteado para esa colaboración Jaramar-Michel, en aquella entrevista, todo un programa donde estaban cotizados conciertos, talleres, traslado de obra y demás, toda la propuesta Baschet en un evento para México, proyecto que se podría concretar derivado de las acciones de esta investigación.

Por otro lado y afortunadamente dentro de esta búsqueda sucedió que Antonio Gout realizó un viaje a México, para el cual nos contactó y pudimos reunirnos a finales de octubre de 2017 donde nos compartió su testimonio y relación con François. A pesar de su delicado estado de salud, Antonio con 82 años decide asistir a una de las más grandes reuniones familiares.

Casi seis meses, una operación gravísima, pues me salvé, mira cuando me diagnosticaron me dijeron, hay que operar, nomás no sabemos si usted aguante, usted mismo, fírmale, dije órale y puta ma...(sic) catorce horas de operación páncreas, la mitad del estómago, veintiún ganglios y un pedazo de intestino delgado, la operación no la sentí, pero nada más me fui y la sentí, por eso te digo, vengo de ultratumba, la operación fue en febrero ya en enero estaba yo muerto, de enero a Junio, en inicios de junio fui a mi casa y todavía estoy muy jodido. El sábado pasado hubo una fiesta de mi familia, descendientes directos de mi papá y de mi mamá, éramos cien con cónyuges, hijos, nietos y bisnietos, cien, pero faltaron veinte, dije yo tengo que ir a esa fiesta, me decían oye es imprudente, el recorrido en avión doce horas, yo me voy pedí permiso al doctor, se necesita mucho valor pero váyase. (Gout, Relación con Baschet.)

Gracias a este viaje nos pudo relatar de primera mano su experiencia. Antonio conoció a François en el contexto de la Olimpiada Cultural México 68 a través de Helen Escobedo<sup>82</sup> y Matías Goeritz<sup>83</sup>, y no es hasta años después que realiza un viaje a París cuando lo busca y a partir de eso logra una relación más cercana, tal que años después

---

<sup>82</sup> Helen Escobedo Fulda, más conocida por su seudónimo Elena (Ciudad de México, 28 de julio de 1934 - ibídem, 16 de septiembre de 2010), fue escultora, artista plástica, gestora de las artes y realizadora de museos e instalaciones mexicana.

<sup>83</sup> Werner Mathias Göeritz Brunner (Danzig, hoy Gdansk, 4 de abril de 1915 - Ciudad de México, 4 de agosto de 1990) fue un escultor, poeta, historiador del arte, arquitecto y pintor mexicano de origen alemán.

vuelve y es François quien lo ayuda a encontrar piso a unas cuadras del taller de Beuvais. Y desde entonces mantuvieron una amistad cercana llena de complicidad. Durante el encuentro tuvimos el gusto de reconocernos y recibimos muy alegremente su gratitud por la restauración de la obra del MUAC.

A: Pues mira mi historia con Baschet es muy larga, porque lo conocí cuando las olimpiadas en México 1968, no habías nacido, que vino a México porque Ramírez Vázquez que fue un arquitecto -cultural de la olimpiada, que lo invitó a hacer una escultura, que es la que está en el MUAC, pero está en la bodega-efectivamente- pero parece que ya la restauraron-

I: Yo la restaure

A: Te lo agradezco. (Gout, Relación con Baschet.)

Y nos plático detalladamente como es que se conocieron.

A: Entonces me dijo cuándo vengas al país me buscas.

I: Pero tú lo conociste por qué él expuso?, ¿tú te acercaste?

A: Porque yo era amigo de Matías Goeritz, conocía muy bien a Matías Goeritz y a Helen Escobedo que eran amigos de Baschet y ahí lo conocí, entonces en el 69, fui a París lo vi me invitó a comer al 'atelier' luego me regrese a México y luego me fui a vivir en el 75 a Europa y empecé a verlo y ya en el 76 me instale y gracias a él encontré un cuarto a dos cuadras del 'atelier' y él en ese entonces tenía mesa abierta, el atelier está en planta baja, eran dos salas con las mesas de madera y todo eso el ambiente, sierras, ahí cortaban el aluminio, porque no es sólo el cristal eran todos los instrumentos de percusión, estaban organizando talleres para niños, para niños autistas yo vi toda la evolución , era una chingonería (sic), y su hermano Bernard tenía otro taller en Sant Michel Sur Orge. (Gout, Relación con Baschet.)

Antonio participó en la 'mesa abierta' que François organizaba en donde se reunirían grandes personalidades del arte y la cultura, un espacio muy importante para la bohemia de ese entonces, al grado de que cuando François se ausentó de París para ir a vivir a Barcelona con su esposa, le encargó el taller a los mexicanos Antonio y Alberto, quienes se hicieron cargo hasta que la salud les permitió mantenerlo. El carácter y las costumbres de François marcaron de forma profunda a Antonio, tal como lo comenta a continuación:

A: Baschet, Baschet era un personaje de los que marcan tu vida, era muy culto, pero más que erudito, sabía de todo, de Historia, de Geografía, más que erudito era lo que le llaman



sabio, el erudito te puede dar fechas datos, pero la interconexión de los conocimientos a un nivel importante es limitado, Baschet además un humanista, era el tipo más sencillos, había reglas. Yo iba a comer diario, luego ya con la edad fue espaciando la comida, ya al último los que hacíamos la comida era un cuate Alberto.

I: Alberto Vidal, claro.

A: Que por cierto ya felpo, yo lleve a Alberto al 'atelier', a mí me dio la llave del 'atelier' François, entonces cuando él se cambia a Barcelona me dijo, que no se muera el espíritu, síganle, mientras estuvo vivo nosotros abrimos los sábados y llegaba gente, el mismo principio. (Gout, Relación con Baschet.)

Por otro lado una pieza de nuestra investigación que permanecía difusa, fue la comunicación con María Antonieta Lozano. Sin embargo, este corte de comunicación el 31 de mayo del 2016, sin aparente causa, se reveló gracias a Alan Ahued<sup>84</sup>, quien, como estudiante del CIEM la escuela de música de María Antonieta, explicó que ella había fallecido en enero de 2016. Suponemos entonces que su estado de salud ya no le permitió seguir la comunicación. Alan Ahued nos propuso llevarnos a la escuela y presentarnos a Coral Zayas hija de María Antonieta, quien se hace cargo actualmente de la dirección del CIEM y de las piezas originales del 'Instrumentario Pedagógico'.

Un testimonio de María Antonieta lo optuvimos mediante la correspondencia que entabló triangulada entre Martí Ruiz del Taller Baschet de Barcelona, María Antonieta y nosotros.

El 18/2/2016 8:32 a. m., María Antonieta Lozano <acordequartal@gmail.com> escribió:  
Martí:

Mucho gusto me da saludarte, soy Ma. Antonieta Lozano, la hija de Sigfrido Zayas. Soy la fundadora y Directora General del CIEM. Me entusiasma sobremanera saber que las estructuras sonoras salgan a la luz. Hasta ahora ha sido muy complicado sacarlas de las aulas del CIEM para compartirlas con el público.

---

<sup>84</sup> Estudiante de composición quien se acercó el día de la inauguración de 'Reverberaciones: Arte y sonido en las colecciones del MUAC' exhibición en la que presentamos la restauración de 'Monumento de percusión' escultura Baschet que como mencionamos anteriormente presentamos a Pilar García co-curadora de la muestra. Alan Ahued buscó a Julio Estrada en aras de ampliar su visión sobre la escultura sonora, de allí su búsqueda desembocó en el interés por concepto de 'escultura sonora' y Julio lo remitió a nuestro trabajo de investigación. De tal suerte se comunicó y tuvimos un primer encuentro en la inauguración del 4 de marzo del año pasado. En esta primera charla él expresó su interés por la escultura sonora.

Te cuento algo de historia. En 1983 yo estaba de gira artística en Europa, Sigfrido me presentó con Antonio y Coquer, me invitaron a comer a casa de François, y ahí conocí la maravilla que es el Cristal. Después visité con Coral, mi hija, a Bernard y las estructuras las adquirí en 1986 u 87, no recuerdo bien. La historia es tremenda desde su llegada a México, ya que estuvieron detenidas en la aduana cerca de 4 meses porque no había manera de presentarlas de manera pertinente ante los códigos y exigencias de aduanas.[...] Cuando tengamos la posibilidad de vernos podré contarte cómo fue que entraron al país.

Hemos iniciado algunas investigaciones que desgraciadamente, hemos abandonado por falta de apoyo financiero, sin embargo hemos desarrollado una técnica de Estimulación Temprana para bebés entre los 18 meses a los 4 años de edad; también los aplicamos a niños atípicos.[...] Hemos dado varios conciertos con música elaborada por los estudiantes de composición con las estructuras, 2 conciertos o muestras públicas con los bebés tocando; hicimos una muestra en Bellas Artes, en el pabellón de la entrada y pusimos las estructuras al alcance de los niños que pasaban por ahí, 3 maestros dirigieron la muestra, fue todo un éxito. Cuando obtuve las estructuras me acerqué a la UNAM, principalmente por una recomendación que me hiciera Bernard respecto de un cristal que había enviado a una exposición de ciencia. La exposición se acabó, pero Bernard no logró recuperar el cristal. Yo lo busqué, pero nadie me pudo decir que había sido de él. Bernard me indicó que si lo recuperaba lo conservara y lo diera a conocer. No lo logré.

Bernard me autorizó, verbalmente, para replicar las estructuras con la condición de no lucrar con ellas. Yo dirigí el proyecto de creación de la Escuela de Música del Estado de Hidalgo, se replicaron las estructuras en el CIEM y el Estado de Hidalgo pagó el material y la mano de obra exclusivamente. Desconozco si a la fecha estén en uso, yo renuncié a la dirección de esa escuela en 2006. (Ruiz a María Antonieta, «María Antonieta Lozano».)

En este punto ya es posible delimitar varios temas: a) El encuentro a través de una red Francia-México que permitía que la comunidad artística se conociera por medio de referencias y recomendaciones. b) La complicada adquisición del 'Instrumentario' y sus conflictos aduanales. c) El desarrollo de una técnica mexicana para la estimulación temprana con el 'Instrumentario'. d) El uso de las esculturas durante treinta años. e) La desaparición de un 'cristal', la réplica de un 'Instrumentario' y su uso en el Estado de Hidalgo. Desafortunadamente ya no fue posible revisar estos temas directamente con ella.

La gestión con el CIEM se ha dado a lo largo de un año en articulación de sus tiempos con los nuestros. La experiencia de Coral Zayas coincide con el recuerdo las reuniones y comidas en casa de François, y nos ha hablado también de su experiencia

con los Baschet, aunque aún no llegamos a esclarecer algunos de los asuntos de la historia que solo María Antonieta conocía:

C: Y después cuando yo ya vivía en Francia en el 79 poquito más adelante María Antonieta fue a Francia ya con la idea de comprar las esculturas, entonces ya fuimos a ver a Bernard, que no vivía en París. Y entonces María Antonieta le pareció súper interesante el trabajo, las esculturas, para la enseñanza a los niños y a los bebés, y fuimos al taller de Bernard y entonces se realizó la compra de las esculturas.[...] A ella (su amiga) la conocí en la Compañía Nacional de Danza y nos hicimos muy amigas y seguimos siendo amigas, pues sí claro que los conocimos a través de ella allá en Francia, ella ya estaba viviendo allá, entonces fue con ella que empecé a ir al taller de François

I: O sea, que ¿Antonieta conoció a los Baschet a través de ti?

C: fíjate que ese es un punto que no recuerdo bien, porque cuando ella llegó a Francia ya iba directo a comprar los instrumentos de Baschet.(...) Fue toda una gran historia porque para sacarlos de la aduana fue muy difícil porque no eran ni esculturas ni instrumentos y no se sabía cómo se iba a llamar este material y ahí tengo todo el archivo con todas las cartas que enviaba María Antonieta a Bernard, todos los papeles de la aduana, toda la historia vamos de la entrada de los instrumentos a México, que fue bastante difícil. Y bueno los instrumentos finalmente llegaron acá al CIEM y los instrumentos se han utilizado principalmente se utilizan para estimulación temprana, trabajo con niños. (Zayas, Relación con Baschet.)

Gracias a Coral tuvimos acceso al archivo del CIEM donde está documentado todo el proceso legal al cual estuvieron sujetas las esculturas en la aduana, así como contratos y demás documentos que acompañan la historia del 'Instrumentario' en el CIEM. Sumado a esto, hace menos de un mes entramos en contacto con Sara Condez, maestra encargada de trabajar con el 'Instrumentario Baschet' por más de veinte años, quien justo ahora regresa al CIEM después de seis años de ausencia y estamos trabajando por transmitir su experiencia.

Yo entre porque a mí me gustaba y pues yo no escucho y pues he podido estudiar Pedagogía y algo aprendí. Están bien es otra parte de la formación, o sea yo estudié Pedagogía, fui guía Montessori, trabajo con educación especial, o sea todo eso hace como que uno se mueva más, o busque que más cosas. Aquí era cómo preparar a los niños para que fueran a instrumento, se trabaja las características del sonido además de desarrollar las habilidades en los niños, desarrollar la comunicación o sea el lenguaje, la parte cognitiva, la parte motriz, la parte auditiva, y está trabajaba el oído al cien por ciento, empezaba la educación auditiva e incluso sirvió para identificar niños que no oían bien, con muchos ejercicios que yo hacía, me daba cuenta, trate de hacer cosas nuevas porque los niños si duran mucho tiempo conmigo, si entran a los dos años y salen a los cinco, es un buen. Esto exige creatividad y movimiento y renovación y muchas cosas, de que yo

estuve ya tengo alumnos que son músicos profesionales. De los niños aunque no son músicos y hemos trabajado con niños especiales, los instrumentos, sí nos dan, sirven les llaman la tensión, les gusta, los trabajan, eso es algo importante. [...] Yo le dije a la maestra, oiga maestra, cuando no tenga maestra de los niños, me da chance y dijo sí, y pasó un tiempo, y no dije más, pero la maestra por alguna razón empezaba a faltar a faltar y entonces yo ya me había inscrito y porque a mi si me gustaba y me dijo que si no quería y dije sí, empecé con dos alumnos y de ahí, o sea yo estuve hasta sexto cuatrimestre y me dedique mucho a esto y fue creciendo, fue creciendo, la maestra me dio como un programa con sus requerimientos, lo vi y dije esto no se hace así, así, o sea la maestra no supo bien que hacia yo hasta como un año antes de que me fuera. (Condez, Instrumentario Pedagógico.)

Y otro asunto importante es que las piezas fueron replicadas, por Don Florencio y su hijo Victor<sup>85</sup>, dada la demanda el CIEM se vio en la necesidad de hacer una réplica de algunas piezas del 'Instrumentario' para el CIEM y un juego completo, ya que María Antonieta participó en la dirección del proyecto 'Escuela de todos los tiempos' en Pachuca Hidalgo a donde se llevó el método de las esculturas Baschet, método desarrollado por Sara Condez, obviamente.

En Pachuca forme maestros, esto en método, yo lo hice, entonces esta escuela se trató de llevar a Pachuca, y se llevó, entonces allá, yo no podía ir, entonces allá yo tenía que capacitar a las maestras para que hicieran lo que yo hacía, y entonces ahí estuve trabajando con maestras educadoras que ya estaban en la carrera de composición. (Condez, Instrumentario Pedagógico.)

Respecto a las replicas el 'Instrumentario' y el caso de la primera restauración en 2010 de escultura del MUAC, creemos que debemos destacar el esfuerzo de los trabajadores del museo quienes trabajaron a partir de una postal para restaurar la pieza y del trabajo de Don Florencio y su hijo, ya que lograron una similitud respecto al aspecto visual de las piezas. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta los mecanismos, los materiales, los procesos y conocimientos en acústica aplicada de los Baschet para asemejar los resultados sonoros. Esto nos enfrenta a cuestionarnos sobre la filosofía de

---

<sup>85</sup> Quien trabajó sigue en el área de mantenimiento hasta que falleció a mediados del 2020 por covid-19.

los Baschet que planteaba que cualquier individuo pudiera ir a la ferretería y obtener los materiales para hacer una escultura Baschet, también queda en evidencia diferencias socioeconómicas en tanto a las calidades de los materiales que se distribuyen en diversas partes del mundo.

Otro caso vinculado a la relación Baschet-México es el de Mateo Rodríguez<sup>86</sup> quien en este año está por presentar su tesis en Física titulada 'Análisis acústico de la escultura sonora Baschet', Mateo estudiante de la carrera de composición en la Escuela superior de Música, tuvo la fortuna de visitar el taller Baschet en un viaje que realizó con un amigo en el preámbulo de entrar a la licenciatura por el año 2010. Resulta que el papá de Mateo fue compañero de estudios de Alberto Vidal, el Coquer, y a través de él establecieron el vínculo con François, Mateo participó en el taller de 'Escultura Sonora Baschet' impartido por Martí Ruiz en 2014 momento en que nos conocimos, y en 2016 visitó el Taller de Escultura sonora Baschet de la Universidad de Barcelona, para tomar asesoría respecto a su proyecto de tesis. Su investigación propone un modelo teórico y un emulador de las barras encastradas Baschet, cuestión que permite entender desde la física el comportamiento de las aplicaciones acústicas de los objetos Baschet.

No he de cerrar esta 'microhistoria' sin antes explicar cómo es que nos vinculamos en esta relación Baschet-México, para esto he de mencionar a dos personas fundamentales en este proceso Martí Ruiz y Josep Cerda ya que todo este proyecto de rescate y reactivación de la obra de los Baschet no sería posible sin su labor, actualmente

---

<sup>86</sup> Mateo Tonatiuh Rodríguez Cervantes, licenciado en Física, egresado de la carrera de composición y maestrante en Matemáticas aplicada.

Martí es doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, y su trabajo de investigación aborda la Escultura Sonora Baschet y Josep es el jefe del departamento de Escultura de la UB y director del Master de Arte Sonoro de la misma institución. Ambos fundaron tanto el Master de Arte Sonoro como el Taller de Escultura Sonora Baschet, según una conversación que tuvimos con Josep durante la movilidad de investigación durante la maestría en 2015, nos comentó que ellos llegaron a la escultura sonora y al arte sonoro más por casualidad en medio de una búsqueda por hacer algo sustentable, en ese entonces Josep tenía una materia que se llamaba 'Laboratorio del Caos' donde apelaban a prácticas de la improvisación y la búsqueda de la incertidumbre, y dentro de esto encontraron las prácticas que relacionaban lo sonoro, además de coincidir con que éstas eran apoyadas por estímulos como la UNESCO y otras instituciones que empezaban a promover el rescate del patrimonio sonoro. Por lo que con jóvenes estudiantes como Martí empezaron a seguir la línea del arte sonoro.

Martí, por su parte como trabajo de fin de grado, equivalente en México a final de la licenciatura propone un programa radiofónico para presentar las propuestas de artistas sonoros de Barcelona, así es como en una entrevista que realizan a Jordi Casadevall actual encargado del Gamelan del Museo de la Música de Barcelona es que los remite con François Baschet, quien había dejado el taller de Beuvais y estaba viviendo en Barcelona con su esposa, y que casualmente vivía en la misma calle que Josep, fue así que se encontraron. Baschet entendió muy bien los beneficios que tenía para su legado la vinculación con una institución educativa de la talla de la UB, y fue así que se decidió a trabajar con ellos y les compartió su escuela, su obra, entre otras muchas cosas, es de esta forma que en el año 2010 crean el Taller de Escultura Sonora Baschet de la

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona como una ampliación del Laboratorio de Arte Sonoro en el participa François hasta su muerte en febrero del 2014.

Entonces ya con la labor y el compromiso de rescatar la obra de los Baschet, Martí en pleno desarrollo de su proyecto doctoral viajó a México en abril, a unos meses de la muerte de François, para presentar el 'Taller de escultura sonora Baschet' dentro el marco del 2do Encuentro Internacional de Artes Sonoro y Exploración Audiovisual organizado por Edgar Olvera académico de la UNAM en la Antigua Academia de San Carlos y a través de la gestión de Yoliztli Marañón estudiante del doctorado en Artes y Diseño de la UNAM quien en ese momento hace una estancia de investigación en Barcelona bajo la tutoría de Josep relacionada a la escultura sonora en piedra y de Francisco Tous académico de la UNAM quien acoge las actividades de Josep y Martí en su taller de Escultura en la Academia de San Carlos.

El tema de mi proyecto de maestría era la escultura sonora y mi tutor Francisco Tous me invita a asistir a los talleres, en este contexto conozco a Martí Ruiz y a Josep Cerda. En estos imparten las bases de la escultura sonora Baschet y en el desarrollo una escultura sonora Après-Baschet en piedra de tal forma que se genera empatía y complicidad con el trabajo de Martí.

Para el final de la maestría bajo su invitación, voy a trabajar con ellos en una estancia de investigación en la Universidad de Barcelona, donde tuve el gusto de integrarme a las actividades del Taller de Escultura sonora Baschet y entre otras cosas revisar material documental y su digitalización, participar en el montaje y concierto de la Exposición de Escultura Sonora Baschet en Can Jaumandreu en mayo del 2015, además de tener la experiencia de visitar el taller de François en Jean Beuvais, donde

los mexicanos Toño y Alberto me reciben e invitan a participar de la tradicional comida del 'atelier Baschet' en la que Françoise De la Tour y Pierre Malbos se ofrecieron a llevarme al taller de Bernard en Sant Michel Sur Orge, al sur de París y además me brindaron la posibilidad de conocer al Maestro quien se encontraba en una casa de retiro para artistas cercana a su taller. En ese encuentro tuve el gusto de mostrarle el trabajo que había realizado en México y recibir un gesto de entusiasmo de su parte. La experiencia no cobró el sentido debido hasta que dos semanas después de mi regreso a México, el 15 de julio recibí la noticia de su fallecimiento, fue cuando la tarea de hacerme cargo de la investigación de los Baschet en México hecha por Martí y por Josep cobró sentido, y es así como nos dimos a la misión de iniciar esta tarea y nos involucramos en esta historia.

Al finalizar esta revisión nos es evidente que existe el material para reflexionar sobre diversos aspectos que se problematizan en la relación Baschet-México, tales como: Los dispositivos de exhibición de la escultura sonora, la identidad de la escultura sonora dentro y fuera del contexto de las artes, el uso del 'Instrumentario Baschet' en el contexto social mexicano, su aplicación en la estimulación temprana, la educación musical y la educación en general, así como el asunto de las réplicas o adecuaciones a la obra Baschet realizadas en México, para replantear estas situaciones y lograr un rescate de la esencia de la obra de los Baschet que dialogue con las propuestas actuales de escultura sonora, arte sonoro o cualquier otra disciplina.



### 2.1.3 La fuerza simbólica de la escultura sonora

Contextualizando la lectura del 'Ensayo sobre la imposibilidad' presentado en el 'Libro de bitácoras' haciendo una conexión con el trabajo de investigación previo realizado durante la maestría 'Montañas misteriosas: Posibilidades de incidencia en la configuración simbólica del espacio de la escultura sonora' (2017), refiriéndonos a nuestras conclusiones donde ya concebimos a la 'escultura sonora' desde la perspectiva que nos permite: "(...) tomar al sonido como un elemento no matérico y sígnico que modifica la lectura semiótica de los objetos y se ubica en un proceso de significación inmerso en un espacio cultural."(Navarrete, «Montañas misteriosas: Posibilidades de incidencia en la configuración simbólica del espacio de la escultura sonora», p. 192) Por tanto esto nos dice que el elemento sonoro como recurso expresivo aplicado a la dimensión de lo escultórico es el factor de expansión de campo el cual nos permite focalizar que:

La escultura sonora plantea una configuración simbólica espacial en la que funciona como un objeto signifiante inmerso en un espacio acústico relacional en el que funge como detonador de experiencia o reflexión artística estética, política, social, científica, tecnológica, económica, cultural, entre otras, generando un proceso de comunicación dialógico con base en la observación y la escucha. (p.193)

Por lo tanto esto devela que la fuerza simbólica de la escultura sonora radica en su potencial como detonador de procesos de simbolización, o como refiere también él texto:

Al final del proceso se puede apreciar cómo la escultura sonora está fungiendo como detonador de procesos de simbolización, a partir del enfrentamiento con la experiencia estética, transformando las nociones de tiempo-espacio, convirtiéndolas en conceptos significativos, ya sea como detonadores de procesos creativos individuales y colectivos o vinculados simplemente a la convivencia o al acercamiento de nuevas experiencias. (p.195)

Panorama desde el que podemos leer la presencia de la escultura sonora Baschet en cada uno de los tres actos descritos en el ensayo:

Primero, el montaje de las esculturas de la colección Baschet de Japón en el marco de los cincuenta años de la Exposición de Osaka y el centenario del natalicio de François Baschet, a lado de la obra de Taro Okamoto<sup>87</sup> en el museo dedicado a él en Kawasaki, en la exposición 'Resonancia del sonido y el objeto. El encuentro entre las esculturas sonoras Baschet y Taro Okamoto'<sup>88</sup> que inició en el contexto de la cuarentena por el COVID 19 en Japón por lo que tuvo que cancelar, replantear y reprogramar su itinerario, lo cual provoco que en un inicio la exposición comenzará con la salas cerradas al público, escenario en el que Sachiko Nagata, curadora de la exposición realiza la activación a la que refiere el 'Acto I. La imposibilidad'.

Como lo señalamos anteriormente la escultura sonora se halla inmersa en el espacio cultural, por tanto el contexto por los 50<sup>a</sup> años de la exposición de Osaka y los 100<sup>o</sup> años del natalicio de François Baschet es parte de este espacio, el cual se construye a partir de referentes temporales y geográficos, tales como: Que la exposición coincida con el centenario del aniversario del natalicio y los cincuenta años de la exposición de Osaka es un referente temporal significativo. Y el hecho de que la exposición se celebre en el Museo dedicado a Taro Okamoto es importante ya que dentro de la exposición de

---

<sup>87</sup> Tarō Okamoto (26 de febrero de 1911, 7 de enero de 1996) fue un artista japonés conocido por sus pinturas y esculturas abstractas y de vanguardia.

<sup>88</sup> [音と造形のレゾナンスーバシエ音響彫刻と岡本太郎の共振] <https://youtu.be/4kA8hRk3Wp0>

Osaka en 1970 las obras de los Baschet y Taro Okamoto coincidieron en el Pabellón, por lo tanto se trata de un reencuentro, también.

Y por otro lado está el potencial simbólico evocado por los materiales industriales y de alta resistencia con los que se construyen las esculturas Baschet los cuales refieren a la idea de trascendencia, lo cual también es una de las razones por la cual se creó el proyecto de Restauración Baschet que dio pie a la conformación de la Assotiation Baschet Jp.

Debemos decir que el acto de Sachiko Nagata es un acto de resistencia, ella misma nos refirió que la desilusionaba mucho tener que adaptar la conmemoración del natalicio de François a las condiciones del confinamiento, ya que no era lo que esperaba. Y podemos señalar que una activación en solitario en un museo vacío se alejan mucho de recrear la propuesta de los hermanos Baschet basada en la participación y el hacer colectivo. Sin embargo las imágenes del museo vacío y ella interactuando con las piezas, son imágenes altamente significativas porque refieren a un acto de resistencia simbólico, pese a las circunstancias.

De tal forma que la suma de estas decisiones y acciones estéticas, en el contexto de la curaduría de la exposición, transforman ya las nociones de espacio-tiempo convirtiéndolas en conceptos significativos y generando la continuidad de otros procesos creativos, tanto el de Sachiko Nagata, los espectadores remotos de la exposición e incluso 'el ensayo sobre la imposibilidad' o las reflexiones en este apartado.

Segundo, la reflexión en la que está construida la idea de 'Retorno Eterno' es la distancia entre la experiencia artística y el registro documental, el énfasis y la

construcción sonora a partir del 'gis' del audio hace evidente la ausencia del registro sonoro y resalta la paradoja de un registro de esculturas sonoras que no rescata el audio. Sin embargo esta distancia entre el 'registro' y la 'experiencia' se hace abismal cuando se tiene acceso también al testimonio vivo, como las líneas que dedica François en sus memorias sonoras:

Los niños árabes hicieron un camello, algunos latinoamericanos una cruz. Cada estructura incluía las ocho notas de la escala. Había veinte estructuras en total. Todo el mundo se lo pasó en grade-las chicas aún más que los chicos-. El problema surgió cuando estos jóvenes artistas tuvieron que dejar sus obras en México al llegar el momento de regresar a sus hogares. Fue para ellos una separación muy dolorosa. Pero la Olimpiada dejó una impronta duradera: treinta años después, en mis viajes por distintos países aún me encuentro con personas adultas que me agradecen aquella experiencia en unos términos que me recuerdan a los granaderos de Napoleón que combatieron en Austerlitz, que declaraban mucho tiempo después "Yo estuve ahí!" (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p.427)

En donde vemos que estos procesos de apropiación, de formación de comunidad, de identificación, de empatía se detonan a partir de la escultura sonora. Al tiempo que se pueden dimensionar el valor simbólico y emotivo que genera formar parte de esta experiencia.

Tercero, finalmente en el 'silencio' se hace un énfasis en el valor simbólico y la posibilidad de tocar. La acción corresponde a la interpretación de la única pieza que se puede ejecutar bajo la disposición museística de 'no tocar' la escultura sonora Baschet 'Monumento de percusión' o 'Brontosaurio' por su nombre coloquial: 4'33 de John Cage la cual paradójicamente abrió el camino a nuevas escuchas dentro de la música contemporánea del siglo XX, la tensión en el silencio frente a la pieza escultórica monumental alcanza otra dimensión ante la sentencia de 'no tocar' porque toda la configuración de la escultura la concibe como un objeto sonoro el cual esta diseñado para invitar al espectador a hacerla sonar.

#### 2.1.4 Sobre el espacio de la escultura sonora en el arte contemporáneo

Ante las continuas transformaciones de las formas artísticas, los dispositivos de exhibición también han sufrido cambios sustanciales con respecto a sus formas clásicas. Esto ha implicado un desfase entre las propuestas artísticas y los dispositivos de exhibición y de activación así como los protocolos de preservación y conservación. Asuntos que durante esta investigación afectan directamente el rescate de la obra de los hermanos Baschet, en tanto a procedimientos de restauración y reactivación, y en general a las manifestaciones de la escultura sonora.

Para revisar este proceso, cabe señalar que el antecedente más relevante viene del mayor intento de determinar las formas de las 'Artes' fue el planteamiento de las 'Bellas Artes'. El cual fue desarrollado por Charles Batteux<sup>89</sup> en 1746. Donde pretendía unificar diversas teorías de belleza y gusto que existían en la época.

Una obra que quiso poner en orden y estructurar los dominios de la cultura artística, diferenciando sectores, postulados principios comunes y enfatizando relaciones de finalidad entre las propuestas artísticas y los sujetos receptores, entre el valor patrimonial y su estimación, entre el gusto y el genio, entre la naturaleza y su representación optimizadora. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) fue un libro que tuvo diversas ediciones en Francia y fue además traducido inmediatamente en Inglaterra, Italia, Alemania y España. (De la Calle, «Las Bellas Artes reducidas a un único principio, las claves de Charles Batteux», p.233)

En él se plantea la imitación de la naturaleza como principio unificador y la clave estimativa del resultado artístico obtenido, en su perfección mimética y constructiva.

---

<sup>89</sup> Charles Batteux (Vouziers, 6 de mayo de 1713 - París, 14 de julio de 1780) fue un filósofo, humanista y retórico francés, que se consagró al estudio de la Poética y la Teoría de la Literatura.

Principios con los cuales se instituyó el 'Sistema de las Artes'. El cual vino a entrar en crisis con las vanguardias, sin embargo, esta clasificación es el principal estándar de referencia para clasificar lo artístico aún en la actualidad.

El "sistema de las Artes" se alza, pues, fundamentando en ese encuentro entre mimesis perfecta de la naturaleza y el estrecho diálogo establecido entre arte y la belleza, junto, además, con el sentimiento de placer desarrollado ante las diferencias tipológicas artísticas, elaboradas siempre con sus propios medios, lenguajes y procedimientos. La nómina propuesta de las Bellas artes será: Poesía / elocuencia (Literatura), Pintura, Escultura, Música, Danza y Arquitectura. (p.235)

Estableciendo de esta forma las prácticas y las instituciones del 'Sistema de las Artes'. Es preciso señalar en este punto, que al quedar marcados estos principios de las 'Bellas Artes' se determinaron también de manera colateral, las formas de los dispositivos de exhibición para cada disciplina.

En el caso de la pintura y la escultura este espacio quedó delimitado dentro de los museos, galerías, los salones, las ferias y las exposiciones internacionales. Estableciéndose el montaje de una pintura sobre la pared y el de una escultura en un pedestal. Mientras que el escenario se establece como el espacio para la danza, el teatro y la música. Dejando en un sitio delimitado a cada cosa. Determinando esto por su fin pragmático en sí, como un medio para presentar la obra y no como elemento a interferir en el discurso artístico.

Sin embargo como señala Olga Fernández López en su artículo 'Comisariado y exposiciones: perspectivas historiográficas' publicado en el No 17 de ExitBook en 2012: "El comienzo de la historiografía en torno a las exposiciones debe buscarse en los cambios surgidos en la historia del arte a partir de los años setenta del siglo XX, sobre todo en el interés de relacionar las prácticas artísticas con su contexto social y

cultural”.(p.52) Ya que en este contexto específico la manera de presentar las manifestaciones artísticas empezó a cobrar interés al tomar conciencia de que estos habían pasado de ser un mero ‘contenedor’ a un ‘algo’ más importante en la interpretación de lo artístico. Podemos entender como lo señala Paul O’Neill, que:

La evolución en la creación de exposiciones de vanguardia es una historia de los modos en los cuales los artistas, los críticos y los comisarios empezaron a cuestionar la libertad artística, así como la “autonomía artística acordada por la sociedad- una autonomía que alcanzó su culminación en el esteticismo de la alta modernidad” (O’Neill, «La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años setenta hasta nuestro presente», p.8)

Sin embargo, a pesar de la constante tendencia al cambio, la escisión entre las instituciones dedicadas al arte y las creaciones artísticas mismas, se va profundizando en términos de los protocolos y metodologías de exhibición, resguardo y preservación frente a las intenciones artísticas reflejadas en la multiplicidad de formas ‘nuevas’ en las que se concretan los discursos artísticos, alejados ya, de los estándares de las ‘Bellas Artes’, generando problemas de carácter estético y hermenéutico, en tanto a la interpretación de la experiencia estética frente a sus cualidades de inmanencia y trascendencia como creaciones artísticas.

Ya que, el proceso de institución de la tendencia al cambio en los albores del siglo XX para el ‘Sistema del Arte’, no va de la mano con los discursos artísticos particulares ni con las instituciones de preservación y conservación. El ‘Sistema del Arte’ se ve cada vez más relacionado con la idea de la ‘producción’ que viene de la era industrial, del capitalismo y el pensamiento neoliberal, mediante la masificación del consumo, que ve a la ‘obra de arte’ como un ‘producto’ comercial a insertarse en el mercado del arte global, más que como una creación reflexiva y espiritual. Y por tanto genera una mayor preocupación por su consumo que por su cuidado como patrimonio cultural, dejando un

claro rezago en la reflexión sobre los protocolos y las prácticas de conservación de estas expresiones estéticas, efímeras o híbridas dentro de las instituciones del arte.

Entre los innumerables efectos de que al final de la Segunda Guerra Mundial produjo sobre todos los aspectos de la realidad. (...) Proyectando este hecho en la creación artística podemos observar un desplazamiento en el consumo de productos artísticos que báscula claramente hacia el ámbito de lo privado, escapando en buena medida del recinto institucional. (...) El mercado del arte inicia así la estrategia encaminada a conseguir, para la evaluación de lo artístico, la equiparación valor = precio, en detrimento como la calidad específica, interés histórico, efectos de innovación estético o conceptual, etc. (López Royo, «Conservar el futuro. Nuevos retos ante la producción artística actual», p.76)

A esto se suceden dos procesos: 1. La desmaterialización de la obra de arte. 2. Y la transformación de los dispositivos de exhibición. De los cuales se observa un cambio de preocupación del orden ontológico al hermenéutico respectivamente en los cuales la actividad artística y las prácticas de exhibición se revisan a sí mismas en un examen de conciencia que les permite someterse a la mirada histórica y como sistemas de lenguajes bajo sus cualidades de comprensión e interpretación.

Así pues, los artistas reflexionan de su actividad misma de forma ontológica llegando a planteamientos como los que hace Lucy Lippard en su texto 'Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972', texto donde da cuenta del naciente arte conceptual de finales de los 60s y principios de los 70s: "Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o "desmaterializada". (Lippard, Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, p.8) Mientras que esta reflexión vino a cambiar la presentación del producto artístico, también afectó a las necesidades, los protocolos, y la reflexión misma de quienes se hacen cargo de los dispositivos y las instituciones de exhibición, quienes se enfrentaron a la cuestión



hermenéutica sobre la comprensión e interpretación para este tipo de obras, dentro de la comunicación con un público:

Los comisarios conjuntaron nuevas formas de hacer exposiciones que trataron de resolver cómo esas prácticas desmaterializadas y conceptuales podían ser presentadas al tiempo que proveían un soporte curatorial más visible en el marco del cual las obras pudieran ser mostradas de mejor manera. (O’Nell, «La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años setenta hasta nuestro presente», p.20)

Esta perspectiva nos permite revisar estos procesos desde la hermenéutica de Gadamer ya que esta es considerada una hermenéutica ontológica:

(La hermenéutica de Gadamer) Es, antes bien, una hermenéutica ontológica, y esto quiere decir que su planteamiento central será pensar en el ser, esto por lo que toca a la ontología; en tanto que la hermenéutica está enfocada al lenguaje no como instrumento o como medio de comunicación que relacione un emisor con un receptor, sino como comprensión e interpretación.” (González Valerio, «Historicidad y temporalidad en la hermenéutica de Gadamer», p.34)

Ambos procesos suceden a partir de la toma de conciencia histórica de la actividad artística, en su relación temporal y contextual. Por ejemplo, ante la crisis de la pintura al enfrentarse a cuestionarse sobre la necesidad real de pintar frente a la llegada de la cámara fotográfica, o la crisis de la música detonada ante la invención de los dispositivos de registro sonoro, que hicieron prescindir en gran medida de las orquestas en vivo. Asuntos que tuvieron como consecuencia pensar más en las cualidades profundas de la actividad misma para reafirmar su sentido, que en sus aplicaciones meramente prácticas. Esto permitió tomar conciencia de que la realidad creada en la obra, bajo los conceptos de lo pictórico, lo escultórico o lo musical por dar algunos ejemplos, generaban un universo en sí, que tenía autonomía y podía generar un diálogo con la realidad. Pero era bastante más libre de lo que permitía el puro ideal de la copia mimética de la naturaleza, o la mirada cerrada en la obra en sí. Para que con el tiempo se acentuará el énfasis en

ese diálogo, a través de la expansión disciplinar y también con la conciencia plena del espacio expositivo dentro de la esfera social y cultural.

A comienzos del siglo XX, un buen número de influyentes directores de museos desarrollaron innovadores montajes en colaboración con artistas, diseñadores y arquitectos, transformando la idea de museo como un depósito de arte en un lugar para exposiciones que mostraban el arte contemporáneo de su tiempo- un movimiento que reconfiguraba el museo como una extensión del mundo social que se encontraba fuera de la institución.” (O’Nell, «La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años setenta hasta nuestro presente», p.12)

Es en este punto que los elementos del dispositivo de exhibición empiezan a ser leídos para la comprensión e interpretación del discurso del arte. Así elementos extra artísticos mínimos como el grado de ornamentación de un marco, los materiales elegidos o ya incluso el lugar de la muestra, afectarán de manera directa la lectura semiótica que se haga de la propuesta artística.

El problema actual derivado de estas nuevas formas de las expresiones radica entonces en los asuntos que se plantean por ejemplo en las ‘Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo’ celebradas durante veinte ediciones anuales consecutivas en el Museo Reina Sofía en Madrid, donde los asuntos ya no se centran en la obra de arte en sí, ni en los dispositivos de exhibición, sino en los protocolos de preservación, conservación y restauración dentro de las instituciones del arte, que tienen que tomar en cuenta los factores antes mencionados:

Se considera la conservación-restauración como un método y un sistema que permite mantener las obras de arte en un estado en el que su presencia se mantenga inalterada, su disfrute sea facilitado y su función social se ejerza con dignidad (en lo tocante a su manejo, exhibición, divulgación y estudio). Atendiendo a ello, debe presentarse renovada atención a los problemas que la creciente utilización para la construcción de obras artísticas de materiales perecederos y de futuro altamente incierto, van, sin duda a plantear en el futuro. (López Royo, «Conservar el futuro. Nuevos retos ante la producción artística actual», p.84)

Ya que, al tomar en cuenta el factor 'paso del tiempo', en tanto a trascendencia en el proceso comunicativo del arte contemporáneo, las cosas empiezan a resultar un tanto más complejas. Por ejemplo, Gadamer en su texto 'Estética y hermenéutica' plantea la siguiente cuestión: "Si se considera que la tarea de la hermenéutica consiste en tender un puente que salve la distancia histórica o humana entre espíritu y espíritu, parece que la experiencia del arte cae fuera de su campo". (Gadamer, «Estética y hermenéutica», p.5) Desde su perspectiva el arte por sus cualidades se comporta como una excepción en el proceso comunicativo, y luego plantea la siguiente interrogante:

¿No es la experiencia del arte, entre todo lo que nos sale al encuentro con la naturaleza y en la historia, aquello que nos habla del modo más inmediato y que respira una enigmática familiaridad que alcanza todo nuestro ser, como si no hubiese después de todo ninguna distancia entre ella y nosotros y todo encuentro con una obra significa un encuentro con nosotros mismos? (p.5)

Desde esta perspectiva Gadamer expresa que:

(...) el lenguaje de la obra de arte se distingue por el hecho de que la obra de arte individual reúne en sí y manifiesta el carácter de símbolo que, desde el punto de vista hermenéutico, corresponde a todo ente. En comparación con cualquier otra tradición, lingüística y no lingüística, hay que afirmar que la obra de arte es absoluto presente para el correspondiente presente y tiene dispuesta su palabra para cualquier futuro. La familiaridad con que la obra de arte nos roza al mismo tiempo, de modo enigmático, trastorno y derrumbamiento de lo acostumbrado. No es sólo el "eso eres tú", que nos revela en un espectro fausto y terrible. La obra de arte nos dice también: "debes cambiar tu vida". (p.10)

Por lo que en este ideal Gadameriano, toda obra de arte puede permanecer en estado de continuo presente, y permanecer atemporal como símbolo comunicativo, sin embargo ¿Qué pasa cuando la materialidad de la obra es efímera o nula?, cuando este símbolo atemporal carece de un soporte estable y por tanto de aquella inalterabilidad.

Uno de los mayores retos y responsabilidades a los que se enfrentan los restauradores de arte contemporáneo es precisamente la tarea de conservar y, en su caso restaurar obras que no pocas veces se acaban de producir y en las que intervienen materiales y conceptos a los que unas decenas de años no se les confería ese voluble epíteto de

“artisticidad”: organismos vivos, materiales inestables y perecederos, productos manufacturados, obras inmateriales o altamente tecnológicas, etc., que pueblan hoy los museos y las exposiciones de arte contemporáneo. (Montenegro Vilar, «¿Conservar la nada? La re-formación del restaurador en arte contemporáneo, p.18-19)

Si bien podemos afirmar como lo comentamos en el texto ‘De la trascendencia a lo efímero en la escultura’ donde mi colega Gaber Lugo y un servidor reflexionamos sobre el binomio trascendencia-fugacidad en esta práctica artística, donde caemos en cuenta que la idea de “Trascender implica atravesar un límite o pasar de un ámbito a otro. Y es una idea ligada a exponer al hombre frente a lo sublime, que se refiere justo a encontrarnos con lo inabarcable”. (Lugo y Navarrete, «De la trascendencia a lo efímero en la escultura».) Y al poner en perspectiva desde una noción más amplia esto nos permite caer en cuenta de la fragilidad de esta idea ya que en este caso la trascendencia implicaría, atravesar el límite de lo humano. Sin embargo, la existencia individual se desarrolla en el lado opuesto, lo efímero de la existencia se gesta donde nada permanece, todo se transforma. Y la realidad es que a través de la historia la práctica artística se ha definido por un lado desde la permanencia como la búsqueda de la trascendencia y por el otro, desde el cambio constante hacia la valoración de lo efímero del instante. Por tanto, queda entendido que la problemática actual rebasa el planteamiento de la forma del objeto artístico en sí y su resolución expositiva, el problema surge cuando se plantea a nivel institucional la conservación del carácter simbólico inalterable del ideal Gadarquiano de la obra de arte ante las propuestas efímeras o inmateriales del arte contemporáneo.

En un contexto como el dado, en que por un lado las propuestas artísticas “museables” pueden plantear situaciones de absoluta radicalidad inmaterial hasta el punto de tornarse invisibles, se hace absolutamente necesario que las futuras generaciones de restauradores se encuentren formados críticamente para ser capaces de afrontar los retos que demanda la profesión. No es lo mismo conservar la nada que, por haberse hecho dejación de las responsabilidades correspondientes, no haya nada que conservar.

(Montenegro Vilar, « ¿Conservar la nada? La re-formación del restaurador en arte contemporáneo», p.23)

Desde esta perspectiva queda claro que la labor está en la construcción de los criterios de preservación, conservación y restauración los cuales se basen la comprensión e interpretación de la intención artística y expositiva de las propuestas contemporáneas. Reflexión que constatamos que ya contempla la propia disciplina, en la revisión de sí misma:

La teoría de la restauración planteada por el italiano Cesare Brandi (1906-1988) es una teoría filológica que pretende recuperar la legibilidad, el problema surge cuando el arte deja de ser narrativo (como el dadaísmo, por ejemplo), puesto que en este caso su tesis resulta insuficiente. El arte contemporáneo por contra, se basa en imágenes, interacciones y tecnología, por lo que el contenido y la percepción de este se convierten en lo más importante y por tanto necesita de nuevos métodos. (Santabárbara Morera, «La teoría de conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi», p. 14)

Pero también resulta imprescindible revisar la conciencia del fenómeno hermenéutico desde la conservación. Aunque, si bien hablamos del carácter simbólico del ideal Gadarquiano como una identidad ideal, cabe mencionar que Gadamer nunca plantea una identidad inamovible, y más bien lo sitúa dentro de una 'tradición' en continua transformación. "La tradición incluye no sólo textos, sino también instituciones y formas de vida. Pero es el encuentro con el arte el que, sobre todo, tiene relación con el proceso de integración que está encomendado a la vida humana inmersa en tradiciones." (Gadamer, «Estética y hermenéutica», p.5) Por lo que en las líneas de investigación que sigue Hiltrud Schinzel sobre conservación artística pueden funcionar sin duda como un referente obligado para tal labor: "primero, la intención del arte, cómo ha de ser conservada e interpretada; segundo, la reflexión acerca del problema y la copia y como la apreciación del material original suscita emoción por la evocación histórica, aunque

actualmente estamos acostumbrados al duplicado; y tercero, el problema de la reversibilidad como utopía, puesto que el tiempo es irreversible: recuperar la intención y el estado original sería un objetivo irreal e imposible.” (Santabárbara Morera, «La teoría de conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi», p. 14) Y ante estas consideraciones resulta evidente que cobran sentido y pertinencia las reflexiones de Gadamer:

En efecto, se puede preguntar incluso si la peculiar actualidad de la obra de arte no consiste justamente en estar ilimitadamente abierta a nuevas integraciones. Piense lo que piense el creador de una obra o, en su caso, el público de su época, el auténtico ser de su obra es lo que ella misma alcanza a decir, y esto sobrepasa por principio cualquier limitación histórica. En este sentido, la obra de arte posee un presente intemporal. Pero esto no significa que no plantee una tarea de comprensión y que no se pueda hallar en la obra su procedencia histórica. Lo que legitima la pretensión de una hermenéutica histórica es precisamente que la obra de arte, así como no desea ser entendida históricamente y se ofrece en un presente pleno, tampoco tolera interpretaciones arbitrarias, sino que, aun aceptando que el campo de juego de sus posibilidades interpretativas está abierto, permite e incluso requiere de una norma de adecuación. (Gadamer, «Estética y hermenéutica», p.5-6)

Según como lo expone Hiltrud Schinzel nos queda claro que para fines de conservación cabe profundizar entonces en dos intenciones posibles para la obra de arte: Si la obra fue hecha para durar en el tiempo o para vivir en el instante. Sin embargo, en los caminos de esta investigación, surge por casualidad una idea de lo fugaz con un sentido más trascendente que lo ‘efímero’ a secas, es la idea de la ‘inmanencia’, que conecta al instante con la experiencia espiritual. Llegamos a esto a través de reflexión doctoral de la colega Ana Miriam Peláez sobre la inmanencia en el arte, donde busca señalar la dimensión espiritual de la experiencia del aquí y el ahora que la creación artística conlleva en sí misma. “La pintura a partir de sus elementos constitutivos es inmanente, su propio lenguaje conceptual y formal nos conecta con algo más universal, nuestra mente pictórica nos mantiene relacionados intrínsecamente con la fuerza

creativa, única de ese momento presente, proyectada en el cuadro, sin individualizar ese acontecimiento artístico.” (Peláez, «La inminencia y la trascendencia de la pintura. Relaciones entre pintura abstracta y espiritualidad», p.104) Que, al contrario de la trascendencia, resulta ser el impulso para afrontar y disfrutar del presente, aquello que sin pretensión da sentido al día a día.

A partir de todo este análisis creo que la inminencia entendida como inmediatez donde existen los componentes de la experiencia artística, del conocimiento, está intrínsecamente relacionada con todo tipo de pintura y de arte, ya que la inmediatez del acto presente ha estado desde sus inicios, desde el dibujo, con sus técnicas directas como la tinta china, lápiz, acuarela, como también en la pintura con el acrílico, el óleo, la encáustica, etcétera; la escultura con la talla en mármol, madera, los vaciados, el metal, el vidrio; u otras manifestaciones más contemporáneas como el performance, la instalación, pero más allá de las técnicas, en cualquier tipo de manifestación artística está la inmediatez en el acto mismo de la acción creativa, que en conjunción con la concentración plena, la creatividad e imaginación, lo llamaría intuición artística inminente que lleva a la totalidad del artista con su obra. (p. 111-112)

Bajo todas estas consideraciones tenemos que la teoría de conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel, aporta las herramientas conceptuales para llevar a cabo en términos de lo real una conservación que tome en cuenta la comprensión e interpretación desde la hermenéutica ontológica de Gadamer ya que ella también toma muy en cuenta el factor del tiempo en este conflicto:

Para Hiltrud Schinzel el problema fundamental en la restauración del arte contemporáneo es la falta de distancia histórica, ya que el arte moderno es demasiado reciente para ser asumido como un bien cultural y, por lo tanto, hay que plantearse de qué modo esta reflexión afecta a la restauración, puesto que se centra principalmente en la presentación, es decir en la momificación material de la obra. (Santabárbara Morera, «La teoría de conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi». p. 13)

Dejando claro que el criterio a priori para esta reflexión es la intención misma de la conservación, la razón de ser de esta, para qué y para quien se conserva.

Por otra parte, no menos sustancial y sí innovadora, es la cuestión planteada por Schinzel acerca de para quien restauramos, y, por ende, decidir qué es lo más importante: la

materia o la idea. Si lo fundamental es la materia y la conservamos, estaremos restaurando para el futuro, pero si la idea es lo que prevalece y hacemos perdurar, estaremos conservando para nuestros contemporáneos. Asimismo, si nos preguntamos por qué restauramos, generamos un conflicto entre los intereses económicos del mercado, la teoría y la ética. Cuando restauramos debemos ser conscientes de que no solo preservamos el material, sino también la entidad visual fáctica: material, técnica y medio. En el caso de que nos cuestionemos dónde reside el valor del objeto a restaurar, según Schinzler, éste recae en la originalidad y la posibilidad de leer la obra en su totalidad, el mensaje inicial. Para ella, la autenticidad es lo que convierte a la obra de arte en única, genial e irreplicable, transformando el arte en modelo y paradigma para expresar estados anímicos e ideas. (p. 18)

En este contexto, nos posicionamos desde el desarrollo del proyecto Escultura Sonora Baschet MX, para generar una reflexión sobre un espacio para la escultura sonora. Sobre el espacio de la escultura sonora en el arte contemporáneo, en tanto que la construcción de este 'espacio' requiere un cambio de paradigma en la institución misma, de acuerdo a la experiencia propia del proyecto. Dado hechos como que la exposición 'Estructuras musicales' de los hermanos Baschet se presentó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa) a finales de 1965, sin que se pudieran tocar las esculturas y que México fue un país que apostó por el desarrollo de este tipo de propuesta, recibéndola primero en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) sin estas limitantes, y luego en otros espacios de la Olimpiada Cultural del 68, convirtiéndose en una plataforma fundamental, en América y en el mundo para la propuesta artística basada en la relación de la forma, el sonido y la participación que los hermanos Baschet planteaban. Y que en este devenir se re-planteaban asuntos museográficos como la posibilidad de tocar el objeto escultórico, la importancia del mediador para la obra en sala o galería y la participación activa incluso de niños en la construcción de la obra.

Sin embargo, hoy a la sombra del fallecimiento de los artistas, se extiende la cuestión sobre el futuro de su legado en tanto a las cuestiones físicas y filosóficas. Ya



que los principios en los que se sostiene la escultura sonora Baschet entran en contradicción con los preceptos institucionales y ciertos valores como el patrimonio sonoro de las piezas no son tomados en cuenta dentro de los protocolos de estas instituciones.

Al respecto Martí Ruiz, último discípulo de François Baschet y coordinador del Taller de Escultura Sonora Baschet de la Universidad de Barcelona, plantea una de las posturas de referencia sobre los criterios de conservación que la Escultura Sonora Baschet requiere, de acuerdo a su experiencia de restauración de piezas Baschet en Osaka:

El último gran proyecto de François fue comenzar la restauración de Osaka. Era demasiado viejo para volver, así que tomamos la iniciativa. Además, Alain Villeminot, su colega que trabajó en la creación de las esculturas sonoras de Osaka en 1969, todavía nos da consejos. Me ayudó a comprender que, más importante que la obsesión por obtener los materiales originales exactos, era restaurar las estructuras de manera funcional. La restauración técnica no es la más complicada de hacer. La parte es restaurar las actividades humanas alrededor, difundir las ideas y la sensibilidad con diferentes tipos de personas e instituciones. La confianza mutua y el trabajo en equipo son preciosos cuando finalmente sucede.

Una de las virtudes de este enfoque es que podemos reforzar tanto las funciones de las instituciones educativas como las de los museos. Ambos sectores se necesitan, y desafortunadamente con demasiada frecuencia la comunicación entre ellos no es lo suficientemente fluida.<sup>90</sup> (Ruiz, «The challenges of keeping interactive pieces alive. Ongoing experiences with Baschet Sound Sculpture».)

Postura que, sin saberlo, coincide con los planteamientos de Hiltrud Schizel y que procura preservar el carácter simbólico atemporal de la creación artística señalada por

---

<sup>90</sup> [The last big project of François was starting the Osaka restoration. He was too old to come back, so we took the initiative. Also, Alain Villeminot, his colleague who worked in the creation of the Osaka soundsculptures in 1969, is still giving us advice. He helped me understand that -more important than the obsession to get the exact original materials-, was to have the structures functionally restored. The technical restoration is not the most complicated to do. The complicated part is to restore the human activities around, spread the ideas and sensibility with different kinds of people and institutions. Mutual trust and teamwork are precious when finally happens. One of the virtues of this approach is that we can reinforce both the functions of educational and museum institutions. Both sectors need each other, and unfortunately too often the communication between them is not fluent enough.]

Gadamer, y que en nuestra experiencia tiene mucho que aportar a la visión sobre el arte contemporáneo en relación a las instituciones. Ya que desde la experiencia en México, podemos decir que desde el ámbito institucional la escultura sonora Baschet, enfrenta los mismos problemas: La obra interactiva resguardada como documento, o los impedimentos administrativos de activar/tocar una pieza sonora en galería o sala, las problemáticas para la interacción con el público, las dificultades de operar o entender la propuesta debido a su naturaleza híbrida, las trabas operativas para capacitar agentes culturales o enlaces museísticos capacitados para presentar las piezas al público, el uso meramente didáctico en el caso específico del instrumental pedagógico Baschet dentro de la institución educativa, la fragmentación de la propuesta (objetual, performática, musical, visual, sonora, educativa, etc.) para fines de exhibición, las anomalías administrativas en tanto gestión prácticas performáticas/escénicas cercanas a las llamadas 'artes vivas' sin serlo, dada la utilización del objeto artístico como detonador de la experiencia, etc.

Y así, desde los umbrales que el campo expandido plantea para la escultura y de forma general para las artes, la 'escultura sonora' se encuentra en un limbo en términos de gestión institucional, tanto para obra histórica como para la obra actual, sin embargo esta situación requiere de una revisión en los procesos y gestiones museográficas necesarias para preservar el sentido profundo de la propuesta Baschet, mismo que promovemos con el proyecto Escultura Sonora Baschet MX, trabajando en colaboración con el Taller de Escultura sonora Baschet de Barcelona y buscando generar una red con las demás instancias que resguardan la propuesta de los hermanos Baschet alrededor del mundo, para así en conjunto trazar un espacio para la escultura sonora.

### 2.1.5 La trascendencia y lo efímero

‘Trascender’ se refiere a: “3. f. Fil. Aquello que está más allá de los límites naturales.” (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) al tiempo que algo ‘efímero’ es: ‘1. adj. Pasajero, de corta duración.’ (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) Por tanto estamos ante dos conceptos antagónicos, algo que es pasajero *versus* algo que va más allá. En primera instancia enfrentamos el binomio ‘permanencia-fugacidad’ relativo a la materia, pero ¿Qué pasa en torno a esta relación con respecto a la experiencia artística? Y ¿Qué pasa con a las ideas?

Para tratar este asunto, debemos referir en primera instancia la ‘ley de conservación de la materia’, o ‘ley de Lomonósov<sup>91</sup>-Lavoisier<sup>92</sup>’ la cual afirma que: “la materia no se crea ni se destruye: solo se transforma”.

Por lo tanto, la transformación es una característica general y constante de la materia, lo único que puede variar entre una materia y otra tiene que ver con los tiempos de cada material y el entorno donde este se encuentre. Existen elementos químicos tan inestables que apenas viven algunos milisegundos y elementos tan estables que permanecen miles de años. Así se puede reconocer en objetos esculpidos, vestigios de

---

<sup>91</sup> Mijaíl Vasílievich Lomonósov (en ruso Михайл Васи́льевич Ломоно́сов) (19 de noviembre de 1711–15 de abril de 1765) fue un científico, geógrafo, mosaiquista y escritor, polímata ruso que realizó importantes descubrimientos en ciencia, literatura y educación, y fundador en 1755 de la primera universidad rusa, que hoy lleva su nombre.

<sup>92</sup> Antoine-Laurent de Lavoisier (París, Francia, 26 de agosto de 1743 - ibídem, 8 de mayo de 1794) fue un químico, biólogo y economista francés. Considerado como el «padre de la química moderna».

civilizaciones del pasado, sin embargo estamos seguros de que existieron elementos efímeros y/o perecederos que acompañaron a estas manifestaciones, los cuales con certeza desconocemos. Sin embargo, tanto los que trascienden al tiempo como los perecederos, conforman el sentido de estas manifestaciones ya que ambas cubren necesidades expresivas específicas.

Para entrar en materia, vamos a revisar dos ejemplos: El 'disco de oro' de las sondas espaciales 'Voyager I & II'<sup>93</sup> y la pieza 'm(r.p.m.)' de Iván Abreu, que consiste en un 'disco de hielo'<sup>94</sup>. En ambos discos existe el registro de un elemento sonoro, el cual es un elemento efímero. La diferencia radica en el material que le da soporte, por un lado el disco de la capsula espacial, es un disco de oro, hecho con la intención de permanecer intacto al paso del tiempo y al viaje interestelar.

Mientras que en el otro caso, se copió a través de un molde el contenido de un disco de acetato a un disco de hielo, un material efímero. El contraste de estas dos materialidades se ve reflejado en su resistencia al tiempo, pero para ser más precisos, esto es en relación al tiempo humano, cuando las cosas van más allá del tiempo humano entonces decimos que 'trascienden' y cuando las vemos transformarse, entonces decimos que son efímeras. Ahora, es necesario indagar sobre el discurso que lleva cada uno de estos artefactos, lo cual debe determinar por qué están hechos de cada material respectivamente.

---

<sup>93</sup> Web del proyecto: <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/whats-on-the-record/>

<sup>94</sup> Web del proyecto: <http://www.ivanabreu.net/#documento&mrpm1.xm>

El disco de la ‘cápsula espacial’ contiene una selección o mejor dicho, una curaduría de las obras más emblemáticas de la humanidad, desde la perspectiva occidental, evidentemente.

El contenido del registro fue seleccionado para la NASA por un comité presidido por Carl Sagan de la Universidad de Cornell, et. Alabama. El Dr. Sagan y sus asociados reunieron 115 imágenes y una variedad de sonidos naturales, como los producidos por el oleaje, el viento y el trueno, pájaros, ballenas y otros animales. A esto agregaron selecciones musicales de diferentes culturas y épocas, y saludos hablados de la gente de la Tierra en cincuenta y cinco idiomas, y mensajes impresos del presidente Carter y el secretario general de la ONU, Waldheim.<sup>95</sup> (NASA, «Voyager - What’s on the Golden Record».)

La finalidad de estas ‘cápsulas’ es ser descubiertas por vida inteligente en algún lugar del universo, por tanto su objetivo es presentar a la raza humana ante esta otra civilización. Llegar ‘más allá’ de lo humano y decir ¡Aquí estamos!, ¡Esto somos! En otras palabras el discurso que conlleva contiene absoluto sentido de ‘trascendencia’: Presentar a través de algo que es efímero, como una muestra de material sonoro, un registro de nuestro quehacer en la tierra considerado como lo “mejor” que hemos hecho.

Por otro lado, el proyecto ‘m(r.p.m.) Masa en función de las revoluciones por minuto’, es un objeto sonoro y un acto en vivo registrado que consiste en:

Registros sonoros históricos transferidos a vinilos de hielo son escuchados mientras se transforman y desaparecen a causa de deshielo del vinil. Los vinilos de hielo son tocados en vivo durante el corto tiempo que permite el proceso en el que la superficie con los surcos se vuelve líquido, desapareciendo el registro sonoro y emergiendo ruido y experimentación. Este tiempo depende y es orgánico con el clima y las condiciones del lugar: temperatura, humedad, viento; por lo que varía en cada acto en vivo. (Iván Abreu Selected art works 2006-2010. p. 49)

---

<sup>95</sup> [The contents of the record were selected for NASA by a committee chaired by Carl Sagan of Cornell University, et. al. Dr. Sagan and his associates assembled 115 images and a variety of natural sounds, such as those made by surf, wind and thunder, birds, whales, and other animals. To this they added musical selections from different cultures and eras, and spoken greetings from Earth-people in fifty-five languages, and printed messages from President Carter and U.N. Secretary General Waldheim.]

Lo cual es una reiteración de la fugacidad materializada, en realidad es una muestra a escala universal de lo que pasará con el disco de oro, pero en una escala perceptible para nosotros. Dónde al final el desgaste por medio de la erosión harán lo suyo para deshacerlo y este pasará a formar parte de otra cosa. Claro, ahora mientras viaja por el espacio sideral contiene la ilusión de la trascendencia, el sonido grabado como la forma de retener lo efímero y la posibilidad de mostrarlo a otras inteligencias distintas a la nuestra. Por otro lado, el 'disco de hielo' en tanto a su contenido nos habla de la fragilidad de los símbolos, en este caso el 'Himno Nacional Mexicano' el cual refuerza la identidad nacional, lo que nos habla de su dimensión humana.

Ahora, sí hacemos valer lo que Allan Kaprow apunta al inicio de su texto 'La educación del des-artista' sobre aquellas formas del el 'No-Arte': "Que el módulo lunar LM constituye un ejemplo superior a todos los esfuerzos escultóricos contemporáneos". (Kaprow, La educación del des-artista, p.13) refiriendo al 'No-Arte' como: "aquello que aún no ha sido aceptado como arte pero ha captado la atención de un artista con tal posibilidad en mente." (p.13) Y desde una lectura intermedial, podemos referir entonces, la capsula espacial 'voyager' como un dispositivo expositivo para un público extraterrestre, podemos decir que el 'discurso artístico' se alimenta del binomio "permanencia-fugacidad' en tanto que cada una brinda distintos tipos de experiencias estéticas y dimensiones de lo humano, ya que parten de diferentes concepciones relacionadas al tiempo en el que se genera el discurso, además de permitir diálogos que superan diversos intervalos de tiempo y espacio.

Podemos observar que verter las ideas en objetos resulta ser una estrategia para su trascendencia, el caso de la invención de la escritura, por ejemplo es extremadamente

concreto, sin embargo debemos comentar que la factura de cualquier herramienta, utensilio o figurilla ya es una forma de materializar ideas. Sin embargo a su vez, estos requieren para su trascendencia de la durabilidad del material. En este punto nos cuestionamos ¿Si es acaso la única manera de preservar ideas? Para ahondar en esto, basta con reparar en el mundo antes de la escritura, la prehistoria. ¿Cómo se transmitía o mejor dicho como se trascendía el conocimiento entre individuos? La respuesta es simple, a través de la convivencia, de la tradición oral, de persona a persona y de la memoria colectiva. Finalmente el intercambio de información entre individuos de una misma especie es fundamental para la trascendencia de la especie, o sea para lo que va ‘más allá’ de un individuo.

Sin embargo, alejándonos un poco de la trascendencia de las ideas, podemos decir que en sí mismo, el intercambio de información incluso a nivel biológico es una de las cualidades de lo que llamamos ‘vida’. Así, nuestras células pueden generar otras células que continúen cumpliendo con las mismas funciones dentro del sistema, para que ellas terminen su ciclo y mueran, así mismo nosotros podemos generar otros individuos al combinar nuestra información genética. A esta capacidad de autoproducirse Maturana y Varela le llama ‘auto poiesis’: “Nuestra proposición es que los seres vivos se caracterizan porque, literalmente, se producen continuamente a sí mismos. Lo que indicamos a llamar la organización que los define *organización autopoyectiva*.”(Maturana y Varela, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, p. 39) Esto se resume en la capacidad de trascender la información de un sistema a otro. Así podemos afirmar que la vida y las ideas tienen mecanismos para su trascendencia.

Ahora, si tomando en cuenta que la 'propuesta artística' corresponde a todo el universo generado por la diversidad formas en las que se encarnan las ideas de uno o varios artistas sobre una misma línea de trabajo en el transcurso de sus vidas. Y si entendemos por 'universo' al: "3. m. Conjunto de individuos o elementos cualesquiera en los cuales se consideran una o más características que se someten a estudio estadístico." (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) Entonces, entendemos que en el arte la 'propuesta' viene a ocupar el lugar que en la ciencia tiene la 'teoría', ya que esta se define como: "Un sistema hipotético-deductivo: es decir un sistema compuesto de un conjunto de supuestos y de sus consecuencias lógicas. (...) una teoría no es una única proposición sino un conjunto infinito de proposiciones."(Bunge, *Diccionario de filosofía*, p. 208) De lo que podemos entender que el trabajo científico "(...) consiste en gran parte, en construir modelos que sirvan de representación de los fenómenos estudiados, integrados en teorías (...)." (Concari, «Teorías y modelos en la explicación científica: Implicancias para la enseñanza de las ciencias», p.90- 91). Puesto que una 'teoría científica' tiene la finalidad de tomar en cuenta el mayor número de supuestos para explicar un universo o sistema determinado, y una 'propuesta artística' es el modelo para entender la totalidad de manifestaciones concretas que tomaron las ideas de un artista o artistas que giraron en torno a una misma línea de trabajo. Podemos decir que la 'teoría científica' busca explicar una realidad objetiva, mientras que la 'propuesta artística' es el modelo que explica una realidad subjetiva o intersubjetiva.

Ahora retomando la 'propuesta' de los hermanos Baschet, debemos tener presente que los elementos que la constituyen son: Forma, sonido y participación. Ahora



bien, si tomamos en cuenta que la forma tiene que ver con las posibilidades que brinda cada material y que en sentido estricto la forma como el material están determinados con el fin de lograr la optimización del aprovechamiento de la energía acústica que emana de las piezas<sup>96</sup>. Tenemos que la mayoría de los materiales usados para sus esculturas son materiales que pertenecen, por lo tanto remiten inevitablemente a la era industrial. Metales principalmente, cuyas características son: Ductilidad, maleabilidad, tenacidad y resistencia mecánica. Características en las que está implícita la posibilidad de trascendencia de las esculturas.

No obstante, tanto el sonido y la participación son conceptualmente elementos fundamentales para la 'propuesta', sin embargo son elementos 'efímeros'. Lo que nos regresa a indagar ¿Qué pasa en torno a la relación 'permanencia-fugacidad' con respecto a las ideas? Y ¿Qué pasa con la experiencia artística? Si bien tanto el 'sonido' como la 'participación' son acciones que suceden en la configuración de un determinado momento, debemos mencionar que en el caso de una 'propuesta artística', todas las acciones resultantes son derivadas de una conceptualización determinada por la intención del artista, no es diferente en el caso Baschet. Por tanto estas 'acciones' son 'ideas concretadas', así cada que se genera un sonido de una escultura sonora Baschet o alguien se entusiasma al explorar de forma lúdica o interactuar con otras personas, entonces eso es una forma específica de la 'trascendencia' de las ideas y de la experiencia artística. Por tanto, si ponemos en perspectiva que dos de tres de las

---

<sup>96</sup> Sin olvidar mencionar que la poética de las formas Baschet fue llegando una vez solucionado la cuestión técnica de la relación forma-material, y esta tiene que ver con la forma del trabajo del material, doblar láminas de aluminio, a la manera del origami japonés o dar una insinuación de la metáfora sonora que plantea la escultura, por ejemplo.

características de la propuesta de los hermanos Baschet son efímeras agregando que son intangibles e inmateriales, consideramos que el rescate de la ‘propuesta’ solo tiene su fase inicial en la restauración física de las esculturas sonoras. Lo que sigue es procurar la persistencia de los elementos sonoros y la participación del público, para lograr restitución completa de la ‘propuesta’.<sup>97</sup>

Señalamos anteriormente que los hermanos Baschet conscientemente se distanciaron de las ‘instituciones del arte’ y decidieron buscar otras instancias para la presentación de su trabajo. A su vez en los términos en los que estamos hablando en este apartado, podemos decir al respecto que esta decisión marcó un cambio de estrategia para la ‘trascendencia de las ideas’ que dan sustento su ‘propuesta’. Si bien no podemos hablar sobre la claridad de este cambio de estrategia, sí podemos hablar de un sentir que notaba una marginación hacia la riqueza de su propuesta desde las instituciones del arte y de la conciencia que tenían de lo que significaba entrar en la esfera de arte, decimos esto desde la revisión de los apuntes de François en sus memorias, donde él asevera que Bernard tenía presente un testimonio de Jean Cocteau con quien trabajaron en 1959:

Cocteau comenzó: “Mis queridos amigos, os felicito por nuestra idea y por este magnífico museo Por desgracia, hay un problema: cuando una obra de arte moderno entra a un museo, ya no es obra de arte moderno. Es una obra de arte oficial y pertenece al orden establecido. Si queréis ver arte moderno, subid a las buhardillas de los artistas, hablad con los creadores desconocidos, perseguid a los oscuros principiantes. Que tengáis un buen día”. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p. 385)

---

<sup>97</sup> Premisa que fundamenta la ‘bitácora de reactivación’, donde se exponen los casos de reactivación de la propuesta bajo la premisa de la recontextualización y el diálogo con propuestas contemporáneas.

Es esta conciencia dictada por las experiencias de situaciones que inequívocamente podemos decir que se llegaron a repetir durante el desarrollo de esta investigación-producción, tales como las dificultades en la logística y gestión de las actividades de participación por parte del público dada por los museos o galerías. O la visualización de sus piezas en colecciones particulares sin la posibilidad de ser tocadas los llevo a generar una 'acción instituyente' en busca de otra forma de 'trascendencia' a la planteada por las instituciones del arte. Un accionar que según el testimonio de François consistió en:

(...) Bernard creó los instrumentos que su asociación, Esculturas Sonoras y Pedagogía, ha popularizado en círculos educativos. Enseguida empezó a trabajar con la Fundación Guggenheim en la isla Roosevelt de Nueva York. Por mi parte, decidí concentrarme en instrumentos que pudiera fabricarse uno mismo, como un mecano, y desarrollar cursos de escultura sonora. (p.441-442)

Lo interesante aquí es que al no identificar las necesidades de su propia 'propuesta' dentro de la 'Institución del Arte' los hermanos franceses se vieron obligados a ir a un nivel más elevado del actuar creativo guiados por el 'instituire' que refiere a: "un preparar, disponer, establecer, pero también un organizar algo ya existente, y un formar e instruir."(Sánchez Cedillo, «Hacia nuevas creaciones políticas. Movimientos, instituciones, nueva militancia.», p. 220) Para generar un espacio dentro de lo social que permitiera desarrollase a su 'propuesta'. "Las instituciones son, a diferencia de las leyes, las principales estructuras de invención de lo social, de un hacer afirmativo y no limitativo y exclusivo" (p. 221) Así guiados por el 'deseo' de satisfacer su 'intención creativa' generaron espacios que fungieron como mediadores entre las instituciones educativas y sus piezas, lo cual les permite un acercamiento al público dada las bases sociales de

dichas instituciones, además de permitir el enfoque de las piezas como detonadoras de procesos cognitivos, creativos y de aprendizaje. Bernard afirmó que:

En 1998-1999, la venta de nuestros instrumentarios prosiguen en Francia y en el extranjero. También hemos organizado programas de formación para profesores y cuidadores, así como exposiciones en centros culturales y bibliotecas de toda Francia. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p. 466)

Y hoy en día, la Association Structures Sonores Baschet<sup>98</sup> tiene como premisa dedicarse a la 'educación sonora', la 'cultura contemporánea' y la 'conservación del legado' en torno a la propuesta de los hermanos Baschet. Mientras que el Taller de Escultura Sonora Baschet<sup>99</sup> fundado por François junto con Josep Cerda y Martí Ruiz han dedicado sus esfuerzos a sistematizar, catalogar, restaurar y generar una red de dimensión global respecta a la propuesta de los hermanos Baschet, además de preservar el acervo donado a la Universidad de Barcelona. De tal suerte que podemos afirmar que dicha construcción también funciona como un vehículo para la 'trascendencia de sus ideas', al margen de las 'Instituciones del Arte' pero apoyándose de 'instituciones' afines a las tendencias de la propuesta. Así también podemos afirmar que si bien la crítica institucional que surge de la 'propuesta' Baschet coincide con las olas de la 'Crítica a las instituciones' que se dieron desde los sesentas:

Simplificando un proceso que es más complejo: la primera ola de crítica institucional en la esfera del arte en los años setenta cuestionaba el papel autoritario de la institución cultural. Desafiaba la autoridad que se había acumulado en las instituciones culturales en el marco del Estado nación. Las instituciones culturales como el museo habían adoptado una compleja función de gobernabilidad. (Steyerl, «La institución de la crítica», p. 181)

---

<sup>98</sup> Web de la asociación: <http://baschet.org/site/?lang=fr>

<sup>99</sup> Web del proyecto: <http://tallerbaschet.cat/>

La particularidad de esta crítica es que proviene del ‘escuchar’ la propuesta en sí, ya que la intención de los hermanos Baschet nunca fue ir en contra de las instituciones en sí, es más por el contrario les animaba la idea de ser acogidos o apoyados por ellas, lo que les importaba era la proyección de su propuesta. Cabe mencionar que el sentido de innovación y descubrimiento que representa la propuesta Baschet para el mundo, funcionaba de la misma manera en ellos, no existían cosas como las que ellos hicieron, por tanto sobre la marcha ellos las fueron descubriendo y trabajaron sobre los potenciales que más les fueron interesantes, es por esta razón que afirmamos que las decisiones tanto estéticas como las que tienen que ver con las características ‘efímeras’ o ‘trascendentes’ de su obra de su propuesta, no respondieron a otra cosa, que a la ‘escucha’ de propia propuesta, a entender los potenciales y las necesidades de lo que estaban haciendo y desde ahí, llevarlo a sus últimas consecuencias. Y la crítica institucional que sucede, que después resulta en un distanciamiento e inicio de una vía ‘instituyente’ es el resultado de intentar ajustar su propuesta a los parámetros marcados por estas instituciones, cuestión que resultó insostenible y finalmente los lleva a explorar otros rumbos.

Así mismo podemos mencionar algunas ‘prácticas instituyentes’ que comparten con la propuesta de los hermanos franceses la relación con el sonido, la escucha individual y colectiva así como acercamientos a la pedagogía y las prácticas artísticas, estas son: 1. La propuesta de Murray Schafer plasmada en su obra ‘Un rinoceronte en el aula’, donde integra los conceptos de paisaje, cartografía y ecología acústica enfocándolos a los estudiantes de composición, con la final de ejercitar su escucha y ampliar su panorama respecto al mundo de los sonidos. (Murray Schafer, *El rinoceronte*

en el aula.) 2. Las ‘pedagogías de la escucha’ propuesta por Carlina Rinaldi<sup>100</sup>, donde la escucha del enfoque pedagógico, político y de sus programas, involucra un diálogo democrático con las familias, la ciudad y la cultura. (Rinaldi, «The Pedagogy of Listening: The Listening Perspective from Reggio Emilia.») 3. La figura del ‘maestro curador’ propuesta por María Acaso<sup>101</sup> en su texto titulado ‘rEDUvolución’ en la cual equipara a la selección de contenidos de una currícula académica a la labor de un curador, por tanto hace conciencia de la necesidad de fomentar el pensamiento creativo y la responsabilidad que conlleva mostrar cierto contexto de contenidos sobre todo en los diversos momentos de formación de los estudiantes. (Acaso, *rEDUvolution. Hacer la revolución en la educación.*) 4. La obra de esculturas autómatas de Theo Jansen<sup>102</sup>, que si bien han vivido dentro de los espacios institucionales de arte, también ha sido donada por el artista a universidades, con el fin de que sean objeto de estudios de alumnos e investigadores con la finalidad de que sigan tomando formas diversas sus esculturas, cual ser biológico frente a su desarrollo evolutivo.

Cada de una de estas prácticas apuesta a la ‘trascendencia’ por la vía de la transmisión del conocimiento, lo que llamamos ‘trascendencia de las ideas’, de la cual importa conocimiento directo del objeto, pero más bien, propone el entendimiento de este como un detonador de procesos cognitivos que tienen que ver con la creatividad, la

---

<sup>100</sup> Carla Rinaldi ha trabajado desde 1971 como pedagoga de las Scuole e Nidi d’Infanzia -Istituzioni del Comune di Reggio Emilia. Ha sido la directora pedagógica de esta institución desde 1994 hasta 2000.

<sup>101</sup> María Acaso (1970.) es una profesora e investigadora española especializada en el área de Educación Artística. Desde la Universidad Complutense de Madrid, donde trabaja desde 1994, y desde 2018 en el Área de Educación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, su principal interés se ha centrado en impulsar la innovación en la enseñanza y el aprendizaje de las artes visuales a través de formatos y contenidos disruptivos.

<sup>102</sup> Theo Jansen (Scheveningen, 1948) es un artista y escultor cinético que vive y trabaja en los Países Bajos.

socialización y el aprendizaje, lo cual permite a las propuestas ir tomando otras formas de acuerdo a las necesidades y deseos de las nuevas generaciones, dejándose moldear por los mecanismos autopoyecticos de los sistemas vivos.

Finalmente el riesgo tomado al momento de la escisión con las instituciones del arte, todavía en vida les dio frutos y satisfacción, la cuestión queda en darle continuidad a las nuevas formas que pueda tomar su propuesta, ahora que tanto François como Bernard han trascendido su tiempo con nosotros.

Asumimos cierto riesgo al decidir que dejaríamos de concentrarnos en el arte pensado estrictamente para coleccionistas. Pero cuando vemos los rostros radiantes de los niños cuando descubren nuestras esculturas instrumentos, así como su propio potencial artístico y personal, sabemos que el riesgo ha valido la pena. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p. 466)

## Capítulo II. Empatía translingüística

### 2.1.6 Empatía translingüística en la propuesta de los hermanos Baschet

Este capítulo versa a partir de la siguiente reflexión: La obra de los hermanos Baschet genera lugares de empatía translingüística. Premisa a la que llegamos como resultado del ‘experimento expofasto’ desarrollado en la ‘Bitácora experimental’ premisa que se generó de los cuestionamientos que se plantearon en un primer momento de la etapa experimental ¿Qué es aquello que las esculturas sonoras despiertan en los individuos? y ¿En qué radica su potencial emotivo?

Debemos decir que gracias a la aplicación de la técnica experimental y al uso de variables binarias fue posible visualizar cuestiones que nos enseña la experiencia de trabajar con un corpus extenso, reflejadas en las posibilidades que genera la escultura sonora y en particular la escultura sonora Baschet. Esto aunado al análisis profundo nos permitió observar de una forma más clara estos fenómenos.

Para hablar de lo que respecta a lo que la escultura sonora despierta en los individuos, nos vamos a centrar en el caso particular de la activación en la Olimpiada México 68, del que podemos decir por principio, que genera el espacio más cercano al espectador al plantear un espacio ‘instalativo’ que es incluyente, el cual hace a los espectadores un factor fundamental de la configuración espacial, está libre de prejuicios además de ser un espacio abierto a la exploración lúdica, y por otro lado lo hace protagonista de la acción al convertirlo en ‘constructor’ y ‘activador’ al tiempo ‘cómplice’ al hacerlo ‘participe’ de un proceso colectivo. Si bien, experiencias como la ‘improvisación colectiva dirigida’ o la realización de talleres no liberaban variables binarias, de su



ejercicio sabemos que la proximidad y manipulación de ‘objetos sonoros’ u ‘esculturas sonoras’ resultan ser una plataforma para la expresión del ‘ser’, al tiempo que despiertan el ejercicio de la comunicación dialógica y la generación de lenguaje. Cuestiones que resultan ser herramientas para superar contextos con diferencias idiomáticas.

Y lo que respecta al potencial emotivo resta decir que la propuesta escultórica de los hermanos Baschet más allá de generar ‘espacios’, abre la posibilidad de ‘modelar lugares’ bajo estas cualidades de la ‘empatía translingüística’ cargadas de un potencial simbólico y emotivo, que superan la dimensión ‘material’ del objeto escultórico.

Este resultado del proceso experimental requiere evidentemente que lo revisemos y lo definamos de forma teórica. Para ello primero debemos de hablar de ‘empatía’, según la Real Academia de la Lengua Española (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario»), es: “1. f. Sentimiento de identificación con algo o alguien. 2. f. Capacidad de identificarse con alguien y compartir sus sentimientos.” Resulta entonces que tanto es una capacidad como un sentimiento que tiene que ver con la ‘Identificación’, concepto que significa: “3. prnl. Llegar a tener las mismas creencias, propósitos, deseos, etc., que otra persona. Identificarse CON él.” Por lo que ‘creencias, propósitos, deseos, etc.’ Las vamos a entender como cosas en las que ‘coinciden’ o ‘comparten’. Por lo que podemos entender por ‘empatía’ como la capacidad o sentimiento de llegar a tener coincidencias con el otro. Entonces, a qué nos referimos con ‘empatía translingüística’. Para explicar esto debemos señalar que la acepción de ‘translingüística’ que responde a lo que queremos describir es señalada en el artículo

‘Paisaje semiótico ordinario de un lugar extraordinario’<sup>103</sup> escrito por Jerry Won Lee<sup>104</sup> y Jackie Jia Lou<sup>105</sup> en el libro “Translingüística: negociar la innovación y la ordinariadad”<sup>106</sup> editado en enero del 2020 por Jerry Won Lee y Sender Dovchin: “La translingüística refleja un paradigma de comunicación que entiende la comunicación "lingüística" como complementaria a una gama de recursos "no lingüísticos", incluidos los recursos materiales y semióticos presentes en el mismo espacio que las lenguas mismas.”<sup>107</sup> (Won Lee y Jia Lou, «The Ordinary Semiotic Landscape of an Unordinary Place: Spatiotemporal Disjunctures in Incheon’s Chinatown», p.25) Aquí el fenómeno ‘translingüístico’ se reconoce como un estado fluido entre lenguajes: “La translingüística puede entenderse como una orientación al lenguaje y la comunicación que reconoce la fluidez de los límites lingüísticos.”<sup>108</sup>(p. 25) Límites que ponen de manifiesto los esfuerzos o procesos continuos de traducción y la búsqueda de legibilidad entre lenguajes. Por otro lado el libro nos señala que el fenómeno ‘translingüístico’ refleja ciertas realidades sociolingüistas:

La translingüística refleja una orientación en sociolingüística que pone en primer plano tres realidades:

1. las fronteras entre "lenguas" son el resultado de la invención y la sedimentación ideológicas;
2. Dichos límites no guían unilateralmente la comunicación en contextos cotidianos; y

---

<sup>103</sup> [Ordinary semiotic landscape of an unordinary place]

<sup>104</sup> Jerry Won Lee, profesor asociado en los departamentos de inglés, antropología, literatura comparada, estudios de Asia oriental y estudios asiático-americanos en la Universidad de California, Irvine.

<sup>105</sup> Jackie Jia Lou es investigador en la Facultad de Educación de Universidad Curtin, Australia.

<sup>106</sup> [Translinguistics: Negotiating Innovation and Ordinarity]

<sup>107</sup> [Translinguistics reflects a paradigm of communication that understands ‘linguistic’ communication as complementary to a range of ‘non-linguistic’ resources, including semiotic and material resources present in the same space as languages themselves.]

<sup>108</sup> [Translinguistics can be understood as an orientation to language and communication that recognizes the fluidity of linguistic boundaries.]

3. la comunicación en sí no se limita al "lenguaje" en la medida en que los interlocutores recurren a una variedad de repertorios semióticos y espaciales.<sup>109</sup> (Won Lee y Dovchin, *Translinguistics. Negotiating Innovation and Ordinariness*, p.1)

Lo que nos permite agregar que en el flujo de 'conexiones semánticas' está incluido el campo de los 'lenguajes artísticos'. Lo cual nos permite ubicarnos también desde la perspectiva de la 'semiosfera' concebida por Iuri Lotman:

Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese continuum, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera. (*La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 11)

De donde podemos revisar también la distinción entre lingüística y semiótica en los procesos de comunicación:

Como resultado, el acto individual del intercambio sónico comenzó a ser considerado como el modelo de la lengua natural, y los modelos de las lenguas naturales, como modelos semióticos universales, y se tendió a interpretar la propia semiótica como la extensión de los métodos lingüísticos a objetos que no se incluían en la lingüística tradicional. Este punto de vista, que se remonta a Saussure, lo expresó con extrema precisión el difunto I. I. Revzin, quien, en los debates de la Segunda Escuela de Verano en Káariku (1966), propuso esta definición: «El objeto de estudio [predmet] de la semiótica es cualquier objeto [ob"ekt] que ceda ante los recursos de la descripción lingüística». (p.11)

Sin embargo, debemos recordar que nuestro caso de estudio está en el límite de varias fronteras conceptuales, en primer instancia es una muestra de la propuesta de los hermanos Baschet que se realizó en el contexto del Campamento juvenil de la Olimpiada de México 68 donde participaron niños de diversas partes del mundo y trabajaron

---

<sup>109</sup> [Translinguistics reflects an orientation in sociolinguistics that foregrounds three realities: 1. boundaries between 'languages' are the result of ideological invention and sedimentation; 2. such boundaries do not unilaterally guide communication in everyday contexts; And 3. communication itself is not limited to 'language' insofar as interlocutors draw on a range of semiotic and spatial repertoires.]

colectivamente para armar y tocar estructuras tipo lego con motivos relacionados a sus continentes de origen, las cuales llevaban las ocho notas de la escala musical. Por tanto queda definir si eran esculturas o instrumentos musicales, si era una exposición, instalación o un concierto, esto en un entorno transnacional y multilingüe, en donde el objetivo era enfatizar la fraternidad entre las naciones. Por tanto no podemos dejar este proceso de identificación únicamente a la parte semiótica que se desprende de la articulación de los lenguajes artísticos, dado la edad de los participantes y sus diversos orígenes, ya que el bagaje simbólico propio de cada cultura apenas se está formando al tiempo de sus recursos lingüísticos, debido al contexto transcultural, transnacional, multilingüe y transdisciplinario consideramos que existen otros factores que propician que se genere esta identificación.

Por principio, la contemplación de estos factores la encontramos en esta reciente conceptualización de 'translingüística' de la publicación antes mencionada, en la que participan veintiocho autores especializados en los campos de la lingüística, la pedagogía y la antropología, con diez y ocho ensayos en los cuales dividen el horizonte del fenómeno 'translingüística' en tres capítulos: 1. Translingüística, espacio y tiempo; 2. La in / visibilidad de la translingüística; y 3. ¿Translingüística para quién? (Won Lee y Dovchin, *Translinguistics. Negotiating Innovation and Ordinariness.*)<sup>110</sup> Espacios de reflexión en los cuales aún no están incluidos los 'lenguajes artísticos' por lo que ahondaremos en esta materia en el apartado final de este capítulo: 'Empatía translingüística y las prácticas artísticas'. Sin embargo, a su vez es destacable de la

---

<sup>110</sup> [(1) Translinguistics, space, and time; (2) The in/visibility of translinguistics; and (3) Translinguistics for whom?]

antología el hecho de que aborda la relación 'geo-política' como un constructo social, que modela el pensamiento más no lo determina. Al tiempo que incluye el paisaje lingüístico y semiótico como factores que dan legibilidad a cada lugar. A través de lo que refieren como 'geosemiótica': "(...) en el que el significado de un lugar se conceptualiza como una interacción dialógica entre tres sistemas semióticos principales: semiótica del lugar, semiótica visual y orden de interacción."<sup>111</sup>(Won Lee y Jia Lou, «The Ordinary Semiotic Landscape of an Unordinary Place: Spatiotemporal Disjunctures in Incheon's Chinatown». p. 26) Los cuales definen de la siguiente manera:

- “La semiótica del lugar subraya la importancia del espacio no simplemente como el contexto del uso del lenguaje, sino también como un vehículo semiótico en sí mismo.”<sup>112</sup> (p.27)
- “La semiótica visual se define como "las formas en que las imágenes (signos, imágenes, gráficos, textos, fotografías, pinturas y todas las demás combinaciones de estas y otras) se producen como conjuntos significativos para la interpretación visual".<sup>113</sup> En nuestro análisis, esto también incluye otras características visuales de los signos, como la preferencia de código, la inscripción y el emplazamiento, trasladados de la semiótica de lugar en el marco original de Scollon y Scollon<sup>114</sup> porque estas características son intrínsecas a la presentación visual del lenguaje.”<sup>115</sup>(p.27)
- “El orden de interacción es un término que Scollon y Scollon (2003) tomaron prestado de Goffman (1959) pero que también se expandió para incluir cualquier herramienta analítica relacionada con 'el conjunto actual, continuo, ratificado (pero también impugnado y negado) de relaciones sociales que asumimos y probamos.

---

<sup>111</sup> [(...) in which the meaning of a place is conceptualized as a dialogical interaction among three main semiotic systems: place semiotics, visual semiotics, and interaction order.]

<sup>112</sup> [Place semiotics underscores the importance of space not simply as the context of language use but also as a semiotic vehicle itself.]

<sup>113</sup> Refiriéndose al texto: Scollon, R, y S Scollon. Discourses in place: Language in the material world. London, UK: Routledge, 2003, p.8.

<sup>114</sup> Véanse las págs. 20-21 (Scollon y Scollon, 2003)

<sup>115</sup> [Visual semiotics are defined as 'the ways in which pictures (signs, images, graphics, texts, photographs, paintings, and all of the other combinations of these and others) are produced as meaningful wholes for visual interpretation' In our analysis, this also includes other visual characteristics of signs, such as code preference, inscription, and emplacement, moved from place semiotics in Scollon and Scollon's original framework (see pp. 20–21) because these characteristics are intrinsic to the visual display of language.]

para mantener con las otras personas que están en nuestra presencia'.(p. 16)."<sup>116</sup>(p.27)

Sin embargo, para contextualizar esto en torno a la activación Baschet debemos llevar estos factores al ámbito de los lenguajes artísticos y en específico remitirnos a la concepción de 'lugar' desde la escultura, para esto nos referimos a lo que Heidegger señala: "las cosas en sí mismas son lugares, y que no se limitan a pertenecer al lugar." (Heidegger, *El arte en el espacio*, p. 191) en el texto 'El arte en el espacio' donde precisamente concibe a los 'lugares' desde la escultura refiriéndose a la obra de Chillida, y en donde apunta también que: "La plástica sería un corporeizar lugares (...) al abrir una comarca y preservarla." (p. 133) y nos aclara que "Un lugar no se encuentra en un espacio dado de antemano, a la manera del espacio de la técnica y la física. Éste se despliega por primera vez a partir de que los lugares de una comarca se den a valer" (p. 131), de donde retomamos que la concepción de 'lugar' desde lo escultórico tiene que ver más con un valor emotivo que puede surgir desde el objeto, que con una situación espacial. Ya que los lugares que surgen desde lo escultórico se envuelven de la concepción escultórica, que referiremos a través de López Chuhurra: "La escultura "no significa" se significa es una "forma significante", nunca una forma significativa."(López, *Qué es la escultura*, p. 11) Porque es un lenguaje que en cada caso particular se enfrenta a un proceso de génesis, no es un lenguaje cerrado, estandarizado y dado por una convención, más bien está en constante construcción y reconstrucción, ya que: "(...) la forma que acaba de nacer no necesita ningún préstamo otorgado por formas o

---

<sup>116</sup> [Interaction order is a term Scollon and Scollon (2003) borrowed from Goffman (1959) but also expanded to include any analytical tools concerned with 'the current, ongoing, ratified (but also contested and denied) set of social relationships we take up and try to maintain with the other people who are in our presence'.]

significados pre-existentes.”(p. 11) Lo que nos lleva a darnos cuenta que la propuesta de los hermanos Baschet en este en este caso particular, lleva a los involucrados ser partícipes de este proceso de ‘génesis lingüística’ al procurar un acercamiento al proceso escultórico desde su construcción.

Así mismo, la actividad colectiva de ‘generar significaciones’, es el principio fundamental para la formación de comunidades, que se da en el reconocimiento en el otro, de intereses comunes a los propios. Por tanto vemos en el ejercicio de esta ‘génesis lingüística’ el valor fundamental de lo que referimos como ‘empatía translingüística’ la cual no está dada por el contenido de la comunicación, sino por su ejercicio simple o las ‘metodologías’ para lograrla, las cuales llevan implícita la acción común de ‘significar’. Ante esto requerimos remitirnos a las ideas de Marco Albarran<sup>117</sup> quien en su tesis doctoral revisa desde la dimensión biológica de la comunicación hasta la generación de la dimensión simbólica, estudio del que desprende que:

Quizá una de las conclusiones personales, para mi más importante, la he encontrado justamente con el trabajo que realizan estas neuronas, ya que sus funciones comprenden articulaciones con el sistema sensoriomotor (incluidos el tacto), la visión y la audición de los cuales se desprenden hechos capitales para el surgimiento de la comprensión de significados en las acciones. Por ejemplo, para la discusión del hecho de cómo es que llegamos a descubrir y comprender las intenciones que anidan en las acciones que los demás lleban acabo, regularmente aplicamos el esquema de comprensión a partir de la visión, en el interior de la investigación lo menciono como un paradigma “pictórico”, cuando en realidad todo apunta a que se trate de un paradigma motor, pues es a partir de la equiparación empírica que comprendemos que una acción realizada por otra persona tiene posibilidades de equipararse a otra acción similar que previamente ya hemos realizado nosotros mismos. (...) al final de cuentas una parte muy importante de la comprensión del significado de las acciones que los demás ejecutan, bascule más sobre la empatía a nivel motor que sobre la mera visualización.” (Albarran Chávez, «La dimensión simbólica: lenguaje, mito y arte», p. 525-526)

---

<sup>117</sup> Marco Antonio Albarran Chavéz, doctor en Artes y Diseño y profesor de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.

Por lo que insertos en un contexto en apariencia tan complejo para la comunicación y el trabajo en equipo, en tanto a complejidades idiomáticas, culturales, disciplinarias, como el del Campamento Juvenil vemos la aplicación de estos planteamientos en tanto que: “(...) en realidad del trasfondo del acto lingüístico tiene cruce y fundamento en las emociones y no necesariamente en el raciocinio.”(p. 529) Por tanto podemos concebir a la ‘empatía translingüística’ como la capacidad o sentimiento de identificar dentro del proceso de intercambio de información la capacidad de significar tanto propia como del otro.

#### 2.1.7 La olimpiada de México 1968, un laboratorio artístico en la periferia del mundo

La apreciación que tenía François Baschet respecto al sentimiento local mexicano en relación a los juegos Olímpicos, también figura como testimonio en su libro de memorias, encarnada en las siguientes palabras:

##### **Los Juegos olímpicos de México, 1968**

En 1968, Los Juegos Olímpicos se celebraron en México D.F. El sentimiento local era el siguiente: “Para nosotros, mexicanos ¿qué son los juegos olímpicos? Un espectáculo en el que sólo se suben al podio los americanos y los rusos. ¿Y nosotros los pueblos pobres? Observamos y aplaudimos en función de nuestras simpatías, como meros figurantes. Pero, si se analiza mejor la situación conviene no olvidar que, si bien nosotros, las naciones del sol, no tenemos grandes esquiadores, hemos vislumbrado la civilización. El arte griego y el arte Maya vienen de nuestros países inspirados por los dioses solares. Así que, de forma simultánea al festival el Minúsculo Nórdico, celebraremos unas Olimpiadas Culturales en las que expondremos las obras maestras de los países del Sur.”(Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p. 426)

Donde se hace latente la conciencia sobre la condición periférica, a la cual se enfrenta nuestra nación y las naciones del ‘sur’. La cual da origen a la iniciativa de



plantear una Olimpiada Cultural, que surge como iniciativa a la par de las Olimpiadas

Deportivas:

Avery Brundage, presidente del COI<sup>118</sup>, quien también había alentado la ampliación del Programa Cultural, resumió los esfuerzos de este país diciendo: "En la historia de los Juegos Olímpicos, siempre recordemos que México, un país relativamente joven, abrió por primera vez el camino hacia un retorno a la pureza, belleza y sencillez de los Juegos Olímpicos antiguos"<sup>119</sup>. (Organizing Committee of the Games of the XIX Olimpiad, «la84». p. 8)

Esta visión que comenta François coincide con la conformación del 'Sistema-Mundo', modelo pa través del cual Enrique Dussel explica la Modernidad:

"(...) el *Sistema-Mundo* se origina al incorporar una *periferia* que lo construye (yo puedo tener cabeza, pero si soy pura cabeza, no existo como cuerpo, no puedo caminar). Somos la parte dominada, constitutiva, originaria de la Modernidad, somos tan antiguos como la Modernidad." (Dussel, *Marx y la modernidad. Conferencias de la paz*. p. 28)

Así mismo François apunta en sus memorias sobre la relación del mexicano con la condición marginal y de pobreza:

La primera vez que viajé a México, tenía unos 20 millones de habitantes. Cincuenta años más tarde son más de 100 millones. El número se ha quintuplicado. En 1940, Francia tenía 40 millones de habitantes. Si se hubiera multiplicado por cinco, su población sería ahora de 200 millones. Imposible. Sería el infierno. ¿Qué es el cáncer? Es la multiplicación de células indeseadas. La sobrepoblación es el cáncer de Latinoamérica. La mitad de la población 50 millones, tiene menos de 22 años. ¿Quién los educará? ¿Quiénes les darán trabajo? Eso ilustra la ley: un país pobre = un país en el que las familias tienen ocho hijos. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p. 453)

Realidad que prevalece y se hace presente de diversas maneras por solo señalar un ejemplo, referimos a una entrevista realizada por Paola Eguiluz<sup>120</sup> a José Fabián Estrada<sup>121</sup> alias "*Perro*", artista ecatepense, sobre la presentación de su libro 'Ecatepec'

---

<sup>118</sup> Comité Olímpico Internacional

<sup>119</sup> [Avery Brundage, President of the IOC, who had also encouraged the expansion of the Cultural Program, summed up this country's efforts by saying: "In the history of the Olympic Games, it will always be remembered that Mexico, a relatively young country, first opened the way to a return to the purity, beauty and simplicity of the ancient Olympic Games."]

<sup>120</sup> Silvia Paola López Eguiluz, historiadora del arte y curadora.

<sup>121</sup> José Fabián Estrada "Perrito" es maestro de Dibujo en licenciatura y posgrado.

donde define al municipio del Estado de México<sup>122</sup> como: “Ecatepec: un asalto a las personas”. (Eguiluz, «Ecatepec. Sobrevivir la periferia».) Donde hablan del sentir de la condición periférica: “Para él, definir la periferia sale sobrando “no sé qué signifique, solo sé que estoy al margen de todo, al borde, y estoy a punto de caer”. (Eguiluz, «Ecatepec. Sobrevivir la periferia».) Sin embargo, las periferias resultan ser un lienzo en blanco ya que en estos sitios embullen las necesidades expresivas de la comunidad las cuales no han sido canalizadas aún después de cincuenta años, esto permite plantear la ‘periferia’ como un ‘laboratorio artístico’ tanto para artistas locales como para los que vienen de fuera.

(...) nos permite mostrar que el lenguaje del arte, materializado en obra gráfica propuesta para espacios específicos del municipio de Ecatepec, no representó, sino presentó una metáfora de identidad y aleación donde la obra se propuso como un indicador de la sociedad ecatepense constituido en un sistema de signos capaz de vincularse con la actividad cotidiana de las personas. (Márquez Villeda, «Ecatepec, un espacio propicio para la integración de obra gráfica : la gráfica como ente vivo en los lugares de tránsito, de estar y las esferas de compatibilidad en la relación próxemica entre las personas», p. 106)

De tal suerte que afirmamos que al igual que en Japón, en México se abrió un escenario para la práctica y la experiencia artística de la propuesta de los hermanos Baschet. Así podemos afirmar que estas ‘periferias del mundo’ permitieron generar ‘laboratorios’ para el desarrollo profundo de la propuesta de los hermanos Baschet, para corroborar esto basta con destacar tres puntos:

1. México y la disposición a poder tocar las esculturas. Tal como lo plantea Jaramar sobre la exposición en el MUCA y la gestión de Soto Soria:

---

<sup>122</sup> Nota del autor: Refiero a esta periferia porque es el lugar donde crecí y por tanto identifiqué el aquel sentir.

La cuestión es que en uno de esos viajes en Nueva York (...) él (Soto Soría) vio una exposición de las esculturas sonoras de Baschet, te estoy hablando de mediados de los sesentas, y dijo “esto hay que llevarlo a México”, en esa exposición o sea la historia la conocí muy bien, en esa exposición en Nueva York no se permitía tocar nada, los visitantes no podían tocar nada, entonces dijo sí, pero en México sí hay que tocar, entonces él gestionó todo. (Soto, Relación con Baschet.)

2. Posibilidad de generar y probar nuevos dispositivos de exhibición e interacción.

Cuando plantea: “Por mi parte decidí concentrarme en instrumentos que pudiera fabricarse uno mismo, como un mecano y desarrollar cursos de escultura.”(Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*. p. 442) Como una alternativa a presentar su obra en Museos y Galerías, retomando el principio que había realizado ya en la Olimpiada en México “Propuse una especie de mecano musical desmontable”. (p. 426)

3. Posibilidad ilimitada de crear y la proyección de la propuesta. Afirmamos esto ante las declaraciones de François de un presupuesto ilimitado en Japón:

El compositor Toru Takemitsu, al que había conocido en el Science Centre de Toronto, nos había invitado a construir algunas esculturas en el pabellón financiado por la Federación Japonesa de Acero (Nihon Tekko Renmei). Le pregunté de qué presupuesto disponía. La respuesta fue: “Presupuesto ilimitado”, una frase que yo no había oído jamás. Para volver a escuchar la música de aquellas palabras, le pedí que las repitiera. Sabía que no volvería a oírlas en toda la vida. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p. 430)

Y al hecho de que su participación en Expo’70 acumuló 5 millones de visitas. (p. 431) Ante esto, podemos afirmar que en ambas naciones se dio oportunidad de aflorar, a la propuesta de los hermanos Baschet en tanto que se redujeron las restricciones, y por tanto se facilitó la combinación de estos tres factores: La forma, el sonido y la participación del público. Lo cual permitió un desarrollo completo de la propuesta aunque aún hoy en día el tema de la participación resulta controversial ante las instituciones del arte, basta revisar una de las anécdotas sobre las exposiciones Baschet la cual nos

muestra que para entender la propuesta es fundamental desplazar la mirada hacia la gente que interactúa con las piezas:

Después de Helsinki, viajamos a Estocolmo para exponer durante un mes en el Moderna Musset. Los domingos, cuando los niños tocaban las 32 esculturas, el ruido era infernal. El director me dijo que los vigilantes del museo tenían jaquecas terribles: Propuse ocupar su lugar. Así pues, me convertí en el vigilante de aquel gigante auditorio. Había un montón de gente que golpeaba, aporreaba y acariciaba nuestras esculturas. Reparé en un grupo de ocho enormes y bellos suecos que mantenían apartados en una esquina. Como no tocaban, lo cual era poco frecuente, les pregunté: “¿No tocáis?”. “No. Como ve, estamos observando.” Esperando que elogiaran la belleza de las esculturas, les pregunté: “¿Qué estáis observando?”. “Estamos observando a la gente. Nunca habíamos visto tantos suecos felices sin estar borrachos”. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p.415)

Convirtiendo a la propuesta Baschet en escenarios de la generación de lugares de empatía, como los que planteamos en el apartado anterior. Sin embargo, regresando a los ideales que dieron forma a la Olimpiada de México 68, referimos a la introducción del cuarto volumen de ‘la84’ donde pareciera que en el trasfondo de los juegos olímpicos la postura de México es fortalecer la fraternidad entre las naciones, al menos así se revela en el discurso oficial del Comité Olímpico Internacional que así lo declara:

Ansioso por presentar su imagen contemporánea al mundo y, a través de entendimiento mutuo — promover la amistad y la fraternidad entre todos los pueblos de la tierra, México vio en los Juegos de la XIX Olimpiada una oportunidad para unir el arte y el deporte, el cuerpo y el intelecto. Para hacer realidad este ideal clásico, creó un Programa Cultural de un año —con el mismo número de eventos que el Programa Deportivo— en el que todos los países podían participar libre y no competitiva con un espíritu de buena voluntad y respeto. Después de la aprobación del programa por el Comité Olímpico Internacional, noventa y siete países decidieron participar. En la ceremonia inaugural celebrada en el Palacio de Bellas Artes el 19 de enero de 1968, el Presidente Gustavo Díaz Ordaz, anfitrión de los Juegos, predijo acertadamente que a través de este esfuerzo conjunto las personas estarían "más unidas por una nueva conciencia de otras culturas, un área en la que las expresiones del hombre —independientemente de raza, credo o etapa de avance— alcanzan la verdadera igualdad".<sup>123</sup> (Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad, «la84», p. 8)

---

<sup>123</sup> [Anxious to present its contemporary image to the world and—through mutual understanding— promote friendship and fraternity among all the peoples of the earth, Mexico saw in the Games of the XIX Olympiad

La edición de este texto, se presenta con este epígrafe de Gustavo Díaz Ordaz<sup>124</sup>:

“Nosotros ofrecemos y aspiramos a la amistad de todas las naciones del mundo.”  
Gustavo Díaz Ordaz, Presidente de la República Mexicana y anfitrión de los Juegos de la XIX Olimpiada<sup>125</sup> (p. 4)

No obstante dadas las circunstancias reales de los acontecimientos periféricos al desarrollo de estas Olimpiadas, se pueden “(...) distinguir los discursos del demagogo de los del “buen político” con base en la alternativa entre verdad y mentira. El discurso demagógico se caracterizaría por ser fundamentalmente engañoso, vacíamente retórico, “indiferente a la verdad”. (Pazé, «La demagogia de ayer y hoy», p. 124) Refiriéndonos a la matanza de estudiantes del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las tres culturas, en Tlatelolco, ordenada por el gobierno mexicano en la antesala de los juegos Olímpicos. Donde podemos ver que este discurso de ‘fraternidad’ sólo es parte de una imagen que se quiere proyectar a nivel internacional.

Esta falta de congruencia en el discurso político en definitiva rompe con la empatía y pasa por encima de los ofrecimientos de amistad hacia las naciones del mundo del discurso Olímpico, dejando este en mera ‘demagogia’, sin embargo no era necesario

---

an opportunity to join art and sports, the body and the intellect. To realize this classic ideal, it created a year-long Cultural Program—with the same number of events as the Sports Program—in which all countries could participate freely and non-competitively in a spirit of good will and respect. After the Program's approval by the International Olympic Committee, ninety-seven countries chose to participate. At the inaugural ceremony held at the Palace of Fine Arts on January 19, 1968, President Gustavo Díaz Ordaz, Patron of the Games, accurately predicted that through this combined effort people would be "more closely united by a new awareness of other cultures, an area in which man's expressions —independent of race, creed or stage of advancement—achieve true equality."

<sup>124</sup> Gustavo Díaz Ordaz Bolaños (San Andrés Chalchicomula —hoy Ciudad Serdán—, Puebla; 12 de marzo de 1911-Ciudad de México; 15 de julio de 1979) fue un abogado y político mexicano que se desempeñó como Presidente de México del 1 de diciembre de 1964 al 30 de noviembre de 1970.

<sup>125</sup> ["We offer and aspire to the friendship of all the nations of the Word." Gustavo Díaz Ordaz, President of the Republic of Mexico and Patron of the Games of the XIX Olimpiad.]

llagar tan lejos con actos como una masacre como la ejecutada en Tlatelolco, bastaba con revisar las respuestas de la comunidad artística nacional ante la selección elitista de obra artística para la Olimpiada, como lo señala la tesis de maestría de Alejandra Wah titulada 'Instalaciones de Helen Escobedo':

Es importante señalar la creación del Salón Independiente en 1968 ya que alrededor de treinta artistas, muchos de ellos ya reconocidos protestan en contra del Salón Solar organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes cuya finalidad era presentar al público extranjero atraído por los juegos Olímpicos una muestra de arte mexicano. Estos artistas rechazaban los procesos de selección, por considerarlos excluyentes. No estaban de acuerdo ni con la clasificación jerárquica de obras por técnicas ni por premios. Formaron así el primer salón independiente y participaron en el Lila Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Roger Von Gunten y Vlady entre otros. A ellos se sumaron artistas de una generación más joven, pero con ideales afines, entre otros: Gilberto Aceves Navarro, Philip Bragar, Arnaldo Coen, Helen Escobedo, Leopoldo Flores, Marta Palau, Oliver Saguin, Felipe Ehrenberg, Raúl Herrera, Francisco Icaza, Brian Nissen, Kazuya Sakai, Felipe Orlando, Pedro Preux, Ricardo Rocha, Sebastián, Roberto Realh de León. (19 Eder. rita "1968-1985" México 75 años de revolución. México, FCE, Tomo IV, 18985 p. 365 y 366) El I Salón se realiza en el Centro Cultural Isidro Fabela el II y el III en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, en los años 69 y 70, con Helen Escobedo como directora del espacio. Simultáneamente organizan mesas redondas, conferencias o visitas guiadas destinadas a mejorar la comunicación con el público. (...) (20 Dominique Liquois. De los grupos los individuos, México, Elzevir Editores / INBA, 1985 p. 11). (Wah, «Instalaciones de Helen Escobedo », p.16-17)

Sin embargo, en este contexto, la propuesta Baschet llega a la Olimpiada Cultural de forma tangente al arte de la esfera. Como una activación infantil, efímera sin pretensiones de ser 'obra', "Como un ejercicio lúdico, más que como creación de esculturas fue como una actividad lúdica, entonces no sé qué haya ocurrido con eso, porque no era el afán que fueran obra, ¿verdad?" (Soto, Relación con Baschet.) Situando la línea y estrategia de trabajo Baschet, otra vez, en esta condición periférica o transversal al flujo de la 'esfera del arte'. No obstante, a diferencia del discurso político, la propuesta Baschet sí construye una realidad social que fomenta la 'fraternidad' entre

los individuos de todas las razas y naciones, esto desde una suma de condiciones periféricas ajenas a los discursos oficiales.

Para cerrar debemos comentar que no hay testimonio o evidencia de que François conociera a profundidad la escena artística en el México de aquella época, mucho menos de que planteara una postura al respecto de las políticas culturales. Sin embargo, sobre la masacre del 68 François comentó:

### **La matanza**

Una mañana, a las seis, llamaron a la puerta. Entró un joven amigo, lívido y sin aliento. Acababa de escaparse de la matanza de la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. El gobierno había ordenado disparar contra los estudiantes. Murió mucha gente. Fue el equivalente del baño de sangre de Tiananmén.

¿Acaso esta carnicería iba a desencadenar una revolución? Todo el mundo hacía la pregunta. La respuesta fue: no.

Octavio Paz dice que la característica del mexicano es a resignación. Vive en el instante, sin esperanza ni rencor. Incluso los que están en la miseria siguen mostrándose afables y compasivos.

En México dejé mi corazón. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p.427)

Nuestra propuesta de reactivación versa en la recontextualización de la propuesta de los hermanos Baschet y la generación de un diálogo con propuestas contemporáneas, por tanto consideramos que la generación de lugares de empatía sin lugar a dudas va a dialogar con propuestas de artistas de la periferia en México, propuestas como la de Sonia Madrigal como el 'El proyecto Te' (2016):

(...) desarrollado en el marco del Seminario de Producción Fotográfica del Centro de la Imagen, registra pintas de declaraciones amorosas realizadas en bardas de los municipios mexiquenses de Chimalhuacán y Ciudad Nezahualcóyotl. "Te amo" es la frase que aparece recurrentemente en las calles donde han sido halladas mujeres asesinadas. Es inevitable no pensar en la relación que existe entre la cuestionable muestra de amor romántico de pintar un muro y el alto índice de feminicidios cometidos en manos de personas que tienen un vínculo emocional con la víctima, en la mayoría de los casos, ser sus parejas sentimentales. (Eguiluz, «Sonia Madrigal. Resistir en las calles».)

Donde los ‘afectos’ y la ‘muerte’ en México van de la mano, reflejando una realidad que ya describía ‘Perro’ en la entrevista antes citada:

Piensa que lo que más tristeza le provocó al irse de su casa fue sentir que estaba traicionando a su realidad, “que era el que abandonó a su municipio y se fue de ahí porque le sacó. Porque no hay ni dónde cubrirse del sol, porque ni árboles tenemos”. Cuando platica esto en las presentaciones del libro la gente se ríe, “esto no es un chiste, es una realidad de la que muchos se están burlando y tomando a la ligera”. (Eguiluz, «Ecatepec. Sobrevivir la periferia».)

Las cuales dialogan con las reflexiones que François generaba a partir de sus visitas y trabajo en nuestro país, como la siguiente:

#### **Otra historia de Pahuatlan**

Un día, en ese pueblo, un perro muerde a un niño. El padre del niño mata al perro. El propietario del perro mata al vecino que ha matado al perro. El hermano de la víctima mata al asesino. La familia del asesino venga su muerte...La historia continua y no se detiene hasta el vigésimo tercer entierro. Esto suma muchos cadáveres... y, sin embargo... (...) ¿Es el desprecio de los mexicanos por la muerte una percepción telúrica de la imposibilidad de vivir... o de sobrevivir? (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p. 435)

#### 2.1.8 Fraternidad, empatía y generación de lenguaje

Haciendo una recapitulación debemos señalar que la ‘fraternidad entre las naciones’ fue el objetivo institucional que permite a la propuesta Baschet situarse dentro del contexto Olímpico de México 68, y que hemos llamado ‘la generación de lugares empatía translingüística’ a la manera que surge de la propuesta Baschet para acercarse a este objetivo. Debemos de hacer notar que la idea de ‘fraternidad’ para la Real Academia de la Lengua Española significa: “1. f. Amistad o afecto entre hermanos o entre quienes se tratan como tales.” (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) Lo cual nos permite observar que al igual que la ‘empatía’ requiere de la



‘identificación’ con el otro a partir de los ‘afectos’, entendidos estos como:”1. m. Cada una de las pasiones del ánimo, como la ira, el amor, el odio, etc., y especialmente el amor o el cariño.” (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) Lo que nos lleva a revisar que el mecanismo de identificación solo puede operar a través de la expresión de estos afectos que emanan del individuo. No obstante hablar de ‘fraternidad entre naciones’ refiere a una identificación de afectos entre grupos de individuos que pertenecen a ‘estados nacionales’ distintos. Lo cual nos lleva a situarnos en un contexto donde los fenómenos la transnacionalidad y el multilingüismo tienen cabida.

Sin embargo, es necesario mencionar que fueron también otros factores los que acercaron el camino de esta investigación-producción artística con aspectos de la lingüística los cuales aparecieron por varios frentes y que se entrecruzan de diversas maneras, los enunciamos a continuación:

1. Después de confrontar la situación institucional respecto de la obra Baschet en nuestro país, se planteó la necesidad de conocer las situaciones institucionales en otros lugares del mundo también periféricos al espacio natural de desarrollo de los hermanos Baschet, específicamente el caso de Japón.

2. Para lograr este objetivo se hacía necesario sortear la barrera idiomática, para lo cual recurrimos al cobijo de Hippo Family Club<sup>126</sup>, organización con origen Japonés

---

<sup>126</sup> La Web de la asociación: <http://www.lexhippomexico.org/>

con sede en México destinada a generar entornos propicios para la adquisición de idiomas bajo el intercambio entre familias de diversos países.

3. Bajo los planteamientos de Yo Sakakibara<sup>127</sup> fundador de Hippo Family Club, nos acercamos a la relación entre fonemas del lenguaje y la música, por lo que empezamos a dirigir las dinámicas de experimentación hacia los conceptos del 'lenguaje humano' que nos acercan a las concepciones de la 'generación del lenguaje' desde la 'biolingüística' propuesta por Noam Chomsky<sup>128</sup>.

4. Después de la inmersión en Japón con la finalidad de conocer la situación institucional de la colección de las 'Esculturas Sonoras Baschet' al tiempo de desarrollar la fase experimental, centrándonos en las posibilidades de generación de lenguaje detonadas por la escultura sonora. Pudimos revisar a modo de experimento expofasto el caso de la activación Baschet de México 68 donde encontramos a la escultura sonora Baschet como un 'generador de lugares de empatía translingüística'.

Cabe destacar que el marco teórico desde el cual presentamos este proyecto se acabó de construir en su última revisión y reestructuración, momento en que los encuentros con lo 'translingüístico', la 'transdisciplinariedad', la 'transmodernidad' y en sí, el enfoque 'transversal' eran innegables e incluso fundamentales para entender el alcance de la investigación-producción. Por lo que para ahondar en el tema del presente

---

<sup>127</sup> Yo Sakakibara, Nacido en Fukushima, Japón, tenía la visión de una sociedad pacífica y multilingüe abierta a todos los idiomas y a todas las personas. Estableció la organización LEX en Japón en 1981 y organizaciones hermanas en los EE. UU., México y Corea del Sur poco después. Fundó LEX America en Cambridge en 1985.

<sup>128</sup> Avram Noam Chomsky (Filadelfia, 7 de diciembre de 1928) es un lingüista, filósofo, politólogo y activista estadounidense de origen judío. Es profesor emérito de lingüística en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) y una de las figuras más destacadas de la lingüística del siglo xx, gracias a sus trabajos en teoría lingüística y ciencia cognitiva.

apartado revisaremos los conceptos que nos permiten realizar una lectura de este proceso desde este marco.

La situación institucional respecto a la propuesta de los hermanos Baschet para revisarse era necesario entrar un contexto que implicaba varios países, lo que nos permite ubicarla bajo un contexto ‘transnacional’, para hablar de este concepto vamos a revisar desde lo que comenta Aihwa Ong en la introducción a su texto “Ciudadanía flexible: la logística cultural de la transnacionalidad”<sup>129</sup> donde declara:

(...) un modelo que define analíticamente lo global como político-económico y lo local como cultural no captura del todo la naturaleza horizontal y relacional de los procesos económicos, sociales y culturales contemporáneos que fluyen a través de los espacios. Tampoco expresa su arraigo en regímenes de poder configurados de manera diferente. Por eso prefiero utilizar el término transnacionalidad. *Trans* denota tanto moverse a través del espacio o a través de líneas, como también cambiar la naturaleza de algo. Además de sugerir nuevas relaciones entre los estados-nación y el capital, los aspectos traslacionales y transgresores del comportamiento e imaginación contemporáneos que son incitados, habilitados y regulados por la logística cambiante de los estados y el capitalismo. Cuando utilizo la palabra globalización, me refiero al sentido estrecho de las nuevas estrategias corporativas, pero analíticamente, me preocupa la transnacionalidad, o condición de interconexión cultural y movilidad a través del espacio, que se ha intensificado bajo el capitalismo tardío. Utilizo el transnacionalismo para referirme a las especificidades culturales de los procesos globales, rastreando la multiplicidad de usos y concepciones de la “cultura”.<sup>130</sup> (Flexible Citizenship: The Cultural Logistics of Transnationality, p. 4)

---

<sup>129</sup> [Flexible Citizenship: The Cultural Logistics of Transnationality]

<sup>130</sup> [But a model that analytically defines the global as political economic and the local as cultural does not quite capture the *horizontal* and *relational* nature of the contemporary economic, social, and cultural processes that stream across spaces. Nor does it express their *embeddedness* in differently configured regimes of power. For this reason, I prefer to use the term *transnationality*. *Trans* denotes both moving through space or across lines, as well as changing the nature of something. Besides suggesting new relations between nation-states and capital, *translational*, and the *transgressive* aspects of contemporary behavior and imagination that are incited, enabled, and regulated by the changing logistics of states and capitalism. When I use the word *globalization*, I am referring to narrow sense of new corporate strategies, but analytically, I am concerned with transnationality- or condition of cultural interconnectedness and mobility across space-which has been intensified under late capitalism. I use *transnationalism* to refer to the cultural specificities of global processes, tracing the multiplicity of the uses and conceptions of “culture”.]

Una de las consecuencias de esta condición de interconexiones entre estados nación donde los encuentros culturales suceden a diversos niveles, son los casos que requieren del manejo de más de un idioma lo que propicia el desarrollo del ‘multilingüismo’ entendido como la capacidad de hablar varias lenguas, fenómeno que puede ser descrito como una de las capacidades innata a los humanos.

Ambos conceptos antes mencionados, se encuentran como parte de la estructura en la estrategia para la ‘adquisición de idiomas’ que plantea Hippo Family Club, asociación que se define como ‘(...) un club multilingüe, multicultural y multigeneracional’ del cual nos apoyamos para llevar nuestra investigación-producción al plano ‘transnacional’:

Los miembros ven *tagengo* "múltiples idiomas" como rutinas o prácticas que les permiten acceder a una esfera transnacional. Los miembros sugieren que la participación en el club los vincula tanto con su propio núcleo como con una organización "transnacional" que trasciende las fronteras del estado-nación.<sup>131</sup> (Nilep, «Ideologies of lenguaje at Hippo Family Club», p. 205-206)

Así mismo, al respecto del contexto de las ‘prácticas instituyentes’ debemos mencionar que Hippo Family Club genera un modo de operar basado en una estrategia que se apoya no en construir o replicar los modelos de las ‘instituciones educativas’, sino, más bien se apoya de la ‘familia’ como institución: “(...) enfoque Institucional, en el que se considera a la familia como la unidad básica de la sociedad, en la que se realizan funciones básicas como la procreación y socialización.” (Madrid Carranza, «La transformación de la familia mexicana de clase media urbana, a causa de la

---

<sup>131</sup> [Members view *tagengo* ‘multiple languages’ as routines or practices that afford them access to a transnational sphere. Members suggest that participation in the club links them both to their own chapter and to a “transnational” organization that transcends the boundaries of the nation-state.]

incorporación de la mujer al trabajo asalariado: sus implicaciones sociales a partir de 1960». p. II) Lo cual también funciona de forma 'transversal' respecto a los modelos pedagógicos respecto a la asimilación lingüística.

Las coincidencias entre las premisas que dan base a la metodología aplicada por Hippo Family Club para la 'adquisición natural de idiomas', planteadas por Yo Sakakibara fundador de la misma desde los que plantea que 'los idiomas son como la música' en su texto del mismo nombre, en el cual podemos ver la relación que plantea desde los 'fonemas' o sonidos del lenguaje con los 'sonidos musicales' los que podemos revisar desde el estudio del 'fonón', junto con las consideraciones del concepto de 'paisaje sonoro' de Murray Schafer y las que van respecto al léxico de la imaginación sonora en tanto a la construcción de 'objetos sonoros' como constructos de los que habla Pierre Schaeffer, y así generarnos una perspectiva desde la fonomática y el arte sonoro.

Tomando también referentes del contexto Hippo Family Club como el de 'lenguaje humano', concepto que comparten con Noam Chomsky quien desde 1968 participa como colaborador y actualmente es asesor al proyecto desde la instancia de LEX America con oficinas en Massachusset, junto con otros colaboradores del MIT quienes han continuado la línea de la 'biolingüística' generada a partir de las ideas de Chomsky sobre la 'gramática generativa' las cuales dan explicación a nivel teórico sobre el origen del 'lenguaje humano.'

Pero para ahondar en esto, primero nos remitiremos al hallazgo del trabajo titulado: Escultura Sonora “Tira de Música” (1990)<sup>132</sup>, de Leonardo Riveiro<sup>133</sup> del cual en realidad tenemos pocos referentes, no sabemos realmente si su trabajo tiene una influencia directa de los hermanos Baschet, lo cual es posible ya que el trabajo de François llegó a España con los talleres de fuentes y la exposición itinerante realizadas en Madrid entre 1986 y 1989, mientras que el trabajo de Riveiro data del año siguiente y a él lo localizamos como docente de ‘formación rítmica y danza’ en la Escuela Universitaria de Profesorado de Segovia. Sin embargo, ahondar en esta relación no nos es tan importante como lo que podemos encontrar a partir del análisis de este documento, apoyándonos también de los apuntes del propio Riveiro, para contrastarlo con nuestra propia experiencia trabajando el tema de la ‘propuesta’ de los hermanos Baschet y con nuestros desarrollos propios.

Comenzaremos el diálogo entre estos tres casos al mirarlos como fenómenos desde la perspectiva de la ‘generación de lenguaje’, la cual es propiciada a través de la práctica de la ‘improvisación colectiva dirigida con escultura sonora’ como la nombramos en la investigación de maestría. Partimos desde nuestra experiencia con el proyecto ‘sonidos bajo el árbol’ escultura sonora, situada en la Unidad de Posgrado de la FES Acatlán que realizamos en 2014. En aquel momento ya teníamos un acercamiento a los planteamientos de la acústica Baschet a través de la experiencia con Martí Ruiz en el taller ‘Intensivo de iniciación a la escultura sonora’ en la academia de San Carlos, de

---

<sup>132</sup> Video alojado en:  
[https://www.youtube.com/watch?v=eInJIO0A6Kw&list=PL1BSerLFPL14\\_EF6oqR8XBn-7W\\_qhOXNJ&index=13](https://www.youtube.com/watch?v=eInJIO0A6Kw&list=PL1BSerLFPL14_EF6oqR8XBn-7W_qhOXNJ&index=13)

<sup>133</sup> Profesor de Formación Rítmica y Danza. Escuela Universitaria de Profesorado (Segovia). Universidad Autónoma de Madrid.

donde unimos los recursos del lenguaje escultórico que habíamos generado hasta ese momento con los principios de la acústica Baschet, el trabajo que se derivó adquirió la forma de la ‘improvisación colectiva dirigida con escultura sonora’, como lo llamamos en la investigación de maestría. Experiencia que fue usada en la etapa experimental de la tesis de grado a través del registro de las activaciones y de los testimonios de los participantes. En particular los alumnos de la licenciatura en comunicación quienes participaron en la ‘improvisación colectiva dirigida’ con la escultura sonora ‘sonidos bajo el árbol’ celebrada el 14 de noviembre del 2014<sup>134</sup>, bajo la cual pudimos visualizar y constatar los procesos de simbolización espacial individuales y colectivos. Sin embargo, para ese momento todavía no conocíamos de forma directa la propuesta de los hermanos Baschet, lo cual sucedió hasta meses después en Barcelona y Francia durante la primer estancia de investigación que realizamos en la Universidad de Barcelona en 2015. Por tanto, en ese momento fue nuestro proceso el que marcó la necesidad de realizar activaciones colectivas dirigidas con la escultura sonora monumental que estábamos haciendo.

Por otra parte, mencionamos anteriormente que Baschet trabajó junto con la familia Lasary y generaron un estilo propio para las esculturas. Labor que requería de las acciones de aprender-(des)aprender desde la perspectiva de Allan Kaprow sobre las nociones de música y tiene que ver con la concepción de ‘La acción de los ‘no músicos’ que desarrollamos en uno de los ensayos del ‘libro de bitácoras’ donde destacamos la idea de François de: “Reemplazar la melodía por una serie de acordes no agresivos

---

<sup>134</sup> Registro ‘Sonidos bajo el árbol’: <https://www.youtube.com/watch?v=DoCSwW-wWwQ>

creados por las propias estructuras.” (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p. 351) Permittiéndonos ver en este planteamiento la noción de una ‘armonía tímbrica’ resultado del trabajo directo con las esculturas y una reconcepción de la idea de ‘armonía’, al concebir el ‘universo de relaciones acústicas’ generado por la propia materialidad de las esculturas sonoras como un ‘todo armónico’ en sí mismo, el cual no requiere cuadrarse a una ‘armonía ideal’ externa como lo es la ‘armonía occidental’, planteamiento que en sí mismo le dio paso a articular su ‘lenguaje propio’ no basado únicamente en la voluntad del ejecutante, sino en la interacción ejecutante-materia. “(...) Crea el sonido no tanto en función de la voluntad del músico como en función de sus propios parciales. Inherentemente, el sonido resultante difundido por los cojines o las planchas metálicas no puede ser discordante.” (p. 351) Lo cual nos remite a la descripción del proceso de creación escultórica que describe López Chuhurra:

La escultura aparece como resultado de un enfrentamiento entre dos elementos fuertes. Existe por una parte una materia que se va a oponer al hombre-creador cuando se enfrenta con él y trata de imponerse; es poseedora de un rico potencial expresivo, que está esperando la concreción de la forma expresiva.”(López, *Qué es la escultura*, p. 9)

De donde podemos ver que este pensamiento desde ‘lo escultórico’ está volcando el sentido del canon de la ‘armonía tonal’ centralizado de la cultura occidental. Planteamiento que a través de la ‘escucha del otro’ reivindica el sentido de lo ‘periférico’ valorando las sonoridades de cada objeto sonoro a través de lo que podríamos llamar una ‘armonía tímbrica’ que es periférica en el sentido de que concibe la fluctuación constante de roles centro-periferia. Debemos mencionar que hemos encontrado una concepción de ‘armonía tímbrica’ que han sido señaladas en el estudio de la tonalidad y la armonía en el trabajo doctoral de Sebastián Lach Lau, quien desde la perspectiva del estudio y la práctica de la composición nombró a las ‘armonías tímbricas’ a aquellas que



“(…) atraviesan la proporcionalidad de una manera accidental e inadvertida. El control compositivo armónico (proporcional) se vuelve involuntario, ya que las cualidades interválicas están limitadas en su lógica a una "causalidad tímbrica" que elude las interrelaciones entre los componentes.”<sup>135</sup> («Harmonic duality: from interval ratios and pitch distance to spectra and sensory dissonance», p.71) reconociendo a estas armonías dentro de diversas tendencias en manifestaciones artísticas del siglo XX refiriéndose a estas como ‘atonalidad tímbrica’, en su estudio sobre ‘la dualidad armónica’.<sup>136</sup>

Finalmente, la apertura a la participación, que se propicia a partir de la negación de la ‘elitización’ de la figura del ejecutante, el constructor o el artista, lo cual coincide con los planteamientos de Josep Beuys que conciben que ‘cualquiera puede ser artista’ los cuales como mencionamos anteriormente chocan con la condición posmoderna del arte. Pero a su vez esta negación pone al individuo en situación de crear a través del pensamiento creativo que está relacionado a la generación de lenguajes, del que hablaremos desde la perspectiva de Yo Sakakibara quien refiere que: “Entender es crear” (*Los idiomas son como la música. El camino natural hacia el multilingüismo*, p.129) y por lo que podemos declarar que la principal ‘creación’ humana tiene que ver con la construcción de entramados significativos susceptibles a ser socializados y descifrados por el entendimiento, ya que la generación de lenguaje no es otra cosa “(…) que un proceso altamente inventivo que implica descubrir y entender.” (p. 129) tanto en el

---

<sup>135</sup> [(...)traverse proportionality in an inadvertent, coincidental manner. Compositional harmonic (proportional) control becomes involuntary, as intervallic qualities are limited in their logic to a ‘timbral causality’ that eludes interrelationships between components.]

<sup>136</sup> Este tema por sí mismo por las implicaciones de la incidencia de la escultura sonora en las teorías musicales sobre la armonía resulta en sí misma una ‘línea de investigación’ para futuros trabajos que desarrollaremos más adelante.

descubrimiento de significado y la creación del significado-imagen mental, y es aquí donde cobra importancia la capacidad de los seres humanos de ser potencialmente multilingües por naturaleza, ya que esto nos permite entender que los entramados significativos se generan y permean de la diversidad de referentes externos e internos y el manejo simultáneo de una multiplicidad de lenguajes incluyendo a los lenguajes artísticos lo cual extiende las dimensiones de la 'lingüística' al campo 'translingüístico'.

Ahora bien, el ejercicio de Riveiro por lo que podemos ver en el video se basa en la selección de objetos a partir de sus cualidades sonoras, lo cual lo acerca al 'redy made', mientras que el hecho de que los 'objetos sonoros' estén colgados lo relaciona más al 'montaje escultórico' a lo que tenemos que destacar que es evidente que encontraron intuitivamente los nodos, que permiten colgar los objetos y generar la mejor sonoridad, esto a partir de la exploración de las sonoridades de los objetos, el sitio es importante ya que fue ubicado en un bosque, en un contexto natural alejado de las formas y sonoridades citadinas. Por otro lado el trabajo es el resultado de un taller con la participación de niños quienes se involucraron tanto en la construcción como en la ejecución de la pieza. Sabemos también sobre Riviero que en ese momento estaba involucrado a la actividad docente e investigación tiene que ver con la relación entre el movimiento corporal y la música involucrada en la formación artística y las expresiones artísticas como herramientas para la educación en general. De esto, destacaremos las relaciones de las aplicaciones de la escultura sonora en contextos pedagógicos como detonador de procesos cognitivos de aprendizaje y creatividad, además del entendimiento del objeto sonoro como receptáculo de estímulos que obedecen a 'movimientos dirigidos' desde el 'ejecutante' que responden la respuesta de los estímulos

a partir de los cuales se está generando la composición en tiempo real, 'movimientos' que responden a la expresión o lo que emana del individuo al momento de crear, en este caso de forma colectiva.

Después de centrar nuestra atención en los procesos de 'generación de lenguaje' encontrados en estos tres casos, nos es posible visualizar un entramado de relaciones 'translingüística'. Las cuales van desde: 1. Un horizonte que concibe a la escultura sonora como un 'dispositivo sonoro' detonador de experiencia estética, ubicada en el proceso de exploración de los hermanos Baschet entre la disolución de las fronteras de los conceptos de 'lo escultórico' y 'lo musical', dados por la asimilación de los conceptos de la realización 'escultórica' hacia la práctica de 'lo musical', cuyo resultado son los nuevos universos de lo armónico situados en las cualidades tímbricas de cada objeto. Por lo que podemos decir que esta relación genera un puente disciplinario transversal a las prácticas de la escultura y la música. 2. Pasando también por la relación de 'lo musical' y 'el movimiento', que si bien evidentemente están presentes en el trabajo de los hermanos Baschet el cual tomaba en cuenta las posibilidades de sensibilización, estimulación temprana e inclusión. Estas son acotadas especialmente en el trabajo e intereses de Riviero, si revisamos el registro de video, lo podremos corroborar gracias a sus apuntes, donde él hace las siguientes consideraciones:

Tanto la música en el movimiento como el movimiento corporal en la música responden simultáneamente a principios que nos hacen reflexionar sobre sus bases y consecuencias, en aspectos tan significantes como su forma y construcción, el estímulo y la reacción, el simbolismo y la comunicación o el ánimo y la expresión. Los elementos fundamentales constitutivos de la música "ritmo-melodía-armonía" sin la capacidad de movimiento, de la imaginación motora y de la premonición espacial carecerían de sentido como medio expresivo para el ser vivo consciente. Es más, sin el movimiento el ser humano no podrá percibir ni crear la música, donde se configuran las vibraciones que serán transportadas por el medio. (Riviero Holgado, «Música y movimiento.»)

De manera que Riviero encuentra en la dinámica del 'movimiento' el punto de encuentro entre los lenguajes del 'cuerpo' y la 'música'. "El movimiento corporal es una conducta necesaria e imprescindible de todo ser humano. En él encontramos un lenguaje por medio del cual el hombre se expresa a través de sí mismo en un brote único reuniendo a la vez el mensaje y el canal, el contenido y la forma." (Riviero Holgado, «Música y movimiento.»)

Frente a este tipo de interacción también nos encontramos en nuestro proceso de investigación-producción desde el ejercicio del proyecto 'PanGamelanMX' en el encuentro con la 'improvisación de contacto' a través del 'Laboratorio 'Contact & PanGamelan. Experiencia colectiva"' donde partimos de la premisa de no caer en las 'formas tradicionales' en las que pueden convivir y coincidir las sonoridades del panamelan con los movimientos de la improvisación de contacto, en la articulación de un nuevo lenguaje. Para después darnos cuenta de los elementos en común de esos tres casos, podemos notar que la singularidad de cada uno sucede al momento de la 'práctica' ya que alcanzamos distinguir en cada uno un proceso de 'generación de lenguaje'.

Ahora bien, debemos puntualizar que cada una de estas prácticas al igual que el Sound Painting trabajan una relación entre la improvisación y el lenguaje, en el proceso de la 'improvisación colectiva dirigida'. Sin embargo, a diferencia del lenguaje 'estandarizado' que da pauta a la práctica del Sound Painting el cual permite la composición sonora en tiempo real, en estas otras prácticas nunca se cancela la posibilidad de la 'generación de lenguaje en el tiempo real' ya que para la 'improvisación colectiva dirigida con esculturas sonoras' resulta fundamental propiciar situaciones en las que la necesidad de

comunicación sea un factor para la creación del lenguaje, partiendo de la premisa de que en donde no hay código establecido la inteligencia colectiva se encarga de generarlo, considerando este proceso como el acto creativo en sí mismo.

Por otra parte, durante la revisión de este proceso caímos en cuenta de la similitud entre los principios: 1. ‘Los idiomas son como la música’ de Yo Sakakibara y 2. “En el sentido más profundo, el origen de la música es el movimiento.” Que plantea Riviero. Por tanto, dado que sabemos que los principios de Yo Sakakibara están apoyados en la biolingüística, nos permitiremos observar estos fenómenos como manifestaciones de la ‘generación del lenguaje humano’ al tiempo que nos permitiremos extender el campo de estudio de la ‘biolingüística’ hacia el campo ‘translingüístico’ por el que pretendemos abarcar también los lenguajes artísticos. Bajo esta premisa a continuación, revisaremos los fundamentos de la ‘biolingüística’ y señalaremos los principales puntos de encuentro desde la perspectiva artística, con la pretensión de proponer una construcción del conocimiento a través de la investigación ‘transdisciplinario’ abriendo así líneas de posibles para investigaciones futuras.

Partimos de revisar las bases de esta teoría que hoy conocemos como ‘Biolingüística’, la cual surge del trabajo que realiza en los años 50 el lingüista estadounidense Noam Chomsky<sup>137</sup> en el que propuso una teoría llamada ‘gramática generativa’ para explicar la adquisición, comprensión y producción del lenguaje hablado:

De acuerdo con los planteamientos de esta teoría, el habla materna (o el lenguaje de señas materno) se adquiere de forma automática, a partir de principios inconscientes compartidos por todas las lenguas del mundo, y especificaciones particulares de esos principios,

---

<sup>137</sup> Avram Noam Chomsky (Filadelfia, 7 de diciembre de 1928) es un lingüista, filósofo, politólogo y activista estadounidense de origen judío.

conocidas como parámetros. Los planteamientos de Chomsky suponen que el único componente exclusivamente humano del lenguaje es la capacidad sintáctica, bajo el nombre de proceso generativo. Esta capacidad habría aparecido en una persona en particular hace unos 75 000 años, al Este de África, y de allí se habría diseminado por el mundo entero; funcionando en la actualidad, sin mayores cambios, como el elemento básico compartido por los 6000 idiomas existentes (Mehler, Nespore & Peña, 2008). (Barón Birchenall y Müller, «La Teoría Lingüística de Noam Chomsky: del Inicio a la Actualidad», p. 4)

Por lo que la capacidad de combinatoria es el principio de la ‘gramática generativa’ ya que esta idea es la que permite partir de un número finito de elementos para generar un número infinito de posibles combinaciones de donde surgen todos los lenguajes posibles. Este planteamiento nos da cabida a repensar la concepción de ‘pensamiento creativo’, en el sentido de que es aquel capaz de mostrar una combinación nunca antes vista. Así también, desde la perspectiva del arte este componente semántico nos habla de la capacidad de ‘componer’ como la capacidad de ordenar y re-ordenar códigos y símbolos para generar nuevos conceptos o discursos. Desde esta perspectiva planteamos que a partir de esta facultad combinatoria o ‘semántica’ del lenguaje, también podemos explicar la facultad de la ‘creación artística’. Desde esta perspectiva origen de la ‘facultad semántica’ lo ubican:

Respecto a la evolución filogenética de la facultad del lenguaje, considerada actualmente un órgano cognitivo de la mente/cerebro, se propone que el proceso generativo (PG) apareció en un hombre en particular hace unos 75 000 años en el Este de África. Esto habría sucedido debido a una mutación menor, un ligero ‘recableado’ del cerebro que generó la aparición de la operación combinar (que es la única operación que utiliza el PG) (Berwick y Chomsky, 2011; Chomsky, 2007b, 2010, 2011) (p. 435)

Planteamiento que deriva tiempo después en el ‘programa biolingüístico’:

De acuerdo con la formulación más reciente de la gramática generativa, bajo el nombre de programa biolingüístico, el sistema computacional de la mente/cerebro consiste en un proceso generativo (PG) que crea expresiones abstractas conocidas como lenguaje del pensamiento (el concepto de lenguaje del pensamiento es equivalente al de estructura profunda en la PGG). Las expresiones creadas por el PG funcionan como una serie de instrucciones para los sistemas de interface con los que se relaciona: sensorial-motor (S-M) y conceptual-intencional (C-I). El C-I usa las expresiones creadas por el PG para el pensamiento y para la planeación de la acción. El S-M externaliza las expresiones creadas

por el PG para generar enunciados en algún idioma o en alguna lengua de señas, y asigna a los datos sensoriales, en la percepción, expresiones del PG que permiten comprender el input lingüístico (Berwick et al., 2013; Berwick y Chomsky, 2011; Chomsky, 2010, 2011; Katz, 2012). (p. 434-435)

Y que se concreta en el proceso de producción del habla o de una expresión en lenguaje de señas, de la siguiente forma:

1. El PG genera una estructura a partir de los ítems del lexicón, combinados mediante una operación única que no les modifica su estructura particular. Esta operación se conoce como combinar (merge).
2. La estructura resultante es enviada al C-I para determinar sus relaciones semánticas (el orden de la estructura no es necesariamente equivalente al orden con que será producida finalmente).
3. Por último se realiza un ordenamiento de la estructura que permite externalizarla mediante el S-M, en forma de señas o palabras. (p. 435)

En este punto os parece fundamental para la conexión de nuestros casos de estudio con el 'programa biolingüístico' la importancia de origen del sistema 'senso-motor':

De este planteamiento se han desprendido diversas hipótesis, de las cuales la preferida por Chomsky indica que los sistemas sensorial-motor y conceptual-intencional existían con anterioridad al lenguaje. La aparición del sistema computacional (o FLR) los habría conectado posibilitando precisamente que se generara el lenguaje tal como lo conocemos en el presente (Hauser et al., 2002). (p. 433-434)

Cuestión que nos remite a la empatía a nivel motor de la que refiere Albarran: "paradigma motor, pues es a partir de la equiparación empírica que comprendemos que una acción realizada por otra persona tiene posibilidades de equipararse a otra acción similar que previamente ya hemos realizado nosotros mismos." (Albarran Chávez, «La dimensión simbólica: lenguaje, mito y arte», p. 525-526) Y que en este punto nos permite focalizar un aspecto que nos permitió conectar con las prácticas que hemos revisado al inicio de este apartado, el cual parte de la siguiente premisa: "que (la biolingüística) en los últimos años se utiliza además para explicar el comportamiento de las lenguas de señas." (Barón Birchenall y Müller, «La Teoría Lingüística de Noam Chomsky: del Inicio

a la Actualidad».p. 436) Dado que encontramos testimonios sobre la importancia de la reciente aparición de un nuevo Lenguaje de Señas en Nicaragua.

La importancia de esto puede ser juzgada por las personas que han participado en el debate, incluyendo, según a un informe reciente en Science (Helmuth, 2001), Steven Pinker, Lila Gleitman, Ann Senghas, y Dan Slobin. Pinker (1994), citando a Kegl (Kegl & Iwata, 1989), analiza el surgimiento de Nicaragua Lenguaje de señas (NSL) como soporte clave para su Hipótesis del "lenguaje como instinto":

Hasta hace poco no existían lenguas de signos en todo en Nicaragua, porque sus sordos permanecieron aislados unos de otros. Cuando el gobierno sandanista asumió el poder en 1979 y reformado el sistema educativo, la primera se crearon escuelas para sordos. Las escuelas centrado en entrenar a los niños en la lectura de labios y el habla, y como en todos los casos en los que es intentado, los resultados fueron pésimos. Pero no lo hizo importar. En los patios de recreo y los autobuses escolares, los niños estaban inventando su propio sistema de signos, agrupando los gestos improvisados que utilizado con sus familias en casa. (p.36)

En la prensa popular, la aparición de NSL en lo que ahora parece ser un lenguaje en toda regla, completo con sintaxis compleja, se ha tomado como prueba final de la hipótesis chomskyana de que los humanos los seres tienen un "lenguaje genéticamente determinado órgano "que siempre produce un lenguaje guiados por principios de gramática universal, siempre que las condiciones sociales son mínimamente adecuadas (ver, por ejemplo, Osborne, 1999).<sup>138</sup>(Armstrong y Wilcox, «Origins of Sign Languages», p. 314)

---

<sup>138</sup> [The significance of this can be judged by the people who have become involved in the debate, including, according to a recent report in Science (Helmuth, 2001), Steven Pinker, Lila Gleitman, Ann Senghas, and Dan Slobin. Pinker (1994), citing Kegl (Kegl & Iwata, 1989), discusses the emergence of Nicaraguan Sign Language (NSL) as a key support for his "language as instinct" hypothesis: Until recently there were no sign languages at all in Nicaragua, because its deaf people remained isolated from one another. When the Sandanista government took over in 1979 and reformed the educational system, the first schools for the deaf were created. The schools focused on drilling the children in lip reading and speech, and as in every case where that is tried, the results were dismal. But it did not matter. On the playgrounds and schoolbuses, the children were inventing their own sign system, pooling the makeshift gestures that they used with their families at home. (p. 36) In the popular press, the emergence of NSL into what now appears to be a full-fledged language, complete with complex syntax, has been taken a final proof of the Chomskyan hypothesis that human beings have a genetically determined "language organ" that always cranks out a language guided by principles of universal grammar, whenever social conditions are minimally adequate (see, e.g., Osborne, 1999).]



Este hecho nos permite conectar directamente con la práctica del Sound Painting un ejercicio de composición orquestal en tiempo real donde el código de comunicación es un lenguaje de señas:

Soundpainting es el lenguaje de señas multidisciplinario de composición en vivo para músicos, bailarines, actores y artistas visuales creado por Walter Thompson en Woodstock, Nueva York 1974. Actualmente (2015) el lenguaje comprende más de 1500 gestos por el soundpainter para indicar el tipo de material deseado por los artistas intérpretes o ejecutantes. La creación de la composición se realiza a través de los parámetros de cada conjunto de gestos. (Thompson, 2006: 2).<sup>139</sup> (Yerlikaya, «Analysis of soundpainting sing lenguaje visuals». p. 65)

De tal suerte que en esta práctica se posibilita la comunicación para la creación en otro lenguaje: “El Soundpainting es un lenguaje de señas. Le das una señal a la comunidad y ellos responden con sonido. Usted determina la siguiente instrucción basándose en la respuesta. Este es un diálogo entre usted y la comunidad (Thompson, 2006: 1).”<sup>140</sup>(Yerlikaya, «Analysis of soundpainting sing lenguaje visuals».p. 65) Por lo que podemos decir que en el desarrollo del acto del Sound Paiting sucede un entramado de lenguajes el cual va generando una comunicación para obtener una composición en tiempo real.

Sin embargo, mientras en la ‘improvisación colectiva dirigida con escultura sonora’ también se da la comunicación por un lenguaje de señas, en esta se propicia también el proceso de la ‘generación de lenguaje’, en tanto que no se parte de un código pre-

---

<sup>139</sup> [Soundpainting is the multidisciplinary live composing sign language for musicians, dancers, actors and visual artists created by Walter Thompson in Woodstock, New York 1974. Presently (2015) the language comprises more than 1500 gestures that are signed by the soundpainter to indicate the type of material desired of the performers. The creation of the composition is realized through the parameters of each set of signed gestures (Thompson, 2006: 2).]

<sup>140</sup> [Soundpainting is a sign language. You give sign to the community and they respond in sound. You determine the next instruction based on the response. This is a dialogue between you and the community (Thompson, 2006: 1).]

establecido, como los 1500 gestos del Sound Paiting, más bien estos códigos surgen del ejercicio de socializar las intenciones o necesidades de lo que se va a ejecutar, dejando espacio a que durante el acto de la improvisación se definan las cuestiones no contempladas con anterioridad, por lo tanto en la ‘improvisación colectiva dirigida con escultura sonora’ sucede en una micro escala lo que ocurrió en el caso del Lenguaje de Señas de Nicaragua, por lo que consideramos los espacios de esta práctica artística como ‘laboratorios’ donde se pueden revisar fenómenos relacionados a la generación de lenguaje, de una manera incluso más accesible que esperar a que ocurran fenómenos como el de Nicaragua.

Por otro lado, la ‘improvisación colectiva dirigida’ se basa en la multiplicidad de términos que puede tomar un concepto:

De acuerdo con la gramática generativa, las entradas léxicas corresponden en rigor a matrices de rasgos sintácticos, semánticos y fonológicos que pueden asociarse a distintas palabras en distintos idiomas (Hierro, 1976). En consecuencia, dichas matrices de rasgos han de existir con anterioridad a la adquisición de los términos que las nombran, siendo así que el lexicon estaría conformado por conceptos y no por términos; conceptos tales que existirían con anterioridad a su asociación con cualquier palabra. (Barón Birchenall y Müller, «La Teoría Lingüística de Noam Chomsky: del Inicio a la Actualidad». p. 422)

Para entender esto Chomsky planteaba:

Por ejemplo, en la frase “‘Dios invisible creó el mundo visible’, la estructura profunda consiste en un sistema de tres proposiciones: ‘que Dios es invisible’, ‘que Él creó el mundo’, ‘que el mundo es visible’” (Chomsky, 1992, p. 40). La estructura superficial sería la representación mental de la frase Dios invisible creó el mundo visible, antes de ser convertida en los sonidos propios del habla. Relación de la ‘generación de lenguajes’ y la biolingüística. (p. 424)

Mientras que nosotros intuitivamente buscábamos trabajar con esto cuando desarrollamos las dinámicas de las ‘secuencias numéricas tagengo’ donde a partir conceptos matemáticos (los números) rompíamos las linealidades idiomáticas al generar secuencias ‘tagengo’ o ‘multilingües’ lo que permitía un movimiento transversal entre

idiomas. Esto también ocurre en la práctica del Sound Painting cuando se trabaja con intérpretes de diversas disciplinas:

Thompson expresó la comunicación en lenguaje soundpainting. Más de 1500 gestos basados en significados de pintura sonora varían según las diferentes disciplinas. Por ejemplo, soundpainter apunta al grupo "Long Tone", el ejecutante de música hace que un solo sonido continúe largo. Si se señala a un bailarín con el mismo gesto, lo hace para continuar un movimiento en el mismo ritmo y volumen con su cuerpo."<sup>141</sup> (Yerlikaya, «Analysis of soundpainting sing language visuals», p.65)

Esta multiplicidad de términos o formas que puede adquirir un concepto, nos remite a la metodología de adquisición de idiomas de Club Familiar Hippo basada en estos doce principios:

1. El lenguaje es una capacidad humana única y especial.
2. Realmente existe sólo un lenguaje humano.
3. A un bebé no se le enseña el idioma.
4. El multilingüismo es el estado natural de la mente humana.
5. No hay límite en el número de idiomas que uno puede aprender.
6. Todos pueden aprender un nuevo idioma, independientemente de la edad, siempre y cuando se tenga voluntad.
7. La manera más fácil de aprender un nuevo idioma es en un entorno natural.
8. Entre más idiomas conoces más fácil se vuelve hablar otros.
9. Nunca pierdes los idiomas que adquieres.
10. Mantener fluidez es más sencillo cuando existe la necesidad de ser multilingüe.
11. Saber varios idiomas tiene consecuencias positivas duraderas en múltiples niveles durante toda nuestra vida.
12. Cuantos más idiomas aprendas, más pequeño se volverá el mundo y mayor será tu comprensión de éste y de su gente. (Flynn, «Prólogo», p.XVIII-XIX)

La cual está basada en los principios de la biolingüística:

A eso le llamamos «adquisición del lenguaje». Se llama asimismo «aprendizaje», aunque éste sea un término bastante engañoso, ya que parece más semejante a los procesos de crecimiento que a todo lo que se llama propiamente «aprendizaje». Se pone a un niño en una situación en la que lo envuelve la estimulación adecuada, y la adquisición del lenguaje es algo que sobreviene a ese niño. El niño no hace nada; es idéntico al crecer cuando se tiene alimento. Por eso parece un proceso de crecimiento semejante, por ejemplo, al desarrollo del

---

<sup>141</sup> [Thompson was expressed the communication in soundpainting language. More than 1500 gestures based in soundpainting meanings varies according to different disciplines. For example, soundpainter points to the group "Long Tone", music performer makes a single sound continues at length. If it is pointed to a dance performer same gesture, s/he makes to continue a movement in same tempo and volume with her/his body.]

sistema visual, que también puede adquirir estados distintos en función de la experiencia. Podemos estar bastante seguros de que los diversos estados que se adquieren por medio de la facultad lingüística son distintos sólo de manera superficial, pues cada uno de ellos viene determinado en gran medida por la facultad lingüística común. La razón que nos lleva a creerlo es bastante elemental. Se trata tan sólo de que la experiencia relevante resulta en exceso limitada. Podemos verificar las experiencias disponibles; podemos contemplarlas y ver de qué se trata. Inmediatamente resulta obvio que es demasiado limitada y fragmentaria para hacer algo más que moldear tan sólo una forma común ya existente de perfiles limitados." Por cierto, resulta interesante que esta conclusión se tenga por muy controvertida en el caso de las facultades mentales, aunque esa misma conclusión se dé por obvia e incluso se trivialice en el caso de todos los demás procesos de crecimiento. (Chomsky, *Arquitectura del lenguaje*, p. 21)

Y es desde estas perspectivas que explican la viabilidad de la adquisición de hasta veinte idiomas o más:

Otra forma de verlo es que cuando adquirimos más idiomas la proporción de las diferencias entre los idiomas individuales disminuye de manera significativa en relación con el volumen que ocupa la estructura básica común a todas las lenguas. Si lo entendemos así, resulta fácil comprender porque hay personas capaces de dominar diez, veinte o más idiomas: Al nacer las personas realmente multilingües adquieren la percepción de que todas las lenguas son fundamentalmente iguales. (Sakakibara, *Los idiomas son como la música. El camino natural hacia el multilingüismo*, p.88)

Entendiendo que a partir de la adquisición de la lengua maternal se rigen las bases de la estructura universal que comparten todas las lenguas, estructura que su en el momento de iniciar la adquisición de otra lengua esta estructura va a resultar como base también para las siguientes. Empezando a generar una maya dada por las diferencias entre estas lenguas, pero que en los cruces se generan lugares comunes, por lo que entre más idiomas conformen el entramado, más serán los puntos comunes, por tanto más sencilla la adquisición de un nuevo idioma. Por lo que nuestra propuesta implica una extensión del campo de lo 'lingüístico' a lo 'translingüístico' y de esta forma extender el campo de desde la adquisición de idiomas hacia la adquisición de lenguajes, incluidos los artísticos.

Y generar un acercamiento a la estructura primaria del lenguaje, ya que por un lado a partir del 'movimiento' se da cabida a los lenguajes no verbales como los 'lenguajes de signos', mientras que contemplar el surgimiento de lenguajes no estandarizados a través de la 'improvisación colectiva dirigida' permite un acercamiento más profundo a los 'conceptos' los cuales se traducen en 'términos' o 'formas' pero que a su vez develan los mecanismos de la 'empatía sensomotora' que da forma a lo que aquí llamamos 'empatía translingüística'. Al tiempo que nos permite incluir la perspectiva de los 'lenguajes del arte' a la contribución al conocimiento naturaleza humana desde el estudio del lenguaje que planteaba Chomsky desde la construcción de su teoría:

¿Cómo puede contribuir el estudio del lenguaje al conocimiento de la naturaleza humana? En cualquiera de sus varias manifestaciones, la cuestión recorre todo el pensamiento occidental de la época moderna. En tiempos menos deliberadamente precavidos y menos compartimentalizados que el nuestro, la naturaleza del lenguaje y el modo como el lenguaje refleja los procesos de la mente humana, o da forma al curso y al carácter del pensamiento, fueron tema de estudio por parte de sabios y de aficionados de talento con intereses, puntos de vista y presupuestos intelectuales muy varios. Y en los siglos XIX y XX, al mismo tiempo que la lingüística, la filosofía y la psicología intentaban recorrer cada una su propio camino, los problemas clásicos relativos al lenguaje y al entendimiento humano volvieron a plantearse de modo inevitable y sirvieron de lazo de unión entre esos campos divergentes, dando a sus esfuerzos dirección y significación. En la última década ha habido signos que parecen indicar que la separación, algo artificial, que prevalece entre esas disciplinas se está acercando a su fin. Ha dejado de ser una cuestión de honor para cada una de ellas la demostración de su absoluta independencia con relación a las demás, y han surgido nuevos intereses que permiten que los problemas clásicos se formulen de un modo original y en ocasiones sugestivo; por ejemplo, en términos de las nuevas perspectivas que procuran la cibernética y las ciencias de la comunicación, y también sobre el fondo de los desarrollos ocurridos en el campo de la psicología comparada y fisiológica, que ponen en duda convicciones firmemente arraigadas y liberan la imaginación científica de ciertas trabas tan familiares en nuestro ambiente intelectual que eran casi inconscientes. (Chomsky, *Lenguaje y el entendimiento*. p. 17)

### 2.1.9 Empatía translingüística, prácticas artísticas y la traducción permanente

Hablar del arte contemporáneo desde una perspectiva ‘transmoderna’ requiere partir de la idea del ‘arte expandido’, como aquel que trasciende sus límites disciplinarios y los medios desde los que se genera, por tanto requiere tomar el paradigma de “prácticas artísticas que plantearon relacionar el arte con la sociedad a partir del siglo pasado.”(Aguilar Hernández, «Hagámoslo nosotros mismos: investigación inmersiva del arte en acción», p.10) Situación que pone a cualquier individuo en posibilidad de ‘practicar’ esta condición artística. Al tiempo que reniega del la posición que aprecia el arte desde su valor como un ‘producto’ de consumo dado por su ‘valor de cambio’, en donde ‘la institución arte’ en el ámbito contemporáneo es una mercancía preparada, registrada, empacada y asimilada por la industria caracterizada por dirigir sus esfuerzos a la venta y consumo de productos, bienes y servicios.”(p. 7) Por lo que hablar de las ‘prácticas artísticas’ y no de ‘obras artísticas’ o la ‘producción artística’, nos permite observar al arte como un fenómeno que se moldea por la comunidad que lo practica, si tomamos en cuenta al ‘arte’ como un entramado de lenguajes, desde la perspectiva lingüística esto correspondería a los estudios de la ‘oralidad’ *versus* la ‘escritura’:

(...) con el nacimiento de la lingüística moderna y su obra inaugural *Curso de lingüística general* (1916) de Ferdinand de Saussure se experimenta un cambio en esta apreciación. Ya que el objeto primario de la lingüística no es el lenguaje escrito sino el hablado: la lengua (“langue”), o sea, el lenguaje como sistema, no es otra cosa que una construcción abstracta a partir de la realidad empírica y palpable que es el habla (“parole”). Así por primera vez la oralidad como tal tanto lingüística como literaria se presenta como objeto estricto de una ciencia, en este caso, de la filología. (Navarrete Madrid, «Décimas históricas en la Sierra Gorda: una práctica poética de tradición y modernidad», p.. 7-8)

Esto nos permite entender a estas 'prácticas artísticas' como los ejercicios de la generación de 'lenguajes' del arte. Por esta razón en este apartado vamos a mostrar una revisión de las 'prácticas artísticas' contemporáneas a las cuales nos hemos acercado durante el proceso de la 'reactivación de la propuesta de los hermanos Baschet en México', que entendimos como la recontextualización y generación de un diálogo con propuestas y/o prácticas artísticas actuales, las cuales consideramos que permiten o tienen un cierto potencial para la 'generación de lugares de empatía translingüística' al igual que la 'construcción e improvisación colectiva dirigida con escultura sonora'. Por lo que hablamos de prácticas en las que la intención artística recae en la creación de un lenguaje común aunque este sea efímero, por sobre la creación de un producto terminado.

El primer acercamiento tiene que ver con las prácticas colectivas de ejecución de músicas de contextos periféricos al 'occidental', para esto nos remontamos a la estancia de investigación de la maestría durante 2015, cuando participamos en la orquesta de gamelan Penempaan Guntur del Museo de la Música de Barcelona, dirigida por Jordi Cassadevall y cuyo objetivo es:

El conjunto Gamelan Penempaan Guntur es el primer grupo estable de gamelan balinés del estado español. Su actividad se centra en la interpretación de música balinesa de varios estilos con un gamelan gong kebyar (una orquesta con origen en Bali, Indonesia) que también incluye repertorio contemporáneo. El grupo está compuesto por músicos profesionales y amateurs que se reúnen con regularidad en el Museo de la Música de Barcelona y que han creado un espacio de aprendizaje, trabajo y experimentación en torno a dicho instrumento. («Gamelan Penempaan Guntur».)

Este proyecto se caracteriza por su perfil cosmopolita donde en los ensayos se escuchan una multiplicidad de idiomas por parte de sus participantes, los cuales están en un ejercicio de reinterpretar la música de indonesia específicamente la de la isla de

Bali, desde una interpretación europea-occidental, similar a la que puede hacer Catherine Basset en su texto 'Músicas de Bali a Java. El orden y la fiesta' desde su inmersión a esta cultura:

El universo balinés es un modelo de orden. La historia está sin duda para algo, porque ha conservado a la vez el orden vertical, la jerarquía de la naturaleza y el orden horizontal de las comunidades populares. Se encuentra respectivamente en la dicotomía y el contrapunto ajustado (*Kotekan*), elementos dominantes, por no decir exclusivos de la estética del *gamelan*. (Basset, *Músicas de Bali a Java. El orden y la fiesta*.p. 96)

Debemos anotar que desde la perspectiva de esta investigación producción doctoral, este fue el primer acercamiento a la viabilidad de construir un entorno multilingüe, lo que nos permitió buscar y confiar en un proyecto como Club Familiar Hippo unos años más adelante. Así mismo, la orquesta de Gamelan ha funcionado como plataforma por la cual Martí Ruiz ha complementado su trabajo y experimentación relacionada a la investigación de la escultura sonora Baschet y el desarrollo de la acústica aplicada, y se ha adentrado a los terrenos de la participación y las dinámicas de activación de las esculturas sonoras: "Las normas colectiva reina totalmente, legitimada por el orden cósmico que ignora el ego. La expresión individual no encuentra lugar en el *gamelan*, omnipotente, con notas fijadas, y las músicas íntimas casi inexistentes." (p. 96)

Investigación que a su vez lo llevó a plantear el proyecto 'PanGamelan':

PanGamelan es un proyecto que tiene como objetivo compartir sonidos y construir música instrumental. Inspirándonos en la cultura musical Gamelan de Indonesia -tanto Java como Bali- proponemos la construcción de instrumentos de percusión melódica colectiva de bajo costo. Compartimos nuestros consejos de construcción, nociones acústicas básicas e ideas musicales para ayudar a difundir estas posibilidades en todo el mundo y contribuir a la creación de una red de personas, celebrando la diversidad de enfoques musicales, afinación encontrada e interacción social en torno al sonido.<sup>142</sup> (Ruiz, «Pangamelan».)

---

<sup>142</sup> [PanGamelan is a project aiming to share sounds and instrument music building. Inspired by the musical Gamelan culture from Indonesia -both Java and Bali- we propose the construction of low-cost collective melodic percussion instruments. We share our building tips, basic acoustic notions, and musical ideas, to help spreading



Proyecto que fue invitado a formar parte de la agenda de Escultura Sonora Baschet MX durante la estancia de Martí Ruiz en 2019 cuando nos compartió los principios de su proyecto a través del 'Workshop.Pangamelan' en el Laboratorio de Escultura del Posgrado de Artes y Diseño. Proyecto, que posteriormente fue adoptado aquí, tomando el nombre de 'PanGamelanMX' desde el cual se han trabajado las cuestiones como la reconceptualización del 'Gamelan' desde una perspectiva mexicana y hemos explorado desde el acercamiento a otras disciplinas como la 'improvisación de contacto', los límites o puntos de contacto entre el movimiento del cuerpo y la sonoridad. Cuestiones que nos han enfrentado con procesos que conllevan la generación de empatía y de consensos, tal como lo remite en su reflexión Steve Paxton<sup>143</sup> creador de la 'improvisación de contacto':

¿Qué sucede cuando la gente se une para lograr un consenso? Ambos están ofreciendo su centro, y luego los dos centros maniobran entre sí. No es uno atacando al otro y pase lo que pase, pasa. Pero, en cambio, puede haber flexibilidad, alrededor de la cual surge un evento completamente nuevo y que parece no estar definido por ninguno, sino por el efecto sinérgico de ambos.... He aquí una forma de movimiento en la que, en la esencia del contacto, el tacto y el intercambio de peso, en la conversación entre las masas se produce una interacción comunicativa muy viva, provocando que ambas personas improvisen simultáneamente para seguir el ritmo del otro como en conversación.<sup>144</sup> (Rainer y Paxton 1997, 19) (Yohalem, «Displacing Vision: Contact Improvisation, Anarchy, and Empathy».)

---

these possibilities around the globe, and contribute creating a network of people, celebrating diversity of musical approaches, found tuning, and social interaction around sound.]

<sup>143</sup> Steve Paxton (Phoenix, 21 de enero de 1939) es un bailarín y coreógrafo estadounidense de danza contemporánea.

<sup>144</sup> [What is happening when people come together to consensus? They're both offering their center, and then the two centers maneuver with each other. It isn't one attacking the other and whatever happens, happens. But instead there can be flexibility, around which actually a whole new event emerges and which seems to be defined by neither, but by the synergistic effect of both... . Here is a movement form in which, in the essence of contact, touch and the exchange of weight, in the conversation between the masses, a very lively communicative interaction occurs, causing both people to improvise simultaneously to keep up with the other one as in conversation.]

Lo cual nos conecta con las prácticas que se articulan desde la ‘improvisación’, porque ya desde el ensayo ‘La ‘acción crítica’ dentro de la investigación como estrategia creativa’ señalamos que a partir de la ‘improvisación’ como disciplina se puede construir una estrategia artística y pedagógica, ya que la situación de ‘improvisar’ resulta el medio adecuado para el flujo de interacción diálogica adecuado para la generación del lenguaje. De tal forma que podemos afirmar que tanto ‘moverse’ y el ejercicio de ‘hablar’ son muestras de la *praxis* constante y disciplinada de la improvisación, por tanto muestras de la efectividad de sus alcances creativos y pedagógicos.

Así también podemos ver que la mayoría de las ‘prácticas artísticas’ que se articulan y vinculan desde la improvisación, conllevan una fuerte intrincación de procesos de enseñanza/aprendizaje. Tal es el caso del: “Taller de Experimentación sonora visual en tiempo real.” A cargo de Edgar Olvera Yerena, el cual desde la plataforma académica del Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM generaba una plataforma artístico-pedagógica cuna de un centenar de sesiones de Live Cinema & Arte Sonoro y una decena de Encuentros Internacionales de Arte Sonoro y Exploración Audiovisual, en el que un número importante de las clases consistían en ‘actos en vivo’ desde las cuales los estudiantes se enfrentaban a la improvisación en forma de creación audiovisual en tiempo real. Propiciando un aprendizaje dentro del hacer mismo, concepto al que remitieron varios de los ponentes dentro del Foro Live Cinema<sup>145</sup> donde señalaban también con base a sus experiencias, que unas de las alternativas para construir un

---

<sup>145</sup> Se puede consultar en: <https://www.cenart.gob.mx/eventos/foro-live-cinema/>

proyecto de vida que no se despagara de la realización de la práctica del Live Cinema y al mismo tiempo les permitirá resolver las necesidades económicas que la vida plantea, fue continuar trabajando desde el área docente, ya que es un lugar de retroalimentación constante y ellos llegaron a entenderlo como el lugar donde la 'práctica' de Live Cinema podía trascender, mediante el 'enseñar a hacer', contrastando esto con lo efímero de la experiencia del performance. A lo que debemos comentar también que la práctica de la 'improvisación' conlleva la necesidad de valorar el 'tiempo real' o el 'tiempo de la improvisación' como el mismo tiempo de la 'vida' a partir de situarnos en el 'aquí y el ahora':

El "aquí y ahora" juega una gran importancia en la improvisación. Todo esto nos lo enseña la improvisación. En la improvisación no podemos olvidarnos del compañero o compañeros, siendo generosos con los mismos, porque aunque parezca increíble gracias a su comportamiento o comportamientos una improvisación puede hacerte transitar por sensaciones jamás descubiertas y habilitadas por nosotros mismos. (Olvera Yerena, «La complementariedad imagen-sonido en el live cinema: performance sonoro-visual en tiempo real». p.85)

Así podemos ver que "(...) en el *live cinema*, la creación es espontánea, inmediata, es una forma de colaboración entre el artista sonoro y el visual." (p.41) Colaboración que da lugar esta 'complementariedad sonoro-visual' que propone Edgar Olvera:

El concepto de complementariedad dentro del live cinema se refiere concretamente a la relación que se percibe a través de la imagen en movimiento y el sonido, en esta tesis se intenta indagar sobre la manera en que ambos elementos se van relacionando, construyendo, estructurando, resignificando, autoreferenciando, al tiempo que se va creando un ente inseparable en el momento de presentarse simultáneamente. (p.37)

Perspectiva que si tomamos en cuenta desde:

El hecho de llevar a cabo un 'evento sonoro-visual en tiempo real' está compuesto por distintos factores y elementos, que buscan transmitir un significado particular a partir de la experiencia, el cual se da al momento de unir distintos artefactos visuales y sonoros en una acción, al mismo tiempo que se retroalimenta de su contexto, el sitio donde se lleve a cabo, y los elementos implícitos en dicha situación. (p. 55)

Nos permite señalar el comportamiento translingüístico de la práctica del Live Cinema, puesto que la 'complementariedad sonoro-visual' y la articulación espontánea de lenguajes artísticos, nos permiten leer la 'práctica' del Live Cinema, como el ejercicio de 'entender-hablar' cualquier idioma:

¿En qué consiste exactamente el "comportamiento lingüístico"? Cuando decimos de alguien que entiende una lengua nos referimos, en general, a que es capaz de convertir los sonidos de la lengua en significados, ¿no es así? Asimismo, cuando decimos que habla la lengua, queremos decir que lleva a cabo el proceso de convertir el significado en sonido. Líneas arriba me referí a la relación significado-imagen que crea la madre en el espacio, por tanto, el significado es un fenómeno espacial. También describí el habla como una serie de sonidos, lo cual implica que, el habla es un fenómeno temporal. (Sakakibara, *Los idiomas son como la música. El camino natural hacia el multilingüismo*. p.127)

Puesto que la acción de significar del acto del Live Cinema solo cobra sentido dentro del espacio-tiempo donde este se desarrolla. Por otro lado requerimos revisar las prácticas de la improvisación que implican directamente al habla, el caso específico de la práctica del 'eslam de poesía'<sup>146</sup>. En México tenemos que Rojo Cordova<sup>147</sup> ubica su momento fundacional:

(...) principalmente en el área mesoamericana, he ubicado que lo que nos da fundamento y una voz particular dentro del concierto mundial del eslam es justo ese 19 de febrero del 2005 en el X-Teresa Arte Actual, cuando nacen los cuatro puntos cardinales de nuestra escena. Sabores lírico performáticos que desde el principio están ahí generando transversalidades y diálogos. En ese evento ubicamos el *performance art* con Katia Tirado (organizadora del mismo), al rap (y la cultura hip hop) con Tiosha Bojórquez, al son jarocho con Lalo Jaranas y a la lírica urbana de raigambre libresco en la figura de Edgar Khonde. (Córdova, «Alebrije/Transformer con ojos de guacamole de fuego (recorrido muy general por la historia y estado actual del eslam de poesía mexicano)», p. 67)

---

<sup>146</sup> Práctica a la que nos vinculamos durante la fase experimental del proyecto, donde la 'improvisación tagengo' nos permitió acercarnos al concepto de 'empatía translingüística'.

<sup>147</sup> Rojo Córdova (Ciudad de México, 1986) poeta eslamero.

Y de la que según comenta se genera de una diversidad estilística que va desde el Rap, el son tradicional, el Stand-up expandido, lenguas originarias, líricas de corte urbano, lírica académica hasta lenguajes de señas, todas amalgamadas por el ejercicio de la improvisación libre: “Básicamente porque esta disciplina oral, hija del *happening* y la literatura, ha sabido ser poco a poco espejo del corazón barroco-guacamólico que está en nuestro ADN. México es un alebrije-*transformer* en plena metamorfosis” (p. 65) Por lo que de esta práctica destacamos el sentido de identidad nacional que aporta desde la asimilación transcultural desde los procesos de transnacionalidad en los que se genera.

Finalmente, hemos de señalar las prácticas que surgen del ámbito digital y tienen que ver con la comunicación que hemos generado hacia las máquinas, lo que nos pone al límite de la comunicación humana y la comunicación transespecie, en el umbral de la comunicación ‘trans-humana’. Misma que ha buscado replicar e incluso mejorar la ‘inteligencia humana’, dando pie a una diversidad de ‘inteligencias artificiales’ que hasta el momento, se ha valido de la ‘red’ como el acceso a una inteligencia colectiva, que busca perfeccionarse a sí misma. Empezaremos por mencionar el conjunto de prácticas del ‘arte generativo’, las cuales toman al lenguaje digital como medio para generar una ‘n’ diversidad de expresiones. Nos resulta sustancial que estas ‘prácticas’ ya toman en cuenta los principios la ‘gramática generativa’ Chomskyana, encontrando una relación entre los lenguajes de programación digital y los lenguajes humanos:

La concepción del lenguaje digital como una gramática generativa nos permite entender la evolución acelerada de sus transformaciones.

Estas transformaciones son producidas por la aplicación de una serie de operaciones generativas posibles gracias a la estructura modular del lenguaje digital, que incorpora en su desarrollo los glosarios, reglas de selección y de combinación de una gramática universal de la comunicación y sus técnicas. Pero especialmente, el lenguaje digital permite la aplicación de las operaciones cognitivas profundas, de proyección, fusión conceptual, y desvío

semántico, a partir de matrices metafóricas fundamentales idénticas a las que funcionan en el lenguaje verbal. (Aladro Vico, «El arte digital, una gramática generativa». p. 13)

De las cuales vamos a reparar en el Live Coding, por su génesis desde la improvisación, la creación sonora y la construcción de un lenguaje;

Dentro del campo de la música por computadora el *live coding* es una práctica de creación musical relacionada con la improvisación. La forma en que se realiza es escribiendo *código fuente* en el momento para crear música durante un concierto o ensayo. El código fuente es un texto escrito en un lenguaje de programación que contiene una serie de instrucciones dirigidas a una computadora para indicarle qué tareas o acciones a realizar, por ejemplo, generar sonido. En el live coding este texto se escribe sobre la marcha para actualizar de manera continua las instrucciones que la computadora va convirtiendo en sonido que cambia conforme el código modificado es ejecutado. (Villaseñor Ramírez, «Live coding en red: una práctica de networking en el caso de LiveCodeNet Ensemble», p. 11)

Debemos resaltar que “La proyección del código muestra a la audiencia el momento en que aparece cada letra y símbolo que tecléa el live coder. Esta acción expone el pensamiento del live coder, cómo construye sus ideas en la escritura.” (p. 77) Por lo que esta acción en sí conlleva muchos de los elementos por los cuales se construye la ‘empatía translingüística’ tales como la socialización pero a un grado más íntimo algo que tiene que ver con el compartir ese proceso creativo, que pertenece únicamente al artista, por tanto la identificación sucede desde el ejercer la capacidad creativa, que si bien solo los ‘programadores’ podrían entender lo que sucede con el código, bien comenta Hernani que “(...), el código no es del todo abstracto. (...) el código contiene palabras reconocibles en Inglés que dan pistas al espectador.” (p. 78) Por lo tanto habla de que existen niveles de legibilidad, pero también señala que: “En este aspecto, Ward et al (2004), comentan que no es necesario que la audiencia entienda el código para apreciarlo, así como no lo es tocar una guitarra para disfrutar un concierto de este instrumento.”(p. 78)

Hasta aquí podemos ver que esta revisión pone en evidencia que el ejercicio de estas prácticas se encuentra frente a diversos niveles del ejercicio de ‘traducción’. Así en el desarrollo de este trabajo experimentamos ‘traducciones’ desde el nivel ‘cultural’ en las prácticas del Gamlen Panapaan Guntur, el Pangamelan o PanGamelanMX, al pretender traducir las prácticas de las Orquestas de Gamelan Balinesas a contextos culturales ajenos a ellas, hasta diversas dimensiones de la ‘legibilidad’ que se plantea desde en prácticas del ‘arte generativo’ como el Live Coding, donde los ejercicios de ‘traducción’ son siempre meras aproximaciones:

La experiencia nos dice que la traducción siempre se realiza, siempre insatisfactoria. El sentimiento de imperfección o de incompletitud que resulta de cualquier intento de traducción no es exclusivo de este. Más profundamente, caracteriza la condición humana, la paradoja existencial de ser mortal y prometido a la inmortalidad. Ningún idioma, ninguna traducción, ninguna interpretación puede decir eso completamente. Nuestra condición, nuestro origen, nuestro desenlace no se ubica ni en el término a traducir ni en el resultado de la traducción, sino en ese intermedio, ese insoportable e insoportable intermedio que sin embargo vivimos.<sup>148</sup>(Iveković, «De la traduction permanente | transversal texts».)

De donde se develamos la poética de crear el lenguaje en tiempo real la cual surge desde la premisa de que: “La cultura es traducción desde el principio, incluso dentro de un solo idioma.”<sup>149</sup> (Iveković, «De la traduction permanente | transversal texts».) Que la concibe como:

---

<sup>148</sup> [L’expérience nous dit que la traduction a toujours lieu, toujours insatisfaisante. Le sentiment d’imperfection ou d’inachèvement qui résulte de toute tentative de traduction n’est pas propre à celle-ci seulement. Plus profondément, il caractérise la condition humaine, le paradoxe existentiel d’être à la fois mortel et promis à l’immortalité. Aucune langue, aucune traduction, aucune inter-prétation ne peut dire cela complètement. Notre condition, notre origine, notre aboutissement n’est situé ni dans le terme à traduire ni dans le résultat de la traduction, mais bien en cet inter-, cet entre-deux insupportable et invivable que nous vivons néanmoins.]

<sup>149</sup> [Alors, non seulement la condition de la traduction est la corporalité animée, mais cette dernière oblige à la translation: il n’y a pas d’autre situation que la traduction, il n’y a aucun état pur encore non traduit. Même l’incompréhension totale en témoigne. Imaginer un état (de langue, de civilisation) avant toute traduction serait comme imaginer un corps sans âme, une nature pure, un sexe biologique clairement distinct du genre, en dehors de toute médiation. Ce serait retomber dans la dichotomie nature-culture, sexe-genre, féminin-masculin, sujet-objet,

La traducción es, pues, en sí misma una cópula, es decir, la puesta en contacto, el apego y el vínculo entre dos (cada uno de ellos plural) que se transformarán en esta relación. El resultado de la traducción solo puede diferir del “original”, solo se corresponderá parcialmente con él: responderá-de-atrás-con-él. La traducción es este ir y venir de los sentidos, con la imposibilidad, a veces la prohibición, de acceder al significado, pero sin embargo con uno o más sentidos al menos derivados, aunque permanezca en el límite de lo lo incomprendible.<sup>150</sup>(Iveković, «De la traduction permanente | transversal texts».)

Cuestión que desde el sentido de la creación, desde nuestra práctica específica de lo ‘escultórico’, vemos que es un ejercicio que implica la transformación de ambas partes:

Por el contrario, la traducción sólo es posible si el “original” y el traductor se transforman, y si el resultado (el traducido) coexiste con su “original” diferido y transformado en sentido, en relación de traducción. Tensión “traslacional” interminable o constante que construye universos. (Iveković, «De la traduction permanente | transversal texts».)

Así compartimos que el ejercicio e incluso la poética de estas ‘prácticas artísticas’ radica en lo que Rada Iveković llama ‘la traducción permanente, ya que consideramos este entramado de relaciones traslingüísticas como un ejercicio de simbolización constante basado en la traducción:

Existe una aparente semejanza entre la tesis de la intraducibilidad general y la de la traducción permanente, que no debe confundirse. La traducción permanente implica la exasperante dificultad y el principio incompleto de cualquier intento de traducción. Es el hecho de ser uno mismo en traducción. Es a este precio que la traducción permanece fiel a la vida y mantiene el gesto de ella, evitando constantemente ponerse en estado de gracia, es decir de excepción, es decir. digamos de finitud. La muerte existe en ambos, pero no de la misma manera. En la hipótesis del carácter intraducible de las culturas y los lenguajes, que es también la de la violencia inevitable, no forma parte del ciclo de vida, sino que interviene allí como desenlace-resultado, el único desenlace seguro de la elección de intraducible: el gran maniqueísmo del bien y del mal, la incapacidad de ponerse en la piel del otro.<sup>151</sup> (Iveković, «De la traduction permanente | transversal texts».)

---

intérieur-extérieur. Ce serait aussi imaginer que, dans le binôme, les deux termes puissent être égaux, symétriques et sans hiérarchie implicite. La culture est d’emblée traduction, même à l’intérieur d’une seule langue.]

<sup>150</sup> [La traduction est ainsi elle-même une copulation, c’est-à-dire la mise en contact, l’accrochage et le lien entre deux (dont chacun pluriel) qui seront transformés dans ce rapport. Le résultat de la traduction ne peut que différer de l’“original”, elle ne lui cor-respoudra que partiellement: elle lui répondra-en-retour-avec-lui. La traduction est ce va-et-vient des sens, avec l’impossibilité, l’inter-diction parfois, d’accéder au sens, mais néanmoins avec un/des sens au moins dérivés, même s’il reste à la limite de l’incompréhensible.]

<sup>151</sup> [Il y a une apparente ressemblance entre la thèse de l’intraductibilité générale et celle de la traduction permanente, à ne pas confondre. La traduction permanente suppose la difficulté exaspérante et l’inachèvement de principe de toute tentative de traduction. C’est le fait d’être soi-même en translation. C’est à ce prix-là que la



## Capítulo III. Favor de tocar

### 2.1.10 Favor de tocar. Escultura Sonora Baschet MX

‘Favor de tocar’ fue la premisa que acompañó la propuesta de los hermanos Baschet en sus presentaciones de carácter ‘expositivo’, ‘instalativo’ y ‘pedagógico’. En este estudio debemos señalar lo particular que resulta a la ‘escultura sonora’ las acepciones en español del término ‘tocar’. El cual según el Diccionario de la Real Academia Española RAE proviene: “De la onomat. *toc*.” (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) Lo que implica que es en una palabra que genera su significado de la imitación de un sonido que se asemeja a lo que significa. En este caso ‘toc-toc’ del percutir de algún objeto. Después en las dos primeras acepciones la RAE señala: “**1.** tr. Ejercitar el sentido del tacto. **2.** tr. Llegar a algo con la mano, sin asirlo.” (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) Lo que implica entrar en un contacto directo con objetos, y recae en las sensaciones del palpar, asuntos que entran dentro del terreno de lo háptico. Mientras que en sucesivas acepciones se hace referencia a cuestiones relacionadas con lo acústico y lo musical: “**3.** tr. Hacer sonar según arte cualquier instrumento. **4.** tr. Interpretar una pieza musical.” (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) Lo cual

---

traduction reste fidèle à la vie et en garde le geste, en érudant constamment de se mettre en état de grâce, c’est-à-dire d’exception, c’est-à-dire de finitude. La mort, elle, existe dans les deux, mais pas de la même manière. Dans l’hypothèse de l’intraductibilité des cultures et des langues, qui est aussi celle de la violence inévitable, elle ne fait pas partie du cycle vital, mais y intervient en tant qu’aboutissement-résultat, seule issue certaine du choix de l’intraductible: le grand manichéisme du bien et du mal, l’incapacité de se mettre dans la peau de l’autre.]

lo hace un término muy *ad hoc* con las intenciones de la 'escultura sonora' en tanto a las relaciones 'forma-sonido-interacción'.

A diferencia de términos como 'suonare' en italiano que refiere a la ejecución de un instrumento musical a través de la acción de 'hacerlo sonar' o 'play' en inglés que tiene esta misma acepción pero también la de 'jugar' coincide con la propuesta Baschet de generar un acercamiento lúdico a la experiencia sonora. Y se identifica muy bien con las maneras del 'arte participativo' y el 'arte relacional'. El término 'tocar' en tanto a una implicación directa con palpar responde de forma más directa con 'touch' en inglés. Así mismo podemos afirmar que 'play' en inglés es más cercano al término 'jouer' en francés, el cual responde a la lengua materna de los hermanos Baschet y bajo el cual concibieron su propuesta.

Sin embargo, en el marco de esta investigación nos es preciso señalar que la aportación en la discusión conceptual entorno a la 'escultura sonora' desde el 'tocar' en sus acepciones del español, va desde ser un canal de entrada para reflexionar sobre las diferencias que a nivel museístico implica el poder 'ejecutar' una escultura como a un instrumento musical o el poder 'palpar' una escultura valorada como objeto de museo, cuestiones que enfocadas desde el desarrollo de la trayectoria de los hermanos Baschet fueron problemas reales al presentar su obra en diversas partes del mundo y que estos matices del lenguaje a la luz una traducción translingüística recaen en determinaciones de una forma de actuar y concebir la propuesta.

Ahora bien, en el proyecto Escultura Sonora Baschet MX comenzamos la reflexión respecto a la premisa 'Favor de tocar' durante la clase abierta 'Mi nombre es Baschet'

como cierre del taller de artista ‘Escultura Sonora, Baschet. Construcción e improvisación’ en el marco de la exposición ‘Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC’ el objetivo de esta sesión era propiciar un diálogo de ‘acciones críticas’ que reflexionaran sobre la situación de la pieza ‘Monumento de percusión’ que recién habíamos restaurado, mirando la propuesta de los hermanos Baschet desde su importancia en el contexto de la exposición<sup>152</sup>.

Sin embargo, bajo el filtro del análisis en diversos momentos podemos comentar que en este evento surgieron asuntos los cuales con el tiempo y las circunstancias se volvieron el eje principal de nuestra propuesta en esta investigación-producción. Y sobre estos profundizaremos a continuación:

1. La idea de proponer una ‘clase abierta’ surge ante la negativa de última hora por parte de las autoridades del museo de realizar la activación ‘Mi nombre es Baschet’ para la cual los participantes del taller habían solicitado que se les permitiera invitar al público asistente a activar la pieza. Por tanto, para no perder la línea reflexiva del taller propusimos una última sesión abierta al público para reflexionar sobre la situación de la pieza.

2. Mientras que la intención de generar un diálogo de ‘acciones críticas’ provenía de la idea de propiciar una comunicación no verbal que permitiera dejar de lado la disertación teórica y las premisas idealizadas, para trabajar con acciones y objetos concretos que nos permitieran visualizar de otra forma la situación.

---

<sup>152</sup> Sobre esto hablamos a detalle en el ‘Libro de bitácoras’ en los apartados respectivos a estas activaciones.

3. La utilización de la improvisación da continuidad a nuestra línea de trabajo, donde tomamos a la improvisación de forma disciplinada para generar una estrategia detonadora del proceso creativo y de aprendizaje, dado por poner al límite nuestra capacidad de respuesta a cualquier situación.

4. Mientras que interpretar 4'33 surge de la necesidad de poder mostrar que había formas de hacer a pesar de la prohibición. Además de que la consideramos como una acción lo suficientemente contundente para detonar una polémica en torno al tema.

Para comenzar a hablar de la 'clase abierta', nos parece sustancial señalar que desde nuestro primer gran acercamiento a trabajar directamente con la obra de los hermanos Baschet en términos de gestión y realización de su restauración, la manera que se revelaba como la más viable para nuestros objetivos, los cuales eran comenzar una reflexión sobre la importancia de un rescate histórico de la propuesta de los hermanos Baschet, era el acercamiento por el lado educativo. Así desde el principio, nuestra propuesta a Pilar García con respecto a la activación de la pieza no fue simplemente una sesión de ejecución, sino un programa que desde la instancia de 'programas públicos y educativos' del museo, nos permitiera a través de un taller generar un espacio de reflexión y acercamiento con el público. Esta situación nos da un indicador de que el cambio de postura respecto al distanciamiento de las instituciones del arte y el acercamiento a las instituciones educativas, tiene una lógica propia intrínseca en la naturaleza de la propuesta, ya que podemos suponer de igual forma que en su momento los hermanos Baschet previeron situaciones como las que nos tocó vivir a nosotros en tanto al impedimento de manipular y activar la obra.

Respecto a la emergencia de las circunstancias antes mencionadas, debemos decir que optar por la opción de 'clase abierta' como cierre del taller, nos permitió llevar a otro nivel las reflexiones dadas por los principios de esta propuesta, dado que la improvisación como la forma primaria de generar una experiencia sonora a partir de la interacción con la escultura sonora según lo plantearon los hermanos Baschet, se convierte en una manera de aceptar el presente y resolver nuestro quehacer en tiempo real. Con base en esto podemos decir que proponer este diálogo abierto cumplía con el objetivo de poner sobre la mesa la problemática de 'Monumento de percusión' de frente a las partes involucradas. Esto, aunado al hecho de que este diálogo adquiriera una forma 'no verbal' sino de 'acciones', que permitió ponernos en situación de enfrentarnos a otras formas de comunicación, llevando a otro plano aquello que mediante la 'improvisación colectiva dirigida' permite generar consensos sociales, fenómeno que durante este estudio hemos llamado 'empatía translingüística'. Este asunto lo llevamos también a la acción en la activación 'Orquestando una nación' en la que con las piezas del instrumental los participantes del taller debían invitar y persuadir a la participación de una orquesta colectiva al público asistente al encuentro, esto en la antesala a las elecciones presidenciales de 2018.

Por otro lado, el proceso reflexivo que nos llevó a apropiarnos de 4'33 de John Cage para concretar una 'acción crítica' que detonara la discusión sobre la situación de la escultura Baschet dentro de la muestra 'Reverberaciones' lo podemos describir de la siguiente manera: Ante la emergencia de la situación que podía desembocar en el enojo de los participantes e incluso en la cancelación del evento, fue necesario revisar las posibilidades de acción con calma y dejar que la situación fluyera. Fue en ese espacio

de reflexión que visualizamos las posibilidades que brindaba los planteamientos de la pieza de John Cage concebida por una partitura con indicaciones de silencio y cuyo nombre corresponde a la duración de su primera ejecución en vivo 4'33.

Ante esto nos venían a la mente imágenes de aquellos lobbies lujosos o salas de concierto donde sobre un piano, se hace el señalamiento con la paradójica leyenda 'Favor de no tocar', una imagen irónica que correspondía al sentir ante del absurdo de aquella situación. Esta reflexión nos dejaba ante la pregunta ¿Cómo es que a un objeto destinado para ser tocado se le impone la cancelación de sus funciones vitales, y simplemente es tomado como un objeto de lujo?

Por lo que esta reflexión nos llevó a juntar estas dos imágenes en el performance '4'33 para 'Monumento de percusión', el cual consistió en entrar cual músico ante su instrumento al espacio demarcado por la escultura y el público asistente y escribir en la hoja en blanco postrada en un atril, la partitura a ejecutarse bajo la leyenda 'Favor de No tocar', acto seguido colocar el metrónomo, darle inicio y proceder a tomar la baquetas y acercarse a la escultura bajo el gesto de iniciar una ejecución sin jamás concretar un contacto con ella y mantener este movimiento congelado durante 4'33.

Considerábamos que hacerlo, de alguna manera mostraba que la prohibición solo restringía una manera específica de relacionarse con la pieza, pero que el hacer creativo podía adecuarse a la norma y aun así continuar proponiendo, haciendo y a la vez generando crítica.

Por otro lado podemos afirmar que conceptualmente era una acción de 'investigación-producción' en tanto que buscaba encontrar nuevas formas a partir de

fenómenos ya históricos al regresarlos a una situación de acción. Lo cual iba muy de acuerdo a nuestra propuesta de ‘reactivación’ ya que permitía entrar en diálogo sobre la situación actual de la obra con los contextos históricos y con una pieza icónica para la historia del arte que resulta fundamental para entender la revolución musical del siglo XX, en tanto que expande la escucha asimilando el ‘ruido’ como un elemento musical, propiciando la entrada al paisaje sonoro como recurso expresivo, demostrando la inexistencia del silencio absoluto, entre muchas aportaciones más.

Sin embargo, es justo hasta ahora que nos percatamos que desde ese momento empezamos a trabajar dos asuntos que resultan fundamentales para esta investigación-producción: la ‘imposibilidad’ y la ‘interacción remota’. Esto nos comenzó a resonar durante la última revisión, puesto que actuar bajo una prohibición o incapacidad y el tener que relacionarse a distancia como forma de contacto, son situaciones que se han ‘normalizado’ bajo el contexto del confinamiento que vivimos a razón de la pandemia actual, estos asuntos resuenan de la forma en que lo mencionamos en el ‘ensayo de la imposibilidad’ bajo situaciones como la imposibilidad de tocarnos o el tener que comunicarnos y trabajar en formatos como videoconferencias y demás.

Podemos decir entonces que ‘4’33 para ‘Monumento de percusión’ se encontraba en una situación de imposibilidad que provenía de la prohibición de tocar la pieza, lo que nos orilló a generar una tensión relativa a ese contacto, entre la pieza monumental y el ejecutante quien con un gesto histriónico entra en una ‘interacción remota’ con ella desde la poética escultórica que identificamos con los planteamientos de Bartolomé Ferrando:

Cuando hacemos un gesto, como por ejemplo, al ir a coger un objeto cualquiera, nuestro brazo atraviesa, traspasa, se hunde en ese espacio, en ese hueco matérico antes mencionado. Nuestro brazo construye de este modo, en aquello que llamamos afuera, una

forma precisa espacio-temporal, una figura aérea, una escultura transparente (...) (Ferrando, «Del intervalo como forma escultórica».)

Concibiendo así una escultura transparente marcada por el intersticio entre 'Monumento de percusión' y el ejecutante durante intervalo temporal del silencio, que en ese momento nos permitió escuchar las otras piezas de la muestra, pero más allá de eso, la acción escultórica generó un espacio para escuchar nuestros pensamientos detonados por la acción simbólica que se estaba presenciando.

Por otro lado, retomando la reflexión en torno a lo que sucedió después en aquel diálogo, que por principio corresponde a aquello que no parte ya de nuestra voluntad o intención, sino que viene como consecuencia de nuestra propuesta, por tanto es una construcción inmersa en el fenómeno dialógico resultado de poner sobre la mesa el asunto frente a todas las partes implicadas. Justo aquí abriremos un paréntesis para comentar que esto nos regresa a reflexión sobre aquellas cualidades translingüísticas con los que jugaba Marcel Duchamp para generar su discurso en 'A bruit secret/Hidden Noise', obra a la que anteriormente nos referimos por que la consideramos como un parteaguas para hablar del 'arte sonoro' desde las artes visuales:

¿Esta posibilidad de sonido ya estaba en silencio desde siempre, o ha sido silenciada? Parte de esta historia radica en el pequeño pero significativo cambio que abre el título de la obra en dos idiomas diferentes: Con Hidden Noise en inglés (la obra se realiza en Nueva York), À bruit secret en francés. [25] Como sucede más de una vez con los juegos de palabras o los títulos bilingües de Duchamp, y como eco de los experimentos de fotografía estereoscópica y de los cambios entre las 2, 3 y 4 dimensiones que fascinaban al artista, es con cambios tan minúsculos y aparentemente insignificantes en orientación, observando algo desde dos posiciones adyacentes pero distintas para producir una comprensión bifocal, que un objeto comienza a ganar profundidad. Ruido "oculto" / ruido "secreto": donde en la primera iteración un proceso activo ha ocultado el sonido, lo ha localizado y luego lo ha eliminado de la percepción normal (pero anticipando la posibilidad de su revelación), en la segunda el sonido mismo gana agencia: un actor encubierto, que nunca se revelará, anunciado como ausente



tanto de la cognición como de la percepción, uno cuyo nombre mismo amenaza con violar un tabú.<sup>153</sup> (Fijalkowski, «Secret Noise».)

Así es como por estos rasgos semánticos que al traducirse de forma translingüística, nos permitimos afirmar que en esta obra Duchamp, suma a su concepción de 'objeto escogido' la dimensión del 'objeto sonoro', del que habla Pirre Schaeffer el cual entiende como constructo de nuestra mente:

Así que With Hidden Noise no está tanto silenciado como en reposo: tacet, tácito: un instrumento que toca tanto el cerebro como la mano. (...) Las apariencias superficiales bloquean literalmente el conocimiento: el objeto secreto en su interior no se puede leer, ya que los objetos que lo rodean actúan como una pantalla y contienen esta invisibilidad y, sin embargo, gracias al aural, al sonido, el significado se filtra, como un prisionero que golpea la tubería. Ese sonido (para nosotros, imaginado), el ruido oculto pero persistente de lo incorrecto, es el vínculo de regreso a la identidad en su insistencia en que resolvemos el enigma de su subjetividad en lugar de encadenarlo a una objetividad que nunca conoceremos adecuadamente.<sup>154</sup>(Fijalkowski, «Secret Noise».)

Son estas características las que le permiten construir una comunicación entre lo 'secreto' y/o lo 'oculto' y la 'colaboración', los cuales resultan ser el 'enlace' con el 'otro' para ser los detonadores de lo 'sonoro':

El secreto y la colaboración son formas de comunicación que incorporan objetos y organizan o construyen conocimiento; priorizan la negociación, la codificación y decodificación, danzando alrededor de puntos de desconocimiento, o donde el significado se desliza y debe

---

<sup>153</sup> [Was this possibility of sound always already silent, or has it been silenced? Part of this story lies in the small but significant shift opened up by the work's title in two different languages: With Hidden Noise in English (the work being made in New York), À bruit secret in French.[25] As happens more than once with Duchamp's word-play or bilingual titles, and as an echo of the stereoscopic photography experiments and shifts between 2-, 3- and 4-dimensionality that fascinated the artist, it is with such tiny and apparently insignificant changes in orientation, observing something from two adjacent but distinct positions so as to produce a bifocal understanding, that an object begins to gain depth. "Hidden" noise / "secret" noise: where in the first iteration an active process has concealed sound, has located it and then removed it from normal perception (yet anticipating the possibility of its disclosure), in the second the sound itself gains agency: a covert, never-to-be-revealed actor announced as absent from cognition as well as perception, one whose very naming threatens to violate a taboo.]

<sup>154</sup> [So With Hidden Noise is not so much silenced as at rest: tacet, tacit – an instrument played by the brain as much as the hand. (...) Surface appearances literally block knowledge: the secret object inside cannot be read since the objects around it act to screen and contain this invisibility, and yet, thanks to the aural, to sound, meaning leaks out, like a prisoner tapping on the plumbing. That (for us, imagined) sound, the hidden but persistent noise of the unsound, is the link back to identity in its insistence that we solve the riddle of its subjectivity rather than chain it to an objecthood we will never properly know.]

realignarse. Como ya hemos visto, Schaeffer hace un reclamo de conocimiento específico para el objeto sonoro como una comunicación a través de las cosas; tres siglos antes, citando a Hermes Trismegistus, Athanasius Kircher había señalado lo mismo: “La música no es otra cosa que conocer el orden de todas las cosas” (Godwin 1979: 66). Con Hidden Noise, también, es una forma de comunicación a través de un objeto y un objeto sonoro que emplea el secreto y la complicidad para operar en los límites entre el conocimiento y el no conocimiento, negociado a través del sonido.<sup>155</sup> (Fijalkowski, «Secret Noise».)

Ahora, volviendo a la inmersión en esta discusión dialógica de la ‘clase abierta’

queremos señalar que para el desarrollo de está coincidimos con la perspectiva de Pablo

Kubli<sup>156</sup> cuando refiere a la importancia de trabajar bajo una imposibilidad o restricción:

“Considero que esa idea de restricción en alguna área de la producción artística para desarrollar un proceso creativo, puede ser ejemplificativo para ir concretando una reflexión y un proceso personal.” (Estebez Kubli, La investigación en lo escultórico entrevista a Pablo Kubli.) Puesto que los participantes al generar ideas al filo de la imposibilidad realizaron acciones que giraron en torno a propiciar la interacción remota o mediada, así como acciones de protesta. Desde usar objetos como intermediarios tales como globos o usar sus propias esculturas de cristal como baquetas o incluso construir una escultura, pedir a los ‘enlaces’ que percutieran de una u otra manera la pieza o realizar actos de desobediencias como bandalizar la leyenda: ‘Favor de ñe tocar’.

Diálogo que culminó en la acción que hizo uno de los ‘enlaces’ del MUAC, que consistió en prestar su cuerpo como medio para que el público pudiera manipular su

---

<sup>155</sup> [Secrecy and collaboration are both forms of communication incorporating objects and organizing or constructing knowledge; they prioritize negotiation, coding and decoding, dancing around points of non-knowledge, or where meaning slips and must be re-aligned. As we have already seen, Schaeffer makes a specific knowledge claim for the sound object as a communication through things; three centuries earlier, quoting Hermes Trismegistus, Athanasius Kircher had made the same point: “Music is nothing else but knowing the ordering of all things” (Godwin 1979: 66). With Hidden Noise, too, is a kind of communication through an object and sound object that employs secrecy and complicity to operate at the boundaries between knowledge and non-knowledge, negotiated through sound.]

<sup>156</sup> Pablo Joaquín Estévez Kubli escultor, académico e investigador de la FAD miembro del comité tutor de esta investigación.

brazo con el que agarraba una baqueta y con ello acercarlos de la forma más próxima a la experiencia de tocar directamente la escultura sonora.

Esta reflexión nos hizo caer en cuenta sobre la importancia que en este proyecto tenían las ‘posibilidades de la imposibilidad’ por lo que durante la última etapa del proyecto decidimos generar la ‘bitácora de la imposibilidad’. La cual está integrada de una serie de proyectos que por diversas razones, durante la investigación-producción: 1. No llegaron a ser realizados, pero no por ello no nos hicieron reflexionar y cambiar de lugar la perspectiva que teníamos sobre la investigación, así como también 2. Una serie de ‘interacciones remotas’ generadas a partir del contexto del confinamiento, ya que el hecho de no coincidir de forma presencial nos generaba una serie de conflictos para realizar nuestras prácticas, lo cual identificamos como una ‘crisis de contacto’ que comienza a partir del momento de establecer la ‘sana distancia’ ya que en cierta manera esto pone el ‘Favor de no tocar(nos)’ como norma, lo que lleva a un crisis todo el planteamiento de la propuesta de los hermanos Baschet, esto lo podemos constatar claramente en tanto a lo ocurrido con la exposición ‘Resonancia del sonido y el objeto. El encuentro entre las esculturas sonoras Baschet y Taro Okamoto’<sup>157</sup> en Japón, asunto que abordamos en el ‘Ensayo sobre la imposibilidad’.

En este contexto es que surge el proyecto curatorial ‘Diarios de murciélagos’ que si bien en primera instancia pretendía simplemente ser un pretexto para generar colaboraciones remotas con colegas y amigos, mientras reflexionábamos y sorteábamos la condición del confinamiento. Dio pie, entre otras cosas, al surgimiento de la pieza

---

<sup>157</sup> [音と造形のレゾナンスーバシエ音響彫刻と岡本太郎の共振]

‘Desfase’ creada por ‘PanGamelanMX’ y desde la que nos propusimos enfrentarnos al espacio-tiempo desde los entornos virtuales para generar las prácticas de ejecución colectiva a pesar de los desfases y asincrónicas que supone estar interactuando desde diferentes lugares geográficos y con distintos anchos de banda e infraestructuras para las videoconferencias, además de provocar ecos a partir de emitir señal de más de un dispositivo en el mismo sitio, elementos que nos permitieron referir la ecolocación usada por los murciélagos, en el contexto de la virtualidad.

Este ejercicio de la ‘interacción remota’ en la práctica del pangamelan a su vez nos llevó recordar la sensación de continuidad espacio-temporal la cual identificamos con la idea de ‘continuo instantáneo’ que tiene que ver con la percepción de continuidad del tiempo y el espacio dentro de las dinámicas de interacción remota, dadas por el incremento de velocidad en los sistemas de comunicación con lo cual los participantes pierden la sensación de distancia al lograr una comunicación fluida. Un fenómeno similar al que nos permite percibir una sucesión de punto como una línea en el espacio o el de una sucesión de pulsos a hasta la generación de una frecuencia, lo cual explica Julio Estrada en su tesis doctoral ‘Teoría de la composición: discontinuo-continuo’<sup>158</sup> de 1994. Desde la cual, nos permitimos sospechar para una propuesta de futura línea de investigación en la que podríamos enunciar que la armonía tonal solo es un conjunto de posibilidades dentro de la ‘armonía tímbrica’ ya que la primera está dada por geometría más simple que el universo que se abre ante la complejidad de la geometría del total de los objetos sonoros.

---

<sup>158</sup> [Theorie de la composition; discontinuum-continuum]

Así realizar la práctica de pangamelan a distancia o sesiones de 'PanGameOnline' como las llamamos, nos dio la posibilidad de plantearnos diversas maneras de interacción, ya sea usando los filtros de la transmisión y retransmisión, o por medio de los paisajes sonoro-visuales heterotópicos que se presentaban en las reuniones online, así como los recorridos de 'belaganyour' inmersos en una soledad acompañada, experiencias que nos hicieron reflexionar sobre ese intervalo de complementariedad sonoro-visual que plantea una tormenta eléctrica, que cuando esta distante al punto de observación es percibida por intervalos más largos entre la luz y su estruendo, a la cual pudimos mirar como un 'gamelan remoto' conformado por rayos y truenos.

Demos mencionar que no es hasta la reflexión final que caemos en cuenta que estos ejercicios ya interiorizaban tanto en las estructuras de pensamiento como en las estrategias para abordarlos, las premisas de 'interacción remota' e 'imposibilidad' como eje de nuestra propuesta personal. La cual visualizamos como tal después de la participación en el seminario 'Nuevos espacios de irradiación sonora- Transmisión y resistencia' el cual se desarrolló vía online debido a las condiciones de confinamiento, desde la Universidad de Barcelona, en el que desafortunadamente por motivos de mala cobertura en la zona del Tepozteco donde nos encontramos, solo pudimos ser partícipes de algunas sesiones sin la posibilidad de interactuar y nos conformamos con mirar las retransmisiones por YouTube, pero en el que después de las intervenciones de Martí Ruiz y Josep Cerda quienes trabajaron con diversas generaciones del master de Arte Sonoro para generar las diversas placas, con el fin de explorar las sonoridades que se podían producir a partir de un mismo volumen de material en tanto se cambiara la forma del molde, José Manuel Berenguer quien desarrollo el software y el hardware que hacia

posible la activación de las placas vía remota y Alexandra Cárdenas, LiveCoder Colombiana quien en su propuesta conecto la práctica del Live Coding a la ejecución remota de la escultura sonora. Por lo que pudimos visualizar que en ese evento específico existían las condiciones para concebir un 'Live Coding con Esculturas Sonoras' como una práctica que a través de la interacción remota online sorteaba la crisis de contacto, permitiendo volver a plantear 'Favor de tocar'.

En ese contexto conectamos con una pieza que estrenamos a finales de 2016 con la 'Orquesta de esculturas' llamada 'Mundos posibles' en la que el primer movimiento titulado 'Pulso cósmico' consistía en que cada ejecutante marcara su ritmo cardiaco percutiendo su escultura siguiendo las entradas y dinámicas que marcara el director. Para adaptarla al contexto de interacción remota al y presentarse como propuesta para el seminario, desgraciadamente la polifonía y la ejecución simultanea son asuntos que aún no se han desarrollado para la escultura, por lo tanto la pieza no pudo presentarse. Sin embargo, esta idea dio origen a la propuesta del seminario 'Laboratorio Transdisciplinario de Interacción Remota. Escultura Sonora Baschet MX' al visualizar la posibilidad de realizarla al replicar el trabajo realizado en Barcelona para las esculturas del instrumentario Baschet del CIEM, lo cual plantea poder reactivar el 'instrumentario pedagógico' a partir de una práctica del arte contemporáneo, que además coincide con ese interés declarado por Bernard por sonidos del corazón: "En aquella época Bernard estaba fascinado por el latido del corazón. Nos contó que el sentido del ritmo se origina en el niño recién nacido cuando oye el corazón de su madre" (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*, p.365)

Por otro lado, no podemos dejar de mencionar que esta idea de la 'imposibilidad' nos remite al sentido profundo que nos hizo concebir la idea del 'no músico', la cual nace de la observación de este sistema jerárquico en las artes desde el cual determinan quien puede tocar y quien no, lo cual también está dado por grados de estatus del arte de los cuales no están exentos los hermanos Baschet, esto es muy evidente si recordamos lo que le dice Bernard a François respecto a su condición de escultor: "Mi hermano Bernard, un gran aficionado la música que dirigía un pequeño aserradero en el sur Francia, oyó aquellos sonidos y me dijo:

No sabes nada de música, pero eso es normal porque los escultores son gente inculta. Y, además, no vas nunca conciertos. Pero yo voy a menudo a conciertos y conozco la música contemporánea. Con estas barras podemos hacer sonidos que la 'música concreta' o la música electrónica solo pueden producir con enormes equipos. (p. 350)

Suponemos que esta postura de Bernard se transformó junto con el desarrollo de su propuesta, sin embargo traer este ejemplo nos sirve para señalar que las formas de ejercer el poder mediante la privatización del conocimiento desde el centro a las periferias están presentes de forma inocentes en los sistemas colonialistas y que su ejercicio resulta ser una forma de violentar o menospreciar al otro. Por lo que la generación de talleres de construcción e improvisación de escultura sonora, son una forma de contrarrestar y transformar estas visiones, valorando como sus propios centros a todas las sonoridades, generando esto desde las prácticas pedagógicas y la invitación abierta 'Favor de tocar'.

Para finalizar queremos puntualizar que encontramos en la propuesta de los hermanos Baschet al igual que en Bruit Secret tres elementos fundamentales: 1. La parte objetual. 2. La parte conceptual. 3. La parte sonora.

Y que la manera en que la propuesta logra detonar la 'generación de lugares de empatía translingüística' se concreta a través de la sentencia: 'Favor de tocar'. Ya que en esta frase se articulan los elementos constitutivos de la propuesta: 1. El objeto detonador, en este caso la escultura sonora, 2. La conceptualización, que va de la mano con la intención, y 3. La acción sonora, donde sucede la activación del universo tímbrico del objeto detonador y las resonancias que genera. También queremos hacer énfasis en que esta frase en sí misma desmonta toda la estructura del sistema-arte basado en el estatus y la detentación del poder del centro hacia la periferia, condición presente desde la modernidad y en las respectiva posmodernidad y/o hipermodernidad, situándose de forma transversal, lo que permite retornar a todas las periferias como los mismos centros de una acción, acabando así con el sistema jerárquico del arte, empoderando a cualquiera en su potencial de artista.

De tal suerte que la sentencia 'Favor de tocar' implica que cualquiera puede crear un universo de mundos posibles. Remitiendonos a las premisas fundamentales que abrieron las posibilidades de un 'hacer pensante' en el arte desde los inicios del siglo XX, reflejados en planteamientos como 'cualquier cosa puede ser arte' o 'cualquiera puede ser artista'. Esto, bajo nuestra facultad de 'simbolizar el mundo' y nuestra capacidad crear y recrear lenguaje desde la dimensión biológica.



### 2.1.11 'Armonía periférica escultórica/objetual': una propuesta en torno a la escultura sonora y la armonía tímbrica

Para cerrar este estudio en este último apartado vamos a profundizar específicamente dentro del proceso de construcción de nuestra propuesta artística a través de este trabajo de investigación-producción, por lo que presentamos a continuación los planteamientos sobre la concepción de una 'Armonía periférica escultórica/objetual'. Los cuales se generan de las reflexiones anteriormente plasmadas entorno a la 'propuesta' de los hermanos Baschet y los ejercicios de 'reactivación' en nuestro contexto actual. Así mismo con estos planteamientos pretendemos abrir una línea de producción que nos sumerge en la investigación artística transdisciplinaria.

'Armonía periférica escultórica/objetual' es una propuesta escultórica anclada en el enfoque transdisciplinario sobre los conceptos de: escultura sonora, objeto sonoro, timbre, música espectral, armonía tímbrica y arte sonoro. Nociones que conforman los ejes reactores de la forma de pensar la producción artística en torno a lo sonoro desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, tales como: música occidental, música concreta, música electroacústica, música electrónica, música espectral, acústica, escultura sonora, escultura expandida, escultura social, escultura, artes visuales, arte sonoro y otras tradiciones culturales. Proponiendo una reflexión 'transversal', desde la mirada y contextos de los autores: H. Baschet, Pierre Schaeffer, Huges Doufort, Miguel Molina, Martí Ruiz y Sebastián Lach. Vislumbraremos la escultura sonora como una tecnología decolonial que permite contrapuntar el centralismo de la 'armonía tonal' y los 'instrumentos musicales' para así subvertir las formas de ejercer el poder del centro a la

periferia. Se tomará e enfoque transversal para permitirnos repensar nuestra forma de relacionarnos con el entorno desde la música y las prácticas del arte sonoro.

Para ello lo primero es retomar el concepto de 'timbre' como una cualidad del sonido que nos permite conectar de forma directa el mundo de la escultura con el del sonido. Y desde ahí proponer la aplicación tanto de la 'armonía tímbrica' y la 'escultura sonora' como medios para dejar de lado la geometría canónica ideal de la 'armonía tonal' liberando la sonoridad de los objetos y aboliendo la idea de supeditar los instrumentos a una escala ideal. Permitiendo a los cuerpos sonoros exponer su sonoridad propia, misma que será base para la estructuración de una diversidad de sistemas tonales 'tímbricos'. Dicho planteamiento constituye, a grandes rasgos, la intención de nuestra propuesta.

A lo largo de artículo explicaremos los componentes de nuestra propuesta. Posteriormente, haremos una revisión de ella con la intención de identificar líneas de investigación precursoras que nos permitan articular un diálogo conceptual transdisciplinario, por lo que en primera instancia aplicaremos la terminología de forma que exprese de la forma más natural posible nuestra propuesta para después entrar en detalles y aclaraciones sobre las diferencias en las acepciones conceptuales desde otras disciplinas.

### 1.1.1.1 'Armonía periférica escultórica/objetual' como propuesta



Ilustración 1Cazuela y pelota



Ilustración 2Análisis espectral cazuela.

<https://www.youtube.com/watch?v=-7UntvGwss>

	aproximado
354 Hz	F 4
697 Hz	F 4
738 Hz	F# 5/ Gb 5
1055 Hz	C 6
1312 Hz	E 6
1465 Hz	F# 6/Gb 5
1734 Hz	A 6
1892 Hz	A# 6/Bb 6
2859 Hz	F 7
3750 Hz	A# 7/Bb7
Escala	F A A# C E F

Tabla 1Cazuela. Frecuencia/Tono aprox.

Si percutimos una cazuela, la grabamos y analizamos su espectro sonoro, obtenemos una serie de tonos, los cuales se hacen llamar parciales, ellos conforman el 'timbre' de la cazuela (junto con otras características de las que hablaremos más adelante). Al determinar las alturas de estos parciales nos encontramos frente a una serie de sonidos que siempre serán consonantes con el objeto en cuestión, en este caso la 'cazuela'.

En principio partimos de tales series de parciales para establecer lo que llamaremos 'escala tímbrica'. Para ello comparamos los rangos de frecuencia de la escala occidental con las frecuencias registradas, para trasladar de forma aproximada los valores de

estas frecuencias a los tonos que acostumbran usar los instrumentos musicales<sup>159</sup>.

Lo anterior nos permite jugar con diversas manipulaciones sonoras de este objeto e intercalar poco a poco estas notas. Para generar improvisaciones donde puedan interactuar de forma armónica sonidos sintetizados, instrumentos musicales y esta 'cazuela'.

Una peculiaridad de esta 'escala tímbrica' es que, si bien está traducida a los valores aproximados en la notación occidental los cuales responden a una escala pentatónica (de cinco notas), su estructura no corresponde a los intervalos tonales que conforman las escalas pentatónicas occidentales<sup>160</sup>.

Mientras que si este procedimiento lo aplicamos a otro 'objeto' el resultado será otro conjunto de frecuencias válidas únicamente para ese objeto en específico.

Con base en esto proponemos construir esculturas sonoras a partir de explorar las relaciones entre el 'timbre' y la constitución física del objeto. Determinando así que el criterio de construcción será enfatizar la sonoridad propia de los objetos y obtener esculturas que fomenten la experiencia lúdica y la 'escucha del objeto' de forma individual y colectiva.

---

<sup>159</sup> Podríamos quedarnos con los valores de las frecuencias y trabajar con ellos de forma 'microtonal', pero en primera instancia nos interesa visualizar la relación con los valores 'occidentales'.

<sup>160</sup> La escala pentatónica en su forma mayor responde a una estructura: Tono, tono, tono y medio, tono, tono y medio. Mientras que es su forma menor: Tono y medio, tono, tono, tono y medio, tono. Mientras que la 'escala tímbrica' que construimos a partir de la 'cazuela' tiene esta relación: Dos tonos, medio tono, tono, dos tonos, medio tono.



Ilustración 3 Vaso y pelota

Una vez esbozada nuestra propuesta, consideramos de suma pertinencia identificar las líneas de investigación precursoras para así articular un diálogo conceptual transdisciplinario que nos amplíe la visión de este asunto.



Ilustración 4 Análisis espectral de 'Vaso'. <https://youtu.be/-7UntvGwss>

Frecuencia	Tono aproximado
231 Hz	A# 3/Bb 3
463 Hz	A# 4/ Bb 4
650 Hz	E 5
697 Hz	F 5
Escala	A# E F

Tabla 2 Vaso. Frecuencia/Tono aprox.

Para ello explicaremos los procesos que hicieron posible abrir esta línea de investigación producción: A finales de 2019 nos reunimos con Martí Ruiz en la Universidad de Barcelona con el fin de realizar la estancia de investigación doctoral, en la cual colaboramos en la realización de la réplica de 'Axolotl Multitimbral Percussion'<sup>161</sup>, escultura sonora

Àpres-Baschet, realizada por Martí Ruiz junto a Daniel Schmidt, Sudhu Tewari en California. Una pieza que sintetiza el trabajo de investigación doctoral de Martí Ruiz sobre

<sup>161</sup> Axolotl Multitimbral Pelog Percussion: <https://www.youtube.com/watch?v=nHx86kuj0jg>

la acústica aplicada en la escultura Baschet y el desarrollo de la línea de trabajo *Après Baschet*<sup>162</sup> sumando una serie de puntos de encuentro con el gamelan de Indonesia.

‘Axolotl Multitimbral Pelog Percussion’ es una percusión que permite generar una diversidad de tímbricas resuelta a partir del sistema de barras Baschet, las cuales están afinadas en la escala ‘Pelog’ de gamelan indonesio, en palabra del autor:

Gama: Esta es también una gama multitímbrica, diseñada para mostrar muchas cualidades tímbricas diferentes utilizando solo 6 tonos de la escala *pelog* de la serie armónica de Daniel Schmidt. Las funciones multifónicas de algunas barras se han ajustado para que coincidan con dos (o incluso tres) tonos de esa escala de *pelog*, por lo que podemos decir que hemos logrado afinar los armónicos para crear un acorde o un sonido de grupo. La pieza muestra cómo se puede presentar el mismo tono percibido junto con diferentes envolventes complejas. Una innovación particular que logramos aquí es la afinación de ambos lados de las varillas, cortando con precisión las longitudes de las varillas y agregando pesos con arandelas, para obtener segmentos oscilantes más

---

<sup>162</sup> Martí Ruiz propone en su tesis doctoral acuñar el término ‘Après Baschet’: “Hablando con los dos hermanos, entendimos que había que encontrar una forma de llamar toda aquella creación o producción artística basada de una forma u otra en los conceptos desarrollados y difundidos por los Baschet. Entendíamos que había que poder distinguir claramente entre la obra original Baschet y la obra derivada, inspirada, tanto si ésta acaba por ser mucho o nada similar a la fuente inicial. Ya hemos expuesto la importancia que Baschet daban a la transmisión intergeneracional, y nosotros entendimos que convenía encontrar una forma de manifestar o acreditar una cierta filiación, una línea de aprendizaje, como reconocimiento por la obra, y que no creara confusión, ni cayera en el riesgo pretencioso de la usurpación o la falsificación. Se trataba de encontrar una forma honesta de acreditar las fuentes. Así pues, terminamos proponiendo la noción *Après-Baschet*, expresión polisémica que en francés indica claramente la referencia posteridad, al tiempo que en catalán hace referencia al aprendizaje. Tanto François como Bernard acogieron el término con alegría. Así pues, el término no implica ningún juicio de valor a priori respecto la obra Baschet o sobre las obras particulares que se quieran denominar *Après-Baschet*. En tanto que se trata de una denominación abierta, pueden producirse obras tan diversas y de cualidades completamente dispares, sin contradecirse en ningún caso con la idea los nuevos autores y las ha incorporado a su práctica.” (Ruiz, «Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d'aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques», Vol. 1, p.497) [Parlant amb els dos germans, vam entendre que calia trobar una forma d'anomenar tota aquella creació o producció artística basada d'una forma o altra en els conceptes desenvolupats i difosos pels Baschet. Entenim que calia poder distingir clarament entre l'obra original Baschet i l'obra derivada, inspirada, tant si aquesta acaba per ser molt o gens similar a la font inicial. Ja hem exposat la importància que Baschet donaven a la transmissió intergeneracional, i nosaltres entenim que convenia trobar una forma de manifestar o d'acreditar una certa filiació, una línia d'aprenentatge, com a reconeixement per l'obra, i que alhora no creés confusions, ni caigués en el risc pretensions de la usurpació o la falsificació. Es tractava de trobar una forma honesta d'acreditar les fonts. Així doncs, vam acabar proposant la noció *Après-Baschet*, expressió polisèmia que en francès indica clarament la referència posteritat, i alhora en català fa referència a l'aprenentatge. Tant François com Bernard van acollir el terme amb alegria. Així doncs, el terme no implica cap judici de valor a priori respecte l'obra Baschet o sobre les obres particulars que es vulguin denominar *Après-Baschet*. En tant que es tracta d'una denominació oberta, poden produir-se obres tan diverses i de qualitats completament dispars, sense contradir-se en cap cas amb la idea que els nous autors han après certes coses i les ha incorporades a la seva pràctica.]

compactos en ambos lados de la encía, por lo que no tenemos segmentos sobrantes de varillas con sonidos no deseados. (Ruiz, «Odontophones».)<sup>163</sup>

En esta labor identificamos que la escultura sonora propuesta por Martí Ruiz se sustenta en tanto la manipulación del material y la construcción de la forma en la generación de un sonido específico. Mostrando un avance en el desarrollo técnico empírico que daba continuidad a las enseñanzas de François Baschet, sobre todo en lo referente al control del espectro inarmónico de vibración de la barra encastrada. Siendo este aspecto el que nos llevó a proyectar la posibilidad de enfatizar la sonoridad propia de la escultura sonora en lugar de ajustarla a escalas 'ideales' externas.

---

<sup>163</sup> [Gamut: This is also a multitimbral gamut, designed to showcase many different timbral qualities using only 6 pitches from Daniel Schmidt's harmonic series pelog scale. Some rods' multiphonic features have been tuned to match two (or even three) tones of that Pelog scale, so we can say we have succeeded in fine tuning the overtones to create a chord or a cluster sound. The piece shows how the same perceived pitch can be presented along with different complex envelopes. One particular innovation we accomplished here is the tuning of both sides of the rods, by precisely cutting the lengths of the rods and adding weights with washers, to obtain more compact oscillating segments on both sides of the gamut, thus we have no leftover segments of rods with unintended sounds.]



*Ilustración 5 Réplica 'Axolotl Multitimbral Pelog Percussion'*



*Ilustración 6 Colaboración con Martí Ruiz, replica 'Axolotl Multitimbral'*

Para ello comenzamos a plantearnos la estrategia mencionada anteriormente: Realizar un análisis espectral que nos sirviera para definir los 'parciales' que genera una barra de mayor longitud y con ellos definir las frecuencias de éstos. Observar los rangos de frecuencias para asignarlo a su designación en la notación occidental construir una 'escala tímbrica' dentro de una octava que por analogía fuera válida para las demás octavas. Por lo que esta escala definiría los tonos en que deben vibrar las demás barras. Teníamos claro que debíamos trabajar la longitud de las barras en función de afinarlas con la frecuencia fundamental de alguno de los parciales localizados, sin embargo esto implicaba que al generarse nuevas longitudes se producirían nuevos parciales que probablemente no existieran coincidirían con la escala tímbrica de la barra principal, lo



que hacía necesario un trabajo de la afinación de armónicos a través de la inserción de pesos a diferentes alturas de la varillas e incluso también re-afinación del material restando material mediante el desbaste.

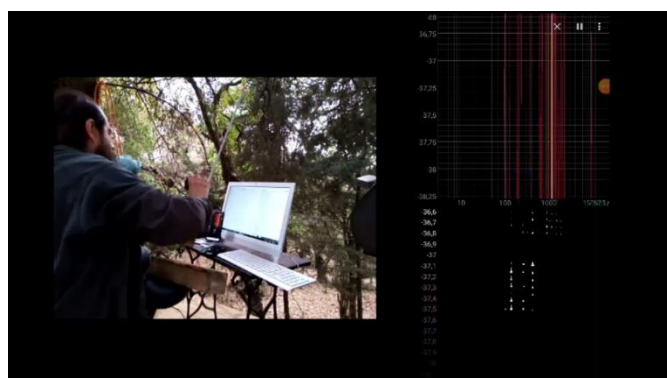


Ilustración 7 Análisis espectral/ Barra encastrada Baschet  
<https://www.youtube.com/watch?v=2ibn4MadiQc>

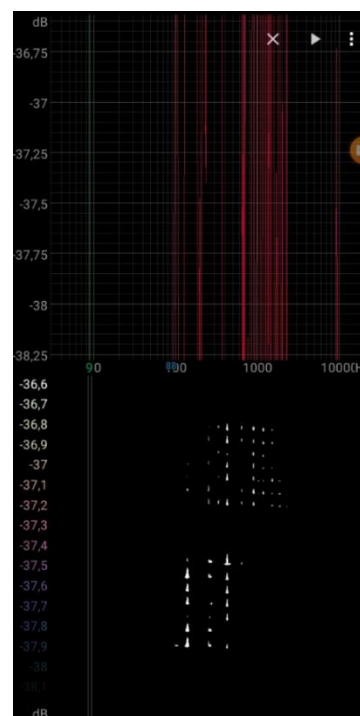


Ilustración 8 Espectro de una barra encastrada Baschet

Sin embargo, antes de adentrarnos en esta minuciosa labor optamos por probar una configuración basada en la proporción de la dimensión del material utilizado, antes que en su sonoridad. Ésto, porque notamos que en la integración de un sistema único el sumar material provocaba que cambiaran las frecuencias generadas por la barra. Por tanto, en primera instancia, lo hacía impredecible. Por ello recurrimos a tomar como base el principio de la generación de la octava en el caso de la 'geometría lineal' del monocordio, el cual se genera tomando un segmento de cuerda de la mitad de longitud

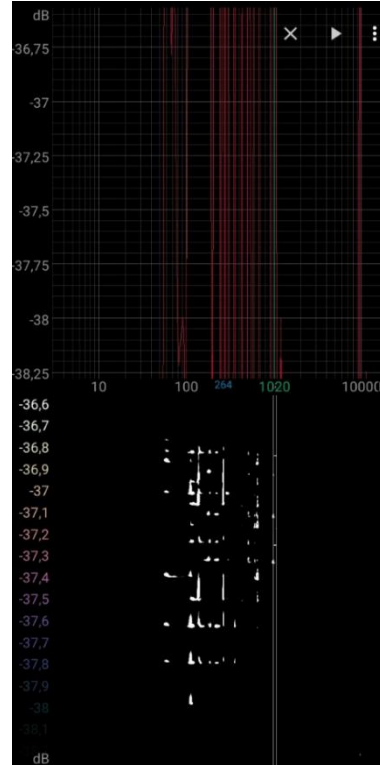
al de la cuerda principal (al plantear una relación simple entre las longitudes del material y la frecuencia que producen). Aunque estábamos conscientes que la respuesta en frecuencias de las barras sería distinta a la de las cuerdas. Para probar esto, generamos un modelo de cinco barras con la proporción de sus longitudes de: 1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16. En la cual, si bien la barra 1 modificó su afinación inicial, al ser analizadas espectralmente la ejecución de las cinco barras percutidas con dos durezas distintas mantuvieron un margen de coincidencias de sus parciales bastante grande. Tal resultado nos permitió afirmar que el sistema de barras mantiene una 'armonía tímbrica' y nos sitúa frente una línea de investigación-producción poco explorada que atraviesa desde lo escultórico hasta lo musical de forma transversal mediante la reflexión sobre lo sonoro. Permitiendo especular sobre 'otras' geometrías no lineales y diversas cualidades físicas de los materiales.



*Ilustración 9*Prototipo de pruebas 'Barras encastradas' serie de barras 1, 1/2, 1/4, 1/16, 1/32



*Ilustración 10* Mazo para percutir (parte superior suave, parte inferior dura)



*Ilustración 11*Espectro de serie de barras 1, 1/2, 1/4, 1/16, 1/32

Después de la anterior revisión pudimos localizar momentos de la reflexión y conceptos que marcaron el proceso: partimos de darnos cuenta que fue el trabajo en la réplica de 'Axólotl Multitimbral Percussion' el que en primera instancia nos pone frente a la diferencia entre la 'escultura sonora' y el 'instrumento musical', así como enfrentarnos a una concepción musical de una tradición cultural distinta de occidente lo que nos lleva a profundizar en el concepto de 'afinación', y con ello reflexionar sobre las 'geometrías acústicas' y los 'cánones estéticos'. Mientras la intención de plantear un 'análisis espectral' y la generación de una armonía y escala basada en las frecuencias de este espectro para cada objeto/escultura fue inspirada por el acercamiento eventual al trabajo de Juan Sebastian Lach hace once años, donde lo escuchamos hablar por primera vez

un planteamiento sobre la relación ‘armonía-timbre’ desde sus formas de ‘tímbrica armónica’ y ‘armonía tímbrica’.

Esta revisión nos llevó a darnos cuenta que todos aquellos planteamientos convergen en ‘estrategias compositivas’ usadas por la llamada ‘Música espectral’ o ‘espectralismo’ francés de los setentas, con exponentes como Gérard Grisey, Tristan Murail y Hughes Dufourt.

No podemos dejar de mencionar que mantenemos presentes los métodos constructivos y sistemas acústicos de los Hermanos Baschet, así como el trabajo de Harry Bertoia quien también trabajó con barras encastradas en una configuración distinta. Y tenemos presente el trabajo de Pinocchio Sciola con litófonos monolíticos. Por último mencionar que contemplamos generar estrategias de activación e interacción de las piezas desde las artes visuales, sonoras y musicales.

#### 1.1.1.2 Geometrías acústicas

Es revelador darnos cuenta que las escalas utilizadas en el Gamelan de Indonesia, no se corresponden literalmente con ninguna escala occidental. La escala *slendro* se correspondía a una división del espacio de una octava en cinco partes iguales, de manera que todos los intervalos son inarmónicos. El Dr. Sethares ha descubierto que los intervalos de las distintas escalas del Gamelan están basados en el espectro de parciales inarmónicos de las láminas suspendidas y gongs, los osciladores habituales de Indonesia, al igual que en occidente y en la antigua China, hemos basado las escalas en consonancia con los ‘parciales’ de los instrumentos de uso más común, de cuerda y viento.<sup>164</sup> (Ruiz,

---

<sup>164</sup> [És revelador adonar-nos que les escales utilitzades en el Gamelan indoneií, no es corresponen literalment amb cap escala occidental. L'escala *Slendro*, es corresponia a una divisió de l'espai d'una octava en cinc parts iguals, de manera que tots els intervals són inharmònics. El Dr. Sethares ha descobert que els intervals de les diverses escales del Gamelan estan basats en l'espectre de parcials inharmònics de les làmines suspeses i gongs, els oscil·ladors habituals d'Indonèsia, de la mateixa manera que a occident i a l'antiga Xina, hem basat les escales en consonància amb els sobretons dels instruments d'us més comú, de corda i vent.]

«Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d'aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques», Vol. 2, p.270)

Este hallazgo que nos compartió Martí Ruiz a inicios de 2019, cuando lo recibimos en CDMX para la presentación del proyecto Escultura Sonora Baschet MX<sup>165</sup> nos llevó a reflexionar: ¿si existirá una relación entre 'las músicas' y 'los instrumentos' u 'objetos' que las producen? Ello implicaría que las sonoridades de estas músicas se definen según las cualidades de los 'cuerpos sonoros' que les dan origen, lo cual entraña una relación 'sonido-forma'. Y en un sentido más profundo podríamos suponer que esta relación tendría una incidencia en la construcción conceptual de la retícula del sistema de consonancias y disonancias de cada música. Tal representa una relación del tipo 'cuerpo sonoro-armonía'. Lo que nos permite plantear que cada 'objeto' puede develar un universo sonoro propio. Esta línea de investigación demanda una revisión transversal a los orígenes conceptuales de la 'escultura sonora', la 'tímblica' y la 'armonía'. Nos permite, asimismo, replantear la 'armonía' desde el 'objeto sonoro escultórico' pues contrapuntea los preceptos de la 'armonía tonal' mediante el desplazamiento constante de los centros tonales con el uso de objetos cotidianos, encontrados o esculturas sonoras, además de revelarla como un subconjunto de las 'armonías tímbricas' posibles. Sin la intención de empatarlos a una condición ideal, solo movidos por la necesidad de descubrir en ellos una estructura concreta de la realidad, esto es lo que llamamos 'armonía periférica escultórica/objetual'.

---

<sup>165</sup> Que surge del trabajo doctoral del titular de este estudio 'Favor de tocar. Escultura Sonora Baschet MX' el cual propone un rescate de la propuesta de los hermanos Baschet en México.

Para entrar en materia debemos situar la génesis del estudio de la relación ‘cuerpo sonoro-armonía’ con el estudio de las ‘consonancias Pitagóricas’. Ya que las relaciones entre las distancias de las alturas de los sonidos resultaban proporcionales al tamaño de los osciladores que los producían. Lo que nos deja ver que el común denominador entre ellos es una relación de carácter ‘geométrico’, cuestión que nos permite hablar de una ‘geometría acústica’. Sin embargo, debemos de tener en cuenta que las ‘consonancias Pitagóricas’ surgen del estudio la implementación del ‘Monocordio’ (Rodríguez Cervantes, «Análisis de vibración de barras aplicado a las esculturas sonoras Baschet», p.6) el cual permitió el estudio de las relaciones geométricas entre pares de sonidos:

El monocordio consta de una cuerda sujeta y tensa en ambos extremos. La cual desplaza su posición de equilibrio en un punto específico. La palabra “ideal” viene de pensar que la cuerda tiene densidad lineal,  $\rho L$ , uniforme. En otras palabras, la masa por unidad de longitud es la misma en toda la cuerda, así como el grosor es “despreciable” o igual a cero, es decir una línea matemáticamente hablando. (Rodríguez Cervantes, «Análisis de vibración de barras aplicado a las esculturas sonoras Baschet», p.19)

Estos principios son los que dan origen a la ‘escala occidental temperada’ sobre la cual está sustentada la idea de ‘armonía’ de la música de la tradición occidental. Sin embargo, el planteamiento anterior nos muestra que fue una decisión de carácter práctico la que llevó a la adopción de la ‘geometría lineal’ como base estructural de la armonía occidental dada la simplicidad que planteaba. Misma que le permitía enfocarse únicamente en el estudio de sus relaciones de consonancia.

Debemos mencionar que no es la primera ni la única vez que en occidente se recurre a una condición matemática para la toma de decisiones de carácter estético<sup>166</sup>, con

---

<sup>166</sup> La implementación del ‘canon’ Griego para las proporciones humanas en la pintura, escultura y arquitectura. Y esto llevado a los cánones de belleza actual en los que las técnicas quirúrgicas buscan acercar el cuerpo al ‘ideal’.

consecuencias sustanciales en la construcción en el imaginario estético social. Siendo esto un reflejo del sentido 'racionalista' que da a la existencia la propia civilización Occidental, el cual deja de lado a la intuición como posibilidad debido a su 'oscuridad' y la dificultad de 'comprobación' que están distanciadas de la idea de 'certeza'.

Ahora bien, trabajar con una geometría 'lineal' implica una simplificación de los parámetros, y por tanto un manejo más sencillo de los valores que permiten entablar estas 'relaciones' geométricas acústicas. Por otro lado, cabe notar que la implementación de la geometría 'lineal' supone una separación de su condición 'física', ya que pretende una proximidad al mundo 'ideal', 'canónico' o 'abstracto'. Pues desprecia su cualidad volumétrica al ignorar el grosor de la cuerda y suponer una condición física 'irreal' o 'ideal', generando así una escisión con el mundo 'real', 'concreto' o 'material'.

Sin embargo, para el mundo de la 'escultura sonora' esta operación no es válida, ya que supone geometrías complejas que están intrincadas a 'cualidades físicas' de las fuentes sonoras. Variables en las que se incrementa la dificultad de medirlas y operar con ellas. En el estudio 'Análisis de vibraciones de barras aplicado a la escultura sonora', Mateo Rodríguez expone la ecuación de onda que funciona como modelo para el monocordio ideal, para después proponer un modelo teórico matemático para analizar y predecir el comportamiento de la vibración de las barras encastradas utilizadas por los hermanos Baschet, pioneros en la escultura sonora. Sin embargo, es curioso señalar que para François Baschet no tenían lugar estas complejidades matemáticas en la práctica de la escultura sonora, ya que sostenía que "las matemáticas son a la escultura sonora lo que la química orgánica a la cocina" (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*, p. 35) y argumentaba que:

Aún hoy me pregunto por qué los libros de acústica están repletos de fórmulas terriblemente complejas, lo cual no beneficia a nadie. Los metales, por ejemplo, no son nunca homogéneos. Se trata de aparatos y materiales con 10, 20 o 30 grados de libertad con parámetros increíblemente complejos, y todas esas interacciones no caben en formulas (p. 351)

Y se bastaba de las ‘Leyes de Taylor sobre cuerdas, las leyes de Bernoulli sobre tubos sonoros, tabla de Koenig de barras fijadas y tal vez uno o dos gráficos más.’(p. 351) Manteniendo a la experiencia, el ensayo y error y el trabajo sistemático como eje fundamental de su trabajo para el desarrollo de las esculturas sonoras.

#### *1.1.1.3 En el umbral de los criterios estéticos y la instauración del canon*

Es preciso reflexionar sobre este gran margen de error que plantean los materiales, al que refiere François Baschet al final de la sección anterior y conectarlo con las dificultades históricas para instaurar un ‘temperamento igual’. Para ello proponemos hacer una analogía situada en otro campo disciplinar como lo son los ajustes al calendario ‘gregoriano’ con el arreglo del ‘día bisiesto’ que procura que no sobren horas ni días agregando un día la cuenta calendárica cada cuatro años. O bien pensar en ajustes como el ‘horario de verano’ que no responden a una necesidad de rigor en la exactitud de medir el tiempo, ni siquiera de bienestar biológico, si no de orden económico. Esta propuesta se enfoca en cuestionar la imposición de ‘criterios estéticos’ para la instauración del ‘canon’. Como una forma de ‘colonialismo estético’ al marcar los parámetros del ‘goce estético’ junto con la cancelación de ‘otras formas’, y la propuesta de acción comienza por la activación de estas ‘otras formas’.



Para profundizar en ellas debemos mencionar que desde el 'Tratado de los Objetos Musicales' Pierre Schaeffer junto con el Grupo de Investigación Musical (GRM)<sup>167</sup> en el que se intenta hacer una clasificación de los 'objetos sonoros' (concepto que precisaremos más adelante), se señala que: "Al menos ha reconocido finalmente a todas las músicas tradicionales dos rasgos comunes: una relación armónica fundamental, más o menos desarrollada, de las alturas a los timbres, y una estratificación en tres niveles sucesivos (el de los objetos, el de las estructuras de referencia y el del sentido)." (Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p. 308) Donde podemos identificar como esas 'otras formas' a lo que enuncia como estas 'músicas', cuestión que precisa a continuación:

Ese plural ha figurado muchas veces en el transcurso de esta obra. Hemos comprendido que se trata de las variantes presentadas por las civilizaciones musicales. Pero implícitamente las referíamos a "la" música, postulando así un tronco común a todas estas músicas (...) (Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p. 308-309)

Consideramos que es justo la conciencia de esta 'otredad' lo que nos permite señalar al 'Tratado de los Objetos Musicales' como un trabajo de investigación artística interdisciplinario que llegó a rozar con el enfoque transversal y transdisciplinario desde el pensamiento musical. Se trata de un esfuerzo de investigación interdisciplinario en el que a su término señala que llega a encontrarse frente al sesgo cultural que predomina en el pensamiento occidental:

**Los límites.** Así es como este Tratado, treinta años después de los comienzos de la Música concreta» se termina más modestamente de lo que había comenzado, no porque la ambición de inventariar el conjunto de lo sonoro no sea estimable, ni útil un «Solfeo generalizado». Pero ¿y si este Tratado demostrara la eminencia y la originalidad

---

<sup>167</sup>Por sus siglas en Francés [Groupe de Recherches Musicales GRM]

irreemplazable por encima de las otras músicas posibles, de una sola lengua musical, la de la Tradición? [...]La Ciencia, la Técnica y el Progreso, son los monstruos de esta época. Aparentemente liberadores, acaparan toda nuestra imaginación y devoran todos nuestros espacios de libertad. [...] Así es como este libro, compendio de un «Arte de Oír, fundado sobre una acústica honesta, puede reconducir a Orfeo a la propia música. Pues también hay que convenir que toda conquista contribuye a delimitar al hombre, más aún a darle la medida de sí mismo. Lugar solitario, santuario privilegiado en el corazón de espacios inhabitables, la Música muestra mejor que ninguna maestra cual es la tesitura, cuál es el intervalo, y cuál es el timbre de la condición humana. Marzo de 1977 (Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p.331)

Al señalar la aplicación de las matemáticas y la física como signo de la influencia 'racionalista' para la toma de 'decisiones estéticas' de la música occidental (postura que deja de lado a la 'intuición') vislumbró los límites conceptuales de la música de occidente. Al mismo tiempo apuntó los límites a los que se enfrentó en la investigación, señalando que este desprecio de los criterios intuitivos poco a poco van marginando y eclipsado las riquezas y formas de 'las músicas' pertenecientes a otras tradiciones culturales. Y justo sobre estas otras 'músicas' o sonoridades posibles Martí Ruiz nos señala en su tesis doctoral el concepto de la 'xentonalidad'<sup>168</sup>:

Como habíamos mencionado anteriormente, figuras como Hary Partch y Julian Carrillo, han propuesto sistemas de fraccionamiento de la octava en muchísimos más intervalos, para propósitos diversos. Esta división en fracciones pequeñísimas de la octava, fracciona el espacio en intervalos más pequeños que los cuartos de tono. El paso de un microtono al siguiente es todavía perceptible, y las combinaciones permiten todo tipo de acuerdos y armonías fuera de lo habitual. El uso de estas otras tonalidades posibles, se denomina xentonalidad, y las formas de organización en torno a centros xentonales, se denomina xenarmonía "Básicamente es la formulación de acuerdos, progresiones, melodías, en un contexto donde el repertorio de intervalos no se corresponde con el paradigma de la división en 12 valores iguales, de temperamento justo o igual, de acuerdo con la idea

---

<sup>168</sup> La palabra 'Xentonalidad' viene de: 1. "xeno- Del gr. ξενο- *xeno-* 'extranjero', 'extraño'. 1. elem. compos. Significa 'extranjero'. *Xenofobia*."(ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) 2. "4. f. Mús. Sistema musical definido por el orden de los intervalos dentro de la escala de los sonidos."(ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) Por tanto se refiere a los sistemas musicales extranjeros que se definan en relación al tono.

pitagórica.<sup>169</sup> (Ruiz, «Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d'aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques», vol.II.p.273)

Término que si bien permite la 'inclusión' o la 'coexistencia' de estas otras 'músicas', les da un lugar a partir de un pensamiento a todas luces 'eurocéntrico' al referirlas como *tonalidades extranjeras*, aspecto que preocupaba al mismo Martí Ruiz cuando platicamos sobre ello durante la estancia en Barcelona durante 2019. Sin embargo, ahondando en esta reflexión y en paralelo con el estudio sobre la propuesta de los hermanos Baschet encontramos la relación de poder que se genera del centro a la periferia, en diversas dimensiones culturales. Relaciones basadas en instauración un canon el cual requiere que se construyan instrumentos que nos acerquen a ese canon. Dejando fuera otras sonoridades que ya estaban ahí, en el ambiente, presentes desde otras tradiciones culturales en sus objetos y sus timbres característicos. Es por eso que en el 'Tratado de los objetos musicales' se habla de los 'objetos adecuados' para la música, al final Pierre Schaeffer lo enuncia muy bien cuando dice que continuar la labor de clasificación simplemente enmarcará la eminencia y la originalidad de un tipo de expresión o lengua musical, la de la tradición. Es en la conciencia de estas relaciones que Enrique Dussel explica la 'modernidad' donde el pensamiento occidental está en el centro el ejercicio del poder, marginando y colonizando otras posibilidades del existencia. Y desde esta

---

<sup>169</sup> [Com havíem esmentat anteriorment, figures com Hary Partch i Julian Carrillo, han proposat sistemes de fraccionament de l'octava en moltíssims més intervals, per a propòsits diversos. Aqueta divisió en fraccions petitíssimes de l'octava, fracciona l'espai en intervals més petits que els quarts de to. El pas d'un microtò al següent és encara perceptible, i les combinacions permeten tota mena d'acords i harmonies fora de l'habitual. L'ús d'aquestes altres tonalitats possibles, es denomina xentonalitat, i les formes d'organització entorn de centres xentonals, es denomina xenharmonica" Bàsicament és la formulació d'acords, progressions, melodies, en un context on el repertori d'intervals o (sic) es correspon amb el paradigma de la divisió en 12 valors iguals, de temperament just o igual, d'acord amb la idea pitagòrica.] .]

conciencia es que genera el planteamiento de la 'transmodernidad' en tanto refiere cómo es que la modernidad occidental ha afectado a todas las culturas periféricas. Señalando la necesidad de las conexiones de carácter 'transversal': "ese movimiento que de la periferia a la periferia." (Dussel, «Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la filosofía de la liberación)», p.18) y es este tipo de pensamiento el que queremos llevar a los 'objetos sonoros' desde lo escultórico a lo musical, con nuestra propuesta.

#### *1.1.1.4 Un dialogo transversal del 'objeto sonoro musical' al 'objeto sonoro escultórico'*

Nos resulta peculiar el hecho que las nociones de escultura sonora, objeto sonoro, timbre, música espectral, armonía tímbrica y arte sonoro se llevan encontrando desde hace tiempo, ello lo vemos muy claro en corrientes como música concreta, música electrónica, espectralismo y la escultura sonora, el *Avand Garde* Francés de mediados del siglo XX. Todos están hablando de lo mismo pero de forma diferente, por lo que podemos decir que tales concepciones no se han 'atravesado'. Dicha cuestión la atribuimos al sesgo de la 'innovación' marca de la modernidad y del *Avand Garde* o las vanguardias artísticas. Las cuales alentadas por presentar un camino para llegar al futuro a través de la idea de progreso, cada una anula a la anterior categóricamente, imponiéndose a sí misma como el único camino real.

Ésto sucede en la 'música concreta', la cual parte de la grabación de campo y la edición de audio para generar piezas con sonidos tomados de la realidad algo nunca antes sucedido en la música. Prescindiendo del acto en vivo, cambiando la concepción del instrumento musical, el objeto sonoro y del intérprete. Pero también en la 'música electrónica' que apuesta a nuevas sonoridades generadas por el ordenador, relegando

el trabajo del instrumentista y el instrumento, sumando la precisión en factores como el tiempo y la afinación. En el 'espectralismo' al proponer la tecnología y el análisis computacional al servicio de renovar estrategias para la composición instrumental y orquestal, relegados por la música concreta y la electrónica. Y en la 'escultura sonora' al señalar la exploración de nuevas sonoridades mediante la implementación de nuevos materiales y formas, al tiempo que se mantienen al margen de la exploración electroacústica y electrónica. Así vemos cómo este sesgo de una u otra manera evita la conciliación de sus premisas manteniéndolas como dogmas o ideologías hasta el final, son contados casos en los que se dieron conciliaciones como la pieza de Stockhausen 'Gensag Der Junglie'<sup>170</sup> en la que *samplea* voces humanas y genera una composición híbrida entre la 'música electrónica' y la 'música concreta'. Por lo que creemos que es una postura a la que requerimos sumarnos.

Ya que en principio la concepción del 'objeto sonoro' que surge en este contexto. Puntualmente en el 'Tratado de los objetos musicales' el cual surgió bajo la intención taxonómica de generar un 'Solfeo generalizado'. Este dedicó un apartado apuntando lo que 'no es' un 'objeto sonoro'. Señalando cuatro puntos primordiales: 1. El objeto sonoro no es el instrumento que ha tocado, 2. El objeto sonoro no es la banda magnética, 3. Los mismos centímetros de banda magnética pueden contener trozos de objetos sonoros diferentes, 4. Pero el objeto sonoro no es un estado de ánimo. (Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p.57-58) Lo que devela un pensamiento desde lo musical en el cual se señala la diferencia entre un 'objeto sonoro' y un 'cuerpo sonoro':

---

<sup>170</sup> 'Gensag Der Junglie' Se puede consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=nffOJXcJCDg>

a) El objeto sonoro no es el instrumento que ha tocado

Resulta evidente que al decir: «esto es un violín o «es una puerta que chirría», hacemos alusión al sonido emitido por el violín, o al chirrido de la puerta. Pero la distinción que nosotros queremos establecer entre instrumento y objeto sonoro es aún más radical: si nos presentan una banda en la que está grabado un sonido cuyo origen no podemos adivinar, ¿qué es lo que oímos? Precisamente lo que llamamos un objeto sonoro, independiente de toda referencia causal designada por los términos de *cuerpo sonoro*, *f fuente sonora o instrumento* (Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p.58)

Definiendo el 'objeto sonoro' como un constructo o imagen mental generada por el sonido, diferenciándolo del 'objeto' que lo origina. Paralelo a esto debemos mencionar que Bernard Baschet trabajó por tres años como responsable del grupo de Investigación fundamental del Grupo de Investigación Musical (GRM).

(...) nos habían asignado la tarea de agrupar los elementos que sirvieron para el *Tratado de los Objetos Musicales* de Pierre Schaeffer. El equipo del GRM ha dedicado una cantidad considerable de horas a tratar de clasificar los "objetos musicales" en función de sus percepciones. A lo largo de nuestras investigaciones, habíamos logrado confeccionar una tabla general que finalmente no se incluyó en el tratado. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*, p. 478)

Sin embargo, también Bernard y François encontraban dificultades para nombrar sus piezas:

(...) Para solucionar el problema, más tarde convinimos en llamar las esculturas sonoras usadas por nuestros amigos músicos estructuras sonoras; las esculturas sonoras eran las que iban destinadas a museos, galerías o proyectos arquitectónicos: fuentes, molinos de viento, relojes musicales, campanarios, etc.

Tras llegar a este acuerdo, Bernard y yo seguimos confundiéndonos. Y no ha pasado nada. En la vida, lo importante son las cosas, no sus nombres. (p. 361)

De estos testimonios queremos resaltar una clara diferenciación entre el pensamiento 'musical' y el de las 'artes'<sup>171</sup>, puesto que los principios de la escultura sonora permiten

---

<sup>171</sup> Bernard le comenta a François Baschet: "No sabes nada de música, pero es normal porque los escultores son gente inculta. Y, además no vas nunca a conciertos. Pero yo voy a menudo a conciertos y conozco de música

que hoy en día investigadores de este campo como Miguel Molina o Martí Ruiz desarrollen 'investigación-producción' sobre el 'objeto sonoro' el cual sí se identifica como el 'cuerpo sonoro' al que negada la definición de Pierre Schaeffer.

(...) será a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando se desarrollará en mayor medida esta relación de objeto y sonido, que pasaría a denominarse como escultura sonora. Habitualmente este término designa a las obras que contienen o emiten sonido y que están basadas en una concepción objetual de la escultura, es decir, obras transportables y de emplazamiento independiente del lugar (Molina, «El arte sonoro», p. 15)

El suikinkutsu es un buen ejemplo de ello: considerado como un ornamento del mundo de la jardinería en el Japón, es un objeto sonoro que difícilmente responde a los criterios que definen un instrumento o una escultura, y que nos muestra que la humanidad ha disfrutado del sonido al margen de las actividades más convencionalmente musicales. (Ruiz, *Objeto sonoro*, p.5)

Frente a lo anterior, nos planteamos la posibilidad de concebir la existencia simultánea de un 'objeto sonoro musical' y un 'objeto sonoro escultórico', entendiendo que la noción de 'objeto' es distinta desde el pensamiento musical y el pensamiento escultórico. Mientras que el 'objeto sonoro musical' corresponde a la imagen mental de un sonido a manera de 'constructo' el 'objeto sonoro escultórico' corresponde a una forma significativa construida o encontrada en un cuerpo sonoro. Ya que el 'objeto' es entendido como aquello tangible o intangible que puede ser sujeto de estudio, lo cual le implica estar supeditado al horizonte disciplinario desde el que se mira.

Sin embargo, al tiempo de sugerir esta diferenciación queremos señalar el grado de intrincación de estos conceptos: La grabación de audio permite separar el sonido de su fuente sonora de donde surge la 'acusmática' la cual pone en crisis a la ejecución instrumental, pero también permite trabajar con el sonido como un material plástico,

---

contemporánea. Con estas barras podemos hacer sonidos que las 'música concreta' o la música electrónica solo pueden producir con sus enormes equipos." (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*, p.350)

escisión permite a los artistas realizar composiciones con los sonidos de los objetos cotidianos lo que da lugar a la 'música concreta' desde la cual se concibe hablar del sonido como un 'objeto' en sí mismo, ya que este puede ser sujeto de estudio. Esto de alguna forma permite continuar las intenciones de Luigi Russolo y los futuristas de incluir los ruidos de las máquinas en composiciones musicales e incluso entonarlos. Solamente que ellos lo concibieron a inicios de siglo XX a través de diversos armatostes que no eran esculturas, ni instrumentos musicales, los cuales fueron la punta de lanza para lo que después fue la 'escultura sonora'. Recurriendo a la presencia de los 'cuerpos sonoros'. Recurso que comparten con compositores que buscaban incluir objetos no musicales, como Igor Stravinsky quien no construía objetos sino que utilizaba detonaciones de cañones reales dentro de sus composiciones musicales para generar estos ruidos o sonidos no musicales dentro del discurso 'musical', por ejemplo. En ambos casos el elemento material, la presencia física y el acto en vivo son muy importantes. Mientras, con John Cage la inclusión de ruido y el silencio alcanzó otra dimensión, influenciado por las filosofías de oriente, desvanece esta separación en la música occidental, en tanto que traslada la práctica musical del ejecutante al escucha adjudicándole al ejercicio de esta percepción la facultad de concebir lo 'artístico'. Todo esto inmerso en el proceso de desmaterialización del arte a mediados del siglo XX, las prácticas como la 'música concreta' que restan importancia del acto en vivo y al interprete, generándose un nuevo momento creativo llamado 'postproducción'. Práctica que comparte con la 'música electrónica' la cual cristaliza la intención de una proximidad íntima con el canon, en tanto traduce a sonido digital las instrucciones en lenguaje matemático sobre construcciones musicales, sorteando por completo las dificultades que imponen el mundo material y las



cualidades físicas, en lo referente a precisión en sonoridad y ejecución rebasando por completo las posibilidades de la tradición musical, acabando con el intérprete e incluso con el compositor, la 'música electrónica' encuentra logaritmos para auto producirse, abriendo la posibilidad al diseño inagotable de nuevas sonoridades jamás escuchadas. Cuestiones que ponen en crisis a todo el aparato de la 'esfera musical' que, entre otras reacciones, plantearon reflexionar sobre el papel de las aplicaciones tecnologías en la creación musical, criticando esta idea de la sustitución del hombre por la máquina y cuestionando siempre la capacidad expresiva y creativa de ésta. Implementando finalmente movimientos como la 'música espectral' que planteaba la aplicación de los recursos tecnológicos para revolucionar las formas musicales de la tradición, dando paso a un ir y venir entre la innovación y la tradición, en un sentido posmoderno. Al tiempo que proponía también la búsqueda de sonoridades periféricas a las planteabas por la armonía tonal, a través de diseccionar al sonido en el espectro cual microscopio, abriendo la posibilidad de conocer su composición a nivel de parciales y armónicos, además poder observar su dinámica temporal, los componentes del timbre. Para estructurar composiciones a partir de estas relaciones, lo que vuelve a acercar la construcción del lenguaje musical con los cuerpos que originan el sonido. Es una búsqueda que rompe con el canon de la 'armonía tonal' al igual que 'serialismo' el cual pretendía de forma teórica romper con los centros de gravedad tonales a partir de no repetir sonidos en series de doce para no permitir que ninguno predomine. Mientras que el 'espectralismo' acepta las consonancias dentro de las relaciones 'tímbricas' permitiéndose pensar en esas otras sonoridades de esas otras 'las músicas' generadas por esos 'otros instrumentos'.

También debemos de recordar que el objeto escultórico pasó de una concepción de bulto redondo a un campo expandido entre la arquitectura, el urbanismo y el diseño de paisaje, el cual fue señalado por Rosalind Krauss cuando advirtió que piezas como pasillos con luces de neón o conjuntos de televisiones eran presentados por los artistas como esculturas. Cosas muy alejadas de una concepción tradicional, más cercanas a concepciones escultóricas del espacio como la instalación. Sumando recursos que no se identificaban como escultóricos tales como el movimiento, la luz o el sonido. Al tiempo que Joseph Beuys lleva al extremo esta expansión del concepto de lo escultórico trasladándolo a la acción de modelar el tejido social desde su propuesta de 'escultura social' entendiendo lo 'escultórico' desde el 'transformar' por lo que cualquier acto de transformación del entorno es 'objeto' de lo escultórico. Y finalmente la escultura sonora, de la cual son pioneros los hermanos Baschet con la concepción de cuerpos sonoros como formas significativas cercanos a los instrumentos musicales, con sonoridades similares a las generadas por sintetizadores pero con recursos acústicos, sumando las posibilidades participativas, colectivas e incluso pedagógicas.

Por último debemos mencionar los recursos derivados de estas corrientes artísticas que fueron retomados por la industria cultural para satisfacer dinámicas de consumo de la esfera del arte, en las cuales hay una conciliación a partir de suavizar el trasfondo ideológico y apegarse a las tendencias del mercado.

Lo que nos deja ver que los lugares de encuentro entre los 'sonidos posibles' y las 'fuentes sonoras' han sido muy diversos. Y que esta relación ha cobrado importancia en la construcción tanto del lenguaje musical como en las artes sonoras, específicamente la escultura sonora a través del hecho de enfatizar esta relación o por omitirla. Por lo

que a continuación queremos sumar la propuesta de retomar el concepto de ‘timbre’ como una cualidad del sonido que nos permite conectar de forma directa el mundo de la escultura con el del sonido.

#### 1.1.1.5 ‘Timbre’ y ‘Objeto sonoro escultórico’

(...) Decidimos desarrollar un estilo musical basado en los principios siguientes:

–Reemplazar la melodía por una serie de acordes no agresivos creados por las propias estructuras. De hecho, la encía transmite las notas y el resonador dirige y transmuta las frecuencias. El metal halla en sí mismo su propia armonía y filtra los timbres en consecuencia. Crea el sonido no tanto en función de la voluntad del músico como en función de sus propios parciales. Inherentemente, el sonido resultante difundido por los cojines o las planchas metálicas no puede ser discordante. [...]

–Usar, como fondos difusos y ectoplásmicos –como “pedales” –, los magníficos acordes graves producidos por planchas de metal. Más que melodías, queríamos una música sensual y orgánica. Queríamos inyectar fenómenos físicos en el arte. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*, p.365)

El testimonio de François Baschet muestra una intuición que realmente atraviesa desde el pensamiento escultórico al pensamiento musical. Hace evidente una conciencia de que cualquier cosa generada dentro de una estructura se encuentra en unidad o armonía con ésta, puesto que forma parte de ella. Una lógica que tiene lugar en la conformación del objeto escultórico. Y no así en el caso de la construcción de un instrumento musical, ya que este está condicionado a responder de forma óptima a la emisión de una escala, la de temperamento igual. Por tanto el diseño del objeto también responde a esta condición dada por un sistema externo al objeto.

Por otro lado la noción que se tenía de ‘timbre’ cuando los hermanos Baschet consolidaron su propuesta de ‘esculturas sonoras’, según señala el ‘Tratado de los Objetos Musicales’, corresponde a una percepción de varios parámetros de forma simultánea, que en aquel entonces eran difíciles de medir:

(...) el timbre percibido es una síntesis de las variaciones de contenido armónico y de la evolución dinámica, y en particular viene dado desde el ataque cuando el resto del sonido proviene directamente de este ataque. (Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p.138)

Sin embargo, como lo hemos mencionado antes, en esa época tanto la ‘música concreta’ como la ‘música electrónica’ se aproximaban al fenómeno sonoro alejándose de las fuentes que lo producen, ya sea desde el registro o a través de su emulación. No fue hasta los años setentas con la ‘música espectral’ que “El problema físico de la alteración de los perfiles armónicos de las ondas, su distorsión, se convirtió en un problema específicamente musical.”<sup>172</sup> (Dofuort, «Spectral Music and Its Pianistic Expression», p.164) Pero ello desde una perspectiva compositiva, orquestal e instrumental, el pensamiento musical ve a los ‘cuerpos sonoros’ como ‘instrumentos’ que son un medio para alcanzar un fin y no como un fin en sí mismo, como sería el caso de la escultura, o en específico en la conformación del ‘objeto sonoro escultórico’.

Así mismo, antes mencionamos que el ‘racionalismo’ busca dar argumentos lógicos para cada una de sus decisiones, incluidas las ‘decisiones estéticas’ relegando a la intuición como un ‘criterio’ válido. Sin embargo, con esta declaración de François Baschet sobre la creación de un nuevo ‘género musical’ para sus esculturas sonoras, desde su perspectiva de ‘no músico’ o ‘escultor de sonidos’, encontramos una manifestación de principios que convergen con la esencia de la ‘música espectral’: “La música espectral ofreció mucho más que el simple modelado de sonido a través del espectro armónico.

---

<sup>172</sup> [The physical problem of the alteration of the harmonic profiles of waves – their distortion – became a specifically musical one.] Traducción al español del inglés por el autor de este estudio.

Representaba la apropiación de la inarmonicidad así como la diferenciación del ruido.”<sup>173</sup> (Dofuort, «Spectral Music and Its Pianistic Expression», p. 164) Aunado a esto, sabemos que François Baschet era consciente del problema que conlleva la disociación de la ‘abstracción teórica’ del mundo ‘físico’, al grado de que en sus memorias dejó una nota para sus detractores:

Nota para mis futuros detractores: algunas personas dirán: “Baschet, usted describe el sonido y no explica la representación sinusoidal”.

No lo haré, al menos para las esculturas sonoras. Esta representación matemática tiene poco que ver con la realidad. La gente suele confundir los pulsos con esta representación que induce a creer que el sonido es una traslación continua de materia – como un tren que circula por una vía férrea ondulada- cuando se trata más bien de un fenómeno de estilo cuántico. La longitud de onda de una ecuación sinusoidal es una dimensión más matemática que física. Además confunde el patrón de las ondas estacionarias con la longitud de onda, lo cual no siempre es cierto. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*, p.358)

Para los Baschet lo importante fue la experiencia directa cuerpo a cuerpo con lo sonoro “Teóricamente las posibilidades de los ordenadores son ilimitadas. Sin embargo, hemos tenido la oportunidad de conocer grandes intérpretes y nunca hemos hallado en un sonido sintetizado lo que hemos experimentado frente a estos artistas y su sensibilidad” (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*, p.481). Ellos valoraban una experiencia acústica casi háptica que se experimentaba con todo el cuerpo: “Hemos aprendido que los niños con trastornos psicológicos solo responden a los sonidos emitidos por instrumentos acústicos, esto es, sonido en directo.” (p. 463) por lo que no creían en los altavoces ni en la síntesis ya que encontraron formas de proyectar el sonido de los objetos y con sus piezas generaron otras ‘tímbricas’.

---

<sup>173</sup> [Spectral music offered far more than the simple modeling of sound via the harmonic spectrum. It represented the appropriation of inharmonicity as well as the differentiation of noise.]

“(…) en Oriente las vibraciones emitidas por los instrumentos tradicionales se utilizan para estimular los chakras del cuerpo humano. Cuesta imaginar a los budistas alcanzando ese mismo grado de éxtasis si se reemplazaran los cuencos de bronce y los tambores por una cadena estereofónica.” (p. 463)

Antes que nada el ‘timbre’ corresponde a una percepción de distintas variables simultáneas, por lo que responde a un ‘saber-sentir’, algo que sabes porque lo sientes lo cual empata muy bien con la definición de ‘intuición’: “Conocimiento, comprensión o percepción inmediata de algo, sin la intervención de la razón.” («Oxford Dictionary».) Sin embargo, también decíamos que en occidente se impone la razón frente a la intuición relegando una gran cantidad de saberes de origen no ‘científico’. Pese a ello, hoy sabemos sobre la intrincación entre el fenómeno sonoro y su percepción:

Otros parámetros intervienen en un campo armónico, acoplándose entre sí de varias maneras. Las notas suelen ser pensadas como gránulos o partículas y tanto su constitución tímbrica como su duración y densidad afectan el tipo de aglomerados resultantes. Cuando la densidad es alta y la duración corta, los aglomerados tienden hacia la fusión y se amalgaman en timbres -timbres armónicos-, mientras que a densidades bajas o cuando la duración de las partículas es mayor, los aglomerados tienden hacia la fisión y se escuchan individualmente como componentes de acordes y texturas -armonías tímbricas. (Lach Lau, «Curvas de disonancia perceptual como fuentes generadoras para la composición y el estudio de la armonía», p.21)

Lo que nos permite pensar la configuración de un ‘objeto-escultura’ a partir de modelar sus propiedades ‘tímbricas’, tal y como se hace en un instrumento musical, el cual busca una configuración de ‘timbres armónicos’, pero buscando enfatizar las sonoridades propias del objeto considerado ‘no musical’ en tanto al descubrimiento de su propia ‘armonía tímbrica’ interna el cual se puede exteriorizar y con el constituir un sistema ‘armónico periférico’ en tanto al sistema tonal-instrumental occidental basado en la geometría lineal. Las maneras que conocemos de enfatizar estas sonoridades son: 1. A través de los valores de frecuencia de los parciales en el espectro, como mostramos en

un inicio o 2. A través de la ‘Curva de disonancia’ propuesta por Sebastian Lach<sup>174</sup>: “Si se interpretan como escalas, los conjuntos de intervalos generados por las curvas, además de no coincidir con las notas del temperamento común, forman estructuras irregulares, no repitiendo patrones dentro de la octava u otros intervalos de equivalencia.” (Lach Lau, «Curvas de disonancia perceptual como fuentes generadoras para la composición y el estudio de la armonía», p. 11) Estos planteamientos permiten concebir otros tipos de organización alternativos al que está basado en el ‘tono’.

Las dimensiones acústicas continuas en el mundo físico están divididas, identificadas y catalogadas por el sistema auditivo. Una comprensión más aguda de los mecanismos de fusión perceptual y separación de fuentes muestra que una organización basada en el tono puede ser tanto reforzada como debilitada por una organización basada en el timbre. Fenómenos de enmascaramiento, ambigüedad o interferencia pueden resultar de tales procesos.<sup>175</sup> (Dofuort, «Spectral Music and Its Pianistic Expression», p. 161-162).

Justo aquí es inevitable destacar que sobre estos procesos era que François Baschet planteaba la ‘música’ de las ‘esculturas sonoras’. Al inicio de su incursión musical con la familia Lasary, sin mayor certeza que su experiencia directa, intuición y la corroboración de que las matemáticas no respondían a lo que realmente pasaba con las esculturas sonoras las cuales experimentaba en el día a día. Por lo que tenemos que reafirmar que estos principios coinciden con lo que más adelante va a ser la ‘música espectral’ o ‘espectralismo’.

La música espectral, por el contrario, se concibe como una articulación del poder de los movimientos, cualidades y masas. Se centra en el descubrimiento del sonido como energía, no como número. (...) El comportamiento general de la música espectral invita al oyente a aprehender, más bien, la evolución de una estructura orgánica; lleva al oyente,

---

<sup>174</sup> Dr. Juan Sebastián Lach Lau compositor y tecladista. Ciudad de México, 1970.

<sup>175</sup> [Continuous acoustic dimensions in the physical world are partitioned, identified, and catalogued by the auditory system. A more acute understanding of the mechanisms of perceptual fusion and separation of sources shows that an organization based on pitch can be both reinforced and weakened by an organization based on timbre. Phenomena of masking, ambiguity, or interference can result from such processes.]

paso a paso, a presenciar sus atributos genéricos de articulación.<sup>176</sup> (Dofuort, «Spectral Music and Its Pianistic Expression», p.161)

La conjugación de la perspectiva de François-Bernard Baschet, desde la escultura y la ingeniería respectivamente les permitió llevar sus ideas a niveles más profundos con el paso del tiempo, de mucho trabajo y estudio. Tal como se refleja en textos de su autoría como 'Organología de las Estructuras Sonoras Baschet'<sup>177</sup> rescatado en la edición trilingüe del libro 'Las Esculturas Sonoras de Bernard y François Baschet'<sup>178</sup> de su publicación en la Ciudad de la Música<sup>179</sup> de París ya en 1985.<sup>180</sup> Donde tenemos la oportunidad de consultar la tabla general de clasificación de los 'objetos musicales' en función a sus percepciones, en la cual la graduación es la complejidad y está dividida en tres zonas: Zona A: sonidos musicales clásicos, Zona B: Campanas y Zona C: Sonidos utilizados en electroacústica, en música contemporánea (p. 479) De las que destacan de haber trabajado en la Zona C:

"...nos permitió realizar instrumentos de iniciación musical. En efecto, resulta imposible tocar melodías en esas Estructuras Sonoras. Se suprime la condición preliminar del aprendizaje del solfeo. Por lo tanto, es posible aprender la musicalidad antes que la técnica del solfeo musical, y obtener una educación completa de la escucha. Es una preparación, no solo para la música clásica, si no para las músicas no europeas, y para la percepción de la música contemporánea y electroacústica."(p. 480)

---

<sup>176</sup> [Spectral music to the contrary, is conceived as an articulation o power of movements, qualities, and masses. It focuses on the discovery of sound as energy, not number. (...) The general deportment of spectral music invites the listener to apprehend, rather, the evolution of an organic structure; it leads the listener, step by incremental step, to witness its generic attributes of articulation. Considered from this point of view, musical time is a succession of emanations, each of which is a specii c product of network interactions; and its shape depends on the global properties of those interactions.]

<sup>177</sup> [Organologie des structures sonores Baschet]

<sup>178</sup> [The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet]

<sup>179</sup> [Cité de la Musique]

<sup>180</sup> Texto complementado con versiones en francés e inglés para esta edición, según comenta Martí Ruiz editor de esta edición.



Por su cualidad de prepararnos para esas 'otras' sonoridades periféricas donde lo escultórico ya está transformando mentalidades, para después también permitir construir el 'objeto' que articulará un lenguaje propio y único, que parte de la sensibilidad y capacidad expresiva del individuo.

Quando construimos una percusión para un músico, la hacemos específicamente para él y con él: él elige sus timbres, y la distribución de los sonidos, la gestualidad, etc., lo cual desemboca en un teclado personalizado. La búsqueda puede alargarse durante semanas, meses o años. (...) Habitualmente, un instrumento es el resultado de la elección de un timbre y de una clasificación según la altura del sonido. La escala elegida en el mundo occidental es la escala cromática temperada. En Oriente, se han elegido otras escalas. Harry Partch ya eligió los microintervalos en 1923; otros lo han imitado. Nosotros hemos seguido otro camino. (p. 478)

Este camino plantea una relación periférica no solo con los 'objetos' escultóricos, musicales y sonoros, sino con los 'sujetos' escultores, luthiers, músicos, compositores, intérpretes, ejecutantes y el público, ya que permite concebir una forma, un sonido, una atmósfera, una música, un encuentro, una acción, un momento. El cual pretendemos retomar desde una visión transversal a todo el *Avant Garde* de su época y el arte sonoro actual, retomando y uniendo las concepciones para entender un todo intrincado el cual permita una movilidad entre cada uno de estos roles no cerrándose a la espera de una obra final, sino un proceso de vida. Siempre con la posibilidad lúdica de desplazarse a lugares desde los cuales la tradición occidental no puede ejercer el poder, tales como la felicidad.

Reparé en un grupo de ocho enormes y bellos suecos que mantenían apartados en una esquina. Como no tocaban, lo cual era poco frecuente, les pregunté: "¿No tocáis?". "No. Como ve, estamos observando." Esperando que elogiaran la belleza de las esculturas, les pregunté: "¿Qué estáis observando?". "Estamos observando a la gente. Nunca habíamos visto tantos suecos felices sin estar borrachos". (p. 415)

Sabemos también que este tipo de experiencias le permitieron a François Baschet tener una conciencia sobre la importancia política de sus proyectos, al menos así lo expresaba en una entrevista:

P: No puedo creer que haya concebido todos sus proyectos sin pensar en su importancia política ¿Qué político considera que representa mejor sus ideas?

R: ¿Conoce usted el origen de la palabra *ludique*?

P: ¿Perdón?

R: *Ludique* proviene del antiguo país de Lidia (la “i” se pronunciaba como una “u”). En el imperio babilónico, los lidios eran bandidos incorregibles, unos guerreros crueles e impávidos. Después de muchas batallas sangrientas, el rey Ciro logró vencerles. Pero no sabía qué hacer con semejante enemigo una vez que había alcanzado la victoria. Promulgó una ley: cada ciudad y cada pueblo de lidia debe construir casas de baile, bares, cafés, burdeles y teatros. Ese era el artículo I. El artículo II estipulaba que todos los habitantes deben festejar por la mañana y de noche. Todos los lugares de entretenimiento deben estar llenos hasta la bandera. El incumplimiento de la ley implica severas sanciones. Lidia se convirtió en una región con tanta alegría y placer que la palabra *ludus* (“juego” en latín) derivó de su nombre. Puede encontrar ese texto en Herodoto. (p. 463-464)

Por lo que podemos decir que atravesar las concepciones del mundo de escuela de pensamiento a escuela de pensamiento de individuo a individuo y descubrir el mundo que propone cada objeto, nos resulta uno de los postulados más importantes en esta propuesta de investigación-producción ‘Armonía periférica escultórica/objetual’. Con ello conciliar perspectivas que culturalmente pueden resultar contrapuestas, pero que en la práctica resultan dimensiones distintas de una misma cosa, de la misma forma que lo hizo la ‘música espectral’ conciliando e uso de los recursos computacionales para reconfigurar la música orquestal, para recuperar el instrumento, al interprete y el gesto, y redireccionar la aplicación tecnología de la búsqueda del ‘ideal’ al encuentro con lo ‘real’. Por lo que tendremos que valernos de los desarrollos de modelos teóricos y sus implementaciones computacionales para sumarlos a los conocimientos empíricos de la práctica de la construcción de esculturas sonoras para sumergirnos en el conocimiento

de esas otras geometrías acústicas y sus aplicaciones en primera instancia dentro de contextos como el actual confinamiento, para voltear al objeto tangible y compartir nuestra percepción de forma remota a través de lo virtual, por ejemplo.

Finalmente nos queda señalar que fue gracias al entender que la sentencia ‘Favor de tocar’ de la propuesta de los hermanos Baschet implicaba mostrar al individuo las posibilidades de su capacidad creativa, en tanto que su accionar devela un universo de mundos posibles al situar al individuo frente a las posibilidades sonoras de los objetos bajo la premisa de su desjerarquización como objetos de arte o musicales. Así como el reconocimiento de la ‘empatía translingüística’ como motor para la generación de lenguaje dentro de la propuesta de los hermanos Baschet, como factores que nos permitieron concebir el ‘tímbre’ como un elemento ‘translingüístico’ que conecta el lenguaje escultórico con el lenguaje musical debido a la intrincación entre la forma del objeto y sus cualidades sonoras particulares, susceptibles de generar en sí mismas un sistema ‘armónico’ en sí mismo, revelando nuevos territorios para la generación de lenguajes, formas y discursos del arte.

## Conclusión

Sin duda el principio que define a la investigación en artes es el de la 'investigación-producción', ya que de otra manera los métodos para obtener conocimiento no se diferenciarían en nada de las ciencias naturales o sociales, e incluso de otras humanidades. Investigar mientras se hace algo propio requiere de una apropiación de lo que se investiga, requiere un vínculo con lo estudiado, lo cual es lo contrario a la exigencia de la ciencia, la cual reclama 'objetividad'. Esto llega al grado que podemos afirmar que en algún momento se desdibuja el límite entre lo estudiado y quien lo estudia, el sujeto y su objetivo de estudio. Lo cual implica que al profundizar en lo estudiado, el conocimiento obtenido resulta ser el conocimiento de uno mismo. Así una de las conclusiones que a nivel teórico-metodológico que nos resulta fundamental de este ejercicio es aportar la perspectiva de que la 'propuesta artística' dentro del campo del arte, hace las veces de la 'teoría' en el campo de las ciencias, en el sentido de que una tiene la finalidad de tomar en cuenta el mayor número de supuestos para explicar un universo o sistema determinado, y una 'propuesta artística' es el modelo para entender la totalidad de manifestaciones concretas que tomaron las ideas de un artista o artistas que giraron en torno a una misma línea de trabajo, por tanto una busca explicar un universo 'concreto', mientras que la otra un universo 'subjetivo o intersubjetivo'.

Dimos con esto al hallarnos de frente a la necesidad de entender y reactivar la propuesta de los hermanos Baschet, para articular la ruta de investigación que habíamos trazado desde un inicio en la que planteamos que: 'el rescate histórico de la propuesta de los hermanos Baschet en México nos llevará a encontrar de frente con asuntos no

resueltos dentro de la problemática del arte contemporáneo, debido a la naturaleza híbrida e intermedial de la escultura sonora y los fenómenos del arte sonoro’.

Lo cual generó los siguientes problemas de investigación: 1. Asuntos de gestión institucional en tanto la preservación y conservación de la propuesta artística contemporánea, 2. Revisión de los conceptos de ‘trascendencia’ e ‘inmanencia’ dentro de las prácticas del arte contemporáneo, 3. La propuesta de los hermanos Baschet como generadora de lugares empatía translingüística, en tanto a las formas de la escucha ‘intima’ y ‘del otro’, 4. ‘Favor de tocar’ como sentencia que sitúa en la ‘transmodernidad’ la propuesta de los hermanos Baschet. Y 5. Nuestra propuesta ‘Armonía periférica escultórica/objetual’ como síntesis de todos los procesos de investigación producción. De los cuales desprendemos las siguientes conclusiones:

1. Referente a los asuntos de gestión institucional en tanto la preservación y conservación de la propuesta artística contemporánea. Debemos decir que corresponde a la primer problemática que surge del proceso del rescate de la propuesta de los hermanos Baschet en México, la cual identificamos como uno de los principales asuntos no resueltos en las problemáticas del arte contemporáneo, a las que planteamos encontrarnos con el desarrollo de esta investigación-producción. Esta problemática nos implicó demostrar en primera instancia que las omisiones respecto a las maneras de exhibir la propuesta de los hermanos Baschet eran más que un asunto de ‘gestión cultural’, que realmente pertenecía a un ‘problema del arte’ de primer orden. Para ello hubo que señalar que el trabajo de restauración ejercido sobre las obras de los hermanos Baschet no llegaba a rescatar el todo de la esencia de la propuesta, debido a que las políticas institucionales de preservación y conservación no nos permitían la interacción

de los espectadores con las esculturas, por tanto solo favorecían la 'restauración del objeto' pero entorpecían el 'rescate de la propuesta', tomando el 'objeto artístico' desde la perspectiva materialista como un 'producto' del arte, por tanto con un valor capitalizable en dinero, un objeto sujeto de consumo, menospreciando su valor simbólico y emotivo. Lo que nos llevó a revisar la historia de los 'dispositivos de exhibición' y darnos cuenta de la diferencias entre los paradigmas al exhibir un 'objeto artístico' y una 'propuesta artística' lo que nos permite enunciar que lo que sucede es un error de interpretación de la institución en lo que refiere al valor de la obra y lo que se tiene que preservar de ella.

2. En cuanto a la revisión de los conceptos de 'trascendencia' e 'inmanencia' dentro de las prácticas del arte contemporáneo, los cuales consideramos como el otro gran asunto no resuelto dentro de la problemática del arte contemporáneo al que nos enfrentamos durante esta investigación-producción. Asunto que tiene que ver con el tiempo de vida de la propuesta artística. Reflexión en la que se debatían dos aspectos fundamentales de la experiencia artística la permanencia y la fugacidad, en una difícil conciliación, en la que las formas instituidas fueron susceptibles de una fuerte crítica a nivel hermenéutico en tanto a los criterios de valoración de las obras para su preservación y en la que enmarcamos la capacidad del artista como ser creativo con la capacidad de instituir nuevos modelos que permitan el disfrute y la permanencia de sus dispositivos artísticos a nivel objetual como conceptual, generados según la naturaleza de su propuesta.

3. Sobre la propuesta de los hermanos Baschet como generadora de lugares empatía translingüística, en tanto a las formas de la escucha 'intima' y 'del otro' debemos decir

que durante el ejercicio del rescate de la propuesta, se llevó a cabo un proceso de entendimiento y apropiación de esta, debido a la naturaleza creativa de la investigación-producción. El cual nos hizo darnos cuenta de los mecanismos de comunicación entre lenguajes artísticos que generaba la experiencia con las esculturas sonoras, pero en particular nos permitió observar que el trabajo colaborativo con ellas ayuda a sortear también la barrera idiomática, esto nos llevó a proponer una corroboración de carácter experimental de la cual desprendemos esta aseveración.

A la luz de esto, sumando a las conclusiones podemos decir que si bien la ‘construcción simbólica del espacio’ es la forma de incidir en el espacio-tiempo de la escultura sonora, entonces a lo llamamos ‘empatía translingüística’ corresponde a la forma de construir el ‘espacio social’ que se genera a partir de la escultura sonora.

4. A su vez concebimos la sentencia ‘Favor de tocar’ como aquella que sitúa en la ‘transmodernidad’ la propuesta de los hermanos Baschet. Después de un arduo proceso de rescate, entendimiento y apropiación de la propuesta, el cual nos llevó a reflexionar y trabajar en torno a esta premisa, revelándose paulatinamente como el eje articular de la propuesta conectando al objeto detonador o escultura sonora con la acción sonora generada, desmontando en una sola frase toda la estructura del sistema-arte basado en la jerarquización de las prácticas artísticas desde el centro hacia las periferias, al empoderar al individuo como ser creativo.

5. Nuestra propuesta ‘Armonía periférica escultórica/objetual’ como síntesis de todos los procesos de investigación-producción, en la que llegamos a concebir el ‘timbre’ como un elemento ‘translingüístico’ que conecta el lenguaje escultórico con el lenguaje musical debido a la intrincación entre la forma del objeto y sus cualidades sonoras particulares,

susceptibles de generar en sí mismas un sistema 'armónico' en sí mismo. Revelando nuevos territorios para la generación de lenguajes, formas y discursos del arte.

Por último queremos mencionar que después de sumergirnos en la propuesta de los hermanos Baschet, no nos parece coincidencia la intrincación entre la primer problemática que surgió al iniciar el proceso de realización del rescate histórico relativa a los problemas de gestión institucional en tanto a la preservación y conservación del arte contemporáneo, y la sentencia en la que vemos condensada toda su propuesta 'Favor de tocar', siendo esta última el factor de conflicto dentro del ámbito institucional a la hora de acoger las esculturas Baschet dentro de sus colecciones, puesto que entendemos el universo de las esculturas sonoras Baschet como una revolución que rompe preceptos tanto institucionales, artísticos, estéticos, técnicos y de la vida cotidiana. Concepción que se fue construyendo a partir de las relecturas de la propuesta las cuales nos permitieron construir nuestra propuesta a partir de la prohibición impuesta desde el marco institucional mediante el 'Favor de no tocar', desplazándonos a partir de la imposibilidad a la búsqueda de nuevas formas de 'interacción remota' llevándonos a la reflexión dialógica y al encuentro con el otro a partir de la 'empatía translingüística'.

Por otra parte, ubicar la propuesta de los hermanos Baschet desde una perspectiva transversal a la modernidad nos permite como latinoamericanos dimensionar el potencial de la creación desde la periferia, no solo geográfica sino al margen del sistema hegemónico y del sistema del arte, el cual en realidad es nuestro escenario cotidiano del que debemos sacar partido.

Ahora, sobre los problemas no resueltos en esta investigación debemos comentar que quedan pendientes algunas líneas referentes al asunto específico de la



investigación sobre la relación Baschet-México, tales como: 1. La búsqueda de piezas en colecciones particulares, ante las evidencias de la relación de carácter comercial con la galería MerKup se debe de generar una búsqueda profunda de la huella de las piezas que seguro formaran parte de colecciones particulares. 2. Dar continuidad a las estrategias y gestiones relacionadas a la gestión institucional sobre el preservación y conservación de la propuesta de los hermanos Baschet en México, ya que los tiempos institucionales son lentos y sus transformaciones más, se requiere que los esfuerzos realizados durante el tiempo de realización doctoral no sean echados en saco roto y más bien sean un modelo de trabajo a darle continuidad.

Finalmente, podemos apuntar que se abren dos líneas de investigación en torno a la escultura sonora derivadas de este estudio: 1. Sobre la generación de lenguaje mediante la observación de los procesos de la escultura sonora, desde las perspectivas de la biolingüística, translingüística y las neurociencias y 2. El desarrollo de una 'armonía periférica escultórica/objetual' inspirada en la tradición de la escultura sonora a travesando la idea de 'armonía tonal' occidental, poniendo en primer plano la utilización de otros objetos sonoros no musicales. Las cuales son territorio fértil para la investigación artística transdisciplinaria.

## Referencias

- Abreu, Iván. «Iván Abreu Selected art works 2006-2010», 2010. [www.ivanabreu.net](http://www.ivanabreu.net).
- Acaso, María. *rEDUvolution. Hacer la revolución en la educación*. 2015.<sup>a</sup> ed. México: Paidós, 2013.
- Aguilar Hernández, Yuri Alberto. «Hagámoslo nosotros mismos: investigación inmersiva del arte en acción». Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.  
[http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/L1YB57GR4L9B6XNN4NYIAIHFP8UUF3L9VV96HXAE23419MQMCI-07021?func=full-set-set&set\\_number=027033&set\\_entry=000004&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/L1YB57GR4L9B6XNN4NYIAIHFP8UUF3L9VV96HXAE23419MQMCI-07021?func=full-set-set&set_number=027033&set_entry=000004&format=999).
- Aladro Vico, Eva. «El arte digital, una gramática generativa», s. f.
- Albarran Chávez, Marco Antonio. «La dimensión simbólica: lenguaje, mito y arte». Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.  
[http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/JA7EQ1Y31GTXEUQ45VTKRI6FYFJUPEG83G6SUCNUVTH4BDL24K-26559?func=full-set-set&set\\_number=013010&set\\_entry=000005&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/JA7EQ1Y31GTXEUQ45VTKRI6FYFJUPEG83G6SUCNUVTH4BDL24K-26559?func=full-set-set&set_number=013010&set_entry=000005&format=999).
- Armstrong, David F., y Sherman Wilcox. «Origins of Sign Languages». En *Oxford Handbook of Deaf Studies, Language, and Education*, 305-18. New York: Oxford University Press, 2003.
- artepedrodacruz. «Las cajas Brillo de Andy Warhol. Filosofía de lo cotidiano». *Pedro da Cruz* (blog), 2 de julio de 2010. <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/07/02/las-cajas-brillo-de-andy-warhol-filosofia-de-lo-cotidiano/>.
- ASALE, RAE-, y RAE. «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 19 de abril de 2020. <https://dle.rae.es/>.
- Aureliano Sánchez Tejada. «El acto artístico como vía de investigación», 8. México, 2014.
- Barón Birchenall, leonardo, y Oliver Müller. «La Teoría Lingüística de Noam Chomsky: del Inicio a la Actualidad». *Lenguaje* 42, n.º 2 (2014): 417-42. <https://doi.org/10.25100/lenguaje.v42i2.4985>.
- Basarab, Nicoliescu. *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Traducido por Norma Núñez-Dentin y Gerard Dentin. Du Rocher, s. f.
- Baschet, François. *Le pacique à vol d'oisil*. París: Librairie Plon, s. f.
- . *Mémoires Sonores. l'Ecarlate*. L'Harmattan, 2007.
- . «Structures Sonores & Future». *Sound Sculpture*, 1975, 13-14.
- . *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*. Trilingual extended edición. Barcelona: UBE, 2017.
- Basset, Catherine. *Músicas de Bali a Java. El orden y la fiesta*. Traducido por Pablo Garcia Miranda. Músicas del mundo. Madrid: Akal, 1999.
- Beuys, Joseph. «Entrada en un ser vivo». En *Bomba de miel en lugar de trabajo*, traducido por Francesa Frey, 283-96. Kassel, 1977. <https://es.scribd.com/document/342028952/Joshep-Beuys-Entrada-en-Un-Ser-Vivo>.

- Bunge, Mario. *Diccionario de filosofía*. Siglo veintiuno editores, 2005.
- Chomsky, Noam. *Arquitectura del lenguaje*. Editado por Nirmalagshu Mukherji, Bidudhendra Narayan Patnaik, y Rama Kant Agnihotri. Traducido por Miguel Martínez-Lage y Eugenia Vázquez Nacarino. Primera. Barelona: Kairós, 2003.
- . *Lenguaje y el entendimiento*. Traducido por Juan Ferraté. España: Planeta-Agostini, s. f.
- Concari, Sonia Beatriz. «Teorías y modelos en la explicación científica: Implicancias para la enseñanza de las ciencias». *Ciência & Educação* 7, n.º 1 (2001): 85-94. <https://doi.org/10.1590/S1516-73132001000100006>.
- Condez, Sara. Instrumentario Pedagógico. Entrevistado por Iván Navarrete, 14 de mayo de 2018. [https://docs.google.com/document/d/1tQQZq72H4ukRVz85YEn\\_yaW3zIPfBMTMvc5TqcK1TsQ/edit?usp=drive\\_web&ouid=109390841710718852057&usp=embed\\_facebook](https://docs.google.com/document/d/1tQQZq72H4ukRVz85YEn_yaW3zIPfBMTMvc5TqcK1TsQ/edit?usp=drive_web&ouid=109390841710718852057&usp=embed_facebook).
- Córdova, Rojo. «Alebrije/Transformer con ojos de guacamole de fuego (recorrido muy general por la historia y estado actual del eslam de poesía mexicano)». *University of Texas Press* 21, n.º 2 (2018): 65-68. <https://es.scribd.com/document/430306673/Sobre-el-eslam-de-poesia-en-Mexico-breve-historia-y-caracteristicas-grales>.
- De la Calle, Román. «Las Bellas Artes reducidas a un único principio, las claves de Charles Batteux». *EARI - Educación Artística Revista de Investigación* 8 (2017): 233-36. <https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/download/9674/10183>.
- Dofuort, Hugues. «Spectral Music and Its Pianistic Expression». Traducido por Joshua Cody. *The Spectral Piano*, 2014, 160-68. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139088152>.
- Duchamp, Marcel. *Escritos. Duchamp du signe*. Traducido por Josep Elias y Carlota Hesse. Clásicos. Barcelona: Gustavo Gil, 1978.
- Dussel, Enrique. *Marx y la modernidad. Conferencias de la paz*. Editado por Rafael Bautista. abrelosojos. Bolivia: Rincón ediciones, 2008.
- . «Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la filosofía de la liberación)», 28. UAM-Iz, Ciudad de México, 2005. <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/105.pdf>.
- Eguiluz, Paola. «Ecatepec. Sobrevivir la periferia». GAS TV, noviembre de 2017. <http://gastv.mx/ecatepec-sobrevivir-la-periferia-por-paola-eguiluz/>.
- . «Sonia Madrigal. Resistir en las calles». GAS TV, mayo de 2017. <http://gastv.mx/sonia-madrigal-resistir-en-las-calles-por-paola-eguiluz/>.
- Estebez Kubli, Pablo Joaquín. La investigación en lo escultórico entrevista a Pablo Kubli. Entrevistado por María de los Ángeles Vázquez Martínez. *Revista aureavisura*, 2018. <http://aureavisurarevista.fad.unam.mx/?p=1953>.
- Estrada Velasco, Julio Luis. «Theorie de la composition; discontinuum-continuum». Doctoral, L'Université de Strasbourg II, 1994.
- Fernandez López, Olga. «Comisariado y exposiciones». *Exit Book* 17 (2012): 52-59.

- Fernando Palacios Jorge. *Escultura sonora. «Tira de Música» (1990)*, 2019.  
[https://www.youtube.com/watch?v=eInJIO0A6Kw&list=PL1BSerLFPL14\\_EF6oqR8XBn-7W\\_qhOXNJ&index=13](https://www.youtube.com/watch?v=eInJIO0A6Kw&list=PL1BSerLFPL14_EF6oqR8XBn-7W_qhOXNJ&index=13).
- Ferrando, Bartolome. «Del intervalo como forma escultórica». *Revista Recre@rte* 4 (5 de diciembre de 2005).  
<http://www.iacat.com/Revista/recreate/recreate04/Seccion3/El%20Intervalo.htm>.
- Fijalkowski, Krzysztof. «Secret Noise: Marcel Duchamp and the (Un)sound Object». *Journal of Sonic Studies*, n.º 20 (11 de septiembre de 2020). <https://www.researchcatalogue.net/view/978680/978694>.
- Flynn, Suzanne. «Prólogo». En *Los idiomas son como la música*, Primera., XVII-XXX. México: Instituto de Experiencia Multilingüe y Multicultural LEX de México S. RL de CV, 2019.
- Gadamer, Hans-Georg. «Estética y hermenéutica». Traducido por José Francisco Zuñiga García. *Δαμων. Revista de Filosofía* 12 (1996): 5-10. <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/8311/8081>.
- Gamelan Penempaan Guntur. «Gamelan Penempaan Guntur», 14 de julio de 2019.  
<https://penempaanguntur.wordpress.com/quienes-somos/>.
- Gamiño, Ma. Eugenia. «Análisis constructivo del objeto escultórico en madera». SP, 2009.
- Garbuno, Eugenio. «Arte Crítico: más allá del arte contemporáneo». *Reflexiones Marginales* (blog), 31 de mayo de 2014. <http://reflexionismarginales.com/3.0/arte-critico-mas-alla-del-arte-contemporaneo/>.
- Garza Mercado, Ario. *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales y humanidades*. Séptima. México: El Colegio de México, 2007.
- González, Luis. «El arte de la microhistoria. Deslinde». Accedido 3 de junio de 2018.  
<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol1/otra-invitation/html/1.html>.
- González Valerio, María Antonia. «Historicidad y temporalidad en la hermenéutica de Gadamer», s. f.  
[https://www.researchgate.net/profile/Maria\\_Antonia\\_Gonzalez\\_Valerio/publication/31754475\\_Tres\\_miradas\\_en\\_torno\\_al\\_tiempo\\_Merleau-Ponty\\_Gadamer\\_y\\_Ricoeur\\_MA\\_Gonzalez-Valerio\\_et\\_al\\_presen\\_de\\_S\\_Pappe\\_advertencia\\_e\\_introd\\_de\\_Maria\\_Luna\\_Argudin/links/00b4951623ac5249c8000000/Tres-miradas-en-torno-al-tiempo-Merleau-Ponty-Gadamer-y-Ricoeur-MA-Gonzalez-Valerio-et-al-presen-de-S-Pappe-advertencia-e-introd-de-Maria-Luna-Argudin.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Maria_Antonia_Gonzalez_Valerio/publication/31754475_Tres_miradas_en_torno_al_tiempo_Merleau-Ponty_Gadamer_y_Ricoeur_MA_Gonzalez-Valerio_et_al_presen_de_S_Pappe_advertencia_e_introd_de_Maria_Luna_Argudin/links/00b4951623ac5249c8000000/Tres-miradas-en-torno-al-tiempo-Merleau-Ponty-Gadamer-y-Ricoeur-MA-Gonzalez-Valerio-et-al-presen-de-S-Pappe-advertencia-e-introd-de-Maria-Luna-Argudin.pdf).
- Gout, Antonio. Relación con Baschet. Entrevistado por Iván Navarrete, 31 de octubre de 2017.  
[https://docs.google.com/document/d/1IAGbhDD7DvXP2xEXOHZelowrN9raS8atwCjU0hLHzbOc/edit?usp=sharing&usp=embed\\_facebook](https://docs.google.com/document/d/1IAGbhDD7DvXP2xEXOHZelowrN9raS8atwCjU0hLHzbOc/edit?usp=sharing&usp=embed_facebook).
- Grabinsky, Alan. «La historia inédita de la galería Mer-Kup». Letras Libres. Accedido 3 de junio de 2018.  
<http://www.letraslibres.com/espana-mexico/arte/la-historia-inedita-la-galeria-mer-kup>.
- Hartmann, William M. *Principles of Musical Acoustics*. New York: Springer, 2013.
- Heidegger, Marti. *El arte en el espacio*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2003.
- «Hoja de sala 'Estructuras musicales'», 1966. MU15. Exp. 3. Fondo histórico MUCA.

- Iveković, Rada. «De la traducción permanente | transversal texts». Accedido 14 de diciembre de 2020. <https://transversal.at/transversal/0606/ivekovic/fr>.
- Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Kaprow, Allan. *La educación del des-artista*. Traducido por A. Montesinos y D. García Casado. Madrid: Ardora Ediciones, 2007.
- Krauss, Rosalind. «La escultura en el campo expandido». En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 59-74, 2002. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1393819>.
- Lach Lau, Juan Sebastián. «Curvas de disonancia perceptual como fuentes generadoras para la composición y el estudio de la armonía». *Perspectiva Interdisciplinaria de Música (PIM)* 5-6 (2012 de 2011): 28-57. [https://issuu.com/pimusica/docs/pim\\_5-6](https://issuu.com/pimusica/docs/pim_5-6).
- . «Harmonic duality : from interval ratios and pitch distance to spectra and sensory dissonance». Doctoral, Universiteit Leiden, 2012. <http://hdl.handle.net/1887/20291>.
- Lippard, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Traducido por M<sup>a</sup> Luz Rodríguez Olivares. 2004.<sup>a</sup> ed. Arte contemporáneo. Madrid: Akal, 1973.
- López, Chuhurra. *Qué es la escultura*. Buenos Aires: Culumbia, 1967.
- López Royo, Cristina. «Conservar el futuro. Nuevos retos ante la producción artística actual». En *Conservación de Arte Contemporáneo*, 14:75-86. Madrid: Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 2013. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-14a-jornada>.
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Traducido por Desiderio Navarro y Manuel Cáceres. Madrid: Cátedra, S. A., 1996.
- Lugo, Gaber, e Iván Navarrete. «De la trascendencia a lo efímero en la escultura». *Armstrong Liberado* (blog), julio de 2018. <https://armstrongliberado.wordpress.com/2018/07/13/de-la-trascendencia-a-lo-efimero-en-la-escultura/>.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Traducido por Mariano Antolín Rato. Madrid, 1987.
- Madrid Carranza, Rosa angélica Lourdes. «La transformación de la familia mexicana de clase media urbana, a causa de la incorporación de la mujer al trabajo asalariado: sus implicaciones sociales a partir de 1960». Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/JA7EQ1Y31GTXEUQ45VTKRI6FYFJUPEG83G6SUCNUVTH4BDL24K-46116?func=find-b&request=Rosa+Ang%C3%A9lica+Madrid+Carranza&find\\_code=WRD&adjacent=N&local\\_base=TES01&x=28&y=17&filter\\_code\\_2=WYR&filter\\_request\\_2=&filter\\_code\\_3=WYR&filter\\_request\\_3=](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/JA7EQ1Y31GTXEUQ45VTKRI6FYFJUPEG83G6SUCNUVTH4BDL24K-46116?func=find-b&request=Rosa+Ang%C3%A9lica+Madrid+Carranza&find_code=WRD&adjacent=N&local_base=TES01&x=28&y=17&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=).
- Márquez Villeda, Huberta. «Ecatepec, un espacio propicio para la integración de obra gráfica: la gráfica como ente vivo en los lugares de tránsito, de estar y las esferas de compatibilidad en la relación pròxemica entre las personas». Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/K4EPQUF9RVXBJMYIEQ7K53RVQM86YGGJMD8UBF2A2SCUV3LLGL-30149?func=full-set-set&set\\_number=008301&set\\_entry=000001&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/K4EPQUF9RVXBJMYIEQ7K53RVQM86YGGJMD8UBF2A2SCUV3LLGL-30149?func=full-set-set&set_number=008301&set_entry=000001&format=999).

- Martínez-Salio, A, y J Porta-Etessam. «Introducción. Neuroeconomía. Nuevos campos de la Neurología». *Neurología Suplementos*, Nuevos campos de la neurología, 5, n.º 1 (octubre de 2009): 1-3.
- Maturana, Humberto, y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Debate (Pensamiento). Madrid: kairós, s. f.
- McLuhan, M. «Five Sovereign Finger Taxed the Breath». *Explorations in Communications: An Antology*, 1960.
- Montenegro Vilar, Pilar. «¿Conservar la nada? La re-formación del restaurador en arte contemporáneo». En *Conservación de Arte Contemporáneo*, Jornada 13:15-24. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo, 2012. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-13a-jornada>.
- Morales, Taniel. «Una revolución de baja intensidad», s. f., 11.
- Morse, Philip M., y Uno K Ingard. «Linear Acoustic Theory». En *ENCYCLOPEDIA OF PHYSICS*, XI/1:1-128. Berlín: S. FLOGGE, 1961.
- MUCA. «La Música Del Futuro». Centro de Documentación Arkheia, 1966. [https://docs.google.com/document/d/1MOZuE1BA-UpEzbgV5Ws\\_NKRJEcuH0ranmF-NIPA6bNE/edit?usp=drive\\_web&oid=109390841710718852057&usp=embed\\_facebook](https://docs.google.com/document/d/1MOZuE1BA-UpEzbgV5Ws_NKRJEcuH0ranmF-NIPA6bNE/edit?usp=drive_web&oid=109390841710718852057&usp=embed_facebook).
- Murray Schafer, R. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Traducido por Vanesa G. Carzola. 1er ed. Barcelona, España: INTERMEDIO, 2013.
- . *El rinoceronte en el aula*. Ricordi americana, 2004.
- NASA, trad. «Voyager - What's on the Golden Record». Accedido 12 de diciembre de 2020. <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/whats-on-the-record/>.
- Navarrete, Héctor Iván. «Montañas misteriosas: Posibilidades de incidencia en la configuración simbólica del espacio de la escultura sonora». UNAM, 2016.
- Navarrete Madrid, Tania Mitanni. «Décimas históricas en la Sierra Gorda: una práctica poética de tradición y modernidad». Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/L1YB57GR4L9B6XNN4NYIAIHFP8UUF3L9VV96HXAE23419MQMCI-13694?func=full-set-set&set\\_number=027144&set\\_entry=000001&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/L1YB57GR4L9B6XNN4NYIAIHFP8UUF3L9VV96HXAE23419MQMCI-13694?func=full-set-set&set_number=027144&set_entry=000001&format=999).
- Nilep, Chad. «Ideologies of lenguaje at Hippo Family Club». *Pragmatics* 25, n.º 2 (junio de 2015): 205-27. <https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/prag.25.2.04nil>.
- Olvera Yerena, Edgar. «La complementariedad imagen-sonido en el live cinema: performance sonoro-visual en tiempo real». Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, s. f. [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/L1YB57GR4L9B6XNN4NYIAIHFP8UUF3L9VV96HXAE23419MQMCI-03087?func=full-set-set&set\\_number=028113&set\\_entry=000001&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/L1YB57GR4L9B6XNN4NYIAIHFP8UUF3L9VV96HXAE23419MQMCI-03087?func=full-set-set&set_number=028113&set_entry=000001&format=999).
- O'Neill, Paul. «La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años setenta hasta nuestro presente». *Exit Book* 17 (2012): 8-51.
- Ong, Aihwa. *Flexible Citizenship. The cultural logics of transnacionality*. London: Duke University Press, 1999.

- Organizing Committee of the Games of the XIX Olimpiad, ed. «la84». *México 68. The Cultural Olimpiad 4* (1969): 766. <https://digital.la84.org/digital/collection/p17103coll8/id/24332/>.
- «Oxford Dictionary». Accedido 1 de mayo de 2021. <https://www.lexico.com/es/definicion/intuicion>.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. 5° reimpresión 1998. México: Biblioteca Era, s. f.
- Pazé, Valentina. «La demagogia de ayer y hoy». Traducido por Isabel Covarrubias. *Andamios. Revista de Investigación Social* 13, n.º 30 (abril de 2016): 113-32. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62845862006>.
- Peláez, Ana Miriam. «La inminencia y la inmanencia de la pintura. Relaciones entre pintura abstracta y espiritualidad». Doctoral, UNAM, 2018. [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/UVI8RVLISVN8AUUKUDKXSN3Y7QJ2FBPC3HQHGGIR5H9DX4GH8-20343?func=find-b&request=La+inminencia+y+la+inmanencia+de+la+pintura.+Relaciones+entre+pintura+abstracta+y+espiritualidad&find\\_code=WRD&adjacent=N&local\\_base=TES01&x=0&y=0&filter\\_code\\_2=WYR&filter\\_request\\_2=&filter\\_code\\_3=WYR&filter\\_request\\_3=](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/UVI8RVLISVN8AUUKUDKXSN3Y7QJ2FBPC3HQHGGIR5H9DX4GH8-20343?func=find-b&request=La+inminencia+y+la+inmanencia+de+la+pintura.+Relaciones+entre+pintura+abstracta+y+espiritualidad&find_code=WRD&adjacent=N&local_base=TES01&x=0&y=0&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=).
- Pena, Eder Wilker Borges. «Experimentalismo: estética, musicología e retroatividade conceitual». *Opus* 24, n.º 3 (2018): 71-91. <https://doi.org/DOI.10.20504/opus2018c2404> . .
- Pilar García, Valeria Macías. *Reverberaciones. Arte y sonido en las colecciones del MUAC*. MUAC, UNAM, s. f. <http://muac.unam.mx/expo-detalle-125-reverberaciones-arte-y-sonido-en-las-colecciones-del-muac>.
- Rezsler, André. *La estética anarquista*. Colección popular; 128. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Rinaldi, Carlina. «The Pedagogy of Listening: The Listening Perspective from Reggio Emilia.» *Innovations in Early Education: The International Reggio Exchange* 8, n.º 4 (2001). [http://www.educacion.objectis.net/primer-ciclo/documentos-dereferencia/Lapedagog\\_adelaescucha\\_1.doc](http://www.educacion.objectis.net/primer-ciclo/documentos-dereferencia/Lapedagog_adelaescucha_1.doc).
- Riviero Holgado, Leonardo. «Música y movimiento.» Accedido 11 de diciembre de 2020. <http://platea.pntic.mec.es/~jgarci1/leoriv1.htm>.
- Rodríguez Caeiro, Martín. «La plasticidad del fonón: Matrices polifónicas y `poliédricas». *El artista* 6 (diciembre de 2009): 5-22.
- Rodríguez Cervantes, Mateo Tonatihu. «Análisis de vibración de barras aplicado a las esculturas sonoras Baschet». Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. <http://132.248.9.195/ptd2019/noviembre/0798490/Index.html>.
- Ruiz, Martí. «Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d'aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques». Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts, 2015. <http://www.tdx.cat/handle/10803/363918#>.
- — —. *Objeto sonoro*. Barcelona: FUOC, 2020. [http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/114846/3/Taller%20de%20arte%20sonoro/M%C3%B3dulo%203\\_Objeto%20sonoro.pdf](http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/114846/3/Taller%20de%20arte%20sonoro/M%C3%B3dulo%203_Objeto%20sonoro.pdf).

- — —. «Odontophones». *Journal of Sonic Studies*, n.º 20 (15 de octubre de 2020).  
<https://www.researchcatalogue.net/view/932703/939501>.
- — —. «Pangamelan». pangamelan. Accedido 14 de diciembre de 2020.  
<https://gibrell8.wixsite.com/pangamelan>.
- — —. «The challenges of keeping interactive pieces alive. Ongoing experiences with Baschet Sound Sculpture». Museum National of Art, Osaka, 2015.  
[https://www.researchgate.net/publication/304825884\\_THE\\_CHALLENGES\\_of\\_KEEPING\\_INTERACTIVE\\_PIECES\\_ALIVE](https://www.researchgate.net/publication/304825884_THE_CHALLENGES_of_KEEPING_INTERACTIVE_PIECES_ALIVE).
- Ruiz, Martí (marti.ruiz@ub.edu). Carta a María Antonieta (acordequartal@gmail.com;) Lozano. «Re: CIEM-BASCHET», 18 de febrero de 2016.  
[https://drive.google.com/file/d/0B7xhCKW\\_hJ1zOXRwQ01EQ2J2bDA/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/0B7xhCKW_hJ1zOXRwQ01EQ2J2bDA/view?usp=sharing).
- Sakakibara, Yo. *Los idiomas son como la música. El camino natural hacia el multilingüismo*. Traducido por Yufu Hiraoka y Cynthia Fernanda Mares Medrano. Primera. México: Instituto de Experiencia Multilingüe y Multicultural LEX de México S. RL de CV, 2019.
- Sánchez Cedillo, Raúl. «Hacia nuevas creaciones políticas. Movimientos, instituciones, nueva militancia.» En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, 217-42. transform. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- Santabárbara Morera, Carlota. «La teoría de conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi». En *Conservación de Arte Contemporáneo*, Jornada 15:11-20. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014.  
<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-15a-jornada>.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Segunda reimpresión 2003. Alianza música. España: Alianza Editorial, 1966.
- Scollon, R, y S Scollon. *Discourses in place: Language in the material world*. London, UK: Routledge, 2003.
- Snow, C.P. «The Two Cultures». *The Rede Lectures*, 1959, 28.
- Soto, Jaramar. Relación con Baschet. Entrevistado por Iván Navarrete, 12 de marzo de 2016.  
[https://docs.google.com/document/d/11hT3E-trp4VW\\_SrLt\\_EGgYT7B3k\\_0Tk9Q512FlifBGc/edit?usp=sharing&usp=embed\\_facebook](https://docs.google.com/document/d/11hT3E-trp4VW_SrLt_EGgYT7B3k_0Tk9Q512FlifBGc/edit?usp=sharing&usp=embed_facebook).
- Steyerl, Hito. «La institución de la crítica». En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, 179-88. transform. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- «Structures for Sound - Musical Instruments by Francois and Bernard Baschet | MoMA». Accedido 31 de enero de 2018. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3475?locale=es>.
- Taracena, Berta. «La reconstrucción del universo». *El nacional*. 6 de octubre de 1974, Dominical edición, sec. Revista mexicana de cultura. [https://drive.google.com/file/d/1OTaChW-CeNjke\\_rHkv15u4q3KsG702iD/view](https://drive.google.com/file/d/1OTaChW-CeNjke_rHkv15u4q3KsG702iD/view).
- Toro-Zambrano, María Cristina. «El concepto de heterotopía de Michel Foucault». *Cuestiones de filosofía* 3, n.º 21 (2017): 19-41.



- Villanueva Marañón, Silvia Yoliztli. «El sonido de las piedras: escultura sonora expandida». Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.  
[http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/IXQNYHFNH39LUPRMA19AR1GKIU88C18LF9HDNGHCTQLP7P7T3S-14663?func=full-set-set&set\\_number=014346&set\\_entry=000001&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/IXQNYHFNH39LUPRMA19AR1GKIU88C18LF9HDNGHCTQLP7P7T3S-14663?func=full-set-set&set_number=014346&set_entry=000001&format=999).
- Villarejo, A, y A Camacho. «Neuropolítica. La neurociencia visita la política». *Neurología Suplementos*, Nuevos campos de la neurología, 5, n.º 1 (octubre de 2009): 8-11.
- Villaseñor Ramírez, Hernani. «Live coding en red: una práctica de networking en el caso de LiveCodeNet Ensemble». Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.  
[http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/L1YB57GR4L9B6XNN4NYIAIHFP8UUF3L9VV96HXAE23419MQMCI-37926?func=find-b&request=Hernani+Villase%C3%B1or&find\\_code=WRD&adjacent=N&local\\_base=TES01&x=0&y=0&filter\\_code\\_2=WYR&filter\\_request\\_2=&filter\\_code\\_3=WYR&filter\\_request\\_3=](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/L1YB57GR4L9B6XNN4NYIAIHFP8UUF3L9VV96HXAE23419MQMCI-37926?func=find-b&request=Hernani+Villase%C3%B1or&find_code=WRD&adjacent=N&local_base=TES01&x=0&y=0&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=).
- Wah, Laborde. «Instalaciones de Helen Escobedo». Maestría, UNAM, 2003.
- Won Lee, Jerry, y Sender Dovchin, eds. *Translinguistics. Negotiating Innovation and Ordinariness*. New York: Routledge, 2020. <https://www.researchgate.net/publication/338423785>.
- Won Lee, Jerry, y Jackie Jia Lou. «The Ordinary Semiotic Landscape of an Unordinary Place: Spatiotemporal Disjunctures in Incheon's Chinatown». En *Translinguistics. Negotiating Innovation and Ordinariness*, 24-36. New York: Routledge, 2020. <https://www.researchgate.net/publication/338423785>.
- Yerlikaya, Mahir. «Analysis of soundpainting sing lenguaje visuals». *Arts and Music in Cultural Discourse Proceedings of the International Scientific and Practical Conference*, noviembre de 2016.  
<https://doi.org/10.17770/amcd2016.2194>.
- Yohalem, Hannah. «Displacing Vision: Contact Improvisation, Anarchy, and Empathy». *Dance Research Journal* 50, n.º 2 (agosto de 2018): 45-65. <https://www-cambridge-org.pbidi.unam.mx:2443/core/journals/dance-research-journal/article/displacing-vision-contact-improvisation-anarchy-and-empathy/D473BE6DC41E99D29A7C441DECC45C10>.
- Zayas, Coral. Relación con Baschet. Entrevistado por Iván Navarrete, 9 de abril de 2018.  
[https://docs.google.com/document/d/11xNWDuma0U-T0SycXBhINOC98\\_JcnARXQ7dbn6ifWuA/edit?usp=sharing&usp=embed\\_facebook](https://docs.google.com/document/d/11xNWDuma0U-T0SycXBhINOC98_JcnARXQ7dbn6ifWuA/edit?usp=sharing&usp=embed_facebook).

## Libros de bitácoras

### 1.1 Bitácora de investigación-producción

#### 1.1.2 Bitácora del rescate histórico

##### 1.1.2.1 Restitución sonora 'Monumento de percusión', MUAC

**Nombre del proyecto:** Restitución sonora 'Monumento de percusión'

**Periodo(s) de realización:** Marzo 2016- Marzo 2017; gestión de marzo 2016-enero 2017, realización febrero-4 marzo 2017

**Instancia(s) de realización:** Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC, Laboratorio de Escultura de la Facultad de Artes y Diseño FAD, Grupo Interdisciplinario de Experimentación e Investigación en Escultura Sonora GIEIES

**En colaboración con:** Taller Escultura Sonora Baschet de la Universidad de Barcelona UB

**Equipo de trabajo:** Coordinador de proyecto: Héctor Iván Navarrete Madrid, Coordinador de GIEIES: Francisco Javier Tous Olagorta, Coordinador de Taller de Escultura sonora Baschet de la UB: Martí Ruíz Carulla, Escultor principal: Gaber Lugo Vázquez, Escultor: Lorna Donaji Becerril Navarro, Escultor: Ricardo Castro Juárez, Registro: Tonatiuh Alcaraz, Asesoría: Malitzin Cortés, Laura Ivonne Martínez y Paola Eguiluz.

**Presentación del proyecto:** 4 de marzo 2017 en la inauguración de 'Reverberaciones: Arte y sonido en las colecciones de MUAC' curada por Pilar García y Marco Morales

**Periodo de presentación:** Marzo a junio del 2017 sala 9 MUAC

**Otras presentaciones:** Museo de Arte Moderno Aguascalientes, 2019

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/restituci%C3%B3n-sonora-monumento-de-percusi%C3%B3n-muac>

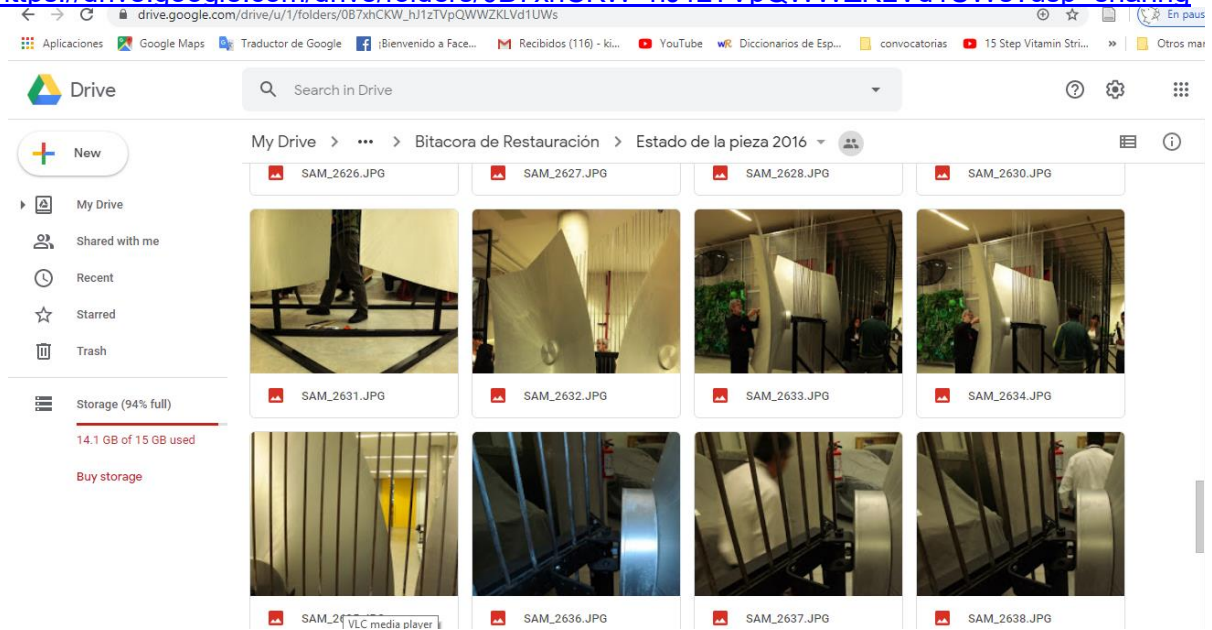
**Semblanza:** El proyecto pretende recuperar las cualidades formales y acústicas de la escultura monumental con las que fue concebida a mediados de los sesenta, las cuales a su vez permiten abrir la dimensión de la participación e interacción del público en la generación de experiencias estéticas acústicas que son parte esencial en la propuesta de los hermanos Baschet. La pieza 'Monumento de percusión' es parte del patrimonio cultural de la UNAM y también es un testimonio de la primera exposición en América de esculturas sonoras en la que se permitió la interacción del público.

**Detalles y apuntes del desarrollo del proyecto:**

- En enero de 2016, comenzamos la comunicación con el museo.
- Del museo contestó interesado a la propuesta de la restauración y concertamos una reunión.

- A la reunión asistimos Pilar García por parte del MUAC, Francisco Tous e Iván Navarrete como parte del GIEIES, acordamos la realización de la restauración y la presentación de un proyecto con dos posibles cotizaciones.
- Revisamos el archivo Baschet de Arkeia, el centro de documentación del museo.
- Realizamos una revisión del estado de la pieza, se puede revisar en el link [Estado de Monumento de Percusión 2016:](#)

[https://drive.google.com/drive/folders/0B7xhCKW\\_hJ1zTVpQWWZKLVd1UWs?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/0B7xhCKW_hJ1zTVpQWWZKLVd1UWs?usp=sharing)



*1Archivo de imagenes del estado de la pieza*

- Realizamos la investigación y una primer propuesta de proyecto de restauración, el documento está disponible en: [Proyecto de Restauración Monumento de percusión:](https://docs.google.com/document/d/1A4A6N8fTgQbW3z56pXCf8DyjHKKVDIXUbmKjr57tla0/edit?usp=sharing)

- Presentamos un resumen del contenido del proyecto:

## **Escultura musical de François Baschet**

### **Propuesta de protocolo de restauración**

**Héctor Iván Navarrete Madrid**

**26/09/2016**

Coordinador GIEIES Dr. Francisco Javier Tous Olagorta

Taller Escultura Sonora Baschet /UB Dr. Martí Ruiz i Carulla

El presente documento contiene una propuesta del GIEIES de la FAD para un protocolo de restauración de la escultura sonora Escultura musical de François Baschet donada a la UNAM en 1968, que actualmente forma parte de la colección del MUAC, pieza que está contemplada para exhibirse en la exposición de Arte Sonoro a presentarse en marzo 2017 en dicha institución, el trabajo de restauración está basado en el diagnóstico dado por el Dr. Martí Ruiz i Carulla del Taller de Escultura sonora Baschet de la Universidad de Barcelona, quien junto con el departamento de restauración del MUAC asesorarán dicha labor, cuyo fin primordial es recuperar y optimizar la sonoridad de la pieza, pero a su vez representa una oportunidad de trabajo colaborativo UNAM/UB , MUAC/FAD y GIEIES/Taller de Escultura sonora Baschet.

- Contenido
  - Escultura musical de François Baschet
  - Propuesta de protocolo de restauración
  - Reflexión en torno a la base
- Escultura musical de François Baschet
  - La pieza pertenece a la colección del MUAC se encuentra catalogada de la siguiente manera en la ficha de catálogo de la colección del MUAC:

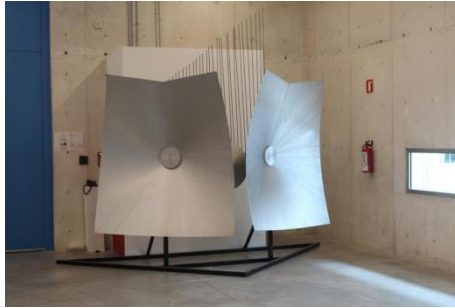
72 | 08-605184  
FRANCOIS BASCHET (Francia, 1920)  
*Escultura musical*, 1967  
Aluminio y varillas  
330 x 400 x 200 cm  
Donación del autor, 1968



2'Monumento de percusión' en índice de obra MUAC

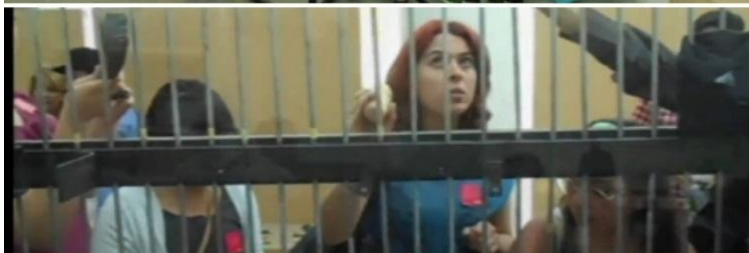
- Donde se indica que fue donada a la UNAM por el autor en 1968, fue expuesta en el MUCA en el contexto de la Olimpiada Cultural México 68 pero antes fue mostrada en el Museum of Modern Art MOMA de Nueva York.

- La obra fue dañada en un incendio dentro de las bodegas del MUAC
- En 2010 fue restaurada para su exhibición en base a fotos y catálogos, Escultura Baschet, MUAC 2014:



3Fotografía de 'Monumento de percusión' bodegas del MUAC, 2014. Registro MUAC

- En 2014 Martí Ruiz i Carulla del Taller de Escultura Sonora Baschet de la UB visita el MUAC para hacer un diagnóstico del estado de la pieza, deja en claro que existían detalles en la restauración que disminuían el potencial sonoro de la pieza.
- Queda abierta la posibilidad de una restauración más rigurosa.
- A su vez entran en contacto con el laboratorio de Escultura del Posgrado de Artes y Diseño impartiendo en este el taller intensivo de Construcción de Escultura Sonora Baschet mismo que finaliza con la activación de la escultura en el MUAC, activación escultura Baschet 2014:



4Activación de 'Monumento de percusión' por' Martí Ruiz en 2014

- Se incluyen el texto de Martí Ruiz donde establece el diagnóstico de la pieza<sup>181</sup>:
- Se incluye una conferencia de Martí Ruiz dictada en Osaka donde plantea algunos de los criterios para la restauración de obra participativa<sup>182</sup>:
- En 2015 se crea el GIEIES en la FAD y se abren canales de intercambio a través de las estancias de investigación del posgrado en Artes Visuales que permiten el trabajo colaborativo y comunicación con el Taller de Escultura sonora Baschet en Barcelona
- En 2016 se inicia el dialogo entre el GIEIES y el MUAC para plantear un trabajo de restauración de la escultura sonora, a su vez se inicia comunicación entre las diferentes instancias UNAM/FAD/UB/Taller de Escultura Sonora Baschet/GIEIES, información sobre propuesta de colaboración con el Museo Universitario Arte Contemporáneo y Facultad de BBA de la Universidad de Barcelona:
- Se incluye el oficio para la colaboración FAD/MUAC para la restauración de la escultura musical de Baschet.

---

<sup>181</sup> Texto incluido en la tesis doctoral: Ruiz i Carulla, Martí. «Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d'aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques». Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts, 2015. <http://www.tdx.cat/handle/10803/363918#>.

<sup>182</sup> Conferencia se puede consultar en: Ruiz, Martí. «The challenges of keeping interactive pieces alive. Ongoing experiences with Baschet Sound Sculpture». Museum National of Art, Osaka, 2015. [https://www.researchgate.net/publication/304825884\\_THE\\_CHALLENGES\\_of\\_KEEPING\\_INTERACTIVE\\_PIECES\\_ALIVE](https://www.researchgate.net/publication/304825884_THE_CHALLENGES_of_KEEPING_INTERACTIVE_PIECES_ALIVE).



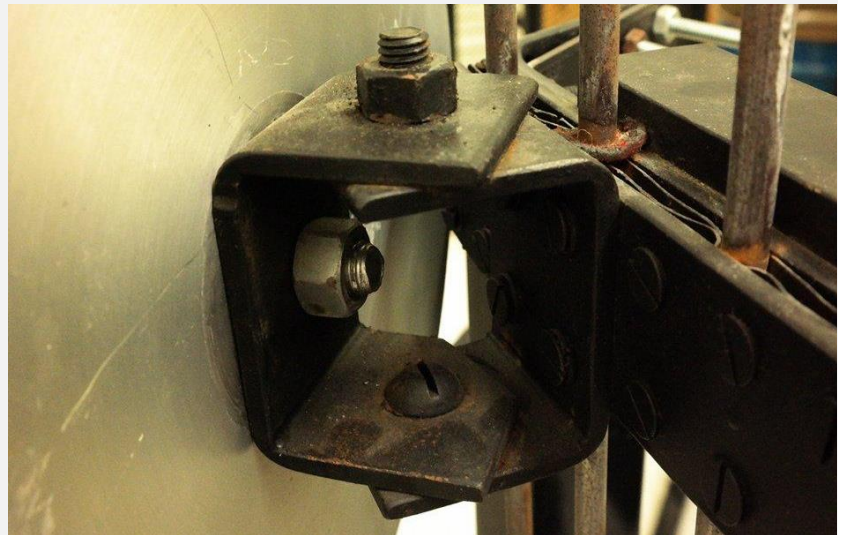
- Propuesta de protocolo de restauración

**Fases de restauración**

1.-Limpieza y mantenimiento

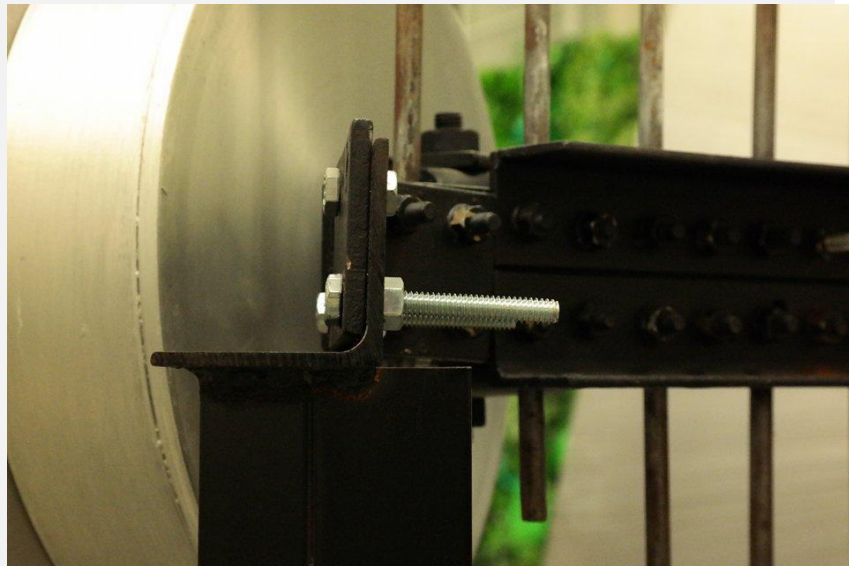
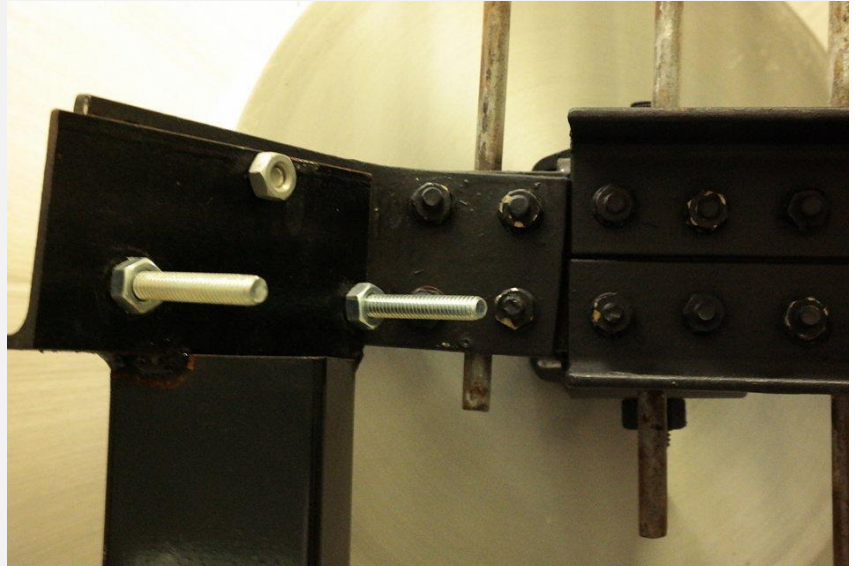
**Descripción**

Limpieza general de la pieza, revisión de las piezas y componentes, sustitución de aquellos que sea pertinente



2.-Aislamiento entre la espiga (barra de hierro central) y la base

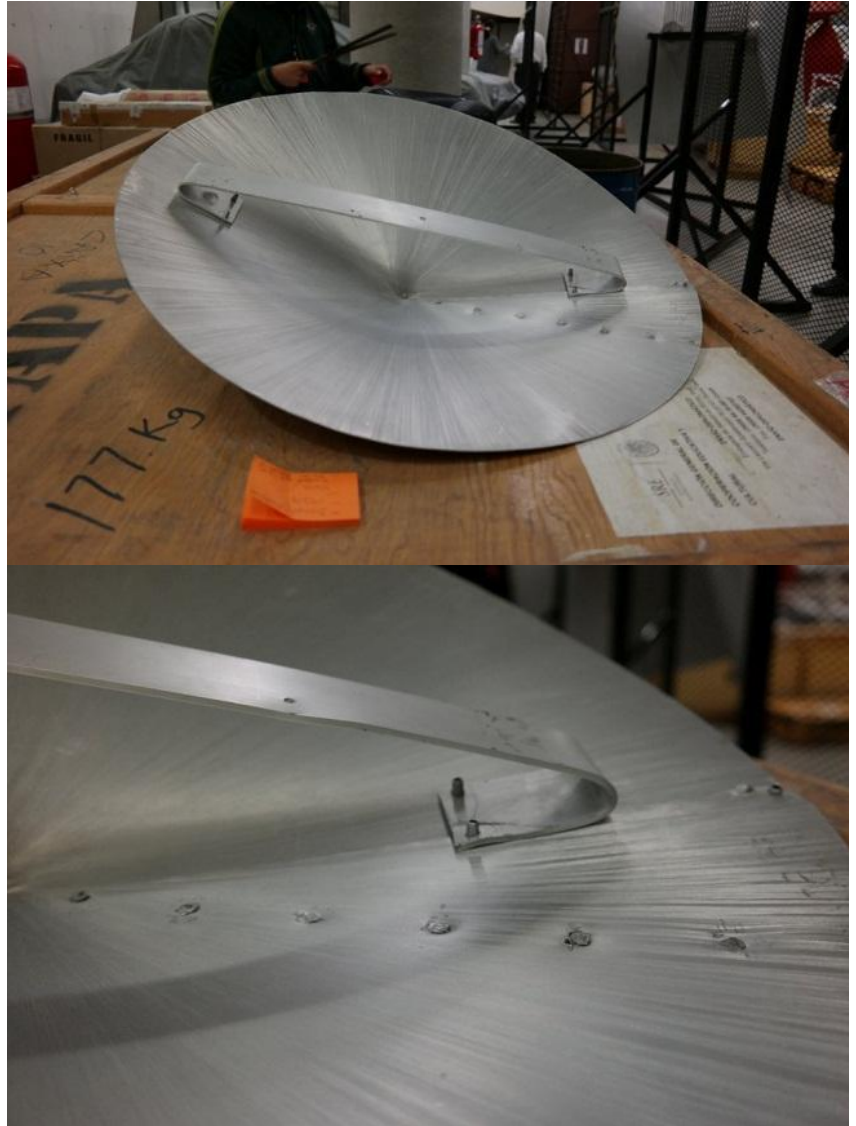
El objetivo es evitar la fuga de la energía acústica a través de la base, este aislamiento se logrará a través de un elemento de caucho o material aislante que separe el contacto directo entre la espiga y la base.





### 3.-Realización de difusor central

El objetivo es suplir el difusor central (replica), con el objetivo de rescatar y optimizar la funcionalidad de recibir y difundir en el aire la energía sonora concentrada en la espiga. Así buscar que formalmente se logre una resolución lo más cercana a la desarrollada por los Baschet.



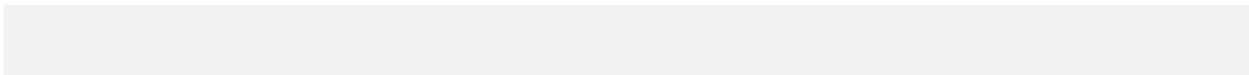
#### 4.-Reconstrucción de la base

Con el fin de rescatar la manera de trabajo de los hermanos Baschet es pertinente reconstruir la base, con una estructura de madera al suelo que funcione como aislante y optimiza la utilización de la energía acústica y seis varillas de soporte esto se establece bajo las observaciones que se abordan en el siguiente apartado.



- Reflexión en torno a la base:

Tomando en cuenta los registros fotográficos<sup>183</sup> y de video de la pieza añado las siguientes reflexiones:



---

<sup>183</sup> Fotografías del acervo del Taller de Escultura Sonora Baschet de la UB, donadas por Francois Baschet

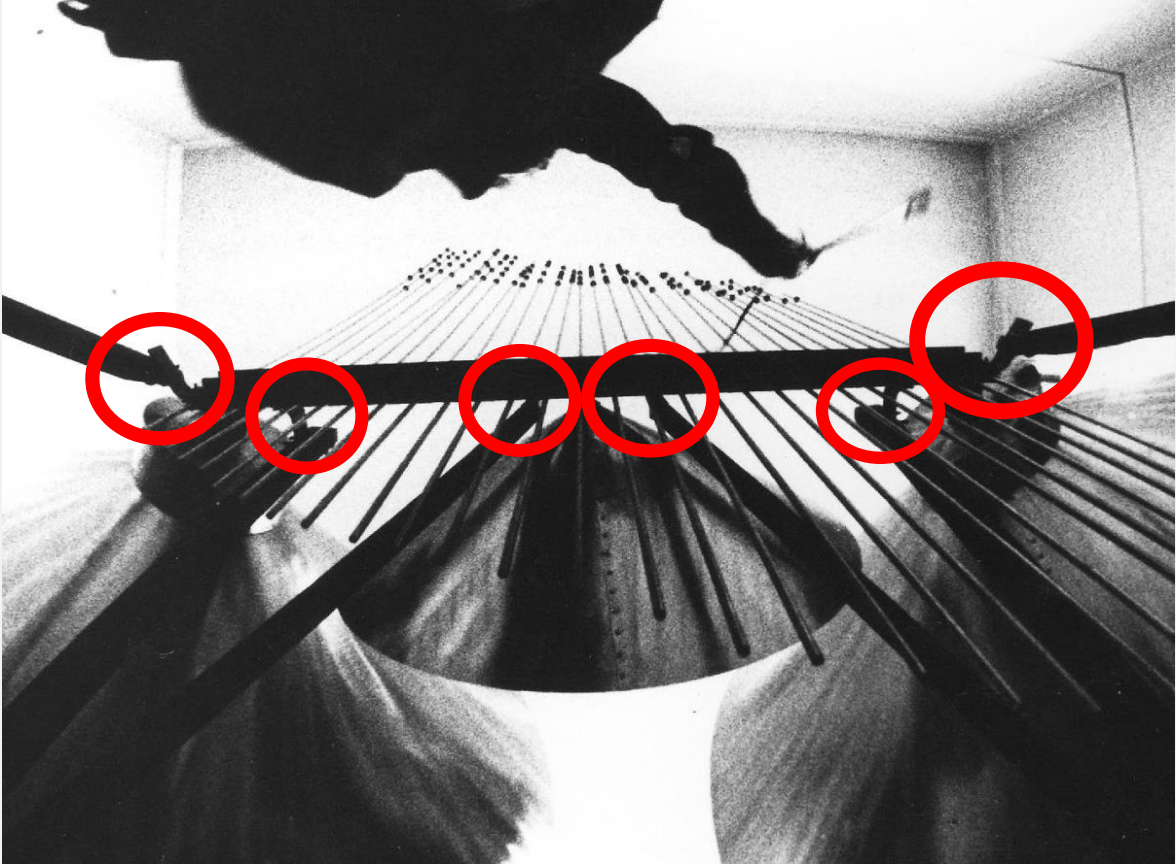


Según la experiencia en Barcelona el triángulo de la base puede ser de madera y se pueden ocupar varillas de metal como soportes de la encía, entendiendo que el cambio de densidad entre el metal y la madera aísla a la pieza del piso y no permite que exista fuga de la energía acústica hacia el suelo, permitiendo esta se direcciona a los difusores.



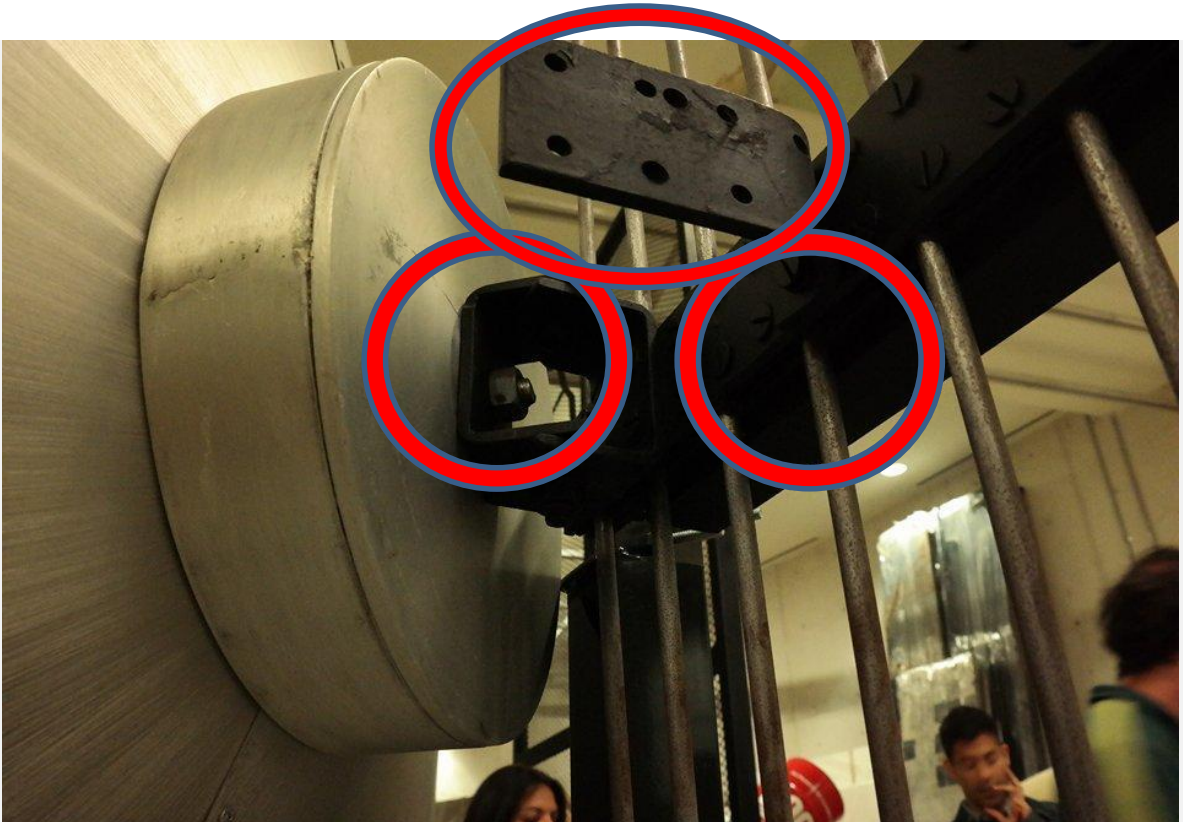
También se puede observar que la escultura se sostiene con seis puntos de apoyo en la encía, cuestión que revisando la documentación en un plano de contra picada se notan esos seis puntos de apoyo a diferencia de los dos que tiene actualmente, así mismo eso da sentido a las piezas de conexiones que actualmente parecen sin uso en la pieza.





Dándole sentido a las piezas que actualmente lucen obsoletas









Dejando el agujero del centro de la encía para el tercer difusor



Por último puedo mencionar que las estructuras monumentales Baschet son perfectamente montables y desmontables ya que cada una de sus partes es conseguible en las ferreterías de todo el mundo y dada la experiencia en Barcelona pueden montarse con un equipo de cuatro a cinco personas, lo cual es contrario a la estructura metálica y soldada que tiene hoy en día la pieza.





Como ejemplo el proceso de montaje de 'Amiens' en Jancanabreu





**Finalmente incluimos recomendaciones brindadas por Francisco Tous:**

- Revisando materiales para la limpieza del acero, referido a las 28 varillas de acero liso con óxido, que están en la pieza Baschet 1964, “Brontosaur\_percusión monumental” perteneciente al MUAC / UNAM y según el archivo de tesis doctoral de Martí Carulla.
- Encuentro que se puede realizar con lo que se conoce como “lana de acero” y un aceite tipo 3 en 1 que lubrica, limpia y previene el óxido, te adjunto fotografías de los productos que también se utilizan para limpieza de armas, máquinas de coser, patines, herramientas diversas, etc.
- En cuanto a la construcción de la base, se tiene que estudiar la forma utilitaria adecuada y que tipo de madera se utilizará, por ejemplo, están los polines de pino que se utilizan en la construcción y que miden aproximadamente 220 cm de largo, con diversidad de groesos posible, supongo que pueden encontrarse más largos y mandar cortar de manera adecuada, ensamblarla, lijarla, pintarla (¿?).
- Otra cuestión es el tipo de ensamble o alargamiento de las maderas utilizadas y la herrería (¿?) en sus uniones de ángulo recto (¿?) y en las triangulaciones para fortalecer la estructura.
- Observando un libro de *Tecnología de la madera*, editado en 1964, hay distintas opciones y soluciones para ensambles en ángulos y para los empalmes si fuera necesario.
- Se tendría que decidir lo más adecuado, de acuerdo a la experiencia y algunas piezas existentes que el Laboratorio Baschet de la UB recomendará.
- Para fortalecer y dar más resistencia a los empalmes y ensambles, existen herrería con formas variadas como ángulos de acero que se atornillan y aumentan considerablemente las uniones de partes.

- La gestión se extendió más del tiempo estimado por cuestiones del presupuesto para financiar el proyecto.
- Finalmente, el MUAC solicitó dos posibles presupuestos, elaboramos dos: uno que planteaba solo un mantenimiento general y otro que implicaba la restauración de la base para ello elaboramos cálculos sobre el peso de la pieza y propusimos modelos 3D de la base renovada.
- Finalmente con el presupuesto más reducido se optó por la renovación de la base. En ese momento se negoció con el museo la realización de un taller de artista y una presentación en el marco de la exposición.
- Se generó un cronograma y un equipo de trabajo para las labores de restauración.
- El último inconveniente radico en la demora para bajar el presupuesto, lo cual provoco la reformulación del cronograma de trabajo de tres meses a un tiempo record de catorce días.
- Por último antes de empezar las labores de restauración, la dirección de la FAD otorgó el permiso para realizar los trabajos de restauración en el 'Laboratorio de Escultura del Posgrado de Arte y diseño' en la Unidad de posgrado de CU.
- Es importante señalar, que la propuesta de base que diseñamos, fue resultado de las inferencias realizadas a partir del trabajo con la experiencia de las piezas Baschet originales y los elementos que leíamos de la propia pieza, la evidencia documental durante el desarrollo de la propuesta se mantenía siendo insuficiente, hasta que Pilar García nos facilitó una fotografía de la Gaceta Unam, en la que verificamos la mayor parte de nuestras inferencias y corregimos el cruce de las dos soleras de adelante.
- Las labores de restauración están registradas en este documental de media hora en el cual se registraron los momentos más significativos del proceso: 'Restitución sonora Monumento de Percusión', para difundir en redes sociales editamos una versión corta: Restitución sonora Monumento de Percusión Short versión.
- El trabajo de restauración se dividió en cinco partes, para las cuales dividimos el espacio del taller en tres secciones de trabajo diferenciadas: Reconstrucción de la base, restauración de la espiga, reconstrucción y mantenimiento de los conos, a continuación revisaremos las partes del proceso.
  - Obtención de los materiales
    - Se generó un itinerario para cubrir todos los materiales en un solo día, lo que implicó un recorrido muy extenso por la ciudad de México y la zona metropolitana, en el que se visitaron los diversos proveedores, se cargaron los materiales y se descargaron en el Laboratorio de Escultura, para esto se contrató una camioneta de carga.
  - Reconstrucción de la base
    - Constó de dos etapas: la base de madera y los anclajes y soportes metálicos.
      - La base de madera. Se usó --- madera brasileña a recomendación de Malitz Cortes<sup>184</sup>, y se valió de la experiencia en construcción de estructuras de madera de Gaber Lugo para determinar las uniones y los cortes de la base.
      - Los anclajes y soportes metálicos. Para resolver el dobléz de los anclajes representó el uno de los momentos de mayor tensión durante la jornada de restauración. Al llegar al momento de resolverlos, nos

---

<sup>184</sup> Malitzin Córtes arquitecta, artista digital y live coder mexicana.

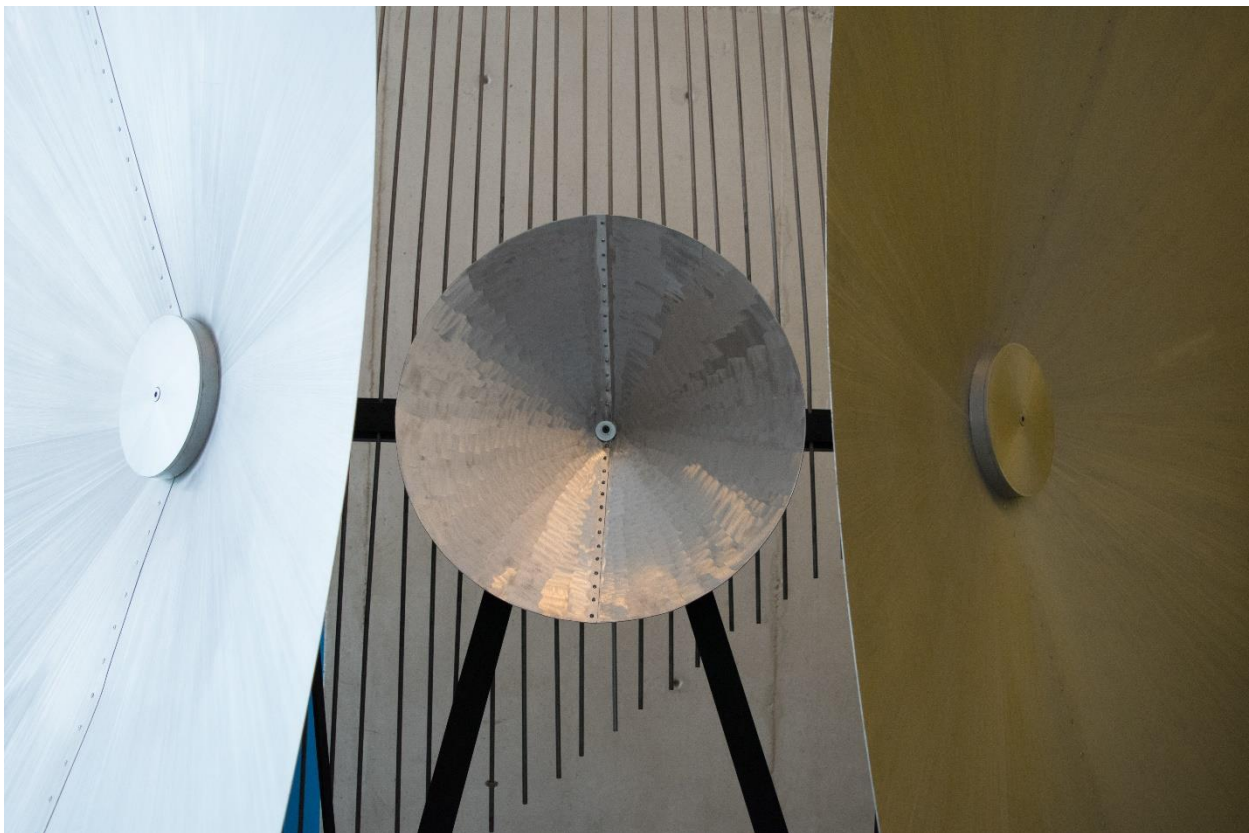
- percatamos de que la herramienta y maquinaria que teníamos no era suficiente para lograr la labor, la presión del tiempo y el cansancio ya acumulado nos abrumó para resolver esta cuestión. Después de una larga reflexión llegamos a la conclusión de que una palanca de tres metros. Que sí teníamos y la adaptación del espacio de trabajo nos permitiría realizar la maniobra. La cual resulto siendo un gran éxito.
- Finalmente, otro apremiante en el desarrollo del proyecto era el horario del laboratorio de Escultura, con el cual contábamos desde las 10 hasta las 19h, de lunes a viernes. Siendo un tiempo insuficiente para la realización del proyecto. Al final labores como el barnizado y la aplicación de la pintura de las piezas, se redujeron tiempos al volar las piezas y optimizar tiempos de secado.
- Reconstrucción y mantenimiento de los conos
    - La labor consistía en la construcción del cono central y la limpieza y correcta colocación de los conos que se encontraban al revés de su posición original.
      - Los tiempos nos llevaron a delegar labores a casa y fue el caso de la fabricación del cono central del que sólo hicimos el corte en el taller y armaos el cono en casa para optimizar tiempos.
  - Restauración de la espiga
    - Para la restauración de la espiga consultamos a Laura Ivonn Martínez<sup>185</sup> quien nos instruyó en la técnica de lijado para retirar oxido y sales, además consultamos sobre criterios de restauración entre objeto-mueble-monumento y pieza-instrumento-interactiva.
    - Esta fase se realizó simultáneamente se preparaba el trasplante de base en la bodega del MUAC, también por cuestión de optimización de tiempos.
  - Montaje y afinación
    - Para el montaje se llevó acabo el transporte del material en servicio de Uber XL y se contó con el apoyo de Ricardo Castro.
    - Debido a que no se consiguió un andamio en el museo para la maniobra, tuvimos que adaptar bancos y mesas de trabajo del Laboratorio para realizar la maniobra.
    - El montaje se realizó en la bodega del MUAC, todas aquellas acciones que requirieran trabajo con taladros o con solventes como limpieza o pintura las realizamos afuera, debido a los sistemas de seguridad de las bodegas.
    - De las cuestiones más emocionantes al momento de realizar el montaje fue descubrir que los anclajes originales Baschet, estaban resueltos de la misma forma que nuestros anclajes de solera, que tanto nos había costado doblar.
    - Otra de los grandes aprendizajes con respecto a la escultura, fue que ella misma planteaba la única forma de resolverse, no daba pasó a malinterpretaciones ya que solo existía una manera de montarse correctamente, y de no seguirse al final te encontrabas con piezas que se estorbaban entre sí. Al final estábamos frente al objeto sonoro perfecto, cada cosa estaba en su lugar y por alguna razón, ya sea estructural o por sonoridad, pero en realidad ambas estaban en perfecta armonía.
    - La afinación se realizó después del montaje.

---

<sup>185</sup> Laura Ivonn Martínez resutauradora de arte por la Escuela Nacional de Concervación, Restauración y Museografía.



- Se realizó una sesión de improvisación en la bodega del MUAC, como prueba de audio de la pieza restaurada, en la cual participaron, Edgar Olvera, Edgar Torres, Gaber Lugo e Iván Navarrete, el registro binaural lo realizó Ricardo Guzmán, se puede consultar en:
  - Se afinaron los últimos de talles de la pieza, se aplicaron los fieltros e las varillas encastradas y para nivelar la pieza.
  - Se hizo el traslado a sala y última afinación.
  - Se ajustó y afino por última vez en sala.
- El trabajo estuvo listo y se entregó al departamento de conservación y preservación del museo el día 1 de marzo, tres días antes del inicio de la exposición 'Reverberaciones: artes y sonido en las colecciones del MUAC'.
- Por último, Edgar Olvera asistió a la capacitación de enlaces, para entregar las baquetas y mostrar el uso correcto para la exhibición con el público.
- Se realizó la disusión de la exposición 'Reverberaciones: artes y sonido en las colecciones del MUAC'.
- Día de la inauguración se celebro el 4 de marzo del 2017 en la Sala 9 del MUAC.



*5Restitución sonora 'Monumento de percusión'*

### 1.1.2.2 Taller de artista ‘Escultura sonora, Baschet. Construcción e improvisación’

**Nombre del proyecto:** Taller de artista ‘Escultura sonora, Baschet. Construcción e improvisación’

**Periodo(s) de realización:** Jueves del 25 de mayo al 29 de junio 2017, seis sesiones en horario de 11:00 a 12:30

**Instancia(s) de realización:** Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC, en el marco de ‘Reverberaciones: Arte y sonido en las colecciones del MUAC’

**Lugar:** Ágora MUAC

**Equipo de trabajo:** Imparten: Yeimi Roa e Iván Navarrete

**Participantes:** Andrea Elena Sánchez Hinojosa, Carlos Alberto Arteaga de Anda, Cesar Villegas Barrón, Lucía Rodríguez Mota y Tania Morales Zendejas

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/taller-de-artista-escultura-sonora-baschet-construcci%C3%B3n-e-improvisaci%C3%B3n>

**Semblanza:** La obra de los hermanos Baschet, abarca muchísimo más que la dimensión visual la cual acostumbra la escultura, va más allá porque impacta a otro de los sentidos que definitivamente no va dirigida una escultura normalmente: el sonido.

Es por eso que el acercamiento que debe crearse en torno a esta obra debe ser tan especial como ella, sin olvidarnos de su activación. El taller tiene como objetivo conectar de dos maneras específicas a la obra con los participantes: una de manera sensitiva a través sentir y tocar la obra y de manera más puntual y conceptual al permitir entender lo que implica tener una pieza de esa índole en el museo y en México.

De forma directa, la parte sensitiva será explotada: tocando, escuchando, imaginando. Provocará experiencias, y detonará procesos creativos como la construcción de nuevas piezas y ejecuciones colectivas, situaciones hacen evidente la obra está dejando ha transformado ‘algo’ en el participante.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- **Contenido**

#### **Jueves 25 mayo, 11:00-12:30**

- Primera sesión. Explorando la obra
- Presentación e introducción (9 minutos)
- Déjame guiarte. (12 minutos por pareja/72 minutos totales)

Se forman 6 parejas, un participante de cada equipo con los ojos cerrados o vendados, se dejará dirigir por su compañero a través de pequeñas órdenes, para explorar mediante el tacto la escultura. Debe indagar cada parte de la obra, sentir los detalles más pequeños con las manos

durante tres minutos. A continuación, la persona que guía debe activar la obra para que su pareja lo escuche, por tres minutos. Al final del tiempo, se invertirán los papeles. El resto de los participantes deberán observar atentos cómo se desarrolla la actividad en sus compañeros y de ser necesario, tomarán apuntes.

- Cierre de la actividad (9 minutos)

El responsable del taller dará un breve cierre de la actividad, puntualizará lo que se espera de los participantes para la siguiente sesión: la experiencia obtenida de la exploración.

Materiales: seis vendas o pañuelos grandes de tela y escultura sonora Baschet

### **Jueves 1 junio, 11:00-12:30**

- o Segunda sesión. Del mundo de la imaginación al mundo de las palabras

- Introducción (10 minutos)

El responsable del taller abrirá la sesión explicando brevemente lo sucedido en la sesión anterior y expondrá la siguiente actividad.

- Proyecta las ideas (24 minutos)

Cada participante tendrá dos minutos para hablar sobre la experiencia que tuvo con la exploración de la obra Baschet, podrá incluir ideas, sensaciones, percepciones o alguna otra cosa que considere importante.

- Empápate de ideas y navega en ellas (41 minutos)

En equipos de cuatro personas, analizarán los porqués de su experiencia vivida en la exploración: a qué se debe que hayan pensado, sentido o percibido de la manera en que lo hicieron, ¿en qué otros momentos específicos de su vida han tenido experiencias similares?, ¿qué opinión tienen sobre la idea de tocar lo que se considera una obra de arte?, ¿si fuera su museo, dejarían que alguien más tocara las obras expuestas ahí?, etc.

Con la información que surja del diálogo, tendrán que elaborar un dibujo que sintetice el consenso al cual se llegó.

- Cierre de sesión (15 minutos)

El responsable del taller concluirá la sesión con un breve resumen de lo obtenido en ella.

Materiales: Pliegos de papel, bolígrafos y plumones, crayolas o gises de colores

### **Jueves 8 junio, 11:00-12:30**

- o Tercera sesión. Del mundo de las palabras, al mundo “real”

- Introducción (10 minutos)

El responsable del taller resumirá brevemente los resultados de la sesión pasada y abrirá la siguiente actividad.

- ¿Qué hice yo? (5 minutos por equipo/15 minutos en total+10 de consenso/ 25 minutos)

Con apoyo del material que cada equipo diseñó en la sesión anterior, explicarán cómo resolvieron las cuestiones que se les presentaron. A continuación habrá un intercambio de perspectivas de lo que cada equipo vivió, las coincidencias y diferencias que hubo por 10 minutos.

- Un poco de historia... (55 minutos)

El responsable del taller presentará de manera dinámica, creativa y puntual, conceptos teóricos que rodean la obra Baschet. La participación activa de los integrantes del taller será clave fundamental para el éxito de la actividad.

Material: Audiovisual.

### **Jueves 15 junio, 11:00-12:30**

- o Cuarta sesión. Crea tu obra

- Introducción (15 minutos)

El responsable del taller explicará brevemente lo visto en la sesión anterior. Expondrá la intencionalidad de una obra sonora y las cualidades que la caracterizan.

- Escucha y proyecta (30 minutos)

Con la experiencia de las sesiones previas, el conocimiento que ha obtenido y al observar el material reciclado, idear la manera de crear su propia escultura sonora, diseñando un boceto a detalle de la pieza que desee crear.

- Manos a la Obra (40 minutos)

Cuando se obtuvo la idea en cómo debe ser su obra, elaborarla con las especificaciones que el mismo participante proyectó, con los materiales reciclados con los que dispone.

- Cierre de sesión (5 minutos)

El responsable del taller cerrará brevemente con lo que observó durante la sesión.

Material: cualquier clase de objetos que sean reciclados, botes, mangueras, laminas, cadenas, etc.

### **Jueves 22 junio, 11:00-12:30 hrs.**

- o Quinta sesión. Crea y sigue el ritmo

- Introducción (10 minutos)

El responsable del taller, abrirá la sesión con una breve exposición de lo analizado en las anteriores sesiones.



- Afinando detalles (35 minutos)

Cada participante tendrá este tiempo para detallar y terminar lo que crea necesario de su pieza. Lo que haya quedado pendiente por terminar en la sesión anterior, será el momento ideal para culminarlo.

- Escuchémonos: organicémonos (35 minutos)

Este tiempo está destinado para que, tanto individual como en colectivo, conozcan sus piezas, el sonido que emiten y la manera en que podrían potenciar u obtener lo que esperan de ella.

Tendrán que organizar el evento culminante de la última sesión: elegirán a su director, el espacio en el que se desenvolverán y cualquier aspecto que piensen que sea necesario detallar.

- Cierre (10 minutos)

A cargo del responsable del taller, se darán especificaciones de lo que se espera para la conclusión.

Materiales: cualquier clase de objetos que sean reciclados, botes, mangueras, laminas, cadenas, etc. Hojas de papel y bolígrafos.

#### **Jueves 29 junio, 11:00-12:30**

- o Sexta sesión. Improvisación colectiva dirigida

- Conclusión del taller (25 minutos)

El responsable del taller fungirá como guía para rescatar todos los momentos decisivos de las sesiones, las situaciones que marcaron a los participantes, etc. Las experiencias e ideas de ellos serán los ejes de esta actividad.

- Montaje (15 minutos)

Los participantes ajustarán detalles del lugar que ocuparán para tocar sus piezas, posición, dirección del escenario, etc.

- Exhibición (30 minutos)

Con sus obras terminadas y exploradas, los participantes tendrán la oportunidad de presentar una orquestación junto con la obra Baschet en un evento que finalizará el taller.

- Retroalimentación (15 minutos)

Cuando la exhibición haya finalizado, los espectadores de la exposición en el museo que fueron público de la presentación de los participantes del taller, tendrán la oportunidad de comentar sus percepciones e ideas de lo que escucharon.

Materiales: piezas creadas por los participantes y escultura Baschet.

- **Mapa de actividades**

<b>Sesión 1</b> Jueves 25 mayo	Min.	Descripción
<u>Explorando la obra.</u> - Presentación e introducción - Déjame guiarte - Cierre de la actividad	9 72 9	En esta sesión los participantes crearán experiencias sensitivas nuevas a través de la obra Baschet
<b>Sesión 3</b> Jueves 8 junio		Descripción
<u>Del mundo de las palabras, al mundo "real".</u>		Los participantes podrán entender el contexto histórico y conceptual general que rodea a la obra Baschet
-Introducción	10	
-¿Qué hice yo?	25	
- Un poco de historia...	55	
<b>Sesión 5</b> Jueves 22 junio		Descripción
<u>Crea y sigue el ritmo</u>		Los participantes lograrán apreciar sus obras y las de las demás, además de fungir como directores y creadores de su presentación
-Introducción (5 minutos)	10	

-Afinando detalles	35	
-Escuchémonos: organicémonos	35	
- Cierre	10	
<b>Sesión 2</b> Jueves 1 junio	Min	Descripción
- Introducción	10	
-Proyecta las ideas	24	
-Empápate de ideas y navega en ellas	41	
- Cierre de sesión	15	
<b>Sesión 4</b> Jueves 15 junio		Descripción
<u>Crea tu obra</u> -Proyecta las ideas	24	Los participantes proyectarán sus sensaciones y palabras en un boceto que englobe lo ha obtenido de las sesiones
-Introducción	15	
- Escucha y Proyecta	30	
- Manos a la Obra	40	
- Cierre de sesión	5	
<b>Sesión 6</b> Jueves 29 junio		Descripción

<u>Improvisación colectiva dirigida</u>		Además de sintetizar lo aprendido y experimentado a lo largo del taller, los participantes tendrán la oportunidad de presentar una orquestación junto con la obra Baschet
-Taller		
-Montaje	15	
-Exhibición	30	
-Retroalimentación	20	
-Montaje	15	

- Pese a la planeación el taller tuvo inconvenientes desde el principio, dado que a pesar que la pieza estaba destinada a ser restaurada para ser activada en sala durante toda la muestra, la dinámica de capacitación de los enlaces del museo fue ineficaz y después de la primer semana las piezas de aluminio comenzaron a lucir ralladuras que no le parecieron al departamento de conservación y restauración, por lo que dio la orden de que la pieza solamente sería activada por los ‘Enlaces’, al tiempo que dio la orden a los vigilantes de sala que evitaran que el público tocara la pieza, Esto provocó que el primer día de taller los integrantes llegáramos a proceder con la actividad destinada fuéramos llamados la atención por parte de ellos, esto hasta que hablamos con las autoridades correspondientes y les mandaron la instrucción de que dieran permiso de que trabajamos.



6Taller de artista ‘Escultura sonora, Baschet. Construcción e improvisación’

- Sin embargo esto se repitió en la segunda sesión, lo cual nos llevó a discutir con los alumnos la situación institucional de la propuesta de los hermanos Baschet y la pieza del MUAC.



*7Taller de artista 'Escultura sonora, Baschet. Construcción e improvisación'*

**muac** TALLER DE ARTISTA

# ESCULTURA SONORA, BASCHET

## Construcción e improvisación

En diálogo con la exposición *Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC*

IMPARTEN: Yeimi Roa e Iván Navarrete  
 FECHAS: Del 25 de mayo al 29 de junio, 2017 / 6 sesiones  
 HORARIO: Jueves, 11:00 – 12:30 hrs.  
 LUGAR: Agora  
 COSTO: \$1,400.00  
 (50% a estudiantes, maestros, comunidad UNAM e INAPAM, con credencial vigente)  
 CUPO LIMITADO: 12 participantes  
 REGISTRO PREVIO: [publicosycomunidades@muac.unam.mx](mailto:publicosycomunidades@muac.unam.mx)

Tenochtitlán Alcazar, Monumento a la percepción sin año

[muac.unam.mx](http://muac.unam.mx)

INFORMES/  
 Tel.: 5622 6999 ext. 48612/ 48829  
[publicosycomunidades@muac.unam.mx](mailto:publicosycomunidades@muac.unam.mx)  
 @publicosmuac  
 /MUAC Programas Públicos

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO  
 Centro Cultural Universitario, UNAM

*8Flyer del Taller de artista. Escultura sonora, Baschet. Construcción e improvisación*

### 1.1.2.3 Clase abierta 'Mi nombre es Baschet', MUAC

**Nombre del proyecto:** Clase abierta 'Mi nombre es Baschet'

**Periodo(s) de realización:** jueves 29 de junio 2017 de 11:00 a 12:30 hrs

**Instancia(s) de realización:** Presentación de resultados del taller de artista 'Escultura Sonora, Baschet. Construcción e improvisación' en el marco de 'Reverberaciones: Arte y sonido en las colecciones del MUAC'

**Equipo de trabajo:** Coordinado por: Yeimi Roa e Iván Navarrete, participantes: Andrea Elena Sánchez Hinojosa, Carlos Alberto Arteaga de Anda, Cesar Villegas Barrón, Lucia Rodríguez Mota y Tania Morales Zendejas

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/clase-abierta-mi-nombre-es-baschet-muac>

**Semblanza:** Emerge como alternativa a la realización de la de activación propuesta por los integrantes del taller 'Escultura Sonora, Baschet. Construcción e improvisación' en la cual se pretendía activar la escultura sonora 'Monumento de percusión' invitando al público a participar de esta, ya que de último momento las disposiciones del museo optaron por no permitir dicha dinámica dadas las políticas de preservación y conservación del museo. Por tanto, se planteó una última clase abierta al público, en la cual se planteará un diálogo de 'acciones críticas' que reflexionaran sobre la naturaleza de la propuesta Baschet y la situación actual.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Los pormenores de la sesión quedaron plasmados en un artículo redactado para el blog de 'Armstrong Liberado'<sup>186</sup> colectivo de creación, educación e investigación sobre música libre. Al cual perteneció el titular de esta investigación. El artículo se adjunta a continuación:

#### **Mi nombre es Baschet**<sup>187</sup>

Publicado el [julio 6, 2017](#) por [phonografic17](#)

*Iván Navarrete*

*PhonoGrafic*

*Mi nombre es Baschet* fue una activación de la pieza *Monumento de percusión* de los hermanos Baschet (1964) como cierre del taller de artista *Escultura Sonora, Baschet. Construcción e improvisación* coordinado por Yeimi Roa e Iván Navarrete, realizada el pasado 29 de junio dentro del marco de la exposición

---

<sup>186</sup> El link del Blog: [Armstrong liberado](https://armstrongliberado.wordpress.com/); <https://armstrongliberado.wordpress.com/>

<sup>187</sup> Texto publicado en: <https://armstrongliberado.wordpress.com/2017/07/06/mi-nombre-es-baschet/#comments>

*Reverberaciones. Arte y sonido en las colecciones del MUAC.* Una exposición cuya curaduría fue realizada por Pilar García y Marco Morales.

El taller formó parte de la última etapa del proyecto de restitución sonora de la escultura sonora de los hermanos Baschet, un proyecto que coordiné como parte del Grupo Interdisciplinario de Experimentación e Investigación en Escultura Sonora (GIEIES) de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) en colaboración con el *Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC)* y el *Taller de Escultura Sonora Baschet* de la *Universidad de Barcelona (UB)*, el cual contempló la restauración física y conceptual de la obra de los hermanos franceses perteneciente al *Acervo Constitutivo* de la colección del MUAC.

“El taller tiene como objetivo conectar de dos maneras específicas a la obra con los participantes: una manera sensitiva a través de sentir y tocar la obra, y de manera más puntual y conceptual al permitir entender lo que implica tener una pieza de esa índole en el museo y en México” señala Yeimi Roa en el Proyecto Taller de Artista| Escultura sonora Baschet. Construcción e improvisación.

Bajo estas premisas nos encontramos con dos problemas fundamentales durante el desarrollo del taller: La primera tiene que ver con el ‘Play’ y el ‘Touch’ que funcionan de forma confusa para una escultura sonora como esta. La primera dinámica del taller se llamó *Déjame guiarte*, la cual consistió en que uno de los participantes, con los ojos vendados, exploró mediante el tacto la escultura, siguiendo una serie de instrucciones enunciadas por un guía. Tal acción con el cometido de indagar en cada parte de la obra: sentir los detalles más pequeños con las manos. Después el guía activó la obra para que su pareja la escuchara y posteriormente se invirtieron los papeles. Esta actividad dejó ver el sentido ambiguo del concepto ‘tocar’ en el español ya que, al ser una escultura sonora, la mayoría de los participantes del taller se decantaron por el ‘play’ de la ejecución musical, mientras que realmente el sentido de la dinámica era hacer uso del ‘touch’, es decir, palpar una pieza de museo parte del patrimonio de la universidad como una experiencia inusual ya que no está permitido.

Mientras esto sucedía, otro asunto se hizo evidente: la dinámica ocurrió en la sala 9 del MUAC cuando un grupo numeroso de alumnos de preparatoria realizaba una visita guiada a la exposición y justo al iniciar, momento en que los participantes del taller empezaron a tocar la pieza, los encargados de seguridad de la sala se acercaron a darnos la instrucción de que no era posible ‘tocar la pieza’ ya que únicamente los ‘enlaces’ del museo eran los autorizados para hacerlo. Cuestión que de momento se resolvió hablando con las autoridades correspondientes explicando que era parte del desarrollo del taller y que existía un proyecto escrito para ello. Sin embargo, esta situación se repitió en la segunda sesión evidenciando una falta de comunicación dentro de las áreas respectivas del museo. Además, cabe mencionar que aquí se hizo evidente la confusión en la manera de tocar la pieza, ya no se puede tocar con baquetas por enfrente, y por atrás es distinto. Por lo que es de discutirse cuando se usan las manos o algún otro instrumento.

Sin embargo, ¿Qué pasó con el ‘favor de tocar’ que acompañó al Brontosauro (nombre coloquial de *Monumento a la percusión*) en la exhibición en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) en 1966? En aquel entonces, según los documentos del expediente Baschet del centro de documentación Arkheia, se organizaron activaciones para el público en general en dos horarios de 12 a 13 hrs y de 17 a 18 hrs y François Baschet daba una guía por la exposición de 11 a 12 hrs, cabe recordar que las bases de la obra de los hermanos Baschet fueron la forma, el sonido y la participación. Sucede que por motivos de conservación el museo decidió retirar al público general la posibilidad de activar la pieza a una semana de iniciada la muestra. Detalle que no pasó desapercibido, generando notas como la de Verónica Brujeiro en el artículo: Lo sonoro permanece: Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC “... la exhibición recibe al público con la parte dedicada a la escultura sonora, que invita a la interacción directa del público, como uno de los preceptos de los hermanos François y Bernard Baschet (1917-2015), cuyo *Monumento de percusión. Estructura musical* (1964) curiosamente ostenta la prohibición consabida del “No tocar”.

Este asunto, que parecería simplemente del orden de la gestión museística, llegó más allá dentro del desarrollo del taller, la tensión generada en el momento ejercer la restricción misma por el equipo de seguridad de la sala, incidió directamente a quienes participamos en el taller y el rumbo de éste. El objetivo primordial era detonar procesos creativos en los participantes a través de las prácticas como la construcción y la improvisación generadas a partir de la escultura sonora. Centrándonos en la revisión sensitiva y conceptual de la pieza fue necesario revisar la situación actual de ésta y así cuestionar el por qué una pieza participativa debía de exhibirse ahora, a la sombra de la reciente muerte de los hermanos Baschet, como un documento de lo que alguna vez fue la propuesta de estos revolucionarios artistas, cuando fue sometida a un proceso de restauración que le permite volver a mostrarse en su esplendor de forma, sonido y participación.

Bajo esta reflexión cada participante del taller debía construir su propuesta individual con miras a aportar a un trabajo colectivo a presentarse al final del taller, esto evidentemente relacionado al interés y trabajo individual de cada uno. Un proceso de diálogo y discusión que se fue generando durante las seis sesiones del taller, que parecía culminar con la pieza *Mi nombre es Baschet* que los chicos presentaron ante las autoridades del museo, quienes nos confirmaron la excepción de permitir la activación del público general durante la hora y media de la presentación de resultados. La propuesta consistía en una acción crítica a la circunstancia de exhibición de la pieza en donde ellos fungirán como ‘enlaces’ (estarían uniformados y portarían un identificador con la leyenda “Mi nombre es Baschet”) e invitarían al público a participar de la pieza, pero mientras otros de ellos, de igual forma uniformados, los confrontarían al no dejar al público realmente activar la pieza, recordando aquel momento de tensión.

Sin embargo, ante el intempestivo cambio de parecer de las autoridades del museo, el cual hicieron saber mediante un correo un día antes de la presentación ya anunciada y difundida en redes sociales, los coordinadores tuvimos que



replantear la situación. De esta manera se decidió que no se avisaría a los participantes hasta la mañana siguiente, ofreciéndoles una alternativa de presentación, ya que creímos que era importante utilizar dicho espacio como foro de expresión y ver la manera de abrir la discusión más allá del espacio del taller.

De esta forma fue que el día de la sesión *Mi nombre es Baschet* se realizó una clase abierta al público con la participación de los 'enlaces' también como espectadores. Dentro de la sala de Reverberaciones la dinámica consistió en que, dentro del marco de lo permitido, se realizarán 'acciones críticas' en relación a la situación de la pieza, el contexto del taller y Reverberaciones, la naturaleza de las 'acciones críticas' sería construirlas a partir de los procesos ejercitados en el taller (construcción o conceptualización colectiva) y mediante la improvisación como estrategia.

De tal forma, a continuación, enunciaré las acciones celebradas en dicha sesión, esperando no errar o contaminar demasiado con la interpretación de las mismas, sin embargo creo necesario aplicar una lectura de dichos actos, para el lector que no estuvo presente mientras se realizaban:

Di inicio la sesión con la intención de abrir la reflexión y ejemplificar de algún modo la 'acción crítica' con la ejecución de 4'33 para *Monumento de percusión*, usando de partitura la hoja de sala con la leyenda "Favor de NO Tocar" 4'33 y así trayendo a colación la obra silenciosa de John Cage. Estuve frente a la escultura sonora de los hermanos Baschet con las baquetas desenfundadas durante los cuatro minutos treinta y tres segundos, que la pieza requiere, mostrando a la escultura como ese objeto de deseo que tiene ese potencial sonoro, que entra en conflicto en el espacio del museo. La siguiente acción realizada por Andrea Sánchez fue un diálogo, ella encontró entre sus cosas un globo, el cual usó para dárselo al público, al inflarlo y controlar el flujo de aire el público iniciaba un diálogo con la escultura que ella ejecutó, así mediante el sonido que supera la materialidad de las cosas, ella generó una interacción real entre el público y la pieza.

Cesar Villegas fue uno de los participantes del taller que por iniciativa se adentró en la construcción escultórica, creando una pieza sonora partiendo de la observación de las estructuras Baschet y en su acción llevó a cabo un diálogo entre su escultura y el Brontosauro de los Baschet, que uno de sus compañeros ayudó a ejecutar, diálogo que fue llevado a su término mediante el des-arme de su escultura, la cual cayó cuando perdió todo punto de apoyo, los Baschet siempre vieron con buenos ojos que se generarán cosas a partir de lo que ellos hacían ¿hasta dónde se puede avanzar o detener esta premisa? Después sucedieron dos acciones simultáneamente la de Yeimi Roa, coordinadora también del taller, quien al no estar uniformada apeló a la desobediencia civil bajo un acto de rebeldía: De la hoja de sala creada para la primer acción con la leyenda "Favor de NO tocar" rayó y con ello anuló de forma evidente el 'NO' quedando la leyenda "Favor de (NO) Tocar" regresando así a la premisa fundamental de los Baschet, dejando entrar en la discusión el asunto de por qué sólo los asistentes al taller que pagaron por el mismo y los 'enlaces' que prestan sus servicios al museo pueden

tocar una pieza que requiere y fue pensada para la activación del público. Mientras tanto, sucedía la acción de Tania Morales, para la cual requirió del apoyo de una de las 'enlaces' a la cual le pedía, mediante instrucciones precisas, que tocara de tal o cual manera la escultura sonora, con un grado de precisión digno de una exploración sonora minuciosa o de un compositor musical, de esta forma se aplicaba una de las formas de desobediencia, que el espectador podía aplicar para interactuar con la obra, sin tocar la pieza. Dos acciones más de los participantes del taller se realizaron: la de Lucía Rodríguez quien es productora de escultura en vidrio quien hizo uso de este espacio jerarquizado por la institución para entrar en un diálogo unipersonal entre ella y la pieza haciendo uso de sus objetos de vidrio, evidenciando el espacio individualista al que se había sometido la pieza. Y la última acción de Carlos Arteaga quien usó una de las varillas inferiores de la escultura Baschet para reventar el globo que su compañera Andrea utilizó anteriormente. Ambas acciones dejaron un ambiente desolador ante la realidad, que se mostraba al final de la activación y el regreso a la normalidad que tiende a transcurrir.

Sin embargo, cuando se estaba agradeciendo las participaciones y la asistencia se escuchó de entre los espectadores la voz de los 'enlaces' quienes pidieron participar con dos acciones más, propuesta que recibimos con mucha sorpresa y alegría. Basta decir que uno de los 'enlaces' sorprendió y nos hizo estremecer al invitar a una persona del público a que moviera sus brazos para tocar la escultura, convirtiéndose de forma literal en un enlace físico entre el público y la escultura, toca con mi cuerpo que sí puede tocar la pieza. La última acción regresó a la tensión de "no poder tocar" y a la reflexión de la selfie y el sonido incidental a la exposición. Pero en ambas, se hizo evidente el papel de los 'enlaces' como mediadores de la experiencia artística que detona la pieza, así como su importancia dentro de la configuración museística y que con base en sus acciones se puede hacer la diferencia en este tipo de piezas de participación activa.

Como reflexiones finales creo que vale mencionar, que dentro de los procesos institucionales, la incidencia del individuo puede ser poca, sin embargo, mientras se exteriorizan las situaciones que requieren reformarse y lleguen a las personas o instancias adecuadas, se pueden generar cambios, como en este espacio de diálogo y reflexión crítica en el que mediante acciones que se generaron en esta 'clase abierta' se pudo plantear desde la impotencia y la restricción una discusión y un diálogo de 'acciones críticas' que activaron el cerebro colectivo para plantear soluciones desde lo permitido, a tales restricciones. Y que en obras de arte contemporáneo donde los valores se han transformado y no concuerdan del todo con los conceptos de conservación y preservación de museos u otras instituciones. Vale la pena revisarlos de forma crítica y encontrar estrategias en las que se pueda restituir de la forma más integra tanto los valores formales como los conceptuales de las piezas, ya que, en gran manera, estos criterios afectan el discurso y la forma en las que el espectador las percibe



9Clase abierta 'Mi nombre es Baschet'

### 1.1.2.4 Capacitación ‘Posibilidades pedagógicas del instrumentario Baschet’, CIEM

**Nombre del proyecto:** Capacitación ‘Posibilidades pedagógicas del instrumentario Baschet’

**Periodo(s) de realización:** Del 31 de julio al 3 de agosto 2017, de 10:00 a 13:00 hrs

**Instancia(s) de realización:** Centro de Investigación y estudios en Música CIEM

**Lugar:** Aula Baschet

**Equipo de trabajo:** Imparten: Yeimi Roa e Iván Navarrete

**Participantes:** Coral Zayas, Alan Ahued, Alma María, Oswaldo Torres, Ana Martínez

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/capacitaci%C3%B3n-posibilidades-pedag%C3%B3gicas-del-instrumentario-baschet-ciem>

**Semblanza:** La propuesta surge como una necesidad de transmitir a la planta docente del CIEM las posibilidades que aportaba el ‘instrumentario’ ya que ante el recién fallecimiento de la fundadora del CIEM María Antonieta Lozano era importante retomar los principios que inspiraron el espíritu de esta institución. La capacitación buscó centrarse en las cualidades de sonido, forma, imaginación y participación que dan sentido a la propuesta de los hermanos Baschet.

**Desarrollo del proceso y apuntes:**

- **Objetivo.** Brindar las bases teórico-prácticas al docente que enfrentará la cuestión de cómo detonar aprendizajes y procesos creativos utilizando el ‘Instrumentario Pedagógico Baschet’ a través de aplicación de una pedagogía activa, en varias etapas, desde una estimulación temprana, en el acompañamiento a una iniciación musical, durante la formación musical y como ampliación en el campo expandido de la música.
- **Duración.** 4 sesiones de 3 horas cada una, total 12 horas
- **Programa**

#### **Capacitación. Posibilidades pedagógicas del Instrumentario Baschet**

**Presentación general.** Principios generales de la pedagogía Baschet:

- Sensibilización: Desarrollo de la experiencia perceptual a través de la experiencia estética.
- Imaginación: Generación, construcción y proyección de imágenes de la realidad en nuestra mente y desde nuestra mente.
- Intercambio: Socialización de la experiencia como camino a la creación del imaginario colectivo.

**Pedagogía activa.** La participación del alumno dentro del aprendizaje.

- Aprendizaje: La obtención de conocimiento.
- Arte y pedagogía: Aprender arte, aprender del arte, aprender haciendo arte, aprender a hacer arte, el arte de aprender, encuentros y desencuentros.

**Aspectos prácticos.** Detalles de procedimiento y cuestiones técnicas.

- Acústica. Formas y materiales en la acústica Baschet.
- Manejo de grupos. Dinámicas de poder, conciencia espacial en el aula, la experiencia real e investigar.

**Generación y aplicación de dinámicas.** Concepción de dinámicas de aprendizaje a partir del Instrumentario Baschet. Planteamiento de objetivos y construcción de dinámicas (planteamiento, desarrollo y cierre).

- **Tabla de actividades**

Módulo	Descripción de actividad
<b>Presentación general</b>	Operar con el objeto sonoro, el contexto espacial y la argumentación sonora.
<b>Pedagogía activa</b>	Plantear las nociones de los planteamientos de las diversas pedagogías activas
<b>Aspectos prácticos</b>	Presentación del 'instrumentario' y análisis formal de su estructura, materiales y funcionamiento acústico. Bajo la consigna de la investigación, las relaciones grupales y la necesidad de aprender.
<b>Generación y aplicación de dinámicas</b>	A partir de los principios de las pedagogías activas y las posibilidades del 'instrumentario' los alumnos generarán sus propias propuestas pedagógicas.



10Capacitación 'Posibilidades pedagógicas del instrumentario Baschet'

- Propuesta educativa a partir de Esculturas Sonoras Baschet

Área infantil.

1. Programar X número de clases de entrenamiento auditivo al mes en el **salón Baschet** utilizando las esculturas.
  - Familiarizarse con estructuras
  - Escuchar el sonido que éstas generan (cambiar de sonoridad convencional con respecto a los instrumentos).
  - Cambiar la rutina de la clase.
  - Funciona como preparación para punto 2.

1. Creación de Conjunto Baschet.
  - Se toca repertorio hecho para la instrumentación
  - Trabajar improvisación
  - Más adelante se trabaja composición
  - Se sigue a un director.
  - Hacer un concierto de piezas elaboradas por los alumnos

#### Área Profesional.

1. Crear un ensamble Baschet los viernes.
  - Improvisación con las piezas
  - Composición/ interpretación
  - Puede derivar en Dirección y Construcción.
  -

#### **Propuestas educativas a partir de Esculturas Sonoras Baschet**

##### Área infantil.

1. Programar X número de clases de entrenamiento auditivo al mes en el **salón Baschet**
  - Conocimiento y reconocimiento de las esculturas a través del desarrollo de la sensibilidad del individuo.
  - Escuchar el sonido que éstas generan (cambiar de la sonoridad convencional con respecto a los instrumentos).
  - Ofrecer nuevas dinámicas para romper la rutina de la clase cuando el profesor frente a grupo considere necesario (si el grupo no tiene apertura a aprender siguiendo el programa que se tenía planeado; si no se puede seguir la planeación debido a la inasistencia de varios alumnos; etc.).
  - Introducción al programa dos del área infantil: Creación de Conjunto Baschet.

1. Creación de Conjunto Baschet
  - Se toca repertorio hecho para la instrumentación
  - Trabajar improvisación.
  - Se introduce para posteriormente trabajar con improvisación.
  - Se sigue a un director.
  - Taller de creación de esculturas sonoras.
  - Presentación de conciertos con las piezas diseñadas por los alumnos.

#### Área Profesional.

1. Crear un ensamble Baschet los viernes
  - Improvisación con las piezas
  - Composición/ interpretación
  - Dirección y Construcción

### 1.1.2.5 Taller 'Escultura Sonora y Pedagogía', CIEM

**Nombre del proyecto:** Taller 'Escultura Sonora y Pedagogía'

**Periodo(s) de realización:** viernes 15 de julio 2019, 16 a 20:00 hrs

**Instancia(s) de realización:** Centro de Investigación y estudios en Música CIEM

**Lugar:** Aula Baschet

**En colaboración con:** 3er Encuentro Interdisciplinario de Escultura Sonora y Música Experimental y Edgar Olvera Yerena

**Equipo de trabajo:** Imparten: Sara Condez Infante e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/taller-escultura-sonora-y-pedagog%C3%ADa-ciem>

**Semblanza:** Ante la apuesta revolucionaria de María Antonieta Lozano directora del Centro de Investigación y Estudios en Música CIEM al adquirir el Instrumentario Pedagógico Baschet a finales de los ochenta, su uso y existencia en México es fundamental dentro del contexto del arte sonoro, la escultura sonora y la enseñanza de las artes. Por lo que el objetivo del taller es la visualización del trabajo ejercido por Sara Condez durante veinte años con el Instrumentario Pedagógico Baschet, ya que, dadas las diferencias sociales, económicas y culturales entre México y Francia, las soluciones y aplicaciones encontradas para el 'Instrumentario' evidentemente son distintas en estos ambos contextos. Por lo que en el taller se busca mostrar una propuesta pedagógica útil en la enseñanza de las artes, como la música y las artes visuales, pero también se pretende proyectar sus alcances a otras áreas del aprendizaje y desarrollo, ya que durante su trayectoria Sara usó el 'Instrumentario' en procesos desde la estimulación temprana (diez y ocho meses hasta tres años), iniciación musical, educación auditiva y educación especial.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Programa:
  - ¿Qué es la escultura sonora?
  - Pedagogía y escultura sonora
  - ¿Los hermanos Baschet?
  - El Instrumentario Pedagógico Baschet
  - Sara Condez, testimonio de veinte años de trabajo con el 'Instrumentario'
  - Técnicas y aplicaciones pedagógicas
  - Perspectiva para el futuro





11 Registro fotografía de Sara Condez de su labor con el Instrumentario Pedagógico Baschet



12 Taller 'Escultura Sonora y Pedagogía', CIEM



En el marco del 3er. Encuentro Interdisciplinario de Escultura Sonora y Música Experimental, FAD-UNAM

*Escultura Sonora, improvisación, participación y posibilidades pedagógicas*

**Taller**  
**Pedagogía y Escultura Sonora.**  
 imparten Sara Condez Infante e Iván Navarrete  
**Viernes 15 de junio**  
**16 a 20 horas, Aula Baschet**

**Registro a talleres e informes:**  
 lab.adi.corieda@gmail.com

**Entrada libre a todas las actividades.**



13 Flyer del Taller 'Escultura Sonora y Pedagogía', CIEM. Diseño: Edgar Olvera



## 1.1.2.6 Activaciones del instrumentario, CIEM

### 1.1.2.6.1 'Casa sonora'

**Nombre del proyecto:** Activaciones del instrumentario 'Casa sonora'

**Periodo(s) de realización:** 15 de julio 2018

**Instancia(s) de realización:** En el marco del 3er Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental

**Lugar:** Pasillos y patio de CIEM

**Realizan:** Taller de electroacústica de la Escuela Superior de Música, a cargo de: Carole Chargueron

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/casa-sonora>

**Semblanza:** Se propuso la activación de las piezas del 'instrumentario pedagógico' a Carole Chargueron quien está a cargo del Taller de electroacústica de la Escuela Superior de Música para que generará una propuesta junto con sus alumnos que en su mayoría eran estudiantes de composición, el eje rector de la propuesta era que ocuparan diversos sitios de la casona que funciona como instalaciones para el CIEM, lugar donde el 'instrumentario' ha estado en uso y resguardo por más de treinta años.

#### Desarrollo del proceso y apuntes:

- Se llevaron a cabo dos un ensayo en donde los integrantes conocieron los instrumentos, el espacio y sus posibilidades, estructuraron sus propuestas y las ensayaron.
- La presentación se hizo en tres puntos distintos de la casona: la entrada de las oficinas, en los pasillos y en los balcones, y todos los grupos se juntaron para terminar en el patio central.
- El nombre fue retomado de los comentarios que nos hizo Dulce Huet directora de la discoteca de Radio UNAM, sobre la pieza, después de haber sido participe del encuentro y de la presentación del taller de electroacústica de la Escuela Superior de Música, de haber interactuado con las piezas y haber experimentado la transformación del espacio al ser ocupada por las interacciones con el 'instrumentario'.



14Activación 'Casa sonora'

### 1.1.2.6.2 'Orquestando una nación'

**Nombre del proyecto:** Activaciones del instrumentario 'Orquestando una nación'

**Periodo(s) de realización:** Julio 2018

**Instancia(s) de realización:** Presentación de resultados del taller 'Escultura Sonora. Construcción e improvisación' en el marco del 3er Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental

**Equipo de trabajo:** Miembros del taller 'Escultura Sonora. Construcción e improvisación'

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/orquestando-una-naci%C3%B3n>

**Semblanza:** La pieza pensada para ejecutarse y organizarse por los participantes del taller que a su vez debían de generar una dinámica de activación del 'instrumentario pedagógico' con el público asistente dentro del marco del 3er Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental' en la cual el resultado fuera una pieza colectiva inspirada en la premisa de la participación política esto dentro del contexto de la víspera de las elecciones presidenciales en las cuales estaba en juego lo que ahora se considera primer intervención de la izquierda en estos niveles del poder político.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Durante el taller se manejó la improvisación sonora a partir de la manipulación de objetos.
- Se presentó a los alumnos el 'instrumentario' y se hicieron dinámicas de familiarización.
- Se llevaron a cabo dinámicas de ejecución colectiva dirigida.
- Se llevó la reflexión de la participación orquestal en analogía con la participación política.
- Los alumnos tenían que organizarse para incitar a la participación al público para la culminación de la pieza.
- Al momento de la ejecución la pieza pasó por varias etapas, sin embargo, aunque rozaban con el caos, siempre se logró la comunicación dialógica. Primero entre los integrantes del taller y después con el público participante. Lo cual atribuimos a la invitación sutil y no imposición, al derecho a dudar y preferir observar antes que tocar, al poderse integrar cuando se tuviera la confianza y al entusiasmo de dialogar de los participantes.



En el marco del 3er. Encuentro Interdisciplinario de Escultura Sonora y Música Experimental, FAD-UNAM

*Escultura Sonora, improvisación, participación y posibilidades pedagógicas*

**Taller**  
**Orquesta de Esculturas**  
**Construcción e Improvisación**  
**imparte Iván Navarrete**  
**Sábado 16 de junio**  
**13 a 16 horas, Aula Baschet**

**Registro a talleres e informes:**  
 lab.adi.corieda@gmail.com

**Entrada libre a todas las actividades.**



15Cartel del Taller y del encuentro. Doseño: Edgar Olvera



16Activación 'Orquestando una nación'

### 1.1.2.7 Archivo MerKup, CDMX

**Nombre del proyecto:** Archivo MerKup

**Periodo(s) de realización:** marzo 2019

**Instancia(s) de realización:** Archivo de la Galería MerKup

**En colaboración con:** Gina Zabludovsky, Alan Grabinsky y Emilio Hernández

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/archivo-merkup-cdmx>

**Semblanza:** La relación de los hermanos Baschet y México después de la exposición en el MUCA y la experiencia en las Olimpiadas de 1968 se mantuvo a través de diversas maneras una de ellas fue la relación comercial con la galería Merkup ubicada en la colonia Polanco del entonces distrito federal, donde exhibieron y vendieron su obra durante la década de los setentas y ochentas, hasta antes del cierre de la galería a inicio de los años 90's. El archivo cuenta con material fotográfico y hemerográfico que aporta no solo una noción del movimiento de la obra de los hermanos Baschet en México, sino también la visión de la prensa y la crítica de arte en aquel momento.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Al estar inmersos en el rastreo de evidencias de los hermanos Baschet en México uno de los asuntos que hacían falta era encontrar evidencia de la galería Merkup y con ello un posible catálogo de obra y compradores, que sería útil para el objetivo de encontrar y rescatar más piezas en territorio nacional. Sin embargo, fuera del testimonio del maestro de la Academia de San Carlos Octavio Gómez Herrera quien nos afirmó haber trabajado en la galería en su juventud y haber conocido tanto la obra como a François cuando él trabajaba como aprendiz para la galería, y el intento a través de Jaramar Soto de contactar a Gina Zabludovsky hija de Merl Kuper dueña de la galería, quienes son amigas desde que cursaron la primaria, el cual no tuvo respuesta en aquel momento durante 2016 que tuvimos la entrevista con Jaramar en Guadalajara. Y no fue hasta mediados de 2018 que retomamos la búsqueda sobre la galería Merkup y dimos con un artículo de la revista 'Letras libres' cuyo título ya nos arrojaba luz sobre nuestra búsqueda 'La historia inédita de la galería MerKup' publicado en junio de 2017 y firmado por Alan Grabinsky. El artículo lo adjuntaremos a continuación de forma íntegra pues lo consideramos fundamental para seguir el hilo de la investigación.

**La historia inédita de la galería Mer-Kup**<sup>188</sup>

*En 1961, una mujer judía abrió una galería en Polanco, que en apenas diez años se convirtió en un referente del quehacer artístico en México: Pedro Friedeberg,*

---

<sup>188</sup> Publicado en: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/arte/la-historia-inedita-la-galeria-mer-kup>

*Mathias Goeritz y José Luis Cuevas tuvieron sus primeras exposiciones ahí. Esta crónica recoge la historia de ese espacio.*

Alan Grabinsky

08 julio 2017

En 1961, una mujer judía abrió una galería en la calle de Moliere, en Polanco. En apenas diez años, el espacio se había convertido en un referente cultural; en la Galería Mer-Kup se organizaron exhibiciones individuales y colectivas de grandes figuras del arte mexicano: Feliciano Bejar, Pedro Friedeberg, Sebastián, Mathias Goeritz y el recién fallecido José Luis Cuevas tuvieron sus primeras exposiciones ahí.

Merl Kuper, inmigrante de Polonia a México, fue mi bisabuela. Su hija, mi abuela Alinka, trabajó en la galería, también. Después de que ambas murieron, nuestra casa se convirtió en un receptáculo de archivos: cuartos llenos de posters, catálogos, invitaciones, libros y obras de arte. Nadie se ha tomado el tiempo para contar la historia de esta institución, y los que la conocieron, amigos íntimos de Merl como el artista Felipe Ehrenberg, se están muriendo.

Me reuní con Emilio Hernandez, que trabajó en la galería durante veinte años, enfrente del estudio de mi madre. Peinado de lado y vestido con un elegante pantalón azul, Emilio me guio hacia un cuarto remoto donde reposaban más de veinte cajas de cartón con los archivos de la galería. A la mitad del cuarto estaba el escritorio curvo utilizado por mi bisabuela. Detrás de este, un librero con gruesos tomos como de una enciclopedia vieja, cada uno correspondiente a un año.

Emilio tomó uno de estos catálogos y lo abrió delicadamente. Adentró había invitaciones, fotografías, recortes de periódicos preservados y categorizados según el mes. Después abrió una revista que conmemoraba los veinticinco años de la galería. “Aquí está José Luis Cuevas”, dijo señalando las fotos; “y aquí está Tamayo, junto a tu abuela. Éste es Siqueiros. Éste tu abuelo. Y ésta, tu mamá”. ¿Y la mujer con el pelo peinado al estilo de los cincuenta, que aparece en el fondo en todas las fotos viendo curiosamente a su alrededor? “Esa me dijo,” es tu bisabuela.”

\*\*\*

Nacida en 1915 en Yanov, Pinsk, en una familia de cinco hermanos, Merl escapó del antisemitismo y la pobreza en 1935, junto con su esposo Wolf y la recién nacida Alinka.

La familia tenía como destino original los Estados Unidos, pero en aquel momento la cuota de inmigrantes se había llenado. Después de pasar por el puerto de Veracruz (el “Ellis Island de México”, como lo llama la estudiosa de la inmigración judía, Monica Unikel) se asentaron en Puebla, donde Wolf encontró un trabajo vendiendo prendas a plazos. La comunidad judía era pequeña y la

ciudad católica; por eso, antes de que naciera el segundo hijo, Jacobo, se mudaron a la ciudad de México, a la colonia Condesa y luego a Polanco.

En la capital, Wolf compró una pequeña sastrería cerca del Zócalo llamada La Nueva Picadilly. A pesar de su ubicación privilegiada el negocio nunca despegó, pero daba suficientes ingresos para que Merl persiguiera sus intereses por el arte. Empezó a vender cuadros de sus amigos artistas en el Centro Deportivo Israelita sin recibir comisión y, eventualmente, al ganarse su confianza, en la sala de su casa.

Después de tres años, Merl decidió abrir una galería. En la planta del edificio había un lote de 300 metros, justo al lado del Cine Polanco. El espacio estaba en terribles condiciones: la pintura de la pared se caía a pedazos, y el techo se estaba deshaciendo; el arquitecto Abraham Zabludovsky, yerno de Merl, se dio a la tarea de renovar el espacio: instaló luces para las paredes y diseñó una sección con piso de mármol para exhibir las esculturas. El 11 de abril de 1961, la galería Mer-Kup se inauguró.

\*\*\*

Al revisar hoy los casi treinta catálogos, no deja de sorprenderme la tremenda energía que definió a la galería desde su primera década. Merl ponía una nueva exhibición cada mes, además de organizar lecturas de poemas, talleres artísticos y pláticas. No hay nada amateur en la selección de artistas: Luis Filcer, Feliciano Bejar y José Luis Cuevas expusieron individualmente durante los primeros años. Dos tomos están dedicados al 68, año en que la galería formó parte del circuito cultural de las Olimpiadas. El año siguiente organizaron exposiciones individuales de Diego Rivera y Picasso.

“Era un lugar muy importante”, me dice por teléfono la crítica de arte Berta Taracena. Berta, que ha publicado docenas de libros sobre arte en México y que actualmente escribe uno sobre Rivera. Fue una buena amiga de Merl, y visitaba la galería junto con la escultora Lorraine Pinto.

En aquel momento, me comentó, había aproximadamente veinte galerías en toda la ciudad, pero la Mer-Kup destacaba por su alcance internacional. Merl –que hablaba hebreo, yiddish, ruso, polaco, español e inglés– tenía conexiones con galerías y museos en los Estados Unidos y Europa. De particular relevancia para ella fue establecer vínculos entre Israel y México. Una presencia constante en la galería era el artista israelí Moshe Gat, que vino a estudiar con Siqueiros. Se había quedado sin fondos, y dependía de sus exposiciones en la galería para sobrevivir.

No fue el único artista al que Merl ayudó: Emilio todavía conserva una carta de Rodolfo Nieto a Merl, escrita en los sesenta desde Francia, pidiéndole dinero; Merl, que muchas veces asumía un rol maternal con sus artistas, les prestaba constantemente. Ellos le pagaban en especie.



Emilio no estuvo presente durante la primera década de la galería, pero no estaba lejos. Su padre era el encargado del estacionamiento del edificio, Emilio vivía ahí con toda la familia y jugaba fútbol en el garage. Merl había perdido a su asistente en 1973, y se le acercó al niño para preguntarle si se quería ganar un dinerito trabajando dos horas al día. Desde entonces Emilio fue una presencia constante, limpiando el piso, diseñando y mandando invitaciones y vaciando una concha de mar que Merl, fumadora de una cajetilla diaria, utilizaba como cenicero.

Al pasar las décadas la influencia de la galería se solidificó. Merl firmó exclusividad con Mathias Goeritz e inauguró shows del escultor suizo Willi Gutman, de Salvador Dalí y de Alexander Calder.

En 1985, Merl se cayó y se rompió el coxis. A partir de entonces Emilio subía a su apartamento y la bajaba a la galería en su silla de ruedas. Ella tomaba pastillas para el dolor y medicinas para tratar un tumor benigno que tenía detrás de la oreja. Al final, tantos químicos le formaron un hoyo en los intestinos. Murió en 1990.

Después de su fallecimiento la galería cerró. Emilio hizo un inventario de más de quinientas obras. Le llevó un año y medio devolverlas todas a sus creadores. Alinka, por su parte, se resistió a vender la lista de clientes de la galería que, después de treinta años, se había vuelto muy cotizada: en vez de esto se la dio a Emilio. Ahora Emilio va de un lado a otro de la ciudad con obras de arte en su cajuela, vendiéndosela a los hijos y nietos de los clientes de la Mer-Kup.

Hace poco decidí visitar el lugar donde estuvo la galería. El edificio es ahora un corporativo de oficinas con helipuerto. El cine Polanco, ahora el Gran Teatro Moliere, anunciaba el musical de Peter Pan. En una cantina al lado sonaba una cumbia, mientras unos oficinistas fumaban cigarros en la acera. Junto a la cantina, ahora hay un banco. En el garage del edificio hablé con un hombre que se llamaba Hugo. No tenía ni idea de que una familia entera había vivido en aquel estacionamiento. En cuanto al banco, no sabía lo que había sido antes.

- Después de leer el artículo, inmediatamente a través de redes sociales buscamos localizar a Alan Grabinsky para conocer más información, nos surgía la curiosidad saber si él era cercano a la familia Kuper y por eso quería visibilizar la necesidad de ahondar en esta historia o era un investigador independiente que había dado con el tema de una u otra forma.
- Al siguiente día recibimos respuesta de Alan Grabinsky quien amablemente gustaba de hablar con nosotros pero a través de una video llamada y ajustándonos al horario, ya que él estaba en Vienna.
- Durante la llamada, aclaramos que él era nieto de Merl Kuper e hijo de Gina Zabludovsky por tanto entendíamos que publicar un texto como aquel era una forma de poner sobre la mesa el asunto y un llamado quienes se pudieran interesar en el asunto, como nosotros.

- Fue a través de este contacto que entramos en contacto con Gina Zabludovsky, a quien visitamos durante la visita de Martí Ruiz en 2019 y posteriormente entrevistamos Emilio Hernández.

### **Inventario de archivo Baschet de la Galería Merkup:**

- A continuación, presentamos a manera de índice del material hemerográfico y fotográfico del acervo sobre Baschet de la Galería Merkup
  1. Archivo hemerográfico.(carpeta)
    - 1.1. *Programa de mano, exposición Francois Baschet en Galería Merkup*, 19 de septiembre 1974.
    - 1.2. *Lo nuevo de la obra de Baschet*, El universal, 18 de septiembre 1978.
    - 1.3. *Expone desde mañana el escultor Baschet*. recorte de periódico.
    - 1.4. *Molinos de viento*. El heraldo de México)
    - 1.5. *Las esculturas musicales de François Baschet*, Novedades para el hogar, 20 de septiembre 1974
    - 1.6. Fotografías, recorte de periódico.
    - 1.7. *François Baschet*, El heraldo de México, 21 setiembre 1974.
    - 1.8. *En el coctel de François*, recorte de periódico.
    - 1.9. (Novedades para el hogar)
    - 1.10. *Maleabilidad del escultor Baschet*, Novedades, por Jorge Crespino de la Serna, 1ro octubre 1974.
    - 1.11. *La reconstrucción del universo*, Revista mexicana de cultura, por Berta Taracena, 6 octubre 1974.
  2. Archivo fotográfico Baschet. Diez fotografías a color de la obra de los Baschet, desconocemos dimensiones.
  3. Olimpiada juvenil 68 Baschet. Seis fotografías a color de la activación Baschet en la olimpiada México 68, desconocemos dimensiones.



### 1.1.2.8 Entrevistas ‘Relación con Baschet’

Las entrevistas realizadas en el marco de esta investigación-producción tienen que ver con personas que tuvieron un vínculo importante con la relación Baschet-México o con el desarrollo de la propuesta de los hermanos Baschet en México. Estos testimonios resultan ser una herramienta metodológica fundamental para el rastreo, la localización y la construcción de una microhistoria de los hermanos Baschet en México, pero también son fundamentales a nivel de la disertación conceptual llevada en este estudio.

#### 1.1.2.8.1 *Jaramar Soto*

**Entrevista a:** Jaramar Soto

**Fecha:** 12 de marzo 2016

**Lugar:** Zapopan, Jalisco

**Entrevistador:** Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/jaramar-soto>

**Semblanza:** Jaramar Soto hija de Francisco Soto Soria destacado museógrafo mexicano quien en la coyuntura de la Olimpiada Cultural de México 68 conoce a François Baschet y se ve relacionado en traer la exposición ‘Estructuras Musicales’ al Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA, de la UNAM, por lo que ella crece cercana a los Baschet dada la amistad de sus padres y en sus épocas de estudio universitario en París es acogida por François quien la recibe como a una hija.

#### 1.1.2.8.2 *Antonio Gout*

**Entrevista a:** Antonio Gout

**Fecha:** 31 de octubre 2017

**Lugar:** Polanco, CDMX

**Entrevistador:** Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/antonio-gout>

**Semblanza:** Antonio Gout mexicano radicado en Francia amigo entrañable de François a quien conoció después de su paso por México en los 60's y a quien busco a su llegada a París en los setentas, François le brindó apoyo para poderse instalar en París lo que fue el inicio de su larga amistad, Antonio junto con Alberto eran los Mexicanos que se fueron a hacer cargo del taller de Beuvais y a continuar las comidas y reuniones entre artistas e intelectuales que siempre promovió François.

#### 1.1.2.8.3 Coral Zayas

**Entrevista a:** Coral Zayas

**Fecha:** 9 de abril 2018

**Lugar:** San Jerónimo, CDMX

**Entrevistador:** Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/coral-zayas-1>

**Semblanza:** Coral Zayas hija de María Antonieta Lozano fundadora del Centro de Investigación y Estudios en Música CIEM, actualmente directora general después del fallecimiento de su madre en 2017\*, Coral es bailarina de profesión y estudiaba en París en los años en que María Antonieta adquirió el instrumentario, actualmente ella se hace cargo de la administración del CIEM y es gracias a ella que hemos dado seguimiento a la 'restitución sonora del instrumentario'.

#### 1.1.2.8.4 Sara Condez

**Entrevista a:** Sara Condez

**Fecha:** 14 de mayo 2018

**Lugar:** San Jerónimo, CDMX

**Entrevistador:** Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/sara-condez>

**Semblanza:** Sara Condez es educadora de formación y mientras cursaba la carrera de Pedagogía Musical en el CIEM, María Antonieta le confió hacerse cargo del 'instrumentario pedagógico Baschet' para hacerse cargo del área de 'Estimulación temprana' la cual desarrolló por más de veinte años y ahora retoma con su regreso al CIEM.

### 1.1.3 Bitácora 'après Baschet'

#### 1.1.3.1 Taller de Escultura Sonora Baschet UB

##### *1.1.3.1.1 Exposición 'Après Baschet', UB*

**Nombre del proyecto:** Exposición 'Après Baschet'

**Periodo(s) de realización:** 20 de septiembre

**Instancia(s) de realización:** Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona

**Equipo de trabajo:** Martí Ruiz, Josep Cerda e Iván Navarrete

**Participantes:** Estudiantes de Bellas Artes e invitados de la República de China

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/exposici%C3%B3n-apr%C3%A8s-baschet-ub>

**Semblanza:** Bajo el contexto del inicio del ciclo escolar el Taller de Escultura Sonora Baschet organiza una muestra de trabajos 'Après Baschet' con la finalidad de invitar a alumnos a inscribirse en la asignatura y a conocer más de cerca los materiales con los que se trabaja en los cursos de Arte Sonoro. Se realizó la exposición con las esculturas 'Après Baschet' realizadas con la finalidad de reforzar la experiencia académica en las aulas. En esta ocasión se contó con la presencia de una delegación de estudiantes de la República de China, quienes visitaban las instalaciones de la universidad.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Fue la primera actividad con el Taller de Escultura Sonora Baschet en Barcelona.
- También fue el reencuentro con Josep Cerda y Martí Ruiz después de algún tiempo de distancia.
- Durante el proceso me pude percatar que la labor de rescate y resguardo de la obra de los hermanos Baschet, se encontraba frente a las dificultades del tiempo. Ya que la institución no favorecía el resguardo de la obra y los tiempos de Josep y Martí eran cada vez más apretados debido a sus responsabilidades, de igual forma el equipo de trabajo se centraba únicamente en ellos dos.
- Por otro lado, la presencia del contingente de China hizo presente las cualidades de las esculturas sonoras por lograr una comunicación sin fronteras lingüísticas.



17Exposición 'Après Baschet', UB

### 1.1.3.1.2 Ensayos de la temporada de invierno la orquesta de gamelan 'Penempaan Guntur'

**Nombre del proyecto:** Ensayos de la temporada de invierno la orquesta de gamelan 'Penempaan Guntur'

**Periodo(s) de realización:** Noviembre-diciembre 2019

**Instancia(s) de realización:** Museo de la Música de Barcelona

**Equipo de trabajo:** Orquesta de Gamelan 'Penempaan Guntur'

**Participantes:** Variable

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/ensayos-de-la-temporada-de-invierno-la-orquesta-de-gamelan-penempaan-guntur>

**Semblanza:** El conjunto Gamelan Penempaan Guntur es el primer grupo estable de gamelan balinés en el Estado Español. Su actividad se encuentra en la interpretación de música Balinesa de diversos estilos, para lo cual emplea un 'gamelan gong kebyar' (orquesta originaria de la isla de Bali Indonesia) incluyendo también un repertorio contemporáneo. El grupo está formado por músicos profesionales y amateurs que trabajan regularmente en el museo de la Música de Barcelona, y que han creado un espacio de aprendizaje, trabajo y experimentación alrededor de este instrumento<sup>189</sup>.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Los ensayos semanales estaban establecidos en el siguiente horario: de 19:00 a 22:00 hrs los días jueves en el Museo de la Música de Barcelona
- Trabajaban con un sistema de asambleas donde trataban los asuntos de interés y se decidía el rumbo de la orquesta, de igual forma trabajaban por un sistema de responsabilidades, donde un integrante se hacía cargo de coordinar todos los aspectos referentes a una pieza, la cual debían transmitir a los demás integrantes y a los nuevos de ser el caso.
- La orquesta respecto a 2015 cuando fue mi primera participación con ellos, variaba mucho respecto a alineación, sin embargo, el ambiente multicultural prevalecía, además se podía percibir una madurez en tanto a la forma de abordar la realización de los conciertos, los ensayos mantenían un ritmo estable hasta unas semanas antes del concierto, donde se intensificaban, pero no de una manera desmesurada.
- Aunque la forma de tener una idea de la totalidad de las piezas era bastante complicada de la pura asistencia a los ensayos, se revisaban partes aisladas y se tocaban no en el orden de la pieza, en muchos casos porque este aún no se decidía. No era hasta los ensayos finales en los que era posible darse una idea del todo. La forma más fácil de asimilar era trabajar por pares con alguien que conociera las piezas, aunque a veces por la asistencia, eso no era posible.

---

<sup>189</sup> Tomado de la Web del proyecto: [penempaangunturhttps://penempaanguntur.wordpress.com/](https://penempaanguntur.wordpress.com/),





18 Ensayos de la temporada de invierno la orquesta de gamelan 'Pennepam Guntur'

### 1.1.3.1.3 Noves tendencias en gestió cultural, XOC 19

**Nombre del proyecto:** Noves tendencias en gestió cultural, XOC 19

**Periodo(s) de realización:** 15 de noviembre

**Instancia(s) de realización:** La Naou Bostik, Barcelona

**Equipo de trabajo:** Martí Ruiz, Ulises Solano e Iván Navarrete

**Participantes:** Evento dedicado a gestores culturales del área de Cataluña

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/noves-tendencias-en-gesti%C3%B3-cultural-xoc-19>

**Semblanza:** El programa de XOC' 2019 y las nuevas tendencias en gestión cultural, trabaja sobre los retos de los profesionales de la cultura y novedades que se perciben en el sector cultural. Concretamente, esta edición busca imaginar y reflexionar sobre el hoy y el mañana, poniendo especial énfasis en la visión de futuro sobre cómo se estructurará el trabajo y se consolidará el concepto trabajo para los profesionales de la cultura y la gestión cultural.<sup>190</sup>

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Un evento que reunió a los agentes dedicados a la gestión cultral en Cataluña, mismo que sirvió para presentarles el potencial y los nuevos planteamientos de la obra interactiva 'Baschet' y 'Après Baschet'.
- A partir de estas exposiciones y el momento de intercambio con el público, es que se va uno dando cuenta de lo que interesa y sorprende de la obra Baschet, que cada individuo ve cosas diferentes, pero que en su mayoría se sorprenden por la interacción con la obra.
- La Nao Bostik, representa el tipo de lugares independientes en los que los gestores han puesto su atención como espacios alternativos a los espacios gubernamentales, para la presentación de propuestas artísticas.
- Al final en los tiempos de espera y bajo la propuesta de Martí, Ulises y yo, jugamos una reta de fútbol con los diapasones móviles de Martí.

---

<sup>190</sup> Se puede consultar en: [Xoc 19: http://gestiocultural.blogs.uoc.edu/2019/10/31/xoc-2019-apgcc-noves-tendencias-de-la-gestio-cultural/](http://gestiocultural.blogs.uoc.edu/2019/10/31/xoc-2019-apgcc-noves-tendencias-de-la-gestio-cultural/)



1917 Noves tendències en gestió cultural, XOC 19



#### 1.1.3.1.4 Reconegut sonors

**Nombre del proyecto:** 'Reconegut sonors'

**Periodo(s) de realización:** 19 de noviembre 2019

**Instancia(s) de realización:** CC Convent de Sant Agustí

**Equipo de trabajo:** Jordi Casadevall, Giuseppe Pulice, Martí Ruiz, Ulises Solan e Iván Navarrete

**Participantes:** Público general asistente

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/reconegut-sonors>

**Semblanza:** La obra de François y Bernard Baschet, padres de la escultura sonora, es fruto de una visión que une arte y ciencia, intuición y método. La investigación en la relación entre forma, materia y sonido se hace patente en los incontables instrumentos, escultura pública y fuentes que crearon. Sus obras abiertas, inclusivas y comprometidas con la sociedad invitan a todos a jugar y experimentar, reivindicando la democratización del conocimiento y la creatividad. En la inauguración de las instalaciones artísticas de Recorridos Sonoros, contaremos con una selección de piezas desarrolladas gracias a la implementación de los conceptos de acústica aplicada establecidas por los Hermanos Baschet. De la mano de los miembros del Taller Baschet, colectivo que investiga la obra de estos pioneros franceses, viviremos una experiencia que nos permitirá disfrutar e interpretar las esculturas sonoras Après-Baschet en primera persona en el claustro del Convento.<sup>191</sup>

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- El espacio del claustro del covento de San Agustí permitió presentar la propuesta 'Après Baschet' a una gran cantidad de público de diversas edades.
- Lo más rescatable es siempre las maneras en la que los niños se relacionan con las piezas, desde el descubrimiento del objeto sonoro, el juego y las maneras de organizarse con sus amigos y compañeros para crear algo, esto sin la necesidad de plantearles una dinámica.
- También las formas en las que los adultos mayores, rompen el hielo y dejan a tras los prejuicios para tener un momento de disfrute con las esculturas sonoras.
- De igual forma, fue un espacio de reunión del equipo Baschet con mayor trayectoria, la presencia de Jordi Casadevall y de Guisepe Pulice. Donde se hizo visible la experiencia del trabajo de años. En tanto a los criterios para la disposición de las piezas, las maneras de acercarse al público, y las estrategias de montaje y desmontaje.

---

<sup>191</sup> Se puede consultar en: [Recoreguts sonors: http://conventagusti.com/blog/recoreguts-sonors-2019-installacions-artistiques/](http://conventagusti.com/blog/recoreguts-sonors-2019-installacions-artistiques/)



*20Reconegur sonors*

### *1.1.3.1.5 Indisciplinas. Sobre la recerca en la pràctica de les arts*

**Nombre del proyecto:** Indisciplinas. Sobre la recerca en la pràctica de les arts

**Periodo(s) de realización:** 30 de noviembre 2019

**Instancia(s) de realización:** Escuela Superior de Música de Cataluña

**Equipo de trabajo:** Martí Ruiz, Jordi Casadevall, Ulises Solano e Iván Navarrete

**Participantes:** Asistentes al encuentro

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/indisciplinas-sobre-la-recerca-en-la-pr%C3%A1ctica-de-les-arts>

**Semblanza:** El Campus de les Arts organiza su primer congreso internacional, Indisciplinas, con el fin de explorar los territorios híbridos de la investigación artística basada en la práctica, en relación con las dinámicas de la academia. Las jornadas se celebrarán en Barcelona del 28 al 30 de noviembre de 2019.

Con el título Indisciplinas, se invita a personas investigadoras y creadores/as a reflexionar sobre las formas creativas de hacer, comprender e hibridar procesos de investigación en diferentes áreas temáticas, más allá de paradigmas tradicionales y campos de conocimiento rígidos. Los enfoques interdisciplinarios y transdisciplinarios han desafiado a la “disciplina” como fuerza productora de control y generación de conocimiento. En contraste, el término ‘indisciplina’ se presenta como provocador, ya que nos remite a las dimensiones sociales y políticas de la investigación, más allá de la capacidad de las artes para generar el pensamiento divergente, incluso desde la academia. La temática del congreso corresponde a los propósitos del Campus de les Arts, un proyecto de colaboración entre una veintena de centros de enseñanza superior artística en Cataluña, dedicados a los campos de la música, el teatro, la danza, el cine y la creación audiovisual, el diseño y la moda, las artes visuales y la conservación y restauración. El Campus de les Arts es una plataforma de debate y acción que tiene como uno de sus ejes articuladores la investigación artística y los recursos relacionados, junto con la transferencia de conocimiento.<sup>192</sup>

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Los proyectos que se presentaron en el encuentro, fueron una muestra de cómo se está concibiendo la interdisciplina en las escuelas de arte de Cataluña.
- Por otro lado, también fueron una muestra de cómo se concibe la investigación-producción en artes.
- Fue un espacio esencial también para poner sobre la mesa la problemática de la escultura sonora Baschet.

---

<sup>192</sup> Se puede consultar en: [Indisciplinas: https://www.elisava.net/es/agenda/indisciplinas-congreso-sobre-la-investigacion-en-la-practica-de-las-artes](https://www.elisava.net/es/agenda/indisciplinas-congreso-sobre-la-investigacion-en-la-practica-de-las-artes)

- Sin embargo, también fue un espacio donde se hizo evidente, el privilegio a proyectos internacionales, por el hecho de serlo y no de sus planteamientos en sí.



*21Indisciplinas. Sobre la recerca en la pràctica de les arts*

### 1.1.3.1.6 *Après Baschet en Palo Alto*

**Nombre del proyecto:** Après Baschet en Palo alto

**Periodo(s) de realización:** 16 de diciembre 2019

**Instancia(s) de realización:** Fundación Palo Alto, Barcelona

**Equipo de trabajo:** Martí Ruiz, Jordi Casadevall, Giuseppe Pulice, Ulises Solano e Iván Navarrete

**Participantes:** Asistentes al encuentro

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/apr%C3%A8s-baschet-en-palo-alto>

**Semblanza:** El sábado 14 y domingo 15 de 10h a 14: 30h Fundación Palo Alto vuelve a participar en 'la maratón tv3' para las enfermedades minoritarias. Te esperan esculturas sonoras y cuentacuentos a las 12h para disfrutar en familia, exposición de pintura y mucho más. Todas las actividades son gratuitas, el 100% del recaudo que se realice durante los dos días en el vermut solidario Fundación Palo Alto lo destinará íntegramente a La Marató de TV3<sup>193</sup>.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Fue la última activación que realizamos dentro de esta movilidad.
- Estaba relacionada a un evento de inclusión, por lo que los principios de las esculturas sonoras, tenían mucho que ver con el evento.
- Fue la oportunidad de sacar y exponer la pieza realizada por Ulises Solano, durante su movilidad de investigación en el taller Baschet.
- Permitted encontrarnos de nuevo frente a la sorpresa y gozo del público frente a la obra.
- Además de disfrutar del trabajo en equipo del actual equipo Baschet.

---

<sup>193</sup> Se puede revisar en la Web: [https://www.instagram.com/p/B6DU7f\\_oJm/?igshid=1qglw2d5shtu0](https://www.instagram.com/p/B6DU7f_oJm/?igshid=1qglw2d5shtu0)





22Après Baschet en Palo Alto

### 1.1.3.1.7 Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitímbrica

**Nombre del proyecto:** Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitímbrica

**Periodo(s) de realización:** Noviembre-diciembre 2019

**Instancia(s) de realización:** Talleres de Escultura de la UB

**Equipo de trabajo:** Martí Ruiz e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/construcci%C3%B3n-de-r%C3%A9plica-de-ax%C3%B3lotl-percusi%C3%B3n-multit%C3%ADmbrica>

**Semblanza:** Construcción de percusión multitímbrica Après Baschet con Martí Ruiz en los talleres de escultura de la UB, réplica del trabajo realizado por Martí Ruiz en el San Francisco Center for New Music, afinado en la escala de Pelog de Gamelan Indonesio.

**Ficha técnica:**

**Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Para iniciar la réplica de 'Axólotl' lo primero fue enlistar los materiales, presupuestar y hacer las compras necesarias de material. En la ilustración la pieza en California.



23 Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitímbrica

- Para proceder en la obtención de los mismos y trasladarlos a los talleres de escultura.
- El proceso de construcción se dividió en tres partes estructurales: 1. La espiga y las varillas como núcleo de la pieza, 2. El difusor como el cuerpo más prominente y 3. La base o soporte, de cada uno había algo que aprender:
  - La espiga y las varillas: La afinación para esta parte representaba el reto más grande a resolver, ya que el planteamiento de a pieza es generar una escala

Pelog, tomando en cuenta que la respuesta de oscilación de la barra encastrada se encuentra en el espectro inarmónico lo que implica que fácilmente una barra ya afinada en esta escala pueda generar un parcial con una frecuencia no perteneciente a la escala, provocando una sonoridad inarmónica indeseada.

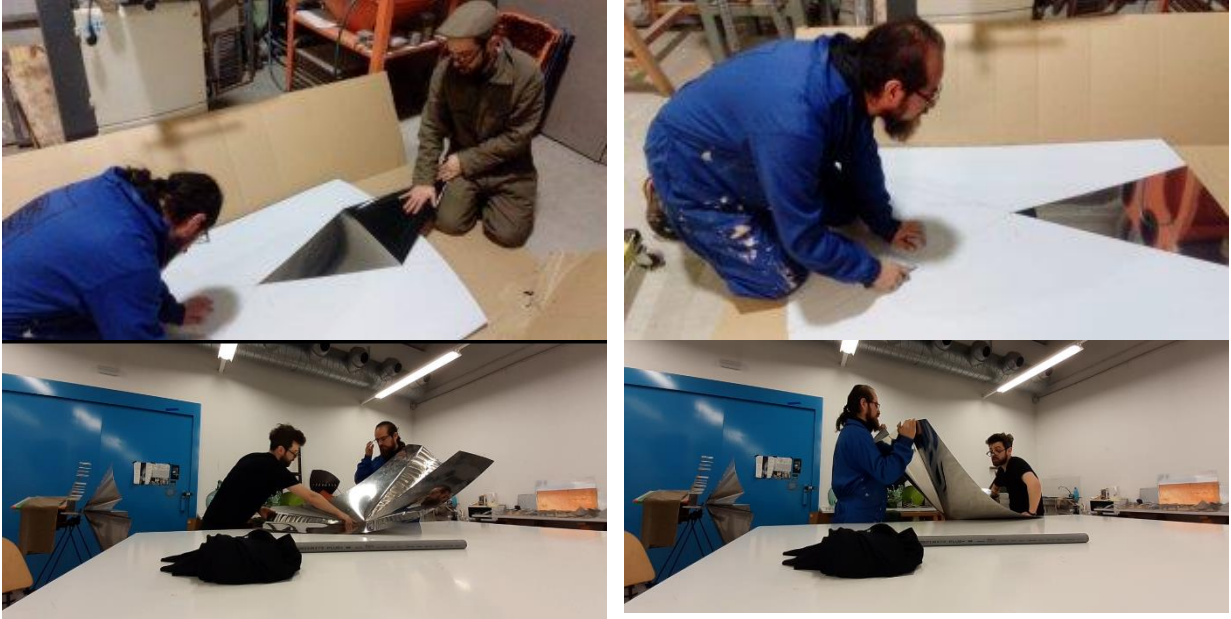
- El difusor: Los procedimientos de doblado de planchas al estilo origami, característicos del trabajo de los hermanos Baschet
  - La base o soporte: Las uniones con tubos y los amarres de aluminio, que permiten una estructura firme y a vez flotante que propicia y asila la estructura sonora optimizando la energía acústica de las piezas, un sistema similar al aplicado al 'Watanabe Phone' en Japón.
- Por lo tanto, hicimos las notas correspondientes a la resolución de estos aspectos:
    - La afinación. Se parte de una referencia medida en hercios como referencia para la escala, luego con ayuda del oído se establecen las notas más accesibles a sacar dado el tamaño de las varillas, después se establecen las variantes tímbricas diferenciadas posibles y se buscan las notas más accesibles, una vez generado esta disposición sonora se deben resolver cuestiones técnicas que implican la distribución de las notas en el espacio y la accesibilidad a tocarlas, para el ejecutante. Para finalmente abordar las notas difíciles de afinar o que tienen alguna dificultad técnica, si es el caso de tener una fundamental de acuerdo a la escala 'Pelog' pero con parciales disonantes toca intentar acallarlos insertando peso y presión en las varillas, si esto no funcionara o para casos en los que por distribución espacial se puede sacrificar la longitud de alguna de las varillas entonces se procede a cortar.





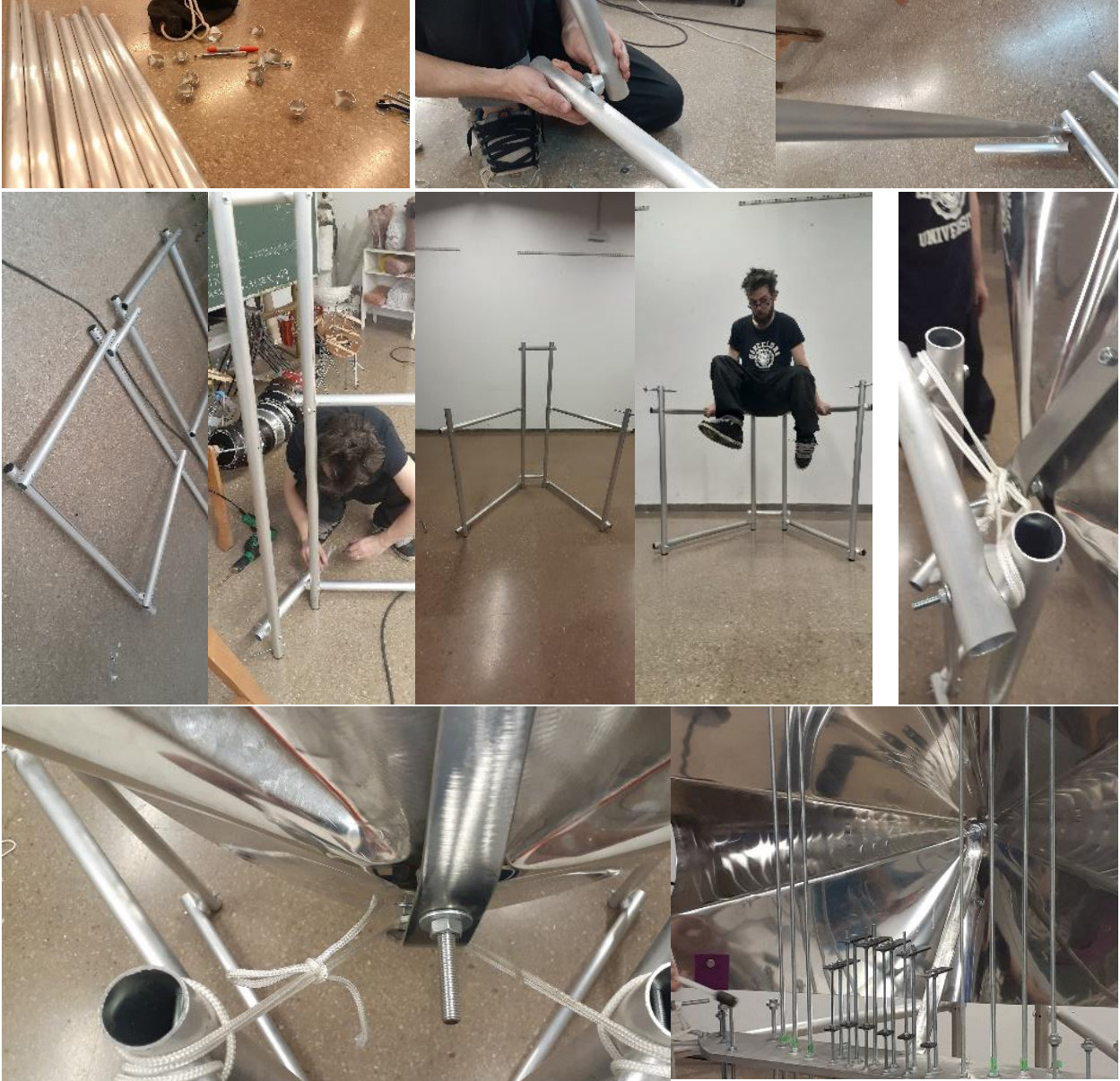
*24 Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitímbrica*

- El doblado de las planchas requiere siempre de trabajo en equipo, ya que se debe de aplicar demasiada presión y siempre es mucha la resistencia del material, además de contar con un área de trabajo que tenga ángulos afilados y superficies lo suficientemente amplia, la generación de los dobleces implica ejercer tensión en diversos puntos estratégicos de la plancha, por eso siempre se recomienda trabajar con bocetos de papel o de latón que den una idea a mínima escala de cómo puede comportarse el material. El procedimiento siempre debe generarse de forma gradual o la lámina podría dañarse, recordemos que el metal tiene memoria y un trazo mal hecho quedará por siempre en la superficie de la lámina.



*25 Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitémica*

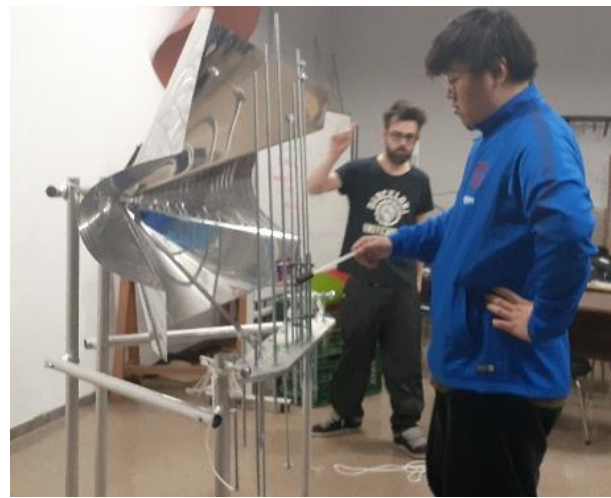
- La base o soporte implicó el confeccionamiento de anclajes de tubo de aluminio que al entrar a presión le dan estabilidad a toda la estructura. Por otro lado los amarres permiten sujetar la pieza y generar un aislamiento que evita la fuga de la energía acústica hacia el piso.



26 Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitímica



- Finalmente tenemos la pieza terminada:



27 Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitimbrica

### *1.1.3.1.8 Organización del evento de cierre de movilidad*

**Nombre del proyecto:** Organización del evento de cierre de movilidad

**Periodo(s) de realización:** Del 1 al 11 de diciembre 2019

**Instancia(s) de realización:** Asignatura de Arte sonoro, optativa de grado a cargo de Martí Ruiz y Josep Cerda

**Equipo de trabajo:** Martí Ruiz, Ulises Solano, Riccardo Massari e Iván Navarrete

**Participantes:** Alumnos de asignatura de Arte Sonoro

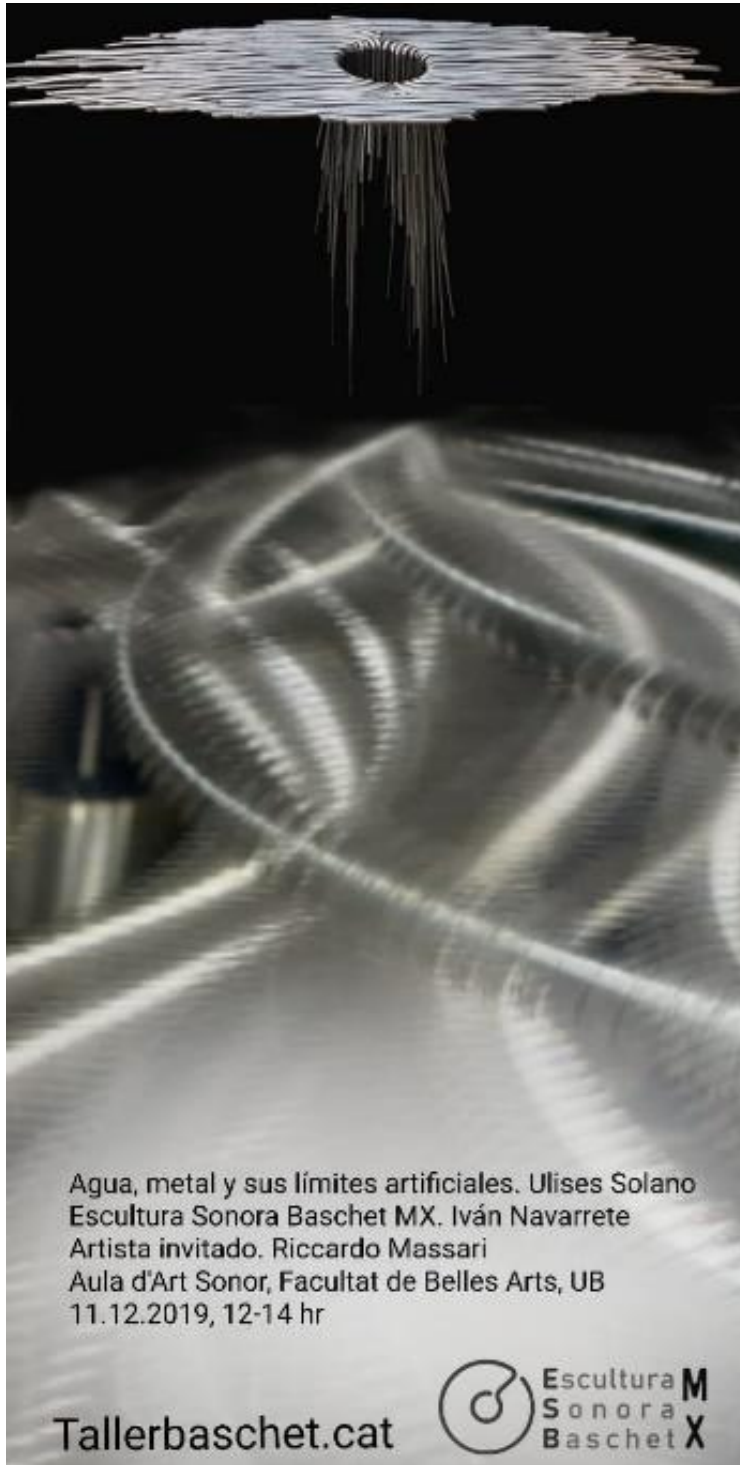
**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/organizaci%C3%B3n-del-evento-de-cierre-de-movilidad>

**Semblanza:** La intención del trabajo es mostrar el desarrollo de los proyectos realizados durante la estancia de investigación de los representantes mexicanos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, Ulises Solano e Iván Navarrete, además de generar una oportunidad para activar las esculturas sonoras y tener retroalimentación de los compañeros.

**Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Para cerrar el ciclo escolar y poner fin a las actividades de la movilidad en la Universidad de Barcelona, se planteó grupal la presentación del trabajo, en este caso de los estudiantes mexicanos.
- Con ello una presentación oral de los proyectos: 'Agua metal y sus límites artificiales' y 'Escultura Sonora Baschet MX'.
- Cabe destacar que durante la estancia de investigación, participamos del proceso creativo de Ulises Solano, quien fue al Taller de Escultura Sonora Baschet a introducirse en los principios de la escultura sonora, proyecto en el que también participamos en su proceso creativo.
- La idea fue presentar también una activación referente a nuestros proyectos. Y la resolución definitiva fue hacer una improvisación donde se activarán las esculturas, en la cual Ricardo Massari nos hizo el honor de acompañarnos.



Agua, metal y sus límites artificiales. Ulises Solano  
Escultura Sonora Baschet MX. Iván Navarrete  
Artista invitado. Riccardo Massari  
Aula d'Art Sonor, Facultat de Belles Arts, UB  
11.12.2019, 12-14 hr

Tallerbaschet.cat



*28Flyer del evento de cierre de movilidad*

### 1.1.3.1.8.1 Presentación del proyecto 'Escultura Sonora Baschet MX'

**Nombre del proyecto:** Presentación del proyecto 'Escultura Sonora Baschet MX'

**Periodo(s) de realización:** 11 de diciembre 2019

**Instancia(s) de realización:** Asignatura de Arte Sonoro, Optativa de grado

**Presenta:** Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/organizaci%C3%B3n-del-evento-de-cierre-de-movilidad-1>

**Semblanza:** La charla buscó presentar el trabajo del proyecto Escultura Sonora Baschet MX, sus motivaciones, sus dinámicas y la relación con la Universidad de Barcelona, en un sentido más particular pretendió también brindar a los asistentes, en su mayoría estudiantes de grado de la Facultad de Bellas Artes ejemplos reales de la protección del trabajo, sobre todo a nivel internacional que pueden tener los proyectos que se están generando en el taller al que están asistiendo. Así como ejemplos vivos de la aplicación de la teoría y la historia del arte para echar a andar proyectos prácticos de restauración y creación de nuevas propuestas.



29Presentación del proyecto 'Escultura Sonora Baschet MX'

### 1.1.3.1.8.2 Presentación de la improvisación sonora en colaboración con

#### Riccardo Massari Spiritini

**Nombre del proyecto:** Presentación de la improvisación sonora en colaboración con Riccardo Massari Spiritini

**Periodo(s) de realización:** 11 de diciembre 2019

**Instancia(s) de realización:** Taller de escultura sonora Baschet de la UB

**Equipo de trabajo:** Riccardo Massari Spiritini e Iván Navarrete

**Público:** Alumnos de grado de la Facultad de Bellas Artes

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/presentaci%C3%B3n-de-la-improvisaci%C3%B3n-sonora-en-colaboraci%C3%B3n-con-riccardo-massari-spiritini>

**Semblanza:** El ejercicio de improvisación fue planteado desde el encuentro y el ejercicio del diálogo, se designaron ejes rectores tales como el uso de las dos esculturas que se crearon durante la estancia, 'Resonancia' de Ulises Solano y 'Axólotl' de Martí Ruiz. Como eje rector la grabación de una deriva en el pueblo de Riccardo Massari, y una serie de objetos que se escogieron en el taller previamente a la presentación.

**Desarrollo del proceso y apuntes:**

- La primera fase del proceso consistió en una sesión de improvisación con objetos y una deriva en Sabadell, lugar donde vive Riccardo Massari.
- Después, en víspera del evento, al resolverla expectativa de si estarían las esculturas a tiempo, fue que planteamos la activación de ambas piezas, cabe mencionar que 'Axólotl' fue usada todavía sin la estructura de la base, que no estaba lista por falta de material.
- Hablar sobre el agua fue uno de los asuntos desde que se planteó el trabajo colaborativo con Ulises.
- Y finalmente los objetos usados, fueron determinados en el lugar unos momentos antes de la presentación.
- La retroalimentación con los chicos fue interesante, puesto se ponían en práctica varios de los recursos que se habían trabajado durante su curso, y para ellos, el hecho de ver proyectos de otras partes del mundo fue muy enriquecedor.





30 Presentación de la improvisación sonora en colaboración con Riccardo Massari Spiritini

### 1.1.3.1.8.3 Concierto de solsticio de invierno con el Gamelan Pennepam Guntur

**Nombre del proyecto:** Concierto de Solsticio de Invierno con el Gamelan Pennepam Guntur

**Periodo(s) de realización:** 22 de diciembre 2019

**Instancia(s) de realización:** Museo de la Música de Barcelona

**Equipo de trabajo:** Orquesta de Gamelan Pennepam Guntur

**Público:** General

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/concierto-de-solsticio-de-invierno-con-el-gamelan-pennepam-guntur>

**Semblanza:** En cada solsticio de invierno la Orquesta de Gamelan Pennepam Guntur presenta un concierto para cerrar la temporada de ensayos y compartir con la comunidad los avances de dicho período, además de servir como un motivador y guía temporal en los ciclos de la orquesta.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- El concierto de invierno, representaba el cierre de mi estancia con el Gamelan en Barcelona, pero también representaba la antesala a mi visita a la isla de Bali.
- La presentación se repitió tres veces y constó de cinco piezas, de las cuales participe en tres, después de la primera presentación las subsecuentes fueron más relajadas y más disfrutables.
- La presentación de este trabajo también representaba el término del trabajo en Barcelona.
- Al término del concierto, en la celebración, tanto Jordi Casadevall como Judith, miembros del Gamelan que pasaron alguna temporada en Indonesia, me dieron un conjunto de recomendaciones para el viaje, que comenzaba horas más tarde, aplicaciones para el móvil, como medicamentos necesarios, vocabulario básico y consejos de sobrevivencia.



31Concierto de Solsticio de Invierno con el Gamelan Pennepam Guntur

### 1.1.2.2 Assotiation Baschet JP

#### 1.1.3.2.1 Encuentro con Sachiko Nagata presidenta de Baschet Association of Japan

**Nombre del proyecto:** Encuentro con Sachiko Nagata presidenta de Baschet Association of Japan

**Periodo(s) de realización:** 3 de octubre 2020

**Lugar:** Chofu, Tokio

**Instancia(s) de realización:** Baschet Assotiation of Japan, Escultura Sonora Baschet MX e Hippo Family Club JP

**Participantes:** Sachiko Nagata, Yumi Futami e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/encuentro-con-sachiko-nagata-presidenta-de-baschet-association-of-japan>

**Semblanza:** Primer encuentro entre la presidenta de Baschet Association of Japan, Sachiko Nagata y el coordinador del proyecto Escultura Sonora Baschet MX, Iván Navarrete durante la visita a Japón de este último, con el objetivo de entablar relaciones, conocer la colección Baschet de Japón para ello generar una agenda que permitiera visitar los lugares donde esta se encuentra y conocer a las personas involucradas en el proyecto. Para ello se recurrió a Hippo Family Club<sup>194</sup> asociación de origen japonés dedicada a la adquisición natural de idiomas ya que brinda Home Stay con familias japonesas para facilitar la inmersión en la cultura y en la lengua nipona, por lo cual se consideró la manera más amable de lograr una mediación para este encuentro.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Durante la reunión además de entablar comunicación directa por primera vez, se generó la agenda para conocer la Arts Tokyo University campos Toribe, Expo 70's Osaka y la City Kyoto University of Arts.
- El encuentro con Sachiko Sensei se dio en su mayor parte en japonés, gracias a la mediación de Yumi Futami, quien además de la mediación, permitió su casa para el encuentro.

---

<sup>194</sup> La Web de la asociación: [lexhippo: https://www.lexhippo.gr.jp/](https://www.lexhippo.gr.jp/)





32Encuentro con Sachiko Nagata presidenta de Baschet Association of Japan

### 1.1.3.2.2 Activación 'PanGamelan'

**Nombre del proyecto:** Activación 'PanGamelan'

**Periodo(s) de realización:** 16 de octubre 2019

**Instancia(s) de realización:** Civic Center Sanda City, Japón

**Equipo de trabajo:** Profesor de batería, Fuki Hirose e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/activaci%C3%B3n-pangamelan>

**Semblanza:** Dentro de la clase de Batería de Fuki Hirose quien recibió a Iván Navarrete como Home Family en Sanda City, se invitó a realizar dinámicas de PanGamelan de ejecución colectiva y de improvisación.

**Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Una experiencia que permitió al sonido ser el eje de la comunicación en un pequeño grupo, ya que ninguno de los presentes manejábamos un idioma en común.
- Además me permitió conocer una dinámica de clase en la enseñanza de la música en Japón.
- Abrió nuevas perspectivas en tanto a improvisación y el uso de objetos para generar una experiencia musical.



33Activación 'PanGamelan'



### 1.1.3.2.3 Activación 'Tagengo PanGamelan' en elementary school en Sanda City

**Nombre del proyecto:** Activación 'Tagengo PanGamelan'

**Periodo(s) de realización:** 18 de octubre 2019

**Instancia(s) de realización:** Elementary school of Sanda City, Hippo Family Club JP y Escultura Sonora Baschet MX

**Equipo de trabajo:** Mayuko Miyake e Iván Navarrete

**Participantes:** Alumnos de 5to año de Elementary school of Sanda City

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/activaci%C3%B3n-tagengo-pangamelan-en-elementary-school-en-sanda-city>

**Semblanza:** Tomando un patrón numérico multilingüe se invitó a los alumnos a generar una base rítmica sobre la cual genere una improvisación libre con sartenes.

**Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Bajo la iniciativa de Mari Hirose, la hija menor de la familia Hirose, quienes me dieron alojamiento en Sanda City, y sus compañeras de la escuela, una tarde al regresar a la casa, fui interceptado por ellas con el traductor de google en la mano con la intención de invitarme a llevar los sartenes a su escuela y presentar algo con ellos. Lo cual me pareció una excelente oportunidad desde cualquier perspectiva.
- La experiencia fue sumamente enriquecedora. A la mañana siguiente, acompañe a Mari y a otros de los pequeños de la cuadra para ir a la escuela, y a la entrada ella me presento con las maestras, quienes me recibieron muy entusiasmadas y me llevaron a la dirección.
- El director me recibió en su oficina y me comento del trabajo que iban a realizar los alumnos, para celebrar el día de la música la siguiente semana y me invito a presenciar el ensayo general.
- Para el cual solo trazaron las dinámicas de movimiento de grupos y tocaron algunas de las piezas que habían estado preparando en clase de música para la ocasión. El orden y la actitud, siempre algo imponente de la sociedad japonesa, aunque en la cercanía, se aprecian dejes de espontaneidad y otro tipo de expresiones.
- Para después ir al salón y esperar el momento para iniciar la dinámica. Justo en ese instante el impacto de la experiencia, me empecé a cuestionar sobre como impactaría lo que yo presentaría.
- Mayuko Miyake llego a tiempo para interceder por mí ante el grupo, e introducir a los niños en el contexto de quien era yo, de donde venía y qué iba a hacer. Aunque en ese momento, todavía no acababa de concebir mentalmente el desarrollo de la acción, en su totalidad.
- Finalmente llegó el momento de empezar, para lo cual había dispuesto sobre la mesa los sartenes que llevaba y entonces pedí que realizaran un conteo, tanto en japonés como en español, para lo cual la maestra escribió los sonidos de los números del español en el

pizarrón. Con lo cual empezaron a contar un loop del uno al cuatro, en español y en japonés.

- Con esta base rítmica, empecé a marcar el tiempo con los sartenes y al poco tiempo, pude dejar solos a los chicos a que continuaran con esa inercia, yo entonces empecé a jugar con figuras rítmicas e improvisaciones melódicas con los sartenes.
- Lo más interesante es la perseverancia y conexión de los niños, el acto duró más de siete minutos y en ningún instante se detuvieron o titubearon, aunque en algunos momentos yo tuve la confianza de abandonar mi lugar y vagar por el salón entre ellos, siempre continuaron.
- La cuestión fue tan interesante, que en algún momento decido salir del salón, y aunque tanto los chicos como los maestros e incluso el director, no sabían bien a bien lo que estaba pasando, ellos nunca dejaron de contar, hasta que yo es di la indicación de termino.
- Los chicos se entusiasmaron mucho con la actividad, quisieron sacar la foto de grupo y se disputaron la mesa en la que pasarían el almuerzo conmigo. Además pude presenciar la clase de matemáticas y después en la clase de música, los chicos muy entusiasmados quisieron enseñarme la pieza que estaban preparando.



34Activación 'Tagengo PanGamelan' en elementary school en Sanda City





35Con grupo de ' elementary school' en Sanda City



#### 1.1.3.2.4 Activación 'PanGamelan'

**Nombre del proyecto:** Activación 'Numérica multilingüe'

**Periodo(s) de realización:** 18 de octubre 2019

**Instancia(s) de realización:** Casa de la familia Hirose

**Equipo de trabajo:** Iván Navarrete

**Participantes:** Mari Hirose y compañeras de escuela

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/activaci%C3%B3n-pangamelan-1>

**Semblanza:** La hija menor de la familia Hirose y sus compañeras del colegio pidieron una sesión de dinámicas de ejecución colectiva y de improvisación con las sartenes.

**Desarrollo del proceso y apuntes:**

- En un formato más reducido y personalizado, en esta ocasión pude compartir con Mari y sus amigas distintas dinámicas de PanGamelan.



36Activación 'PanGamelan'

### *1.1.3.2.5 Visita a la colección Baschet de la City Kyoto University of Arts*

**Nombre del proyecto:** Visita a la colección Baschet de la City Kyoto University

**Periodo(s) de realización:** 22 de octubre 2019

**Instancia(s) de realización:** City Kyoto University, Association Baschet JP y Escultura Sonora Baschet MX

**Equipo de trabajo:** Katsuko Okada, Chie Kitamura, Fuki Hirose, Toshi Hirose, Satoshi Sawai e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/visita-a-la-colecci%C3%B3n-baschet-de-la-city-kyoto-university-of-arts>

**Semblanza:** El último punto a visitar fue en las instalaciones de la Kyoto City University of Arts en las que se encuentran las esculturas de los hermanos Baschet 'Katsura Phone' y 'Watanabe Phone'. Con lo cual se hizo una visita general a la colección que resguarda la Assosiation Baschet Jp.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- En la universidad de kyoto también hay exhibición de esculturas sonoras Baschet, de igual forma se encuentran restringidas en espacio y para activación. Sin embargo Okada Sensei, Kitamura Sensei y otros profesores, hacen uso de las piezas para sus dinámicas.
- Katsura Phone es una estructura muy similar a 'Monumento de percusión', mientras que 'Watanabe Phone' es una escultura de 360 grados, que invita a un recorrido y permite la ejecución colectiva.
- En esta visita, el tiempo era limitado debido a un examen profesional que se iba a celebrar en el auditorio contiguo, sin embargo había que trabajar en las 'mejoras a cristal' y Kitamura Sensei nos invitó a una actividad con sus alumnos de artes visuales, donde iban a dibujar mientras improvisaban con un gamelan y ella hacia experimentación vocal.



37Visita a la colección Baschet de la City Kyoto University of Arts

### 1.1.3.2.6 Realización de mejoras a cristal Après Baschet

**Nombre del proyecto:** Realización de mejoras a cristal Après Baschet

**Periodo(s) de realización:** 22 de octubre 2019

**Instancia(s) de realización:** City Kyoto University of Arts, Association Baschet JP y Escultura Sonora Baschet MX

**Equipo de trabajo:** Miembros del taller de escultura City Kyoto University of Arts e Iván Navarrete

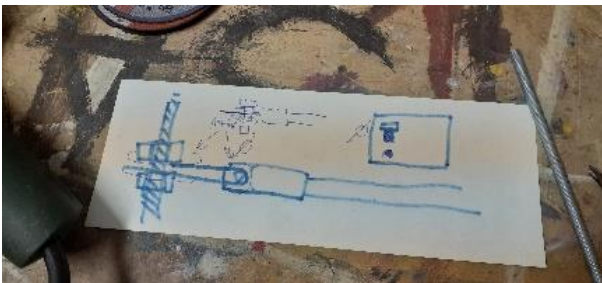
**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/realizaci%C3%B3n-de-mejoras-a-cristal-apr%C3%A8s-baschet>

**Semblanza:** Bajo instrucción de Martí Ruiz en Barcelona recibimos la capacitación para enseñar a cambiar el sistema de ‘fleje’ a ‘cuerda de piano’ de los cristales ‘Après Baschet’ de la City Kyoto University of Arts, lo cual se realizó en los talleres de escultura de la Universidad.

#### Desarrollo del proceso y apuntes

- Antes de ir a Japón, Martí me brindo una capacitación para cambiar el sistema de fleje, por la cuerda de piano, para los sistemas de cristales, esto con el fin de implementarlos en las piezas de Kyoto.



#### 38 Realización de mejoras a cristal Après Baschet

- La dificultad radicaba en explicar los requerimientos técnicos y las herramientas que se necesitaban, puesto que en primera instancia Okada Sensei, facilito la herramienta que tenían, pero era necesario herramientas más específicas.
- En esta circunstancia fue fundamental la presencia de Toshi Hirose, quien pudo entender la maniobra que se iba a realizar y pudo explicárselas para así pedir lo adecuado en el taller de escultura.





39Realización de mejoras a cristal Après Baschet

- Después de contar con la herramienta y el espacio de trabajo adecuado, gracias al apoyo de las encargadas del taller de escultura de la universidad, se pudo implementar los cambios requeridos, así como mostrar la manera de realizarlo, para que pudieran replicarlo para el resto de los cristales.



40Realización de mejoras a cristal Après Baschet

### 1.1.2.3 Escultura Sonora Baschet MX

#### 1.1.3.3.1 Taller 'Escultura sonora. Construcción e improvisación'

**Nombre del proyecto:** Taller 'Escultura sonora. Construcción e improvisación'

**Periodo(s) de realización:** marzo 2017, Abril 2017 y Agosto 2017, Julio 2018

**Instancia(s) de realización:** La Tallera, Cuernavaca. Casa de Cultura, Valle de Bravo. Casa de Cultura, Nezahualcóyotl. Casona Spencer, Cuernavaca, Alianza Francesa, San Ángel CDMX

**Imparte:** Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/taller-escultura-sonora-construcci%C3%B3n-e-improvisaci%C3%B3n>

**Semblanza:** El taller de Construcción e improvisación, donde la escultura sonora funge como detonador de procesos creativos colectivos individuales y es un primer esfuerzo para instituir estas prácticas como generadoras de simbolización espacial. Esta experiencia plantea utilizar a la escultura sonora como un detonador de procesos creativos individuales y colectivos a partir de las posibilidades constructivas y de ejecución, fungiendo como un enlace entre la experiencia estética y el espectador.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Programa:
  - a. Espacialización y materialización
  - b. Reconocimiento del espacio sonoro
  - c. Noción de objeto sonoro
  - d. Construcción y colectividad
  - e. Improvisación colectiva y composición
  - f. Improvisación libre
  - g. Diseño de improvisación
  - h. Improvisación dirigida
  - i. La improvisación como estrategia compositiva
  
- El taller de 'Escultura Sonora. Construcción e improvisación' es uno de los resultados de la investigación de maestría, sin embargo dada su naturaleza híbrida y cambiante es un proyecto en constante transformación y revisión continua.
- Si bien las aquí mencionadas son solo algunas de sus emisiones vamos a señalar las que nos resultaron más importantes:
- La Tallera, Cuernavaca. Con él título de 'La acción de los no Músicos' con forma el primer ejercicio consciente de un taller de improvisación con esculturas sonoras basado en la noción de orden orgánico tomada del 'anarquismo', una orquesta horizontal organizada desde la intención de hacer algo colectivo y no, desde la jerarquización del conocimiento, sin duda un gran ejercicio de gestión de egos y de negociación. En un aspecto más personal, este taller representó la oportunidad de plantear una economía personal basada en esta actividad.



- Casa de Cultura, Valle de Bravo. Una versión para niños con el nombre simplemente de 'Escultura sonora', fue un ejercicio que dentro del contexto del interior del Edo. de Mex. nos mostró que el acercamiento desprejuiciado a la actividad artística provoca interés sobre temas de lo estético y artístico en lugares donde solamente se busca el entretenimiento.
- Casa de Cultura, Nezahualcóyotl. En un contexto donde el público cautivo resulta ser el personal burocrático del área de cultura del municipio, nos permitió observar que brindar estrategias para acercarse a la experiencia estética, da herramientas y elementos para que estas personas encuentren un mayor sentido a la gestión de lo artístico.
- Casona Spencer, Cuernavaca. En un espacio meramente dedicado a la exploración de lo sonoro, el taller nos permitió dimensionar la cantidad de recursos que aportaba a la comunidad que realiza exploración sonora o audiovisual.



41La Tallera, Cuernavaca, La Música de los no músicos



42Centro de Cultura Regional, Valle de Bravo, Escultura sonora



43Casa de Cultura Nezahualcóyotl y Alianza Francesa

:





44Casona Spencer, Escultura Sonora. Construcción e improvisación

**CULTURA** SECRETARÍA DE CULTURA **INBA**

LA TALLERA | CUERNAVACA, MORELOS

VIERNES  
3, 10 Y 17  
DE MARZO  
16:30 - 19:30 H

ENTRADA LIBRE

**LA ACCIÓN  
DE LOS NO MÚSICOS**

IMPROVISACIÓN COLECTIVA  
COMO EXPERIENCIA PERFORMATICA

IMPORTE:  
HECTOR IVÁN NAVARRETE

CALLE VENUS 52,  
COL. JARDINES DE CUERNAVACA,  
FRENTE AL PARQUE SIQUEROS,  
CUERNAVACA, MORELOS  
TEL. (01 777) 1 60 11 90  
taller.educacion@inba.gob.mx

Taller de **ESCULTURA SONORA**

CENTRO REGIONAL DE CULTURA DE VALLE DE BRAVO

Del 21 al 23 de marzo de 3 p.m. a 6 p.m.  
12 a 16 años

imparte **Héctor Iván Navarrete** **ENTRADA LIBRE**  
Informes al tel: **5554990425**

Local 21. Espacios Alternativos de Arte, con el apoyo de la Dirección de Cultura y Educación del Municipio de Nezahualcóyotl, invita a participar en el taller

**Escultura sonora  
Construcción e improvisación**

Imparte Iván Navarrete (PhonoGrafico)

9, 10 y 11 de agosto de 2017.  
De 13:00 a 17:00 horas.

Dirigido a mayores de 12 años interesados en el arte y público en general.

Cupo: 12 personas.  
Sin costo.

Casa de Cultura "Rey Neza"  
Coatlincán S/N, entre la calle Matlalzuhtzin, Unidad Rey Neza  
Col. Benito Juárez, Nezahualcóyotl, Estado de México.

Informes: infolocal21@gmail.com

www.local21arte.org

LOCAL 21 NEZAHUALCÓYOTL CÓDIGO

45Flyers del Taller 'Escultura sonora. Construcción e improvisación'

TALLER **RE SONANCIAS TAN GIBLES:**  
APROXIMACIONES A LA ESCULTURA SONORA

ORQUESTA DE ESCULTURAS.  
CONSTRUCCIÓN E IMPROVISACIÓN.

IMPORTE:  
IVÁN NAVARRETE

COSTO  
\$200.00  
50% DESCUENTO A ESTUDIANTES

INSCRIPCIONES  
ESCUCHASUBVERSIVA@GMAIL.COM

**14/07/18**  
10:00 H - 16:00 H

MUSEO LA CASONA SPENCER  
FORO ELIZABETH BROWN SPENCER

CALLE HIDALGO 22,  
CENTRO HISTÓRICO DE CUERNAVACA  
FRENTE A LA CATEDRAL

ESCUCHASUBVERSIVA LOCAL 21

### 1.1.3.3.2 Proyecto 'Orquesta de esculturas'

**Nombre del proyecto:** 'Orquesta de esculturas'

**Periodo(s) de realización:** Desde 2016

**Instancia(s) de realización:** Como producto de los talleres de 'Escultura sonora. Construcción e improvisación'

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/proyecto-orquesta-de-esculturas>

**Semblanza:** La Orquesta de Esculturas surge de los talleres de Escultura Sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida, donde la escultura sonora funge como detonador de procesos creativos colectivos individuales y es un primer esfuerzo para instituir estas prácticas como generadoras de simbolización espacial. La idea de este taller es centrarse en la manipulación y transformación de objetos sonoros, dentro de las prácticas de ejecución colectiva y dirección orquestal dentro de la improvisación.

**Desarrollo del proceso y apuntes:**



*46'Orquesta de esculturas' en Academia de San Carlos*

### 1.1.3.3.3 Producción de escultura sonora

#### 1.1.3.3.3.1 Suspensiones

**Nombre del proyecto:** Suspensiones

**Periodo(s) de realización:** noviembre 2017

**Instancia(s) de realización:** Primer semestre de doctorado en el Laboratorio de Escultura del Posgrado de Artes y Diseño de la Unidad de Posgrado

**Equipo de trabajo:** Realización: Iván Navarrete, Apoyo en realización: Gaber Lugo y Alan Ahued

**Presentaciones:** 7º Encuentro Internacional de Artes Sonoro y Experimentación Audiovisual en la Academia de San Carlos, 3er Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental en el CIEM, 8º Encuentro Internacional de Artes Sonoro y Experimentación Audiovisual en la Facultad de Música\*, Estridencia y Autoconstrucción y 4to Festival Revuelta Sonora en el CMA, Cuernavaca.

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/suspensiones>

**Semblanza:** ‘Suspensiones’ es una instalación escultórica sonora *Après Baschet* la cual reflexiona sobre el sonido, el espacio, la inestabilidad, la relación materia-sonido y la participación del público, planteando la suspensión de planchas de aluminio a través de un solo punto de contacto, lo que les permite funcionar como idiófonos, ser ellas misma materia resonante de la percusión o fricción que se les aplique, al tiempo que la ubica en una situación de inestabilidad al estar suspendida en el aire, medio primordial por el cual percibimos el sonido.



47Suspensiones en el 4to Festival Revuelta Sonora en el CMA, Cuernavaca.



### 1.1.3.3.2 Oleajes

**Nombre del proyecto:** Oleajes

**Periodo(s) de realización:** 2018-2019

**Instancia(s) de realización:** 3er y 4to semestre del doctorado

**Realización:** Iván Navarrete

**Presentaciones:** Exposición 'Après Baschet' en la Alianza Francesa, julio 2018. Concierto 'Tormenta' en Alianza Francesa, agosto 2018. Sesión Live Cinema & Arte Sonoro en el Rule, abril 2019. Activación por el día del niño en el Museo del Metro

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/oleajes>

**Semblanza:** 'Oleajes' es una escultura sonora 'Après Baschet' basada en 'el cristal' la cual permite visibilizar las ondas sonoras, por medio de la climática provocada en la plancha principal, generando olas que perturban la dirección de un barquito de aluminio, que navega en otro barco que es la escultura principal el sonido de los cristales evoca el sonido de los barcos de vapor, la idea del gran formato del cristal es también llevarlo a una percepción más corporal desde el tacto y el movimiento corporal.



*48Oleajes, escultura sonora Après Baschet, aluminio, varilla, cristal y agua, 120X120X40cm.*

### 1.1.3.3.4 Encuentro Interdisciplinario de Escultura Sonora y Música Experimental

Con el fin de fomentar espacios desde lo académico para la reflexión sobre las prácticas artísticas contemporáneas desde instancias como el Grupo Interdisciplinario de Experimentación e Investigación en Escultura Sonora del Posgrado de la Facultad de Arte y Diseño y la Facultad de Música se genera el Encuentro Interdisciplinario de Escultura Sonora y Música Experimental que busca dialogar desde dos disciplinas que han estado al margen de estos recintos académicos.

#### 1.1.3.3.4.1 Primero, FAM

**Nombre del proyecto:** 1er Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental

**Periodo(s) de realización:** 3 de mayo 2016

**Instancia(s) de realización:** Facultad de Música FAM

**En colaboración con:** Facultad de Artes y Diseño FAD

**Equipo de trabajo:** Coordinador: Edgar Olvera Yerena

**Participantes:** Patricio Calatayud, Josep Cerda, Rossana Lara, Armstrong Liberado, Verónica Mota, Iván Navarrete, Edgar Olvera Yerena, Francisco Tous y Sol Zamora

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/1er-encuentro-interdisciplinario-de-escultura-sonora-y-m%C3%BAsica-experimental>

**Semblanza:** El encuentro pretendió reunir a los exponentes de la Escultura sonora y de la Música experimental de ambas instituciones con la finalidad de exponer los diversos proyectos para generar una retroalimentación desde diversas perspectivas, proponiendo un diálogo interdisciplinario.



491er Encuentro Interdisciplinario de  
Escultura sonora y Música Experimental



### 1.1.3.3.4.2 Segundo, FAM

**Nombre del proyecto:** 2º Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental

**Periodo(s) de realización:** Octubre 2017

**Instancia(s) de realización:** Facultad de Música FAM

**En colaboración con:** Laboratorio de Arte y Diseño LABADI y la Facultad de Artes y Diseño FAD

**Equipo de trabajo:** Coordinadores: Edgar Olvera Yerena e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:**

**Semblanza:** El segundo Encuentro fue sobre la línea de abrir una discusión amplia e interdisciplinaria de lo que es el 'objeto sonoro' desde los límites de lo escultórico y lo musical, un encuentro basado en mesas de diálogo y retroalimentación.

**Desarrollo del proceso y apuntes:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/2%C2%BA-encuentro-interdisciplinario-de-escultura-sonora-y-m%C3%BAsica-experimental>

- **Dinámica para las mesas de diálogo**  
**2do Encuentro Interdisciplinario de Escultura Sonora y Música Experimental**

**Sede:** Facultad de Música

**Fecha:** jueves 26 octubre 2017

**Horario:** 17:30 a 21:30hr

**Moderador:** Iván Navarrete

**Desarrollo de las mesas:**

- 1.- Introducción
- 2.- Plantear la visión particular
- 3.- Cuestionar la visión del otro
- 4.- Ser cuestionados por el público
- 5.- Conclusión

<b>Mesas de diálogo</b>			
<b>1.-Objeto sonoro 50min. 17:30hr</b>			
• Yoliztli Villanueva	Escultura Sonora.	FAD	
• Jorge David García	Antropología Musical.	FAM	
• Ignacio Granados	Escultura.	FAD	
• Mónica Martínez (Armatoste)	Artes Visuales.	FAD	
<b>2.-Posibilidades del sonido y la escultura 50min. 18:30hr</b>			
• Patricio Calatayud	Música.	FAM	
• Horacio Castrejón	Escultura.	FAD	
• Itze Serrano	Educación Musical.	FAM	
• Gaber Lugo	Escultura Sonora.	FAD	

<b>3.-El sonido, el espacio y la materia</b> 50min. 19:30hr		
• Jaime Lobato	Arte Sonoro	FAM
• Aureliano Lecca	Artes Visuales	FAD
• Fabián Ávila	Música	FAM
• Edgar Olvera	Arte Sonoro	FAD
<b>4.- Jam escultórico</b> 50min. 20:30hr		

Las mesas se desarrollarán en espacio de 50 minutos en dos etapas fundamentales de 25 min cada etapa:

1. Introducción y exposición
2. Retroalimentación y conclusión

• Introducción del moderador	5'
• Exposición de la visión particular	20' (5' x ponente)
<hr/>	
• Preguntas entre ponentes y preguntas del público	20'
• Conclusión por ponente y cierre del moderador	5' (1' x ponente)

Es importante señalar que la dinámica de retroalimentación consiste en la realización de preguntas entre los miembros de la mesa cuyo principal objetivo es enriquecer la perspectiva personal a partir de la del otro, para finalmente tener cuestionamientos externos por parte del público, para esto es necesario que la sesión de preguntas sea ágil y concisa, con preguntas directas y respuestas concretas para aprovechar de la mejor forma el tiempo.

A continuación, incluyo el texto de presentación de cada mesa que les servirá de referente para su participación en la mesa:

#### 1.-Objeto sonoro 50min. 17:30hr

El papel del artista es trabajar con la realidad, transformarla, incidirla o a veces solamente señalarla, en este sentido es importante recordar que para nuestro entendimiento las cosas no existen hasta que se nombran, es por esta razón que la generación de ideas a partir de la experiencia artística es una de las mayores virtudes de lo que en el ámbito académico llamamos Investigación-producción. La primera mesa de diálogo gira en torno a la creación de un concepto que será adoptado dentro de las artes y que juega un papel fundamental en el entendimiento de lo se conoce actualmente como escultura sonora, este concepto es 'objeto sonoro'. Así los ponentes abordarán a continuación asuntos tales como: ¿Que es un 'objeto' y a qué llamamos 'objeto sonoro'? ¿El cómo se concibe esta idea desde el trabajo de un artista? ¿Qué es un objeto sonoro desde la escultura o desde la música? ¿Cuáles han sido las dinámicas de uso que han existido a través del tiempo para que hoy podamos hablar de objetos sonoros? Nuestra primera mesa está conformada por:

- Yoliztli Villanueva Escultura Sonora. FAD
- Jorge David García Antropología Musical. FAM
- Ignacio Granados Escultura. FAD
- Mónica Martínez (Armatoste) Artes Visuales. FAD

## 2.-Posibilidades del sonido y la escultura 50min. 18:30h

Para cada orden de cosas existe un lenguaje que las comunica más puntualmente, existen ideas que se pueden expresar en más de un lenguaje sin embargo otras no, además por definición la traducción es imprecisa. La expresión de lo artístico se vale de lenguajes tales como el musical y el plástico o el lenguaje dramático y el poético. Sin embargo, qué pasa cuando la idea artística a expresar tiende a los límites de estos lenguajes o más allá cuando la idea artística rompe definitivamente con estas fronteras. Frente a esta situación se encuentra la escultura sonora, concebida como un lenguaje del arte intermedia, que se vale de entretener recursos del lenguaje sonoro y el escultórico. A continuación, se plantearán cuestiones como: ¿En qué consiste la singularidad expresiva que puede plantear una escultura sonora con respecto a la escultura, a la música y al sonido? ¿Qué implicaciones cognitivas concretas tiene la articulación de un lenguaje que entretene lo visual y lo sonoro? Así nuestra segunda mesa se centra en las posibilidades del sonido y la escultura dentro de lo que hoy llamamos escultura sonora y está conformada por:

- Patricio Calatayud Música. FAM
- Horacio Castrejón Escultura. FAD
- Itze Serrano Educación Musical. FAM
- Gaber Lugo Escultura Sonora. FAD

## 3.-El sonido, el espacio-tiempo y la materia 50min. 19:30hr

La expresión es una emanación del ser, en primera instancia se expresa lo que se 'es', en esta última mesa se revisarán a el sonido, el espacio-tiempo y la materia como recursos creativos a articularse en la escultura sonora, de tal forma que generan un entretendido de significaciones que vislumbra nuevas dimensiones y significaciones que estos recursos pueden alcanzar dentro de este contexto. Los ponentes harán una reflexión desde la naturaleza física, estética y simbólica de estos recursos, sus nuevos posicionamientos dentro del lenguaje de la escultura sonora y las prácticas que esta detona, cuestiones como: ¿Qué hace de particular la escultura sonora en tanto a la percepción del espacio-tiempo? ¿Cómo conviven el sonido y la materia en una escultura sonora? ¿Cómo cambia el sonido la percepción de un objeto matérico en un espacio y tiempo determinados y viceversa? Serán asunto de reflexión a continuación. Esta mesa está integrada por:

- Jaime Lobato Arte Sonoro FAM
- Aureliano Lecca Artes Visuales FAD
- Fabián Ávila Música FAM
- Edgar Olvera Arte Sonoro FAD



### Apuntes<sup>195</sup>:

- Algunas ideas importantes que surgieron durante las mesas de discusión:

**Itze Serrano:** Para mí es muy importante desde la formación como educadora musical abrir este oído, a estas sensaciones, desde esta forma experimentar la música no a través de sonidos preparados, sino a través de la experimentación sonora a través del conocimiento del entorno de los niños y de ahí de ahí, partimos, pues si empezamos desde pequeños, empezamos, a trabajar esta forma de descubrir el sonido que nos rodea, y tal vez llegará un punto que ya no haya este tipo de discusiones de quien es músico o quién no eso es...

**Jaime Lobato:** Otro ejemplo es ya de por sí, cuando por ejemplo un carpintero o un escultor uno retomando este ejemplo de la piedra, ya una vez que uno está buscando los sonidos para ver dónde está la grieta ya está uno percibiendo la tridimensionalidad ya ahí hay un fenómeno escultórico que está pasando de por sí, ¿no? O sea, ¿no solo pasa en un fenómeno por ejemplo artístico también los médicos tienen toda una tradición que yo le llamo también de solfeo y también del solfeo del espacio, ¿no? como poder escuchar cómo suena un pulmón y de ahí poder inferir una condición, me parece ya un acercamiento escultórico ya bastante importante cuando ponen la mano y te hacen tacto dentro del estómago a ver si estas llenos de gases, o hay algo ahí aguado, una cosa así. Todo eso me parece una construcción escultórica bastante, bastante importante.

(...)Entonces en ese caso incluso la pedagogía, pues... sale, cuando te das cuenta que el fuego quema que o que tu sombra es un efecto óptico ahí se empiezan cerrar conexiones y el cerebro cambia de forma entonces ahí también está pasando algo escultural fuertísimo también y que puede estar ligado a cualquier otra cosa, pero en este caso, puntualmente cuando el público se da cuenta que puede escuchar el espacio, puedes hacer esto de la ecolocación pues ya le das unos cincelazos en tu cerebro, generaron y se generaron caminos por donde va a quedar esa información ya plasmados para siempre y ahí también creo hay un fenómeno escultural, ¿no?

(...)El eco, y la reverberación, depende del contexto de echo mucho la psicoacústica se dice que no o es, cuando no tenemos suficientes espacios, para que un sonido sea un eco, se hace reverberación. No tenemos manera de escuchar muy bien la direccionalidad, pero si tú vas con algunos ejercicios bien documentados, con sus correlatos neurales como las llaman, pues si, puedes romper ese candado, para poder afirmar la percepción, también direccional de la reverberación, entonces, ahí por ejemplo, esto de romper candados cognitivos, me parece más escultural del mundo, ¿no? Porque literalmente el cerebro cambia de forma o sea cambia sus patrones.

**Aureliano Leca:** La escultura sonora, también es el sonido mismo, (...) con un software el imitaba el sonido y todo y veía como se iba difuminando como iba generándose una forma en el espacio físico entonces el simulaba con cálculos matemáticos todo se podía ver gráficamente un cuerpo como una escultura viva y bueno creo que esta es una de las tantas aproximaciones que podemos

---

<sup>195</sup> Transcrito por Alicia Durand

entender al sonido como una escultura, el mismo sonido del mar siento que es una escultura de los sonidos blancos también son como unos mantos una escultura si entonces creo que estamos en una época en la cual las disciplinas están hipermezcladas(...)

**Fabián Ávila:** Hay un sonido que siempre me ha llamado la atención a que cavidad responde y es como el sonido del pensamiento, o sea, cuando yo me hablo a mí mismo, o a mí mismo este sonido que es sonido eso vibra desaparecen o sea o como es, o sea pueden encimar los pensamientos a la vez, esa parte de los sonidos y esa parte con la materia me llaman mucho la atención, entre lo que se puede escuchar y lo que no se puede escuchar. Y al fin de cuentas, cada una, cada uno de nosotros va a regresar a una cavidad entonces otra vez a la tierra o una urna, en otra forma en otra materialidad pero al fin de cuentas es una cavidad, una de las ultimas performance que hice justamente con una tupsipop (ver) sobre la boca golpearme los dientes, hasta que la tupsipop se fuera deshaciendo, ¿no? es una sensación muy extraña, explorar nuestras propias cavidades, pero la cavidad suena, y hay gente que afirma que incluso salto de la piel, es una cavidad real. Y voy a cerrar con esa parte, La cañada, aunque no entiendo mucho a veces lo de la caña, pero la carne, o sea, cuando se sitúa en el espacio de lo real, en el espacio de lo atroz, dice de lo que da el sujeto, es que es de una cavidad absoluta. Y de que todo está hueco. Y que todo está condenado a la desaparición. Y a la putrefacción.

Facultad de Música | Facultad de Artes y Diseño

# 2º Encuentro Interdisciplinario de Escultura Sonora y Música Experimental

Yoliztli Villanueva, PAD | Jorge David García, FAM  
Ignacio Granados, FAD | Mónica Martínez, PAD  
Patricio Calatayud, FAM | Horacio Castrejón, FAD  
Itze Serrano, FAM | Gaber Lugo, FAD  
Jaime Lobato, FAM | Aureliano Lecca, FAD  
Fabian Ávila, FAM | Edgar Olvera, FAD  
Moderador: Iván Navarrete, PAD

26. Octubre. 2017, 17 horas

Facultad de Música. Sala de Audiovisuales  
Xicotencatl #126, Del Carmen. Entrada libre  
Informes: lab.adi.corieda@gmail.com

FAM FAD CORIEDA LABIADI

50Flyer del 2º Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental. Diseño: Edgar Olvera

## Tercero, CIEM

**Nombre del proyecto:** 3er Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental

**Periodo(s) de realización:** Julio 2018

**Instancia(s) de realización:** Centro de Investigación y Estudios en Música CIEM

**En colaboración con:** Laboratorio de Arte y Diseño LabADI y la Facultad de Artes y Diseño FAD

**Equipo de trabajo:** Coordinadores: Edgar Olvera Yerena e Iván Navarrete

### Registro audiovisual online:

**Semblanza:** Un encuentro pensado para generar un diálogo entre la propuesta del instrumental pedagógico Baschet perteneciente al CIEM y propuestas actuales de escultura sonora, generando charlas, talleres, conciertos, activaciones y exposiciones.

**Desarrollo del proceso y apuntes:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/3er-encuentro-interdisciplinario-de-escultura-sonora-y-m%C3%BAsica-experimental>

- Elaboración de programación y logística del evento:
- Programa:

**3er. Encuentro Interdisciplinario de Escultura Sonora y Música Experimental**  
**Centro de Investigación y Estudios en Música, CIEM, CDMX**  
**Escultura Sonora, improvisación, participación y posibilidades pedagógicas**

Viernes 15 y sábado 16 de junio 2018

Viernes 15 de junio

**Inauguración Exposición Esculturas /Patio**

11 a 11:45 horas

Aureliano Lecca

Mónica Martínez y Pablo Castro

Jaime Lobato

Gaber Lugo

Alan Ahued Naime

Alonso Torres

Iván Navarrete

**Charla/Auditorio**

12:00 a 13:30 horas

Mesa 1: José Julio Díaz Infante, Yuri Aguilar, Gaber Lugo, Edgar Olvera

Moderador Iván Navarrete

**Presentaciones/Patio**

13:30 a 14:30

Colectivo Improvable

Colectivo Armstrong Liberado

**Talleres/Aula Baschet**

16:00 a 20:00 horas

Pedagogía y Escultura Sonora. Sara Condez Infante e Iván Navarrete

Sábado 16 de junio

**Talleres/Aula Baschet**

13:00 a 15 horas

Orquesta de esculturas. Construcción e improvisación, imparte Iván Navarrete

**Charlas/Auditorio**

17:00 hr a 18:00 hr

Mesa 2: Martí Ruiz e Iván Navarrete

**Presentaciones/Baschet**

18:00 a 19:00 hr

Taller Carole Chargueron

Orquesta de Esculturas

**Exposición y activación de Esculturas /Patio**

19:00 a 20:00 horas

Aureliano Lecca

Mónica Martínez y Pablo Castro

Jaime Lobato

Gaber Lugo

Alan Ahued Naime

Alonso Torres

Iván Navarrete

- Dinámica de las mesas de diálogo:

**Mesa 1. Escultura Sonora, improvisación, participación y posibilidades pedagógicas**

12:00 a 13:30 horas, auditorio.

Participantes:

José Julio Díaz Infante, Yuri Aguilar, Gaber Lugo y Edgar Olvera

Moderador:

Iván Navarrete

La escultura sonora es una disciplina artística que lejos de encerrarse en ella misma, funge como detonador de varias prácticas artísticas como lo es la improvisación, más relacionada al ámbito musical o de las artes escénicas, que al de la escultura *per se*, de la misma forma sucede con la ejecución colectiva que se situaría entre las prácticas musicales, teatrales o dancísticas, pero estaría más cercana a las artes visuales bajo la idea del arte participativo de la última mitad del siglo XX, y se comporta como otras prácticas de la intermedia que estrechan lazos entre disciplinas dentro y fuera del arte, el caso de la pedagogía que en particular abordaremos. La mesa girará en torno a la experiencia de cada ponente en su relación con la escultura sonora y la experimentación musical, dentro de los ámbitos de la improvisación, la participación y las posibilidades pedagógicas.

Dinámica de la mesa:

- Presentación de los participantes **5 min**
- Introducción a los asuntos de la mesa **5 min**
- Experiencia de los ponentes **10 min por ponente, 40 min**
- Retro-alimentación (sesión de preguntas entre los integrantes de la mesa) **20 min**
- Preguntas abiertas del público **15 min**
- Conclusión del moderador **5 min**

Asuntos guía por ponente:

José Julio Díaz Infante. Académico, músico y compositor

- Los objetos dentro de la experimentación musical
- El uso de objetos sonoros en la enseñanza musical

Yuri Aguilar. Escultor y académico del área Arte y entorno

- Las dinámicas del arte participativo
- El objeto como mediador de la experiencia artística participativa

Gaber Lugo. Escultor sonoro

- El sonido como comunicador de emociones
- La escultura sonora como dispositivo mediador de un diálogo

Edgar Olvera. Artista Sonoro Visual, académico e improvisador

- La improvisación como sistema detonador de procesos creativos y de aprendizaje
- El uso de objetos sonoros o esculturas sonoras dentro de la improvisación

## **Mesa 2. Escultura Sonora, improvisación, participación y posibilidades pedagógicas**

Mesa: Martí Ruiz e Iván Navarrete

Asuntos por participante:

Iván Navarrete

### **Escultura sonora Baschet México 20 min**

- Escultura sonora
- Escultura sonora Baschet
- Escultura sonora Baschet México

Martí Ruiz

### **Escultura sonora 20 min**

- Su trabajo con Escultura Sonora
- El Master de Arte Sonoro una plataforma a la investigación y producción
- La investigación interdisciplinaria desde el ámbito académico universitario en específico a través de la escultura sonora,

### **Escultura sonora Baschet 20 min**

- Línea de trabajo Après-Baschet,
- Cuestiones sociológicas, de estrategias y bloqueos institucionales, en cuanto a participación e interacción
- Retos y descubrimientos recientes

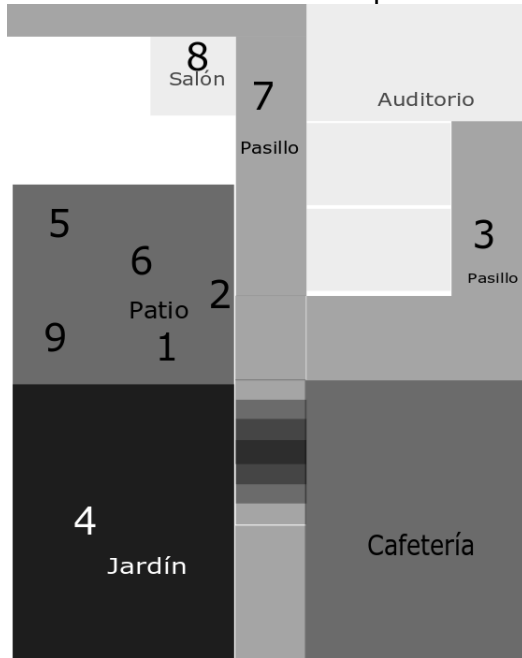
Iván Navarrete

### **Conclusión 5 min**



51 Flyer del 3er Encuentro Interdisciplinario Escultura Sonora Música Experimental. 2018. Diseño: Edgar Olvera.

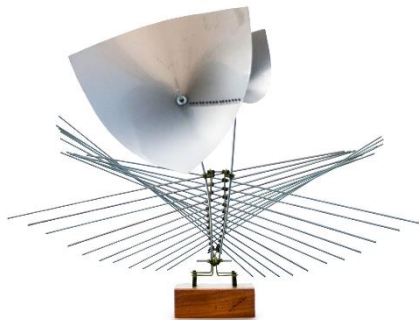
- Proyecto de Exposición:
  - Ubicación de las piezas



52II.2 Diagrama de ubicación de las piezas en el CIEM

1. El grillo
2. El pocos pies
3. Rumores del agua
4. Estaba yo viendo
5. Sonora de la calle
6. (Radio) Sonidos de Chernotepec
7. Íntimos solfeos
8. Fourietomistus Sonus
9. Suspensiones

- Datos técnicos de las piezas:



53El grillo

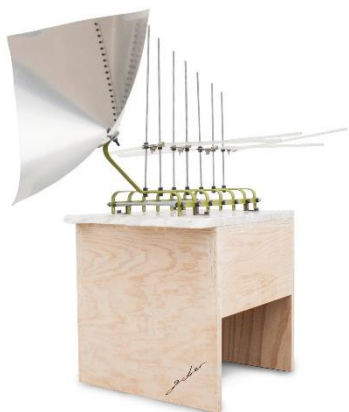
Datos técnicos

**El grillo**

Escultura sonora

Gaber Lugo

Técnica mixta, 83 x 196 x 130 cm, 2017



54El pocos pies

### **El pocos pies**

Dispositivo sonoro

Gaber Lugo

Compuesto por escultura sonora y dos bancos.

180 cm frente, 80 cm de profundidad y 120 cm de altura, 2018



55Rumores de agua

### **Rumores de agua**

Escultura sonora participativa

Alonso Torres Rodríguez Bueno

PVC, Cordino, y Agua, 80x40x140cm, 2018





*56Y estaba yo viendo...*



### **Y estaba yo viendo...**

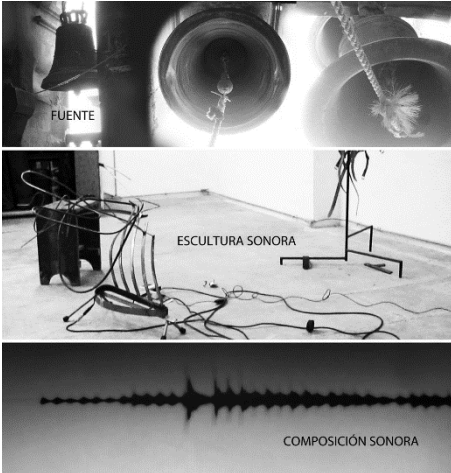
Instalación sonora

Alan Ahued Naime

Paraguas suspendido con instalación de audio reproduciendo sonido de lluvia.

Dimensión variable. (n número de paraguas colgados a x distancia)

Paraguas de nylon, sistema de audio, 2018



57Sonora la calle

### **Sonora la calle**

Escultura sonora

Aureliano Lecca Céspedes

Matriz digital para sonorizar en vivo con  
elementos escultóricos electrónico-  
acústicos

3 x 3 metros



58(Radio) Sonidos de Chernotepec

### **(Radio) Sonidos de Chernotepec**

Escultura sonora

Drs. Case. Mónica Romero & Pablo  
Castro

Estructura de acero, bocinas y  
poliestireno, 2.5m x 60 cm x 60 cm. 2018



59 *Íntimos solfeos*

**Íntimos solfeos**

Instalación sonora

Jaime Lobato

Dos reproductores de audio, audífonos plotter sobre muro y piso, 416x177x390 cm, 2017



Fourietomistus Sonus

60 *Fourietomistus Sonus*

**Fourietomistus Sonus**

Instalación sonora

Jaime Lobato

Instalación sonora cuadrafónica, 2018



61 *Suspensiones*

**Suspensiones**

Escultura Sonora:

Iván Navarrete [PhonoGrafic]

La pieza consta de cinco estructuras, tres sencillas (con una sola plancha), y dos compuestas con dos planchas. Cada estructura tiene una dimensión aproximada 90 cm de ancho X 240-280 cm de largo X 100 cm de alto. Para distribuirse en un espacio de por lo menos 4 mts de ancho por 2.5mts de largo. 2017

### 1.1.3.3.4.3 Cuarto, FAM-Laboratorio de Escultura

**Nombre del proyecto:** 4º Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental

**Periodo(s) de realización:** Octubre-noviembre 2018

**Instancia(s) de realización:** Facultad de Música FAM y Laboratorio de Escultura del Posgrado en Artes y Diseño

**En colaboración con:** Laboratorio de Arte y Diseño LabADI y la Facultad de Artes y Diseño FAD

**Equipo de trabajo:** Coordinadores: Edgar Olvera Yerena, Iván Navarrete y Gaber Lugo

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/4%C2%BA-encuentro-interdisciplinario-de-escultura-sonora-y-m%C3%BAsica-experimental>

**Semblanza:** El cuarto encuentro buscó generar un espacio de retroalimentación a las nuevas propuestas continuando con los espacios de encuentro como talleres, charlas, activaciones y exposiciones de diversas propuestas.







63Flyer del 4º Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental. Diseño: Edgar Olvera.

### 1.1.3.3.5 Exposición 'Après Baschet'

**Nombre del proyecto:** Exposición 'Après Baschet'

**Periodo(s) de realización:** Junio a Agosto 2018

**Instancia(s) de realización:** Alianza Francesa plantel San Ángel y el GIEIES

**Equipo de trabajo:** Coordinadora de exposición: Lorna Becerril; Expositores: Javier Tous, Gaber Lugo, Sol Zamora e Iván Navarrete. Concierto: Alan Ahued e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/exposici%C3%B3n-apr%C3%A8s-baschet>

**Semblanza:** La exposición consiste en la muestra y 'activación' de 6 esculturas sonoras inspiradas en la obra de los hermanos Bernard (2015) y François Baschet (2014), creadores del concepto 'escultura sonora' durante los años 60's, tendencia que se conoce como Après Baschet. Estas obras, creadas por los artistas mexicanos Francisco Javier Tous, Sol Zamora, Iván Navarrete Madrid y Gaber Lugo forman parte de las investigaciones del posgrado de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM cuyos objetivos primordiales son la creación de nuevas posibilidades para la escultura en el arte contemporáneo y la búsqueda, restauración y reactivación de piezas Baschet existentes en colecciones.

Après Baschet es la primera exhibición en México de su tipo y coincide con el 50 aniversario de la participación de los Baschet en los eventos culturales de las olimpiadas del 68. Es también parte de los esfuerzos que artistas e instituciones de nivel mundial hacen por rescatar y conservar las esculturas sonoras Baschet en honor a las múltiples aportaciones que hicieron al arte entre las que se retoman para este proyecto: un diálogo interdisciplinario entre la música y las artes visuales; la creación de nuevos objetos en el arte contemporáneo, tangibles e intangibles como esculturas-instrumentos o conciertos de ellas; y la inclusión del concepto de 'arte de participación activa' en la que el público se vuelve indispensable para la culminación de la obra.



Ilustración 40 1Exposición 'Après Baschet'



Ilustración 40 2Flyer de la exposición 'Après Baschet'

### 1.1.3.3.6 Activación y conversatorio. 'Vaivén performático de la escultura sonora', MM

**Nombre del proyecto:** Activación y conversatorio. 'Vaivén performático de la escultura sonora'

**Periodo(s) de realización:** 28 de marzo, 30 de Abril y junio del 2018

**Instancia(s) de realización:** Academia Musical ASAI, Museo de Metro y Facultad de Artes y Diseño FAD

**En colaboración con:** Lorena Chajín Ortiz

**Equipo de trabajo:** Ponentes: Lorena Chajín Ortiz e Iván Navarrete, Ejecutantes: Gaber Lugo, Lorena Chajín Ortiz e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:**

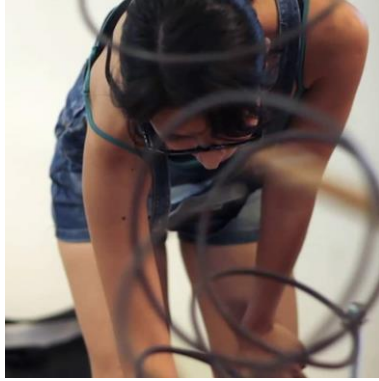
<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/activaci%C3%B3n-y-conversatorio-vaiv%C3%A9n-perform%C3%A1tico-de-la-escultura-sonora-mm>

**Semblanza:** Las esculturas sonoras son susceptibles al tacto, en sí mismas incorporan el acto performático ya que pueden mostrar distintas posibilidades de relacionarse con el espectador. El caso de las piezas que serán activadas en este conversatorio, siguen la tradición Après Baschet, ya que continuamos con los principios postulados por los hermanos Baschet. Durante el acto las acciones performáticas y la interacción de los asistentes revelarán las distintas propiedades sonoras que poseen las esculturas y se discutirá sobre los puntos técnicos y estéticos que se han tenido en cuenta al momento de construirlas.



64 Flyer conversatorio 'Un espacio para la escultura sonora'





65Activación. 'Vaivén performático de la escultura sonora'



### 1.1.3.3.7 Acompañamiento de investigación-producción

En el siguiente apartado se presentan los trabajos de tesis que fueron asesorados o revisados relativos al proyecto Escultura Sonora Baschet MX, ya sea dentro del taller de Laboratorio de Escultura del Posgrado para los programas de movilidad estudiantil al lado de la Universidad Comercial de Santander o como revisores y lectores externos para la Universidad Autónoma del Estado de México y la Facultad de Ciencias de la UNAM.

#### 1.1.3.3.7.1 'Acercamiento entre la cimática, la escultura sonora y los nuevos

#### medios artísticos' por Lorena Chajín

**Nombre del proyecto:** Tutoría del proyecto de tesis de grado: 'Acercamiento entre la cimática, la escultura sonora y los nuevos medios de artísticos: Vaivén'

**Periodo(s) de realización:** Semestres 2019-1 y 2019-2

**Instancia(s) de realización:** Movilidad de investigación de Lorena Chajín Ortiz de la Universidad Industrial de Santander en la UNAM, recibida por el GEIES

**Realización:** Lorena Chajín Ortiz

**Comité tutor:** Director Universidad Industrial de Santander: Nicolás Cadavid, director UNAM: Francisco Tous, tutores UNAM: Iván Navarrete y Pedro Alayón

**Semblanza:** Vaivén es una propuesta instalativa, resultado del proyecto de investigación titulado Acercamientos entre la Cimática, la Escultura Sonora y los Nuevo Medios Artísticos, desarrollado durante mi estancia de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM en Ciudad de México. La instalación está compuesta por dos esculturas sonoras de metal conectadas a micrófonos piezoeléctricos, los cuales transducen las vibraciones emitidas por uno o más interactores mediante la percusión, la fricción o cualquier otro tipo de activación que se les ocurra aplicar, y las envían a una consola de sonido, en cuya salida está conectado un artefacto que permite visualizar las mismas frecuencias. Como consecuencia de este proceso, los sonidos pueden visualizarse. Este fenómeno se conoce dentro de la física como un proceso cimático. La obra propone un diálogo con lenguaje propio, producto de la interacción entre el humano, quien representa lo natural y las demás piezas de la instalación, que representan lo artificial, en donde la esencia de la obra solo se revela en el momento en que las partes que la componen interactúan, una analogía entre lo natural y lo artificial, un acto performático que propone una perspectiva del paisaje actual, el cual tiende cada día más hacia lo sintético.

**Documento:**

<https://onedrive.live.com/?authkey=%21ALK5tdCa%2DHn2Z6w&cid=9D865078CED4BA65&id=9D865078CED4BA65%21213&parId=9D865078CED4BA65%21103&o=OneUp>

### 1.1.3.3.7.2 'Exploración sonora visual, a través de la danza como medio performativo' de Laura Martínez

**Nombre del proyecto:** Tutoría del proyecto de tesis de grado 'Movimiento perceptivo. Exploración sonora visual, a través de la danza como medio performativo'

**Periodo(s) de realización:** Semestres 2019-1 y 2019-2

**Instancia(s) de realización:** Movilidad de investigación de Laura Stella Martínez de la Universidad Industrial de Santander en la UNAM

**Realización:** Laura Stella Martínez

**Comité tutor:** directora: Gladys Elisa Robles Uribe, tutores de movilidad: Pedro Alberto Alayón Ruíz e Iván Navarrete

**Semblanza:** Este es un proyecto de investigación basado en la exploración de la danza a través del sonido y la imagen, medio dialéctico del cual se toma el tambor como fuente de sonido capaz de impulsar al cuerpo a la acción de movimientos, dicho proceso conduce a la indagación del lenguaje corporal y se transfigura en una imagen en movimiento. Esta exploración nace del deseo por retratar al danzante más allá del movimiento, en la expresividad y la comunicación de su ser. Es una aproximación ancestral que parte del ritual, donde el africano o el indio expresaba su desasosiego y su inconformidad con el blanco opresor por medio del baile, el cual demarcaba acciones cotidianas y burlescas que en la actualidad fueron apropiadas y conllevan a ser el legado cultural denominado como danza. Por tal razón, se plantea una pieza para involucrar al espectador en la obra y buscar a través de sí mismo una poiesis del danzar. Es por ello que se utiliza el tambor como primer instrumento implícito de ritmo e impulsor dancístico, seguido de un espacio óptimo para liberar el cuerpo al movimiento, bajo la sonoridad del artefacto o instrumento y finalmente una imagen dialógica perpetuada y constante, demarcada por el sonido y la imagen de los cuerpos; estos aspectos serán realizados bajo la estética sonora, corporal y visual expresada en un performance.

**Documento:** <https://drive.google.com/open?id=1y837zGwAHNLQty0aBeBp5zu3SsPjEqJQ>

### 1.1.3.3.7.3 'La música como espacio' de Andrea Elena Sánchez Hinojosa

**Nombre del proyecto:** Revisión externa del proyecto de tesis de grado 'La música como espacio'

**Periodo(s) de realización:** 2018-2019

**Instancia(s) de realización:** Tesis para alcanzar el grado de Artista en \*Por parte de la Universidad Autónoma del Estado de México UAEM

**Realización:** Andrea Elena Sánchez Hinojosa

**Comité tutor:** director: Leonardo Rodríguez Torres, Revisores: Pamela Martínez Aguilar e Iván Navarrete

**Semblanza:** El espacio musical se relaciona desde la postura vista en las artes sonoras en que Murray Schafer y John Cage que parte de sus estudios sobre música, arte y sonido en acorde a la cotidianidad sonora, que del mismo modo se ha complementado por diversos artistas o teóricos que en diversas maneras que han trabajado desde su modo de creación; así que por ello lo sonoro se puede relacionar musicalmente y explorarse de esta forma; el texto propone como método la investigación desde la producción como proceso de la pieza, se tiene influencia de la etnomúsica y su trabajo de campo que abarca transcripciones o grabaciones de actos musicales, igualmente se basa en las clases de Schafer en la enseñanza de música y sus modos alternos de comprender al sonido. En consonancia con esta reflexión se propone la estética o arte relacional en el acercamiento con el espectador ajeno o dentro del conocimiento del arte, que se involucra en una reflexión sobre lo que se está proponiendo como pieza artística, así rompiendo este rol del único autor dentro de la obra; actuando en el arte sonoro para la música y como se puede percibir desde un quehacer artístico en la investigación.

**Documento:**

[https://drive.google.com/file/d/1heJ\\_afbXAUw8LH1UMM0n4ekteF7bHQKo/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1heJ_afbXAUw8LH1UMM0n4ekteF7bHQKo/view?usp=sharing)

#### 1.1.3.3.7.4 'Análisis de vibración de barras aplicado a las esculturas sonoras

##### Baschet' de Mateo Rodríguez

**Nombre del proyecto:** Revisión externa del proyecto de tesis de grado 'Análisis de vibración de barras aplicado a las esculturas sonoras Baschet'

**Periodo(s) de realización:** 2017-2019

**Instancia(s) de realización:** Tesis para alcanzar el grado licenciado en Física por la Universidad Nacional Autónoma de México

**Realización:** Mateo Tonatiuh Rodríguez Cervantes

**Comité tutor:** Pablo Padilla, Pablo Rendón, Roberto Velasco, Carles Tardío e Iván Navarrete

**Semblanza:** El proyecto consiste en el desarrollo de un modelo matemático y su correspondiente implementación numérica de la vibración de barras. Las barras son una parte fundamental en las *esculturas sonoras Baschet*, las cuales fueron creadas por los hermanos Baschet a mediados del siglo XX en Francia. Parte de esta colección es el llamado *Cristal Baschet*, que es uno de los últimos instrumentos acústicos en inventarse. De manera general se puede decir que estas esculturas sonoras constan de barras metálicas libres de un borde y sujetas por el otro a una superficie metálica o de madera, a la cual a su vez está sujeto un pabellón de resonancia, que es una lámina metálica o plástica de forma cúbica, plana o de alguna superficie arbitraria que depende de criterios estéticos y escultóricos. Las barras suelen ser intervenidas con pesos adicionales con el fin de modificar su forma de vibrar y, por lo tanto, el sonido que emiten.

Una vez encontrado el modelo matemático de una barra que vibra, el método utilizado para solucionar la ecuación diferencial correspondiente será el de *diferencias finitas* y se implementará en el programa Matlab. En este sentido existen muchos antecedentes de modelación física de instrumentos musicales (ver: Bilbao<sup>196</sup>). En particular este enfoque conduce a la resolución de ecuaciones diferenciales parciales. Se caracterizará el esquema numérico para entender su alcance y posibilidades de manipulación, con el fin de tener un programa computacional que permita predecir el sonido emitido por una barra antes de utilizarla en una escultura sonora o instrumento.

**Documento:** <http://132.248.9.195/ptd2019/noviembre/0798490/Index.html>

---

<sup>196</sup> Bilbao, Stefan, *Numerical Sound Synthesis: Finite Difference Schemes and Simulation in Musical Acoustics*, John Wiley & Sons, 2009.

### 1.1.3.3.7.5 'El dispositivo sonoro como detonante de interacción emocional' de

#### Gaber Lugo

**Nombre del proyecto:** Tutoría dentro de la asignatura optativa de Escultura Sonora del proyecto 'El dispositivo sonoro como detonante de interacción emocional. La interacción phono-afectiva a partir de la acción del no-músico'

**Periodo(s) de realización:** Semestre 2019-2

**Instancia(s) de realización:** Artículo para alcanzar el grado de Maestro en Artes Visuales por medio del 'Seminario experimental y analítico sobre problemas escultóricos tradicionales y sus vertientes, materiales y conceptuales, con el arte actual.'

**Realización:** Gaber Lugo

Comité tutor: Tutores: María de las Mercedes Sierra Kehoe y Francisco Javier Tous Olagorta, cuerpo colegiado: Juan Manuel Marentes Cruz, Horacio Castrejón Galván, Ignacio Granados Valdez y Pablo Joaquín Estévez Kubli

**Semblanza:** En este trabajo de investigación se visualizan las posibilidades del sonido como un medio para la interacción afectiva-emocional. En el proceso de indagación se retoma el concepto de dispositivo, para la designación de las estructuras conformadas por la escultura sonora central, y en distintas configuraciones bancos, bases, tapetes, recipientes cerámicos, y/o soportes, para conformar el concepto de "dispositivo sonoro", que se relacionan directamente con los cuerpos que les activan, en la búsqueda de un sistema que permite visualizar las interacciones no dirigidas para llevar a experiencias phono-afectivas, por medio de vivencias sonoras abiertas.

**Documento:**<https://drive.google.com/file/d/1V1Sep-4XbDXS4dbLgQukuX1alycfsu9q/view?usp=sharing>

### 1.1.3.3.7.6 ‘Acercamientos entre la fotografía panorámica, el paisaje sonoro y el campo expandido de la escultura’ de Nicole Droppelmann

**Nombre del proyecto:** Tutoría como parte de residencia ‘Acercamientos entre la fotografía panorámica, el paisaje sonoro y el campo expandido de la escultura’

**Periodo(s) de realización:** 2020

**Instancia(s) de realización:** Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes Visuales

**Realización:** Nicole Droppelmann Leonelli

**Comité tutor:** Tutores principales: Alicia Villarreal (Chile), Iván Navarrete (México); Ayudante: Antonia Teillery (Chile)

**Semblanza:** El proyecto “*Acercamientos entre la fotografía panorámica, el paisaje sonoro y el campo expandido de la escultura*” busca relacionar a modo de traducciones e interpretaciones materiales experimentaciones realizadas desde mi llegada a México para comprender y reflexionar sobre el espacio que habitamos. El captar partes de la ciudad se transformó en un sistema de trabajo donde la importancia se tomó en la *forma de mirar*, es por esto que, la fotografía panorámica fue mi aliada para lograr capturar las dimensiones monumentales de edificios, esculturas y monumentos.

**Documento:** En proceso graduación

**Se podrá consultar online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/acercamientos-entre-la-fotograf%C3%ADa-panor%C3%A1mica-el-paisaje-sonoro-y-el-campo-expandido>

### 1.1.3.3.8 *Visita de Martí Ruiz a México*

Para finales de 2018 e inicios de 2019 Martí Ruiz nos comunicó de su estancia en el Metabolic Studio en los Ángeles California y el Mills College de Berkely, oportunidad que consideramos única para celebrar el primer año de actividades de Escultura Sonora Baschet MX y decidimos invitar a extender su estancia durante una semana en la CDMX y organizar varios eventos.

#### 1.1.3.3.8.1 **Presentación en México de la reedición del libro ‘Sounds Sculptures of Baschet’s Brothers’, MUAC**

**Nombre del proyecto:** Presentación en México de la reedición del libro ‘Sounds Sculptures of Baschet’s Brothers’

**Periodo(s) de realización:** 30 enero 2019

**Instancia(s) de realización:** Museo Universitario Arte Contemporáneo

**En colaboración con:** Universidad de Barcelona Ediciones, Taller Baschet de la Universidad de Barcelona, Grupo Interdisciplinario de Investigación en Escultura Sonora GIEES, Laboratorio de Arte y Diseño, LABADI

**Equipo de trabajo:** Ponentes: Edgar Olvera Yerena, Iván Navarrete, Martí Ruiz y Javier Tous, Presentadora: Paola Eguiluz

**Registro audiovisual online:**

<https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/presentaci%C3%B3n-de-en-m%C3%A9xico-de-la-reedici%C3%B3n-del-libro-sounds-sculptures-of-baschet-s-brothers-muac>

**Semblanza:** Este libro es un clásico en la historia del arte. François Baschet relata sobre la investigación y creación de sus Esculturas Sonoras, con las que comenzó una carrera pionera en la que combinó arte y ciencia, escultura y música. La voluntad de compartir sus hallazgos inspiró otro avance: exposiciones participativas, espacios donde todos pudieran explorar y jugar con el sonido. La concepción de la acústica de François Baschet, es un método para comprender las relaciones funcionales entre la forma, la materia, la acción y el sonido, no solo dio lugar a la invención de cientos de esculturas sonoras de todos los tamaños y sonoridades, que se pueden encontrar en todo el mundo, sino que también llevó a François y su hermano a colaborar con personalidades como Jean Cocteau, Pierre Schaeffer y ToruTakemitsu. François Baschet relata una divertida colección de historias sobre la vida artística en París y Nueva York en los años 40 y 60. Esta reedición de Las esculturas sonoras de Bernard y François Baschet incluye fragmentos aún inéditos cuando apareció la primera edición, e incorpora el texto original de la Organologie des Structures Sonores Baschet (escrito por los dos hermanos), con traducciones al español.

## Desarrollo del proceso y apuntes:

- Presentación de Libro

\*Compra de libro en librería

Tiempos	Acciones	Anotaciones
2'	Bienvenida	
3'	Presentación de la mesa	
5'	Introducción al tema Presentación de los ponentes	
3'	Introducción al ponente	
15'	Exposición Edgar Olvera	El arte sonoro y la escultura sonora en el contexto cultural y académico de la UNAM
3'	Introducción al ponente	
15'	Exposición Javier Tous	La escultura sonora en la Facultad de Artes y Diseño
3'	Introducción al ponente	
15'	Exposición Iván Navarrete	El proyecto Escultura Sonora Baschet MX
3'	Introducción al ponente	
30'	Exposición Martí Ruiz	Perspectivas y alcances de la reedición del libro 'The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet'
15'	Retroalimentación con el público	
3'	Cierre	





66Registros de la presentación en México de la reedición del libro 'Sounds Sculptures of Baschet's Brothers'

Presentación de la reedición trilingüe extendida del libro *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet* de François Baschet

- » Fecha: 30 de enero 2019
- » Horario: 16 h
- » Sede: Sala de conferencias, Museo Universitario Arte Contemporáneo

**Presentan:**

Mtro. Edgar Olvera, UNAM  
Mtro. Iván Navarrete, UNAM  
Dr. Javier Tous, UPV  
Dr. Martí Ruiz, UB

**Modera:**

Paola Eguiluz, curadora e historiadora del arte



67Flyer de la presentación en México de la reedición del libro 'Sounds Sculptures of Baschet's Brothers'

### 1.1.3.3.8.2 Concierto de Esculturas dentro del marco de 'Modos de oír', XTAA

**Nombre del proyecto:** Concierto de Esculturas dentro del marco de 'Modos de oír'

**Periodo(s) de realización:** enero 2019

**Instancia(s) de realización:** Concierto dentro del marco de la exposición 'Modos de oír' en el museo Ex Teresa Arte Actual

**En colaboración con:** Centro de Investigación y Estudios en Música CIEM, Orquesta de Esculturas, Taller de Escultura Sonora Baschet de la UB

**Equipo de trabajo:** Orquesta de Esculturas. Director: Iván Navarrete, director invitado: Martí Ruiz. Ejecutantes, objetos sonoros. Edgar Olvera, Paola Eguiluz, Alonso torres, Abdelaziz Zuñiga, Bruno Martínez, Lorena Chajín y Edgar Torres. Instrumentario: Alan Ahued, Mario Olguín, Abril Cal, Tania Navarrete, Gaber Lugo y José Luis Uribe.

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/concierto-de-esculturas-dentro-del-marco-de-modos-de-o%C3%ADr-xtaa>

**Semblanza:** Acto 3. **Escultura Sonora Baschet MX.** Improvisación para Orquesta de Esculturas, planteada bajo el objetivo de crear un diálogo entre algunas de las piezas del 'Instrumentario pedagógico Baschet' y otras esculturas u objetos sonoros, buscando una recontextualización de las piezas históricas a partir de su reactivación y diálogo con otras propuestas. La dinámica de la improvisación consiste en el hecho de enfrentar dos secciones instrumentales bajo direcciones diferentes provocando un intercambio de gestos e ideas sonoras, que provengan del ejercicio de la transducción de ciertas intenciones en resultados sonoros. Para esta pieza se hará uso de algunas de las piezas del '*El instrumentario pedagógico*' que es una de las aportaciones más importantes de los hermanos Baschet, pioneros en la escultura sonora, es el desarrollado en 1982 por Bernard Baschet. Las cuales fueron adquiridas y traídas a México a finales de los ochenta por la maestra María Antonieta Lozano, pedagoga, maestra de piano, directora y fundadora del Centro de Investigación y Estudios en Música CIEM, donde actualmente se continúan utilizando con fines educativos. Se usarán también esculturas u objetos sonoros implementados por los miembros de la Orquesta de Esculturas, la cual se basa en la construcción e improvisación de este tipo de artefactos. Además de contar con la presencia de Martí Ruiz coordinador del Taller de Escultura sonora Baschet quien fungirá como director invitado.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

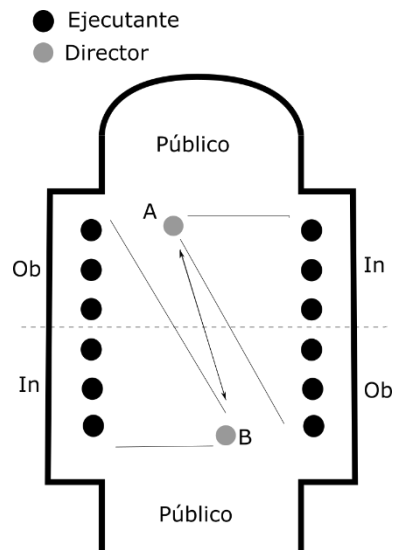
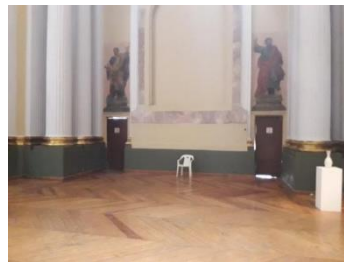
- **Concierto para Escultura Sonora/ XTAA**

Improvisación para Orquesta de Esculturas, planteada bajo el objetivo de crear un diálogo entre algunas de las piezas del 'Instrumentario pedagógico Baschet' y otras esculturas u objetos sonoros, buscando una recontextualización de las piezas históricas a partir de su reactivación y diálogo con otras propuestas. La dinámica de la improvisación consiste en el hecho de enfrentar dos secciones instrumentales con direcciones diferentes provocando un intercambio de gestos e

ideas sonoras, que provengan del ejercicio de la transducción de ciertas intenciones en resultados sonoros.

Duración 22'

El espacio: en el que nos ubicaremos es el transepto, y usaremos los brazos menores, pero justo en el centro estarán instalados en bases quijadas de caballo que se usarán en un set anterior al nuestro, el público estará del lado del ábside y ocupando la nave central, a continuación fotos y un diagrama de nuestra disposición:



68Espacio interior del XTTA

- Disposición en el espacio en XTTA

La idea es hacer dos secciones instrumentales (3 piezas del instrumental y 3 objetos sonoros) independientes y dirigidas cada una por un director (Martí e Iván) ambos directores deben tener la posibilidad de verse para poder entablar una dinámica dialógica a lo largo de la ejecución.

La dinámica de la pieza es que confronten y dialoguen las diversas secciones instrumentales.

La propuesta es la siguiente:

6' Susurros en frases largas con la sección de objetos (3' c/u, director A y B)

6' Juegos e ideas brillantes con el instrumental (1 ½' c/u, ABABAB)

4' Ideas explosivas con las dos secciones (2' c/u, AB)

4' Respiros secciones simultáneas cruzadas (director A Objetos, director B Instrumentario, 2' luego al revés 2')

2' Cierre explosivo con secciones instrumentales simultáneas, dirección A y B simultánea siempre en comunicación dialógica

La alineación de la orquesta es la siguiente:

### **Orquesta de Esculturas**

**Director A.** Iván Navarrete

**Director B.** Martí Ruiz

### **Ejecutantes**

#### **Objetos sonoros.**

Edgar Olvera

Alonso torres

Abdelaziz Zuñiga

Bruno Martínez

Lorena Chajín

Edgar Torres

#### **Instrumentario**

Alan Ahued

Mario Olgúin

Abril Cal

Tania Navarrete

Gaber Lugo

José Luis Uribe

- La división por secciones instrumentales sería la siguiente:

Director A. Martí	Director B. Iván
Alan Ahued (In)	Tania Navarrete (In)
Abril Cal (In)	Gaber Lugo (In)
Mario Olgúin (In)	José Luis Uribe (In)
Edgar Olvera (Ob)	Bruno Martínez (Ob)
Edgar Torres (Ob)	Lorena Chajín (Ob)
Abdelaziz Zúñiga (Ob)	Alonso torres (Ob)
Por lo que respecta a la dirección de Martí sobre esta estructura, me comentó lo siguiente:  -(Pretende hacer una) Partitura gráfica para un recorrido dinámico- emotivo, (basado en sonidos concretos conocidos por intérpretes) y que guía o acompaña las premisas performáticas que ya estableciste -(Revisar) una parte (quizás al final) donde todos tocamos, siguiendo unas células poli rítmicas que se permutan siguiendo unas premisas de duraciones estructurales tipo gamelan-SteveReich (Que él trabajaría con ustedes), para una aproximación a algo más previsible para el público, aunque nadie sepamos exactamente qué pasa en el siguiente compás, pero si pudiendo identificar y anticipar cada ciclo.	Por mi parte trabajaremos con los timbres y sonoridades de cada instrumento, y trabajaremos con los gestos resultado de las intenciones, con cada uno hablaré directamente.




**CULTURA**  
 SECRETARÍA DE CULTURA


**INBAL**

Exposición Modos de Oír/ Actividades paralelas  
**CONCIERTO PARA ESCULTURAS SONORAS**  
 Juan José Rivas / Jerónimo Naranjo / Iván Navarrete e invitados.

Ex Teresa Arte Actual  
 30 de enero de 2019  
 20:00 h



Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636  
\*Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.\*

[www.gob.mx/cultura](http://www.gob.mx/cultura)
[www.gob.mx/mexicoescultura](http://www.gob.mx/mexicoescultura)
[www.gob.mx/cultura/inba](http://www.gob.mx/cultura/inba)


 @INBAmx @bellasartesinba @bellasartesmx

69Flyer del Concierto para Esculturas Sonoras en el XTAA



70Concierto de Esculturas dentro del marco de 'Modos de oír'



### 1.1.3.3.8.3 Workshop 'PanGamelan', CU

**Nombre del proyecto:** Workshop 'PanGamelan'

**Periodo(s) de realización:** martes 29 y jueves 31 de enero 2019, 10:00 am a 14:00 hrs

**Instancia(s) de realización:** Laboratorio de Escultura del Posgrado en Artes y Diseño

**En colaboración con:** Taller de Escultura sonora Baschet de la UB

**Equipo de trabajo:** Imparte: Martí Ruiz, coordinación: Iván Navarrete, responsable del taller: Javier Tous

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/workshop-pangamelan-cu>

**Semblanza:** Durante el Workshop se construirá la estructura denominada Pan Gamelan, conjuntos de instrumentos de 5 a 10 sartenes, inspirados en la orquesta de Gamelan de Indonesia, apoyados de los principios de la filosofía y de la escultura sonora Baschet, esto como parte del proyecto Après-Baschet que ha desarrollado Martí Ruiz en diversas partes del mundo como España, Francia, Japón, Rusia y recientemente Estados Unidos.



71Registros del Workshop 'PanGamelan'

#### 1.1.3.3.8.4 Proyecto 'PanGamelanMX'

**Nombre del proyecto:** PanGamelanMX

**Periodo(s) de realización:** Desde febrero 2019

**Instancia(s) de realización:** Laboratorio de Escultura del posgrado en Artes y Diseño, Museo de las Ciencias Universum

**En colaboración con:** PanGamelan, Barcelona

**Equipo de trabajo:** Lorena Chajín, Laura Martínez, Gaber Lugo, Alonso Torres, Alan Ahued, Abril Caly, Enrique Morales, Héctor Tobón, Adriana Iwasaki, Mariana Marrero, Geovanni Chimal e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/proyecto-pangamelanmx>

**Semblanza:** El proyecto 'PanGamelanMX' descansa sobre las bases de la orquesta de Gamelan, de indonesia, la influencia de la Escultura Sonora Baschet, el arte sonoro y la música occidental, justo ahora se encuentra en proceso de definir su identidad creativa y es por eso que se considera fundamental abrir la base social y la entrada de nuevos miembros que siempre enriquezcan y alimenten la naturaleza del proyecto. La idea es brindar los conocimientos básicos de acústica aplicada para la elaboración de los instrumentos de la orquesta de gamelan con materiales de reciclaje como sartenes, comales y latas. Y a través de diversas dinámicas de ejecución introducir en el actuar colectivo la complejidad matemática de estructuras musicales presentes en estas influencias musicales.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- El proyecto de PanGamelanMX inicia con el workshop 'PanGamelanMX' que imparte Martí Ruiz, ahí se plantean las bases tanto técnicas como filosóficas del proyecto, a partir de ahí el reto es mantener y hacer que el proyecto tome su propio cause.
- Dicho proceso toma algunas semanas después de la finalización del workshop en las que se requiere de una configuración para que los integrantes puedan plantear objetivos y formas de trabajo.
- Finalmente se esclarecen y dialogan las intenciones y objetivos personales en tanto al entusiasmo de tomar el proyecto.
- Y se plantea la posibilidad de pedir espacio en Universum para realizar ensayos semanales
- Se inician gestiones y son aprobadas
- Inicia periodo de ensayos donde se empiezan a idear las dinámicas de trabajo en diferentes niveles de participación en el gamelan.
- Se obtienen diversos materiales y asesorías, como la visita de Esteban... quien aporta diversas herramientas para continuar el desarrollo del grupo.



- La llegada del periodo vacacional de semana santa y fin de semestre muestra las dificultades reales de cada uno de los integrantes de continuar el grupo, y es el momento en el que gran parte del equipo inicial se alejan del proyecto.
- Sin embargo, se estabiliza una alineación que continúa el trabajo.
- Con este equipo se estabilizan las líneas de trabajo, los ensayos y se proyecta participación en proyectos.
- Se realiza trabajo transdisciplinario bajo el motor de la participación en encuentros artísticos.
- Se plantean estrategias de continuidad de la línea de trabajo tomando en cuenta la ausencia de diversos miembros.
- Durante la estancia de movilidad que implicó esta movilidad el grupo siguió trabajando, el resultado fue la realización de dos conciertos: 1. En la celebración de los 25 años del Universum, 2. En el museo del Carmen, presentando una exploración sobre el tema del 'Agua'.



72Registro del proyecto PanGamelanMX, ensayos y conciertos



**27 AÑOS UNIVERSUM**  
¡Ven y celebra con nosotros!

**Aniversario**  
12 de diciembre, 2019

**Foro de Química**  
11:00 horas

**Conversatorio**  
En colaboración con la revista *Chilango*  
**De qué morimos los mexicanos**  
Dr. Paolo Albarti Minutti  
Dr. Rafael Álvarez Cordero  
Dra. María de la Cruz Muradás Trotiño  
Lic. Luis Figueroa Villanueva  
Lic. Sarayd Luna

**Vestíbulo del museo**  
13:00 horas


**Espectáculo**  
**El circo de la ciencia**  
Noel Guerrero  
Zaid Rolva

**14:00 horas**

**Música**  
**Pan Gamelan MX**

- Invocación al agua
- Introducción
- Sequía
- Pequeñas gotas
- Lluvia
- Tormenta
- Estabilización de la lluvia
- Final

**Festejo**



www.universum.unam.mx | Facebook | Twitter | Instagram | UniversumMuseo  
Círculo Cultural de Ciudad Universitaria, Coyoacán 04510, CDMX

73Flyer concierto PanGamelanMX en los 27 años del Universum



**Invitación**

Tenemos el gusto de presentar una pieza sonora con *Sartenes, comales, gongs y otros instrumentos* con el tema: *Agua*

**Museo del Carmen**  
Av. Revolución 4 y 6, San Ángel, Álvaro Obregón, 01000.  
Ciudad de México, CDMX.  
7 de diciembre de 2019, 15:00 horas

En el marco del 27 Aniversario de *Universum Universum*, Museo de las Ciencias de la UNAM  
Universidad Nacional Autónoma de México, Cto. Centro Cultural de, CU.  
Coyoacán, 04510. Ciudad de México, CDMX.  
12 de diciembre de 2019, 14:00 horas

74Flyer concierto PanGamelan Museo del Carmen

### *1.1.3.3.9 Laboratorio 'Contact & PanGamelan. Experiencia colectiva'*

#### **1.1.3.3.9.1 9º Encuentro Internacional de Arte Sonoro y Experimentación**

##### **Audiovisual Fon\_ON, FAM**

**Nombre del proyecto:** Laboratorio 'Contact & Pangamelan. Experiencia colectiva'

**Periodo(s) de realización:** 1 y 2 de Julio 2019

**Instancia(s) de realización:** En la Facultad de Música FAD dentro del 9º Encuentro Internacional de Arte Sonoro y Experimentación Audiovisual Fon\_ON

**Equipo de trabajo:** Mariana Marrero e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/laboratorio-contact-pangamelan-experiencia-colectiva>

**Semblanza:** El proyecto 'PanGamelanMX' descansa sobre las bases de la orquesta de Gamelan, de indonesia, la influencia de la Escultura Sonora Baschet, el arte sonoro y la música occidental, basando su identidad creativa en la participación de individuos de diferentes áreas y disciplinas que siempre enriquezcan y alimenten la naturaleza del proyecto. La idea del proyecto es brindar los conocimientos básicos de acústica aplicada para la elaboración de los instrumentos de la orquesta de gamelan con materiales de reciclaje como sartenes, comales y latas. Y a través de diversas dinámicas de ejecución introducir en el actuar colectivo la complejidad matemática de estructuras musicales presentes en estas influencias musicales. La ejecución colectiva y la improvisación son algunas de las estrategias para entablar el diálogo y la comunicación entre los participantes de la orquesta, recursos que se comparten con otras expresiones como la 'improvisación de contacto' la cual usa estos mismos principios pero con los recursos que el cuerpo brinda en su encuentro con otros cuerpos y su habitar el espacio. Es por esta razón que el laboratorio de 'Contact & PanGamelan' pretende ser un espacio de diálogo para la libre improvisación basada en acciones que involucren la generación sonora y el habitar el espacio permitiendo a los participantes pasar de una a otra, basándose en la comunicación profunda a través de la escucha reflexiva y el actuar en consecuencia.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- **Programa:**

##### **'Contact & PanGamelan' Experiencia colectiva**

- Qué es la improvisación
- Qué es la improvisación de contacto
- Qué es la orquesta de gamelan
- Nociones de acústica



- Nociones de construcción o ensamblaje
- Nociones de improvisación sonora
- Nociones de movimiento
- Improvisación de contacto y orquesta de gamelan

- **Requerimientos:**

2 sesiones de 4 hrs

Aula o foro con espacio para danza y orquesta

Participantes mínimos 5 máximo 20

- El taller se desarrolló en dos sesiones claramente diferenciadas por el tipo de asistentes, además de darse una ruptura en la linealidad del desarrollo al tener una intermitencia en la permanencia de estos. Lo cual significo el reto de mantener y hacer accesible el hilo conductual a pesar de las entradas y salidas.
- El taller se centraba en revisar las relaciones conceptuales del 'contacto' tanto en el movimiento como de forma sonora, retomando los principios del gamelan y la improvisación de contacto.
- Los resultados nos permitían constatar en la génesis creativa de cada uno de los participantes la asimilación de los conceptos y a concepción de diversas formas de relación a través del movimiento y el sonido, sin caer en la danza y la música en sentido estricto.



75Laboratorio 'Contact & Pangamelan. Experiencia colectiva' en la FAM





76Flyer del Laboratorio 'Contact & Pangamelan. Experiencia colectiva' en la FAM

### 1.1.3.3.9.2 4º Encuentro de Improvisación de Contacto México, Butoyolotl

**Nombre del proyecto:** Laboratorio 'Contact & Pangamelan. Experiencia colectiva'

**Periodo(s) de realización:** 24 de Julio 2019

**Instancia(s) de realización:** Butoyolotl dentro del 4to Encuentro de Improvisación de Contacto México

**Equipo de trabajo:** Mariana Marrero e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/4%C2%BA-encuentro-de-improvisaci%C3%B3n-de-contacto-m%C3%A9xico-butoyolotl>

**Semblanza:** El proyecto PanGamelanMX descansa sobre las bases de la orquesta de Gamelan, de indonesia, la influencia de la Escultura Sonora Baschet, el arte sonoro y la música occidental, basando su identidad creativa en la participación de individuos de diferentes áreas y disciplinas que siempre enriquezcan y alimenten la naturaleza del proyecto. La idea del proyecto es brindar los conocimientos básicos de acústica aplicada para la elaboración de los instrumentos de la orquesta de gamelan con materiales de reciclaje como sartenes, comales y latas. Y a través de diversas dinámicas de ejecución introducir en el actuar colectivo la complejidad matemática de estructuras musicales presentes en estas influencias musicales. La ejecución colectiva y la improvisación son algunas de las estrategias para entablar el diálogo y la comunicación entre los participantes de la orquesta, recursos que se comparten con otras expresiones como la 'improvisación de contacto' la cual usa estos mismos principios, pero con los recursos que el cuerpo brinda en su encuentro con otros cuerpos y su habitar el espacio. Es por esta razón que el Lab Contact & PanGamelan pretende ser un espacio de diálogo para la libre improvisación basada en acciones que involucren la generación sonora y el habitar el espacio permitiendo a los participantes pasar de una a otra, basándose en la comunicación profunda a través de la escucha reflexiva y el actuar en consecuencia.

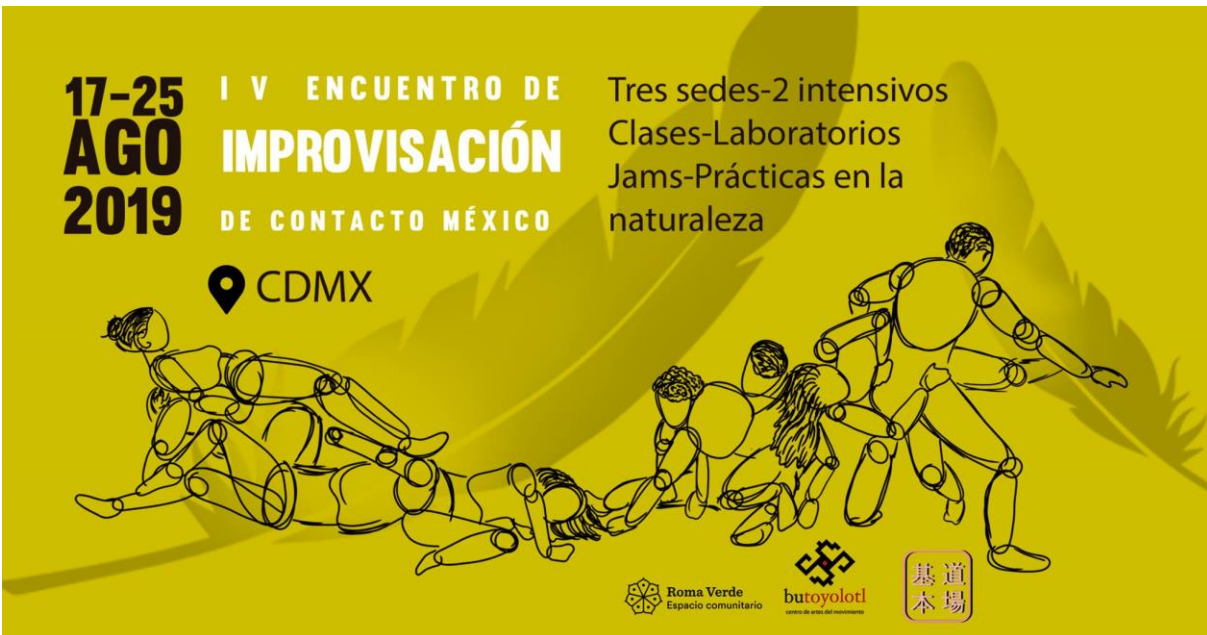
#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- El laboratorio se encontraba frente a la peculiaridad de enfocarse al público especializado en la danza de contacto, por lo que el objetivo era mostrar las herramientas y planteamientos del 'PanGamelan' provenientes del universo de la escultura sonora y el gamelan de Indonesia.
- El trabajo bajo el convenio de un 'Laboratorio' se planteaba desarrollar en un ambiente de experimentación artística, sin embargo, una de las asistentes de mayor edad, se vio contrariada anímicamente por la exploración realizada. Lo que la llevó a levantar polémica sobre el asunto. Lo que llevó a visualizar de manera más tangible, el potencial de incidencia y los niveles de contacto entre susceptibilidades que este tipo de práctica implican.
- Esta persona, aunque intento permanecer dentro de la dinámica después de nuestra argumentación del planteamiento del laboratorio, finalmente optó por retirarse, permitiendo al resto del grupo continuar las exploraciones e interacciones en el espacio a partir del movimiento del cuerpo y el sonido.





77Registro del Laboratorio 'Contact & Pangamelan. Experiencia colectiva' en el IV Encuentro de Improvisación de contacto México



78Flyer del 4º Encuentro de Improvisación de Contacto México, Butoyolotl



### 1.1.3.3.10 *Visita a Bali, Indonesia*

#### 1.1.3.3.10.1 **Clase de Rindik y Gender, en Ubud**

**Nombre del proyecto:** Clase de Rindik y Gender

**Periodo(s) de realización:** Del 3 al 11 de enero 2020

**Instancia(s) de realización:** Eka Homestay en Ubud, Bali, Indonesia

**Imparte:** Wayan Pasek

**Participantes:** Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/clase-de-rindik-y-gender-en-ubud>

**Semblanza:** Entre los objetivos de visitar la isla de Bali se encuentran tener un acercamiento a la cultura del gamelan por lo que además de procurar asistir a eventos donde este sea presente nos planteamos tomar lecciones de técnica básica de algunos instrumentos, por lo que aprovechamos la oportunidad de estudiar Rindik y Gender.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Conocer los procesos de adquisición de las disciplinas artísticas dentro de la cultura de Indonesia, era uno de los objetivos más importantes de la visita, por lo que participar de una clase de Gamelan, representó una oportunidad única, esto sorteando la barrera del idioma.
- El contacto con Wayna Pasek, fue a través de Wayra, músico argentino a quien contacte a través de Judith. El mundo del gamelan es muy pequeño.
- El aspecto más importante a destacar es como difiere la manera de aprender a tocar gamelan con respecto a la música en occidente. Para empezar ellos trabajan con piezas completas e impermutables, su forma de estudio es la imitación, el oído y la repetición, lo cual los hace gozar de una memoria muy desarrollada, sin embargo no hay espacio para la improvisación ni la búsqueda de otras formas. Ellos no subdividen las frases y practican por segmentos, siempre toman el todo. Con este método logran un desarrollo de la técnica impresionante, y el tipo de vida de la isla, permite consagrar una gran parte de la vida al ejercicio del gamelan.
- Sin embargo, no es un oficio en sí, en la isla hay gran cantidad de músicos, pero todos se dedican a otra cosa para subsistir.
- Al final Eka, el hijo de Wayna Pasek me contaba que era compañero de Krisna, quien compuso para el gamelan de Barcelona y ahora vivía en Holanda.



79Clase de Rindik y Gender, en Ubud

### 1.1.3.3.10.2 Visita a orquestas de Gamelan en la isla de Bali

**Nombre del proyecto:** Visita a orquestas de Gamelan en la Isla de Bali

**Periodo(s) de realización:** Del 23 de diciembre 2019 al 13 de enero 2020

**Instancia(s) de realización:** las regiones de Ubud, Batubulan y Tempant Wista

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/visita-a-orquestas-de-gamelan-en-la-isla-de-bali>

**Realizador:** Iván Navarrete

**Semblanza:** Con la finalidad de tener un acercamiento a las expresiones de la cultura Balinesa se planteó la asistencia a ensayos y presentaciones de Gamelan en Grand Hyatt en Nusa Dua, Jl. Batulang No 20, Batubulan, Garuda Wisnu Kenangan Parque Cultural, Palacio de Ubud, Para Darlem Tama Kaja y Balaid Banjar Ubud Kelod.

#### **Desarrollo del proceso y apuntes:**

- Llegar a la a Indonesia solo después del gran concierto de gamelan, en sí representa un encuentro de emociones en varios sentidos.
- Por fortuna la experiencia de los viajes, el consejo de los amigos te hace estar consciente de lo que puedes necesitar durante la estancia, sin embargo, las cuestiones más importantes las vas descubriendo sobre la marcha.
- Afortunadamente mi arribo a Bali, coincidió con la estancia de Valeria Mariana, amiga Boliviana quien desde Canadá hacia un recorrido por este asiático. Ella me explico las cuestiones básicas como la forma de tener datos en el teléfono, la referencia de las aplicaciones para obtener servicio de Scooters que sirven como Taxis. Así como a manejar las cuentas y guardar la calma mientras me daba cuenta que me habían vaciado el dinero de mi tarjeta. Además de darme la referencia de grupos de gamelan, que finalmente resultaron cercanos a Mariana Marrero, compañera del 'PanGamelan MX'. Con esto la aventura en Indonesia se volvía más viable.
- Lo más impactante de adentrarse en una isla del sudeste asiático, es descubrir en forma directa, lo cercano que son a nuestra cultura, la similitud de la forma de vida, más allá de la religión, el idioma, las formas de vestir y los rasgos físicos. La cercanía de las formas culturales, en el uso de altares, las formas de la comida e incluso compartir el alfabeto. Son cuestiones que hacen sentir muy cercanas las culturas. Por no decir que además el clima y la estructura de los propios lugares nos lleva a la misma sensación.
- La apertura de las personas muy mucha, su economía depende bastante del turismo y en muchas zonas el inglés es casi un idioma oficial. Sin embargo, ellos están muy abiertos a compartir su cultura. Y eso se recibe desde el primer momento, cuando te invitan a presenciar sus ensayos de Gamelan. Los cuales son ejercicios comunitarios, casi familiares, donde cada uno de los integrantes sabe de sus responsabilidades y su importancia extendiendo a la vida los planteamientos del gamelan.
- La manera de transmitir su cultura, evidente mete es la inmersión y eso se nota cuando los más pequeños imitan en el baile el trabajo de las abuelas, quienes prepara las bailarías a través de sesiones de ensayos, donde corrigen sus posturas y modelan su cuerpo para el baile.



- Por otra parte, la riqueza de la cultura del gamelan se desborda en sus expresiones artísticas y en su vida cotidiana, y esto se refleja en la facilidad de ser partícipe de ceremonias, procesiones (belegayur) o puestas en escena (tipo Cak, por ejemplo).



*80* Visita a orquestas de Gamelan en la isla de Bali

### 1.1.4 Bitácora de la imposibilidad

Al inicio del confinamiento la situación en lo relativo a mi investigación doctoral 'Escultura Sonora Baschet MX. Rescate histórico de la propuesta de los hermanos Baschet en México para la creación de lugares de empatía translingüística detonada por la escultura sonora' me llevó a escribir el 'Ensayo de la imposibilidad' en el cual planteaba desde la 'investigación cancelada' la problemática que tras mi visita a Japón enfrentó Sachiko Nagata directora de la Association Baschet JP, en tanto que la exposición planeada para celebrar el centenario del natalicio de François Baschet y los cincuenta años de la Exposición de Osaka con una curaduría que propiciaba un reencuentro entre la obra de Taro Okamoto y las esculturas sonoras de los hermanos Baschet. En la cual se pretendía una reactivación de la obra Baschet en dimensiones cercanas a lo que fue en la Feria Mundial de Osaka en el 1970, en la cual hubo millones de visitas, debido a que este año 2020 era año de las Olimpiadas en Japón, las cuales también fueron canceladas. El ensayo versaba en la imposibilidad, doble-imposibilidad, que significaba ahora el activar las piezas originales Baschet. Dada la crisis de contacto que detonaba la emergencia sanitaria mundial provocada por el COVID19. Ante la cual en el museo se montaron las piezas y se inauguró la exposición, sin acceso al público. Y de dónde derivó la pieza que circuló en YouTube en la que Sachiko Nagata está activando las esculturas sonoras en la sala vacía del museo. Un escenario desolador para una propuesta artística basada en la participación, sin embargo de aquí se visualizan otro tipo de relaciones, como la interacción remota. A partir de ahí empieza a transcurrir el 'tiempo de reflexión' del que surgen las 'posibilidades de la imposibilidad', las cuales convergen en las formas nuevas de la interacción que se generan en esta 'nueva normalidad' las que permiten adentrarnos en ejercicios de comunicación remota como la pieza 'DesFase' que ejecutamos vía video conferencia con la orquesta PanGamelanMX, y otros ejercicios que componen esta 'bitácora de la imposibilidad' los cuales nos llevan a propiciar encuentros entre lenguajes artísticos tales como Live Coding y el Live Cinema con la escultura sonora.

### 1.1.4.1 Favor de tocar. Escultura Sonora Baschet MX

**Nombre del proyecto:** Favor de tocar. Escultura Sonora Baschet MX

**Periodo(s) de realización:** No concretado debido a COVID19

**Instancia(s) de realización:** Se presentará al Museo de Arte Moderno (MAM)

**En colaboración con:** Taller de Escultura Sonora Baschet de la UB, Assotiation Baschet JP, CIEM, MUAC, Mills College of Berkeley y el Metabollic Studio

**Equipo de trabajo:** Escultura Sonora Baschet MX. Investigación y producción: Iván Navarrete, curaduría: Paola Eguiluz

**Semblanza:** En tiempos posteriores a la crisis de contacto ocasionada por la contingencia sanitaria debida al COVID 19 la sentencia 'Favor de tocar' resultará peligrosa debido a su oposición con los planteamientos de 'la sana distancia' y la 'nueva normalidad', y aunque las condiciones cambien se encuentre una vacuna u otras soluciones el cuerpo recordará este sentir. Sin embargo en esta exposición se busca hacer evidente que desde una perspectiva histórica y en la esfera de lo artístico es una postura que siempre ha sido peligrosa.

Por lo que 'Favor de tocar' apela al rescate del valor simbólico de la posibilidad de tocar. Sentencia fundamental en la propuesta de los hermanos Baschet y eje central de su propuesta como un canal de entrada al descubrimiento del mundo y un detonador de nuestra capacidad de transformación. Apelando a la comunicación dialógica y a la empatía translingüística que propicia la escultura sonora dada su expansión desde el campo de la escultura a través del sonido y cómo este nos facilita que nuestra interacción no sea cara a cara.

**Requerimientos técnicos:** Se propone una exposición con todas las condiciones que requiere la 'nueva normalidad' que incluso facilitan el control sobre la interacción de piezas presentadas. Grupos reducidos y accesos individuales a las instalaciones así como espacios amplios y sanitización de todos los objetos involucrados.

Planteamiento del proyecto:

#### **1ra Sección.** La imposibilidad

Presentación de obra instalativa-conceptual respecto a la reflexiones sobre la propuesta de los hermanos Baschet en México.

**Requerimientos técnicos:** Esta sala requiere ser dividida en cinco espacios instalativos, para su recorrido individual.

Recorrido de obra:

1. **Favor de Tocar.** Sala primordialmente vacía donde se postran dos vitrinas, dentro de las cuales lucen enmarcadas dos hojas de sala de la exposición 'Estructuras Musicales' en el MUCA de 1966. Las cuales dan las indicaciones al público de que pueden tocar las piezas y los horarios donde esto es posible además de los horarios de las charlas de François sobre la obra.

Instalación.

Dimensión variable con material de Archivo ARKHEIA/MUAC,

Iván Navarrete (PhonoGrafic), 2020

**La imposibilidad.** La sala como cubo blanco en su totalidad y a la entrada unos visores de realidad virtual de los que surja una inmersión al Museo Taro Okamoto de Kawasaki en Japón y continúe con el video de la activación de las esculturas Baschet en la sala vacía por Sachiko Nagata bajo el confinamiento por COVID19. Termina en un 'fade out' con los sonidos del mundo a través de la radio.

Video instalación inmersiva.

Dimensión variable, con material de video de la exposición

'Resonancia del sonido y el objeto.

El encuentro entre las esculturas sonoras Baschet y Taro Okamoto<sup>197</sup>

y registros de audios de Radio de onda corta

durante el confinamiento por COVID19,

Iván Navarrete (PhonoGrafic), 2020

**Retorno Eterno.** Sala oscura con mapping a las cuatro paredes y techo, sonido espacializado a cuatro u ocho canales, se presenta en loops desfasados el material de la activación Baschet en la olimpiada juvenil del 68, con los audios se genera una espacialización del 'gis' en los registros de video.

Video instalación con espacialización sonora.

Dimension variable, cinco proyectores y sistema de audio multicanal,

Material de archivo del Taller de Escultura Baschet de la UB,

Iván Navarrete (PhonoGrafic), 2018

**El silencio.** En una sala preparada para proyección tradicional, sillas o sillones en forma de auditorio se presenta en la proyección el registro de la acción '4'33" para Monumento de percusión' donde la célebre pieza de John Cage que consiste en cuatro minutos treinta y tres segundos de silencio se ejecuta ante la célebre escultura Baschet.

Video instalación.

Dimensión variable, proyector sistema de audio estéreo, sillas o sillones,

Con material de registro de la

'Clase abierta. Mi nombre es Baschet' en el MUAC,

---

<sup>197</sup> Traducido del Japonés: 「音と造形のレゾナンスーバシエ 音響彫刻と岡本太郎の共振」

Iván Navarrete (PhonoGrafic), 2017

## **2da Sección. Après la Normalité**

Creación de un pabellón adecuado a la nueva normalidad para la presentación de propuestas 'Après Baschet' en interacción con piezas originales Baschet.

**Requerimientos técnicos:** La sala requiere ser amplia para poder ser seccionada en cabinas individuales para cada escultura sonora

1. **Après la normalité.** Traducido del francés como 'Después de la normalidad' es un pabellón expositivo el cual plantea dividir el espacio de la sala de exhibición en cabinas individuales divididas por plástico transparente donde estén alojadas cada una de las propuestas 'Après Baschet' y las piezas originales Baschet, esto para permitir la interacción entre ellas y los espectadores que las manipulen, los espacios están acondicionados con ventiladores sanitizantes.

Instalación In situ.

Plástico transparente, estructura metálica, ventiladores sanitizantes.

Iván Navarrete (PhonoGrafic), 2020

Lista de obra exhibida en el pabellón:

Après Baschet

1. **Axolotl Multitimbral Pelog Percussion.** Para esta percusión las barras están afinadas en 6 tonos de la serie armónica Pelog de Daniel Schmidt, un enfoque científicamente revelador de las escalas de Gamelan indonesias. Inspirados en la diversidad de las estructuras de barra encastrada de Baschet, cada grupo de tamaños y barras ponderadas producen colores de sonido distintivos, para ofrecer una amplia gama de las muchas cualidades tímbricas posibles, desde sonidos de campana más profundos, hasta tonos helados más redondos o brillantes. Algunas barras producen acordes de racimo, formados por varios tonos Pelog simultáneamente.

Escultura sonora.

Planchas y placa de aluminio y varilla roscada,

Martí Ruiz (Martí Ruids), 2018

2. **Freezing forks.** También conocidos como 'aka Kouri-no-Sen' son un nuevo tipo de diapasones direccionales autoradiantes. Daniel Schmidt lleva los 'Freezing forks' de Martí Ruids a un nuevo nivel al montarlas en una rueda giratoria para que podamos disfrutar de sus tonos sostenidos combinados y las



frecuencias más bajas resultantes en frecuencias armónicas, viajando en el espacio.

Escultura sonora.

Placa de aluminio y madera,

Martí Ruiz (Martí Ruids), 2018

- 2. Flower Cristal.** Basado en las Flores de Cristal de François Baschet, estas piezas permiten una interacción delicada y receptiva. Piense en el vidrio como un arco en un violoncello que transfiere energía a cuerdas, varillas de metal de diferentes tamaños, que impulsan su vibración en el aire a través de las láminas de acero inoxidable dobladas. Los cortes en este tipo de forma de flor permiten que las vibraciones resuenen en longitudes de onda más cortas, por lo que aparecen tonos más altos a medida que se agregan nuevas voces a la señal original creada en las barras.

Ikebana, el arte japonés del arreglo floral, se basa en la apreciación de las diferencias y variaciones sutiles. Por lo tanto, Ikebanaphone es este sistema modular de Après-Baschet Cristal Flowers que permite cambios en la posición del altavoz para variaciones visuales y de sonido, así como para futuras permutaciones de elementos más nuevos.

Escultura sonora.

Planchas y placa de aluminio, cristal y varilla roscada,

Martí Ruiz (Martí Ruids), 2018

- 1. Nimbus sedes.** Estos diapasones forjados, como cualquier diapason convencional, no irradiarían sus vibraciones al aire a menos que usen una caja de resonancia. En la configuración de Nimbus, los globos recogen las vibraciones donde las puntas oscilan más, por lo que la membrana de goma puede irradiar directamente. Cuando se aprietan, los tonos permanecen iguales porque las horquillas siempre envían las mismas frecuencias, pero la resonancia del globo cambia de acuerdo con diferentes presiones.

Escultura sonora.

Globo y hierro forjado,

Martí Ruiz (Martí Ruids), 2018

- 3. Suspensiones.** Es una instalación escultórica sonora Après Baschet la cual reflexiona sobre el sonido, el espacio, la inestabilidad, la relación materia-sonido y la participación del público, planteando la suspensión de planchas de

aluminio a través de un solo punto de contacto, lo que les permite funcionar como idiófonos, ser ellas misma materia resonante de la percusión o fricción que se les aplique, al tiempo que la ubica en una situación de inestabilidad al estar suspendida en el aire, medio primordial por el cual percibimos el sonido.

Instalación de esculturas sonoras.

Varilla y plancha de aluminio. Dimensiones variables

Iván Navarrete (PhonoGrafic), 2017

- 6. Oleajes.** Es una escultura sonora 'Après Baschet' basada en 'el cristal' la cual permite visibilizar las ondas sonoras, por medio de la cimática provocada en la plancha principal, generando olas que perturban la dirección de un barquito de aluminio, que navega en otro barco que es la escultura principal el sonido de los cristales evoca el sonido de los barcos de vapor, la idea del gran formato del cristal es también llevarlo a una percepción más corporal desde el tacto y el movimiento corporal.

Instalación de esculturas sonoras.

Varilla, cristal, agua-clorada y plancha de aluminio,

dimensiones variables,

Iván Navarrete (PhonoGrafic), 2018

Originales Baschet

- 1. Monumento de percusión.** Por sus grandes dimensiones permite una tesitura amplísima y una profundidad de sonido impresionante, la gama xenonal, es derivada de la disposición arbitraria de todas las barras, conjugando su resonancia por si mismas creando un sonido complejo y muy rico. La pieza es similar a 'Amiens' y se expuso en el MoMA en 1965, pero es una pieza emblemática porque es donada a la UNAM por el autor después de ser presentada en la exposición 'Esculturas Musicales' en el MUCA, siendo la primera muestra en América donde las esculturas sonoras pueden ser activadas por el público.

Escultura sonora. Estructura musical,

láminas de aluminio y varillas de metal, 330 x 400 x 200 cm,

François (1920-2014) & Bernard Baschet (1917-2015), 1964

Acervo constitutivo, MUAC/UNAM

- 2. Instrumentario pedagógico.** Formado por catorce esculturas sonoras fue creado por iniciativa de Bernard Baschet entre 1975 y 1983 los cuales presentan sonoridades muy diversas las cuales fueron escogidas para poder

mezclarse. La finalidad es aprender de forma lúdica y libremente a partir de los principios del sonido, la acústica y la práctica musical.

Esculturas sonoras.

Metal, caucho, cristal y fibra de vidrio

Bernard Baschet (1917-2015), 1973-1983

Colección del CIEM, 1986

### **3ra Sección. Après la normal**

Presenta una revisión histórica y conceptual de la relación Baschet-México a través de documentos y piezas de artistas relevantes a nivel nacional y mundial.

**Requerimientos técnicos:** La sala requiere de mamparas y vitrinas.

1. **Après la normal.** Traducido del catalán como 'Aprendido de la normalidad' es un espacio expositivo a modo de ofrenda tradicional mexicana el cual conjuga archivos con información documental vinculada a la relación Baschet-México, así como piezas de artistas nacionales e internacionales vinculadas formal o conceptualmente con la obra Baschet.

Instalación In Situ.

Mamparas y vitrinas, dimensión variable

Iván Navarrete (PhonoGrafic), 2020

#### **Lista de documentos y obra exhibida:**

2. **La llama olímpica.** Selección documental sobre la activación Baschet en México en diálogo con documentos y fotografías de los eventos y conflictos durante 1968 en México y el mundo.
  1. Colección fotográfica de la 'Olimpiada juvenil 68 Baschet' del archivo de la Galería MerKup, seis fotografías Blanco y negro, 1968
  2. Fotografías de la Olimpiadas\*
  3. Fotografías de los movimientos de 1968 en el mundo\*
  4. Fotografías de la matanza de estudiantes en Tlatelolco\*
3. **Objeto de crisis.** Selección que reflexiona con el encuentro de los objetos de arte con el mundo real.
  1. Documentación aduanal relacionada con la entrada del 'instrumentario pedagógico' a México, archivo del CIEM, 1986-1987

2. Borrador carta María Antonieta Lozano a Bernard Baschet en francés y en español, archivo del CIEM, 1986
3. Cristal Baschet en cono de fibra de vidrio, colección del CIEM, 1986
4. La caja Brillo, Andy Warhol, Pertenece a la Lambert Art Collection, 1964
5. Bruit Secret, John Cage, Centro Pompidou, París. Museo nacional de arte moderno/Centro de creación industrial, adquisición 1986

4. **El centenario de François Baschet y la reconstrucción del universo.** Selección que muestra el contexto mundial ante el centenario del natalicio de François Baschet.

1. La reconstrucción del universo. Artículo de Berta Taracena, publicado en la 'Revista mexicana de cultura' suplemento dominical del diario 'El nacional', el 6 de octubre de 1974, perteneciente al archivo de la galería MerKup.
2. Collage hemerográfico sobre la contingencia sanitaria por el COVID19, resaltando la crisis de contacto.
3. Selección de fotografías de la conmemoración en Japón durante la contingencia.

### 1.1.4.2 Diarios de Murciélagos

**Nombre del proyecto:** Diarios de Murciélagos

**Periodo(s) de realización:** Julio a septiembre 2020

**Instancia(s) de realización:** Exposición virtual, FB @MACH, IG @Marejada.Indisciplina y

**En colaboración con:** MAREJADA y MACH

**Equipo de trabajo:** Rubén Gil, Miguel Ledezma, Getsemani Guevara, Paola Eguiluz e Iván Navarrete

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/murcielagos>

**Semblanza:** Los murciélagos son una especie que posee un sistema de comunicación muy sofisticado que se aprende en comunidad, cuentan además con un sistema de navegación electromagnético, el cual ha sido el medio para captarlos como interferencia a través de una radio de onda corta en las montañas de la reserva de El Tepozteco, en el estado de Morelos. Durante el confinamiento, el artista sonoro PhonoGrafic registró los sonidos del mundo y de los murciélagos. Éstos han sido compartidos con diversxs artistas para detonar una reflexión colectiva sobre la incidencia de la comunicación transespecie. ¿Realmente estamos escuchando y entendiendo al mundo?

**Colaboraciones:** Alan Ahued Naime, Leticia Velasco & Pepe Flores, Alicia Beatriz (Heráclita), Lorena Chajín, Andrea (A SHH), MACH (Rubén Gil y Miguel Ledezma, Andrea Bustos & Elle Gis Elle, Malitzin Cortés, Aureliano Lecca, Manuel Guerrero, Bee Gamboa, Marcos Sánchez, Cañones de asedio ft Erizonte, Nicole Droppelmann Leonelli, Daniela Negrete, PanGamelan MX Elektropet, Paola Eguiluz, Fabián Ávila, Riccardo Massari, Gabriela Montero & Cody Desire, Sergio Rojas Granados, Geovani Chimal, Tania Navarrete, Jielyn Liu, Valeri Marina, John Cordero & Nestor Amortegui, Viko Hernández, José Luis Uribe, Wendy Plata y Laura Martínez.



*81Flyer de exposición online Diarios de Murcielagos*

### 1.1.4.3 Interacción remota

#### 1.1.4.3.1 'Laboratorio Transdisciplinario de Interacción Remota. Escultura Sonora Baschet MX'

**Seminario:** Laboratorio transdisciplinario de Interacción Remota. Escultura Sonora Baschet MX

**Modalidad:** Online

**Fechas:** Del 11 de mayo al 17 de junio, martes y jueves de 16 a 18 hr, en curso.

**Colaboración entre:** División de Investigación FAD y Escultura Sonora Baschet MX

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/laboratorio-transdisciplinario-de-interacci%C3%B3n-remota-escultura-sonora-baschet-mx>

**Semblanza:** La propuesta de los hermanos Baschet esta permeada de ideas como el tocar, explorar y construir por ti mismo. La pregunta del seminario es ¿Qué maneras de interactuar a través de esculturas sonoras podemos generar a la distancia? Y ¿Qué podemos retomar de la propuesta de los hermanos Baschet para lograr una interacción remota detonada por esta 'crisis de contacto' surgida por la pandemia?

#### **Desarrollo y apuntes:**

##### **Programa:**

#### 1. La interacción remota y la propuesta de los hermanos Baschet

1.1. Escultura sonora. Sobre las manifestaciones escultóricas que han tenido una presencia o conciencia del recurso sonoro a lo largo de la historia. Y en específico sobre los momentos concretos en los que se puede empezar a hablar de una 'escultura sonora' y sobre las diferencias disciplinarias entre conceptos como 'objeto sonoro'.

1.2. Escultura Sonora Baschet. Una visión general sobre la vida y obra de los hermanos franceses, pioneros en la escultura sonora, sus aportaciones en la acústica aplicada y las expansiones que generaron al mundo de la escultura.

1.3. Escultura Sonora Baschet en México. Sobre la relación Baschet-México y lo que representó para la proyección de su propuesta, como un espacio en la periferia del mundo que funcionó como laboratorio artístico.

1.4. Crisis de contacto. Una reflexión sobre la situación actual y la posibilidad de una recontextualización de la propuesta de los hermanos Baschet.

1.5. Posibilidades de la imposibilidad. Un laboratorio de ideas repensando la realidad y nuestra forma de relacionarnos.

1.6. Interacción remota. El ejercicio de generar vínculos y nuevas formas de compartir momentos, sentimientos y afectos.

2. Desarrollo de proyectos. La retroalimentación y trabajo de los proyectos de interacción remota de los miembros del laboratorio se desarrolla en tres etapas:

2.1. Retroalimentación entre integrantes del seminario. Busca generar diálogos desde las intenciones de proyecto de los asistentes al laboratorio, promoviendo una forma de trabajo fundamentada en la visión del fenómeno intermedia, la metodología de a complejidad y la transdisciplina.

2.2. Retroalimentación con artistas invitados. Busca generar un diálogo transversal a las disciplinas de las que cada participante lleva una formación, una retroalimentación basada en el 'probar y reflexionar', en el 'error' y en el 'pensamiento crítico'. Los artistas invitados son:

- Ulises Solano Razo, escultor, 13 de mayo
- Nicole Droppelmann Leonelli, artista visual, 13 de mayo
- Silvia Yoliztli Villanueva Marañón, escultura sonora e investigadora, 18 y 20 de mayo
- Mateo Tonatiuh Rodríguez Cervantes, físico y compositor, 25 y 27 mayo
- Elias Paracelso Xolocotzin Eligio, artista sonoro e investigador, 1 y 3 de junio
- Alan Ahued Naime, compositor y artista sonoro 8 y 10 junio

2.3. Retroalimentación con diversas comunidades. Busca procurar el cierre con un ciclo de reflexión y confrontación con la realidad. Así como la evaluación de los resultados. Participar en las jornadas de investigación de la UNAM.

**Materiales y herramientas:** PC, Laptop o Smartphone, conexión a internet estable, los materiales con los que se desarrollara el proyecto deben partir en primera instancia de la línea producción de los participantes, estos se irán clarificando en el laboratorio.

# Laboratorio transdisciplinario de **interacción remota** Escultura Sonora Baschet MX

11 de Mayo al 17 de Junio  
Martes y jueves  
16 a 18 hrs  
Plataforma Zoom

Responsable: Héctor Iván Navarrete Madrid  
Correo de contacto: [esculturasonorabaschetmx@gmail.com](mailto:esculturasonorabaschetmx@gmail.com)



82Flyer del Laboratorio Transdisciplinario de Interacción Remota. Escultura Sonora Baschet MX



#### *1.1.4.3.2 "Laboratorio de composición para Instrumentario pedagógico Baschet"*

**Seminario:** Laboratorio transdisciplinario de Interacción Remota. Escultura Sonora Baschet MX

**Modalidad:** Online

**Fechas:** En gestión actualmente.

**Colaboración entre:** CIEM y Escultura Sonora Baschet MX

**Registro audiovisual online:** <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/laboratorio-de-composici%C3%B3n-para-instrumentario-pedag%C3%B3gico-baschet>

**Semblanza:** El Laboratorio de 'Composición para Instrumentario Pedagógico Baschet' consiste en un espacio para la detonación y experimentación de procesos creativos donde se pretende contextualizar la propuesta de los hermanos Baschet y generar un diálogo con propuestas de actualidad con la finalidad de develar el potencial de la escultura sonora dentro de la creación contemporánea. En este espacio se pretende propiciar la reflexión transversal desde lo escultórico a la creación musical, pasando por lo pedagógico, el diseño universal, el arte sonoro, la música experimental, entre otras corrientes de actualidad. Y pretende propiciar el rescate histórico a través de la reactivación de las piezas del 'Instrumentario Pedagógico Baschet' el cual pertenece al acervo del CIEM desde 1986. Para ello se contará con la presencia de maestros invitados y las piezas resultantes serán interpretadas por el reconocido percusionista Diego Espinoza, grabadas y transmitidas en vivo desde el 'Aula Baschet' del CIEM.

## 2.1 Bitácora de ensayos

En esta sección se presentan una serie de ensayos en los cuales se abordan las problemáticas y hallazgos que salieron a relucir durante el desarrollo de las acciones de investigación, que principalmente versan en las dificultades de conservación de propuestas artísticas que además de elementos materiales tangibles, implican elementos intangibles como el sonido y la participación del espectador. Que desde la segunda mitad del siglo XX están presentes como expresiones comunes del mundo del arte, pero en las instituciones aún no se han planteado estrategias para su preservación, es por esto que el rescate histórico aquí planteado propone la traza de estas estrategias en un diálogo constante entre todos los actores, así pues en los ensayos se aprecia desde el planteamiento del problema, las propuestas prácticas que permitieron apreciarlo, así como las que permiten o pretenden dar algún tipo de solución.

De tal suerte que en los ensayos subsecuentes se presenta un desarrollo y aplicación de estas ideas, los cuales partieron de poner en práctica las 'acciones de investigación' que permitieron iniciar una reflexión que vino a visualizar la pertinencia de las nociones de 'Objeto crítico' y 'Acción crítica' como instrumentos de análisis. Así, en el primer texto 'Imaginando un futuro. La escultura sonora y la propuesta de los hermanos Baschet en México' se plantean las expectativas sobre cuáles podrían ser las posibilidades y alcances de llevar a cabo este rescate histórico en diálogo con el contexto actual. Para después en el texto 'Escultura sonora u objeto de crisis' comenzar a desarrollar las primeras reflexiones y hallazgos a través de las acciones de búsqueda y localización de la escultura Baschet en México, valiéndose de los vínculos y relaciones con la Universidad de Barcelona, el Atelier Baschet en París, trascendiendo de lo anecdótico para empezar a entender a la escultura sonora como 'objetos de crisis' no solo dentro del mundo del arte, sino también en la vida cotidiana y desde ahí entender la incidencia que puede tener como 'objeto artístico'. Y después centrarnos en las acciones detonadas por estos objetos en el texto 'La 'acción crítica' dentro de la improvisación como estrategia creativa' que se centra en las acciones que se detonan desde 'otra' perspectiva a la habitual, que permite una introspección del fenómeno y fomenta su evolución crítica. Introduciendo también la figura del 'no músico' como aquel que sin intención musical se relaciona con las esculturas sonoras y resulta inmerso de una experiencia estética de carácter sonoro individual o colectiva. Así como una reflexión sobre la noción de 'orden' que detona una disertación sobre la improvisación en el arte como una práctica anarquista en sí misma, para finalmente tomar conciencia de que la improvisación es un detonador de acciones críticas las cuales sintetizan su potencial transformador.

Después en el ensayo 'Un esbozo de la relación de los hermanos Baschet con México' se optó por sistematizar el recurso de las microhistorias para profundizar en la temática, revisando los detalles y proyectándolos para conceptualizarlos y permitirnos visualizar su importancia desde otras escalas y perspectivas, tales como la necesidad de réplica dada la demanda y éxito de las esculturas sonoras o la pedagogía desarrollada a partir del instrumentario Baschet en territorio nacional a pesar de la distancia y la pérdida de la relación directa con los Baschet y la 'Assosiation'.

Finalmente 'Un espacio para la escultura sonora' busca replantear la situación de la escultura sonora en la actualidad, partiendo de la experiencia de la escultura sonora Baschet en los espacios expositivos, museísticos y académicos, ya que finalmente los dispositivos de exhibición son los que llevan al espectador hacia una lectura de la obra y con ello hacia su inmanencia y trascendencia. Así como centrarse en atender la 'reactivación' ya que resulta de

las acciones de investigación la más potente e importante en este proyecto, ya que en sí supone una recontextualización de la propuesta histórica al contexto actual, en un diálogo intertextual entre las ideas y pensamiento sobre lo sonoro y escultórico que acompañaban la época de los hermanos Baschet, con todos los diálogos y las voces que les han seguido, plasmamos una disertación sobre 'el mundo de los sonidos' y 'el pensamiento artístico' buscando entender cómo se conciben los territorios de la escultura sonora desde una ontología de lo sonoro y lo escultórico, a partir de la concepción del arte sonoro. Y caer en cuenta de que la 'escultura sonora' detona una comunicación translingüística a varios niveles desde la interrelación de lenguajes artísticos tales como el lenguaje escultórico, el lenguaje sonoro y lenguajes formales como el musical y las matemáticas. Y que finalmente el itinerario de 'Escultura Sonora Baschet MX' al proponer el rescate de la propuesta de los hermanos Baschet en México se ve implicado en generar este tipo de empatías a nivel mundial y trascender estas comunicaciones incluso en los lenguajes idiomáticos, permitiéndonos visualizar estas comunicaciones traslingüísticas como parte de los procesos del 'lenguaje humano' como se concibe desde la biolingüística.

### 2.1.1 Imaginando un futuro

Al inicio de esta investigación se ha tomado en cuenta lo que señaló Aureliano Sánchez durante el curso propedéutico al ciclo 2018-1 del presente doctorado de la Facultad de Artes y Diseño refiriéndose a uno de sus textos:

Toda investigación es el proceso que imaginamos para aclararnos un punto no resuelto. El punto inicial es el reconocimiento del *no saber*. La obra de arte busca la posibilidad de hacer presente una manera que resuelva el conflicto, o bien una nueva forma que amplíe nuestro entendimiento de ese problema. De ahí que la investigación en arte implique una conciencia epistemológica inicial, con respecto al estado propio del aparato artístico y de la relación que éste guarda con el contexto cultural en sentido amplio. (Aureliano Sánchez Tejeda, «El acto artístico como vía de investigación».)

Así partimos de que la investigación es el proceso que imaginamos para aclararnos un punto no resuelto y asumimos que el rescate histórico de la obra de los hermanos Baschet en México nos llevará a encontrar de frente asuntos no resueltos dentro de la problemática del arte contemporáneo, debido a la naturaleza híbrida e intermedial de la escultura sonora y los fenómenos del arte sonoro. Así mismo nos detenemos a mirar a la investigación como ese proceso proyectivo que nace de las necesidades personales y colectivas, que lleva a sumergirse en una multiplicidad de procesos creativos para resolverlo, por lo que en este proyecto se parte de cuatro 'acciones de investigación' que buscan detonar y revelar estos asuntos no resueltos, en otras palabras se puede decir que esas 'acciones de investigación' son procesos creativos en sí, así pues dichas acciones son las siguientes: 1.-Localización: Recurriendo a fuentes históricas como documentos, entrevistas, exposiciones, catálogos de ventas, correspondencia, entre otras. 2.-Catalogación: Partiendo del trabajo de Martí Ruiz quien realizó su investigación doctoral en la Universidad de Barcelona en 2015 sobre la obra de los hermanos Baschet, para efectuar la catalogación de la obra, registrando materiales, dimensiones y cualidades sonoras. 3.-Restauración: Aplicando criterios de restauración para obras de arte contemporáneo y obra participativa. Atendiendo a las necesidades institucionales y del contexto socio-económico mexicano. 4.-Reactivación: Se busca lograr una recontextualización de la obra de los Baschet en el contexto actual propiciando un diálogo con obra contemporánea.

De tal forma se esperaba que estas acciones permitieran poner en evidencia y visibilizar diversas situaciones que lleven a revisar de forma consciente y minuciosa el estado del propio aparato artístico ante este tipo de piezas y de la relación que éste guarda con el contexto cultural en sentido amplio. Ya que estos procesos implican una búsqueda profunda, un análisis de la obra existente, una restitución física y sonora, así como una reinserción en un medio social de la obra de los hermanos Baschet, cuyas cualidades sonoras, plásticas y de participación social se encontrarán con asuntos como dificultades expositivas, catalográficas, en medios artísticos y fuera de ellos, mismas que residen en cuestiones de identidad dadas por su naturaleza híbrida. Aunado a esto el reciente fallecimiento de los artistas, es un hecho que marca un cambio de estatus de las piezas como obra de arte ante la esfera, y que a la vez marca la interrogante de ¿cuál será el tratamiento que recibirán este tipo de obras?, ¿se dejará como documento de algo que en su momento fue una propuesta brillante?, o ¿se verá la manera de trascender la propuesta llevándola hacia su continuidad y con ello a la capacidad de seguirse transformando?, bajo esta última premisa se busca llevar los esfuerzos de la reflexión crítica de esta investigación doctoral, planteando técnicas y estrategias que permitan desarrollar este rescate histórico.

Sin embargo esta situación nos pone de frente con la problemática más profunda de esta investigación ¿Cuestionar el sentido de llevar a cabo un rescate histórico de la obra de los hermanos Baschet en México? Vemos que es similar a cuando Gadamer se pregunta “¿Ocurre realmente que una obra de arte que procede de mundos pretéritos o extraños, y que es trasplantada a nuestro mundo formado históricamente, se convierte en mero objeto del disfrute estético-histórico, y no dice nada de aquello que tuvo que decir originalmente?”[Gadamer, «Estética y hermenéutica», p.6] Ya que esto en sí mismo plantea un problema de interpretación de lenguajes pero a un nivel de reinterpretación espacial y temporal, ¿Puede subsistir el sentido original de las esculturas Baschet?, ante esto retomamos lo que Gadamer dice cuando aborda el problema de carácter estético y hermenéutico:

Pues el lenguaje de la obra de arte individual, reúne en sí y manifiesta el carácter de símbolo que desde el punto de vista hermenéutico, corresponde a todo ente. En comparación con cualquier otra tradición, lingüística y no lingüística, hay que afirmar que la obra de arte es absoluto presente y tiene dispuesta su palabra para cualquier futuro. La familiaridad con la que la obra de arte nos roza, es al mismo tiempo de un modo enigmático, trastorno y derrumbamiento de lo acostumbrado. No es solo el “eso eres tú” que os revela en un espectro fausto y temible. La obra de arte nos dice también: “debes cambiar tu vida”. (Gadamer, «Estética y hermenéutica».)

Y es en esta visión del arte como presente constante, que nos planteamos la posibilidad de proyectar un futuro para la escultura sonora, si bien vamos agarrados de la tradición a la que la escultura Baschet ya pertenece, desde un sentido histórico, la vislumbramos como fuente de una experiencia única e irrepetible para el espectador. En la cual el individuo recibe no sólo la reafirmación de su ser sino un sentido crítico de su existencia. De tal suerte que resulta ser esta, la vereda que imaginamos como punto de partida hacia nuestro ‘asunto no resuelto’, con lo que nos vemos en la necesidad de trazar un ‘aparato para la crítica’ como instrumento, eje reactor y evaluador del proyecto.

Para esto establecimos dos facetas de la crítica: la detonada por objetos y la detonada por acciones, tenemos así al ‘Objeto crítico’ y la ‘Acción crítica’ como instrumentos de análisis. Y a continuación se explicará el proceso por el cual se determinaron estos criterios, durante el proceso en el que se desarrollaron las acciones de investigación:

Fue justamente la aparición de la noción de la ‘crítica’ una de las razones por la que resultó de interés cursar el seminario de ‘Arte y Utopía’ en el primer semestre del posgrado

doctorado en Arte y Diseño ya que uno de los temas que ofertaba era precisamente el de 'Arte crítico' unas de las nociones importantes que Eugenio Garbuno<sup>198</sup> comenta dentro del seminario es que el 'Arte crítico' va más allá del 'Arte contemporáneo', ya que comienza como una crítica a este:

Los defensores a ultranza de las últimas tendencias del arte insisten en señalar la libertad, la innovación, la inteligencia, la ironía, la transgresión, el carácter crítico y político del arte actual, añadiendo su apertura, democratización e integración en la vida cotidiana, al ocuparse de los temas más banales e insignificantes. En cambio, acusan de conservador a todo aquel que se atreva a cuestionar la "verdad" del denominado "arte contemporáneo", considerando retrógrada y romántico al que hable de estética o de belleza, de oficio técnico, representación o medios tradicionales. Romper las reglas se ha convertido en un hábito, al grado de establecerse en la regla; la transgresión se ha institucionalizado, el arte contemporáneo se ha vuelto académico. (Garbuno, «Arte Crítico».)

Así también en el texto 'Arte crítico. Más allá del arte contemporáneo' Eugenio Garbuno presenta una jerarquización de seis niveles en el 'arte crítico', tales son: 1. Crítica al arte contemporáneo, 2. Arte como crítica-crítica como arte, 3. Crítica al sujeto, 4. Crítica teórica-práctica del arte en sentido extenso, 5. Crítica a la sociedad, 6. Crítica al Arte y al Diseño. En las cuales se pueden visualizar su propuesta de las posturas básicas que puede tener el artista o el arte respecto a la sociedad y a sí mismo, para entrar dentro de este modelo de lo que llama 'Arte crítico'.

(El arte contemporáneo) Es un arte que pretende contener una idea compleja de la realidad, cuando simplemente es presentación de la misma: objetos, basura, cadáveres, violencia y patología son los elementos constitutivos; el escándalo, la estrategia para que el artista se inserte en el circuito del arte para conquistar rápidamente la fama y el favor económico de coleccionistas siempre ávidos de disipar su aburrimiento con fuertes dosis de morbo. La ideología hegemónica se impone globalmente y se mira el mismo "espectáculo de la nada" (Michaud) en las bienales de Europa, que en las de América Latina, los museos y galerías de Estados Unidos, e incluso de Japón o Egipto. El arte de hoy es como el desecho de la sociedad contemporánea, una especie de detritus cultural, el vómito y la mierda expuestos bajo forma de obras de arte, la antiestética y el anti arte como el arte sagrado de hoy. (Garbuno, «Arte Crítico».)

Sin embargo, en contraste Taniel Morales en su ensayo 'Una revolución de baja intensidad' menciona: "El arte contemporáneo es una práctica específica del arte que no se define por el momento que sucede, sino por los sentidos que propone. Mucho del arte que produce actualmente no es arte contemporáneo, pero con frecuencia se califican de tal manera ciertas piezas, solo por su contemporaneidad." [Morales, «Una revolución de baja intensidad», p.41] y explica que a partir de la década de los cincuentas, se dio una proliferación de relatos de sentido, y con esto señalar tres paradigmas que él considera aún vigentes en la esfera del arte:

En primer lugar está el caso del arte moderno, que parte de la idea de que el arte tiene que ver con el trabajo formal, con el dominio de una técnica; su meta es crear objetos novedosos, sean sonoros, literarios, visuales, escénicos, corporales, etcétera. Este tipo de arte se atienen a los grandes relatos de orden estético y uno de los grandes valores es

---

<sup>198</sup> Eugenio Garbuno, doctor, profesor e investigador en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.

la vanguardia. También esta el paradigma de un arte cuyo sentido es crear objetos que definan identidades. Este tipo de arte da lugar a la industria cultural gracias a reducción objeto de la identidad: el “quiénes somos” deja de habitar nuestro interior para convertirse en la fachada. Estas piezas se introducen en el sistema de identidades a partir de galerías, museos y medios de comunicación, e inundan como diseño y moda la sociedad entera. Las identidades reducidas a objetos se ordenan jerárquicamente a partir de muchos sistemas simbólicos, incluido el económico (el precio). Finalmente el tercer paradigma, el arte crítico es el arte como motor de transformación personal, social y/o ambiental. (Morales, «Una revolución de baja intensidad», p.41-42)

A lo que finalmente agrega al igual que Gaburno, su postura personal: “Yo trabajo desde esta perspectiva (el arte crítico). No creo que ninguna de estas formas que adopta el arte en la actualidad sea mejor que las otras. El problema es que estos tres tipos de arte comparten becas, museos, público, escuelas... Si pensamos que los tres son actividades diferentes como lo son la filosofía y la cocina, por ejemplo, se acaban muchos falsos antagonismos.” (Morales, «Una revolución de baja intensidad», p.42), ambas visiones refieren al ‘arte crítico’ sin embargo en una se ve desde una perspectiva vanguardista de ser un paso más allá al arte contemporáneo como un pasó evolutivo, mientras que la otra perspectiva señala que uno de los paradigma del arte contemporáneo ya es proponer un pensamiento crítico, lo cual se puede corroborar al mirar las diversas expresiones específicas del arte contemporáneo, al final nos contentamos con señalar que el ejercicio de la ‘crítica’ que revisa desde la teoría y se mantiene en la teoría de una práctica, es siempre una especulación distante y que para lograr un entendimiento del sentido de las acciones es necesario tener una relación cercana con la práctica de lo que se habla.

En el caso de este proyecto debemos señalar por tanto que es fundamental generar sinergia entre investigación-producción/investigación-creación para mantenernos siempre cerca del fenómeno, y ser parte de él y desde el poder plantear sus posibilidades, y generar una verdadera crítica, por dicha razón el ‘arte crítico’ siempre ha dialogado con el arte y con el mundo. Ante esto cabe acotar que un ‘arte crítico’ debe estar sustentado en acciones reflexivas y objetos pensados, evidentemente estos deben de estar configurados para entrar desde lo sensible, pero siempre van dirigidos hacia la conciencia. Por lo tanto deben de tener un equilibrio entre lo sensible y la razón. La manera de lograr esto es concebir el arte como práctica efímera que puede dejar testimonio en objetos concretos. Acciones u objetos como consecuencia de una reflexión, y no solo una idea que vive en el espacio de la especulación.

## 2.1.2 Escultura sonora u objeto de crisis<sup>199</sup>

Te cuento algo de historia. En 1983 yo estaba de gira artística en Europa, Sigfrido me presentó con Antonio y Coquer, me invitaron a comer a casa de François, y ahí conocí la maravilla que es el Cristal. Después visité con Coral, mi hija, a Bernard y las estructuras las adquirí en 1986 u 87, no recuerdo bien. La historia es tremenda desde su llegada a México, ya que estuvieron detenidas en la aduana cerca de 4 meses porque no había manera de presentarlas de manera pertinente ante los códigos y exigencias de aduanas.

---

<sup>199</sup> Este ensayo fue publicado en el blog del colectivo de música libre ‘Armstrong Liberado’ en agosto de 2017: [Escultura sonora u objeto de crisis: https://armstrongliberado.wordpress.com/2017/09/04/escultura-sonora-u-objeto-de-crisis/](https://armstrongliberado.wordpress.com/2017/09/04/escultura-sonora-u-objeto-de-crisis/)

Como instrumentos, no podían ingresar por cuatro razones: 1) Estaban desarmados, razón por la cual no se podía apreciar que clase de objetos eran; 2) No eran tambores ni aerófonos, por lo tanto no eran instrumentos. 3) Como esculturas no podían entrar porque carecían del seguro que debe comprarse para las obras de arte visual; 4) Como estructuras sonoras tampoco porque el término es incongruente, o son estructuras o suenan. Cuando tengamos la posibilidad de vernos podré contarte cómo fue que entraron al país. (Ruiz a Lozano, «Re: CIEM-BASCHET», 18 de febrero de 2016.)

Así relata Antonieta Lozano fundadora del Centro de Investigación y Estudios de la Música CIEM, la entrada del Instrumentarium Pedagógico diseñado por Bernard Baschet a la ciudad de México. Esto bajo el signo de la falla de origen, de lo indeterminado, lo no legislado, lo no conocido. Las estructuras sonoras que en su momento crearon los hermanos Baschet viajan por el mundo como un objeto crítico u objetos de crisis. Y como no serlo, si, en si la escultura sonora hace evidente su pertenencia a otro mundo, sus características la emparentan más con los objetos mágicos y metafísicos, por lo que evidentemente es más cercana a transitar por otros puertos y portales de la percepción menos terrenales que los cotidianos aeropuertos.

¿Es que el mundo no estaba preparado para saber qué hacer frente a la escultura sonora?, ¿Acaso ahora lo está?, ¿Cuál es la reacción ante lo atípico?, ¿Es acaso paradójico enfrentar a los objetos que viven en la ficción del arte con los objetos cotidianos?

Para abordar esto cabe revisar otro objeto emparentado con las esculturas sonoras de los hermanos Baschet, el caso de las cajas Brillo de Andy Warhol, que recién visitan el Museo Jumex de la CDMX.

Naturalmente, Warhol no mostró las cajas de cartón de los distintos productos, sino que confeccionó prismas de madera de dimensiones similares, sobre las que, utilizando medios fotográficos de reproducción, fueron serigrafiados con color acrílico los motivos originales. (artepedrodacruz, «Las cajas Brillo de Andy Warhol. Filosofía de lo cotidiano».)

En su momento, allá por 1964, las cajas de jabón Brillo de Andy Warhol tuvieron dificultades para cruzar fronteras, de forma similar al Instrumentarium Baschet. En un viaje que tenía como destino Canadá las piezas resultaron difíciles de clasificar, pero como resultaban ser productos que mostraban tener marca, debían pagar los aranceles respectivos para los productos de su tipo, aunque en realidad no eran cajas apropiadas del producto, sino que Warhol las había construido en madera y serigrafiado de forma facsímil a los productos originales. La discusión terminó con el pago de los Aranceles, que era lo que estipulaba la ley, así lo platicaban en la visita guiada a la exposición “Estrella oscura” presentada en el Museo Jumex de junio a septiembre del 2017. Este hecho evidencia que los objetos de Warhol son ‘objetos de crisis’ y de crisis no solo para el mundo del arte que ya todos sabemos, sino de crisis para el mundo de lo cotidiano, que no sabe qué hacer ante ellos.

Haciendo un análisis, para el mundo del arte el ‘Ready made’ duchamptiano significó una apertura en el mundo de los objetos, “Los ready made son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obra de arte. Al mismo tiempo disuelve la noción de ‘objeto de arte’.” (Paz, *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, p.31), pues el objeto escogido ponía de manifiesto que la conciencia y los valores del arte habían trascendido la mera factura del objeto.

Ahora los valores del arte visual estaban centrados en las ideas, ideas contenidas en la semiótica de los objetos o sea en su contenido sígnico. Y por lo tanto el artista ya no necesita

construir el objeto desde cero, ahora puede articular las ideas a partir de las marcas sígnicas que contienen ya de por sí los objetos. Estas marcas culturales de la forma, material, contenido y superficie son leídas por todos aquellos individuos siempre que se enfrentan de forma directa con el objeto y mientras esto suceda en el mundo cotidiano las cosas tienen un sentido, un orden, un fin; pero las paradojas ocurren cuando enfrentamos las dimensiones distintas de los objetos de arte y los objetos cotidianos, ante esto se rompe todo sentido de la lógica.

Si bien la revolución Warholeana, cuyo primer frente fue la introducción del objeto de consumo, industrial, masivo y cotidiano como forma a ser representada por el arte (La sopa Campbell), que trascendiendo la crisis de identidad y de sentido que genera en el artista el 'ready made' duchamptiano que cuestiona la necesidad de la factura en el objeto del arte logró un reacomodo de piezas dejando un tablero listo para continuar una partida del arte contemporáneo, cuál peón que se corona y se intercambia por la reina como salida a una jugada compleja. Mientras que Duchamp abrió las puertas del arte al mundo de los objetos, conceptualmente acabó con la pintura, la representación y la construcción señalando que la realidad tiene valores artísticos y solos hace falta señalarlos. Warhol tomó la imagen de los objetos cotidianos, regresó a la representación, cambió la iconicidad de acuerdo con su época, re-encontró el sentido y adaptó a su momento la manera de pintar, representar y construir. Ambas acciones son de un valor crítico excepcional, ya que reflexionan de fondo la posible naturaleza de los valores artísticos de su contexto, ambas son 'acciones críticas' detonadas por objetos en su transición al mundo del arte.

Sin embargo, iremos más allá, para esto retomaremos nuestro instrumentarium Baschet y reflexionaremos sobre qué hace un aduanero cuando se encuentra con un objeto que se hace llamar estructura sonora. En primer lugar, y ante lo no tipificado, lo primero es retenerlo, si no se puede identificar no tiene libre tránsito, se somete a sospecha su procedencia y su naturaleza, esto seguido de interrogatorios y procesos jurídicos. Inmersos en esto y recordando las cajas Brillo varadas también en la aduana vemos cómo se desmorona en una paradoja el mundo del arte, no es lógico que una estructura sea estructura y suene, no es lógico que una escultura viaje sin seguro pertinente, no es lógico que sea un instrumento musical sino está categorizado como tal, y si no se puede reconocer su forma con otra conocida entonces no es lógico que exista.

Así bien si tiene marca y embalaje comercial lo lógico es que pague arancel. Es en estos momentos en que todo el aparato ficcional del arte cae ante la paradoja del encuentro con el mundo 'real', sin embargo en este espacio de posibilidad, queremos suponer tal vez que Warhol iba más allá, tal vez a la par de un pensamiento de un Allan Kaprow (1970) cuando manifiesta: "(...) que el módulo lunar LM es patentemente superior a cualquier otro esfuerzo escultórico contemporáneo, o que la retransmisión del intercambio verbal entre Houston y los astronautas del Apollo 11 fue más interesante que cualquier forma de poesía contemporánea". (Kaprow, *La educación del des-artista*, p.13)

Y entonces pensemos que la pieza de Warhol empieza al entrar en crisis con el mundo real (no el mundo del arte) al llegar a la aduana donde el objeto de arte será sometido como un objeto cotidiano, pero no sin antes hacer entrar en crisis el aparato actual, el cual dudará de sí mismo, se tendrá que auto-revisar, para finalmente aferrarse a los comportamientos más dogmáticos como única protección ante lo no conocido, aunque en realidad de alguna manera quedará develada una inconsistencia ante el universo de la posibilidad. Por esta razón llamamos a los objetos antes mencionados 'objetos de crisis' ya que son capaces mediante la 'acción crítica', de reflexionar sobre las bases más profundas de sus sistemas, en las posibilidades mismas de su existencia.

Así la escultura sonora, como el objeto Warholiano y el duchamptiano, tiene la cualidad de hacer entrar en conflicto al mundo 'real' y al mundo del 'arte'. En ese sentido, hace



meses en la presentación 'Mi nombre es Baschet', se hizo evidente que el mundo del arte, aún no sabe cómo reaccionar ante el objeto sonoro. Donde se pudo advertir que la imposición y generalización de los criterios de conservación dentro del aparato museístico entierran la naturaleza de ser tocada a una escultura sonora. Pero más cercano aún está el simple hecho de cuestionarse qué debe hacer un músico frente a una escultura que suena: ¿La ha de tratar como un instrumento?, ¿Por qué? ¿Y una persona común cómo puede reaccionar a algo que no es un instrumento musical ni una escultura?

La realidad es, que fuera del campo que los artistas, en este caso los hermanos Baschet, pudieron abarcar, la 'escultura sonora' sigue siendo un objeto socialmente desconocido. Sería interesante que llegue el día en que se obvie la definición de una escultura sonora, como cuando hace poco Josep Cerdà manifestó haber llegado a la primer entrevista donde no se le cuestionaba qué era el arte sonoro. Pero en definitiva es más interesante que la 'escultura sonora' manifieste en todo su potencial su ser como 'objeto de crisis' u 'objeto crítico', hasta desbordarse como objeto transformador de entorno y pensamiento, en otras palabras ser plenamente un 'objeto de arte'.

### 2.1.3 Pedagogía Baschet una pedagogía en resistencia<sup>200</sup>

A manera de preámbulo al tema que nos ocupa en el presente texto qué es 'instrumentario pedagógico' de los hermanos Baschet queremos dedicar unas cuantas líneas a revisar quiénes fueron François y Bernard Baschet.

François el escultor y Bernard el ingeniero son dos hermanos franceses pioneros en el concepto de escultura sonora, campo en el cual dejaron grandes contribuciones, no sólo para el mundo del arte, pues sus alcances tocaron otras disciplinas, basta mencionar que la acústica Baschet resulta ser uno de los aportes más grandes al área de la física del sonido en la segunda mitad del siglo XX. Cuando todo el mundo miraba el futuro en los sintetizadores y la era digital, los hermanos Baschet hicieron la experimentación con materiales y nuevas formas análogas que nadie había realizado, logrando una síntesis de los elementos que un 'objeto sonoro' necesita para su optimización a partir del análisis de una gran cantidad de instrumentos musicales y objetos sonoros de diferentes lugares del mundo para finalmente aplicarla a la construcción de estas esculturas sonoras.

Los hermanos Baschet entraron por la puerta grande en la escena del arte al presentar su trabajo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, destacando por la innovación y el sentido vanguardista de su propuesta, lo que los llevó a la Exposición Universal de Osaka, en Japón, Berlín, Dinamarca, Chicago, Rusia, México entre otros lugares. En este contexto convivieron con las grandes personalidades del arte y la cultura de su tiempo. Sin embargo, al parecer el trabajo de los hermanos franceses permaneció en la línea entre las artes visuales y la música, cuestión que los mantiene al margen de la historia como artistas de bajo perfil o artistas *underground* porque no acaban de ser del todo reconocidos ni en una ni en la otra disciplina. Pese a ello, el rango de alcance de su trabajo no se queda en estos territorios entre la música, las artes visuales, la física y la ingeniería, ya que su propuesta implica prácticas como la

---

<sup>200</sup> Conferencia dictada en el coloquio ¿Qué saben los artistas? En el auditorio del posgrado de CU, el 23 de octubre de 2018.

construcción y la improvisación, mismas que involucran a lo social, lo pedagógico, lo cognitivo, etc. en resumen un trabajo verdaderamente interdisciplinario.

Después del paréntesis obligado, es preciso entender al 'Instrumentario Pedagógico Baschet' como una propuesta artística en sí, esto lo podemos abordar desde el arte contemporáneo, la interdisciplina o la intermedia, pues sucede que si se contempla por fragmentos es inevitable que se diluya el sentido de ésta, ya que la mirada disciplinaria está programada para separar y diseccionar el todo. En cambio el estudio intermedia o interdisciplinario requiere mirar el fenómeno no desde una disciplina en particular, más bien se requiere de una poliperspectiva que permite una visión general del objeto de estudio, tendencia que adopta también el arte contemporáneo.

Así mismo, en este momento es pertinente revisar que ante la coyuntura del surgimiento de propuestas que revolucionaron los sistemas de exposición y que situaron a la obra de arte entre los límites de las artes y otras disciplinas durante el siglo XX, estas propuestas demandaron el repensar y redefinir tales sistemas, sin embargo a pesar de la apertura institucional que eso significó, era necesaria la presencia del artista para cada caso, dada la subjetividad y particularidad de cada propuesta. Ya que en muchos casos la propuesta estaba intrincada al modo de proceder de su autor y éste a su vez definido por la experiencia y la reflexión personal del mismo, por lo que estas propuestas implicaban que en el periodo de montaje y exhibición fuera obligada la presencia y el tiempo del artista o gente de su equipo de trabajo, para que la intención se lograra a cabalidad. En tanto que la ausencia del artista ya representa un problema de interpretación para la exhibición de la propuesta artística, esto deja claro que es difícil que la propuesta artística sobreviva distanciada en tiempo y espacio de su creador.

Los dispositivos de exhibición instituidos cumplen la función de preservar la condición comunicativa de la obra, así una obra pictórica se cuelga en la pared, y una escultura se posa sobre un pedestal donde pueden ser contemplados por los espectadores, siendo estos formatos un estándar dentro del protocolo museístico, lo cual permite tratar de una sola manera a un tipo propuesta artística. Sin embargo durante el siglo XX las propuestas artísticas se transformaron de muchas maneras y una de ellas fue a partir de la crítica a los dispositivos de exhibición, lo cual llevó a las expresiones artísticas a tomar otras formas no convencionales, cuestión que se pudo saldar en gran medida por la relación cercana del artista, galerista, museógrafo, curador, comisario, etc., en donde era necesario que estuvieran en acuerdo para realizar la obra de determinada manera. El problema surge a la distancia en el tiempo, cuando ya no está el artista o algún individuo que interceda por la pieza y por la manera de realizarse, es donde empezamos a encontrar los problemas de 'temporalidad hermenéutica' y de 'mediación institucional' donde no existe una certeza de cómo presentar la pieza y además la institución que acoge mantiene ciertos protocolos de seguridad y preservación, los cuales pueden dificultar la forma de presentar la pieza. De tal suerte, cuando enfrenta estos problemas es el momento en el que la propuesta artística entra en un periodo de 'resistencia' para sobrevivir al tiempo, en espera de una correcta interpretación y un respaldo institucional a su favor.

Con base en lo anterior tenemos que entender que la propuesta artística llamada 'Instrumentario Pedagógico Baschet' surge como una crítica a los dispositivos de exhibición, resguardo y tráfico en la esfera del arte. En su libro *Las Memorias sonoras* publicado en 2007 François comenta que:

Al llegar a París le conté todo eso a mi hermano Bernard quién ha sido siempre en nuestra asociación, el más visionario y el más teórico. Él fue quien tuvo la idea en 1954, de la escultura sonora, mitad decorativa, mitad musical. Él me dijo: "¿Acaso nuestro destino está en el ámbito de la creación para galerías y mercado del Arte? Los críticos no saben dónde clasificarnos. Los museos le temen al ruido. Cuando hacemos una pieza se

encierra en una colección privada. Sin embargo trabajamos para millonarios aunque la clientela que nos interesa es más común. La música tiene que ser universal. Estamos comprimidos en un mundo muy estrecho para aceptarnos. Tenemos que revisar nuestra posición". (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*.)

Donde podemos observar que es justo esta declaración en la que Bernard repara en la proyección de un futuro para su propuesta, la idea de la trascendencia y el sentido moral y social de ésta. Después de ello Bernard tomó el proyecto con la fundación Guggenheim de Roosevelt Island en New York y empezó a trabajar en el diseño del '*Instrumentario Pedagógico Baschet*' proyecto que realizó con el apoyo de su hijo y su esposa desde 1974 hasta 1981, trabajando con miles de niños de distintas partes del mundo y partiendo de una metodología incluyente.

Del '*Instrumentario Pedagógico Baschet*' podemos decir que tiene por principio participar y detonar procesos de aprendizaje en diversos niveles y contextos. Consta de catorce piezas de pequeño formato, si bien similares, cada una con una particularidad formal y sonora, el nombre de las piezas se enlista a continuación: Las tres cruces, las cuerdas, el cristal, el silbido, el doble resorte, el arco, la escalera, la reja, el resorte, la estrella, las varillas rectas, las varillas curvas, el disco y el candelabro.

En general casi todas las piezas se distinguen por poseer una base cónica, de coloración intensa, que funciona como difusor del sonido, que al ser de fibra de vidrio resulta sumamente resistente. Y particularmente en cada una de las piezas cambia de alguna manera el oscilador, los cuales se pueden percutir, punzar o frotar, así como la manera en la que se articula la espiga que cubre la función de amplificador lo cual genera un timbre particular en cada una de las piezas

Cabe mencionar aquí que Bernard colaboró con Pierre Schaeffer en la investigación que concluye con el "Tratado de los objetos musicales" haciendo un acercamiento desde la ingeniería a la electroacústica y la influencia que tiene con la música concreta que deviene de estos estudios. Por lo que su perspectiva de lo musical distaba mucho del enfoque académico elitista de los conservatorios de música de aquella época.

De tal forma que Bernard voltea hacia la escuela como la institución que acoja su propuesta, y que además de aportar una base social mayor, estaba inmersa en la generación de conocimiento y procesos de aprendizaje, pero que además le permitía situar su propuesta como un detonador de procesos de adquisición de conocimiento, convirtiéndose esto en la intención primordial del '*Instrumentario Pedagógico*'. Generando así una 'estrategia instituyente' al margen de los espacios diseñados específicamente para el arte, encontrando una nueva figura que le servirá de instrumento de preservación y conservación de su propuesta artística. De tal suerte que actualmente en Europa existen por lo menos cuatrocientas instituciones educativas que usan el '*Instrumentario Pedagógico Baschet*'. El proyecto creció tanto que fue necesario crear la: '*Assosiation de Structures Sonores Baschet*', la cual se hizo responsable de velar por la correcta interpretación de la propuesta de las esculturas sonoras, sin embargo su rango de alcance tenía límites.

Un ejemplo de esto son los casos de Japón y México, lugares que acogieron la propuesta de los Baschet, desde la celebración de la Feria Universal de Osaka en 1970 y a partir de la exposición de los Baschet en el Museo de Ciencias y Artes de la Unam, '*Estructuras musicales*' en 1965 el marco de la preparación para la olimpiada cultural. Pero dada la lejanía geográfica y cultural actualmente estamos buscando cómo recuperar la esencia original de la obra.

El caso de Osaka, por ejemplo, conservó la colección más grande de esculturas monumentales que se presentó en la Feria Universal, donde actualmente a través de la

Association Baschet Jp con el apoyo del Taller de Escultura Sonora Baschet dirigido por Marti Ruiz están llevando a cabo trabajos de restauración y reactivación de las piezas. De igual forma, México se escapa del alcance de esta 'estrategia instituyente' bajo el cobijo de la 'Assotiation Baschet' al ser un caso aislado y fuera del rango de control, ya que las condiciones de distancia y comunicación eran complicadas en aquel tiempo, por lo que en este proyecto estamos planteando un rescate de la propuesta de los hermanos franceses, obras que se quedaron después de la exposición de 1965 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México, la adquisición del 'Instrumentario Pedagógico Baschet' en 1986 por el Centro de Investigación y Estudios de la Música CIEM y el tránsito de obra a través de la galería Mer-kup que acogió a los artistas hasta finales de los noventa.

Ambos casos son interesantes, porque muestran un reflejo de la apertura internacional hacia la cultura y las artes, en tanto el manejo de las políticas culturales durante las décadas de la segunda mitad del siglo XX, pero a su vez son ejemplos clave de la etapa de 'resistencia' mencionada anteriormente.

Aquí nos centraremos en el caso del 'Instrumentario Baschet' en México: A finales de los ochenta la maestra María Antonieta Lozano pedagoga, maestra de piano, directora y fundadora del Centro de Investigación y Estudios en Música, CIEM a través de la comunidad artística francesa en México, se enteró del trabajo de los hermanos Baschet, lo cual la llevó a adquirir un 'instrumentario', actualmente el único en América Latina. Este hecho lo consideramos un acto revolucionario en el terreno de la enseñanza de las arte en México, bajo la premisa "El descubrimiento de la musicalidad precede al estudio de la técnica musical, es su fundamento. Todo avance en la estructuración en el estudio de la música debe estar sustentando en la permanencia de dicha condición." [Métodos pedagógicos CIEM] es que el CIEM da la apertura a la pedagogía abierta basada en la propuesta Baschet.

Mediante el caso mexicano, vislumbramos que la intención del 'instrumentario' se revela a sí misma lejos del contexto de sus creadores, esto es patente a través del trabajo de Sara Condez quien durante veinte años dedicó a generar una pedagogía basada en él, sin ninguna influencia de la metodología francesa, ya que después de los problemas en la aduana para el acceso de las esculturas la comunicación con Francia se descontinuo, ella obtuvo grandes resultados a varios niveles, por esta razón es que ahora trabajamos en rescatar, difundir y proyectar su trabajo en diversos escenarios académicos.

En un artículo presentado en 2013 Marti Ruiz y Roberto Ruiz hacen una revisión de las similitudes entre los planteamientos conceptuales del 'Instrumentario' con la corriente conocida como Universal Design, en donde señalaban que compartían principios fundamentales tales como: Uso equitativo, flexibilidad de uso, uso simple e intuitivo, información perceptible, tolerancia al error, bajo esfuerzo físico, y tamaño y espacio para el uso apropiado.

A esto nos gustaría agregar que si revisamos al 'Instrumentario' desde el 'análisis constructivo del objeto escultórico' que propone María Eugenia Gamiño en relación al caso presentado en México, tenemos que: "El análisis constructivo, constituye un proceso en el que a partir de la estructura del objeto escultórico se pueden visualizar los factores y elementos que intervienen en la construcción del mismo así como sus interrelaciones." (Gamiño, «Análisis constructivo del objeto escultórico en madera».) Y ver el 'objeto aislado' sin su respaldo conceptual instituido, nos permite valorar al objeto escultórico en sí, o en este caso al conjunto de objetos escultóricos desde la interacción de sus partes. "Esto es, que en una obra plástica no puede faltar, ni sobrar ningún elemento, si se remueve alguna de sus partes, el discurso plástico también será modificado y en caso de no ser así se puede determinar que dicho elemento no es necesario." (Gamiño, «Análisis constructivo del objeto escultórico en madera».) Lo que nos lleva a mirar que los elementos formales, compositivos, temáticos, técnicos, matéricos y conceptuales

están intrincados, y mirar al 'Instrumentario Pedagógico Baschet' como una propuesta artística escultórica donde los elementos como la 'filosofía de participación', las 'intenciones pedagógicas' y la 'estrategia instituyente' en sí son elementos conceptuales indisolubles de la obra tanto como las características del diseño formal y sonoro, las resoluciones técnicas y la selección de materiales, todos los elementos están por algo.

En este sentido, es necesario conocer, visualizar y diferenciar cada uno de los factores de la estructura que conforma a los objetos escultóricos, en el entendido de que cada uno de los elementos de cada factor, son considerados como "signos que no están aislados, sino que, agrupados, entran en relación para dar lugar a un lenguaje" (Barreiro, 1977: 22) (Gamiño, Análisis.)

Revelándose a sí mismos de una u otra forma, por ejemplo la 'escultura sonora' elimina la dificultad técnica de tocar un instrumento musical por lo tanto permite a cualquier individuo tener una experiencia sonora a través de la mera manipulación y exploración de las esculturas, a través de movimientos corporales simples, logrando un momento de disfrute estético y una experiencia artística mediante el juego y la escucha. Y a decir verdad la estructura interna del instrumentario es intuitiva comienza con las piezas percutivas y de pocas notas, para ir sumando notas y refinando las formas de ataque, como cuerdas pulsadas y finalmente la frotación. Bajo este planteamiento es evidente que el nivel de complejidad va aumentando desde un nivel muy básico donde un golpe brusco es suficiente, hasta un nivel que requiere destrezas motrices más finas para su activación. Por lo que ante una crisis de 'temporalidad hermenéutica' en este caso la existencia del instrumentario lejos de la supervisión de sus creadores, el 'análisis constructivo' o exploración profunda de sus elementos permite intuir la necesidad de los elementos 'instituyentes' como la generación de dinámicas o la construcción de una pedagogía, que es lo que pasó con Sara Condez, cuestiones que son parte fundamental de la obra.

Así pues la 'intención Institucional' del CIEM para el uso de las esculturas sonoras está plasmada en estas tres líneas de desarrollo para la 'Estimulación temprana', redactadas en el texto 'Métodos Pedagógicos del Centro de Investigación y estudios en Música': 1. Desarrollo de la expresividad por medio de los sonidos, 2. Educación del oído musical, 3. Desarrollo del sentido rítmico.

Y de la práctica contamos con el testimonio directo de Sara:

Aquí era (estimulación temprana con Baschet) como preparar a los niños para que fueran a instrumento, se trabaja las características del sonido para además desarrollar las habilidades en los niños, desarrollar la comunicación o sea el lenguaje, la parte cognitiva, la parte motriz, la parte auditiva, y está trabajaba el oído al cien por ciento, empezaba la educación auditiva e incluso sirvió para identificar niños que no oían bien, con muchos ejercicios que yo hacía, me daba cuenta, trate de hacer cosas nuevas porque los niños si duran mucho tiempo conmigo, si entran a los dos años y salen a los cinco, es un buen. Esto exige creatividad y movimiento y renovación y muchas cosas, de que yo estuve ya tengo alumnos que son músicos profesionales. (Condez, Instrumentario Pedagógico.)

En esta labor de localización, catalogación, restauración y reactivación de la obra de los hermanos Baschet en México, nos encontramos que las piezas del CIEM con treinta años de uso intensivo por niños, están casi en excelente estado y contamos con la oportunidad y disposición tanto de Sara Condez, como de Coral Zayas hija de María Antonieta y actual directora del CIEM ante la lamentable muerte de su madre en 2017, de participar en este rescate y reactivación de las obras del 'Instrumentario', para lo cual ya hemos realizado las siguientes acciones:

Capacitación sobre las posibilidades pedagógicas del instrumentario Baschet, realización del 3er Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimenta en el CIEM, del que destacan estas dos piezas: 'Casa sonora' realizada en colaboración con el Taller de Música electroacústica de la Escuela Superior de Música dirigido por Carole Chargueron, 'Orquestando una nación' una improvisación colectiva dirigida por la 'Orquesta de esculturas' en la coyuntura electoral del 2018 que reflexiona sobre los niveles de participación social respecto a la conformación orquestal. Y el 'Taller de Escultura sonora y Pedagogía' del que ahora estamos derivando en el diseño de un seminario en el cual se pueda explotar la riqueza de esta propuesta.

#### 2.1.4 La 'acción crítica' dentro de la improvisación como estrategia creativa

Llámenos 'Acción crítica' a aquellos actos que reflexionan sobre sí mismos y sobre su entorno, son parte aguas para generar un cambio. Son una alternativa a la especulación teórica ya que están basados en la práctica, la práctica reflexiva. Las 'acciones críticas' serán entonces un instrumento dentro de la improvisación como estrategia creativa, ya que son una práctica que implica la observación, la reflexión, la toma de decisiones y la ejecución, todo en tiempo real, en el acto, lejos de una concepción proyectada y planeada.

Sin embargo las 'acciones' o el 'arte de acción' tienen sus escenarios propios desde el happening, el performance hasta el teatro, la danza, la ejecución de un instrumento y la ejecución plástica, son prácticas artísticas que requieren de acciones específicas que las articulan. Por lo que podemos decir también que la 'acción crítica' es la acción creadora o constructora del arte en sí, que es el eje detonador de la reflexión personal o la discusión a nivel social, por lo que como entidad tiene un alto potencial para generar experiencia y disertación estética y artística.

El término 'acción crítica' lo empecé a usar a partir de la clase abierta en el MUAC 'Mi nombre es Baschet' donde las acciones específicas surgen como una pregunta para detonar una disertación de ideas, posibilidades y acciones entre los participantes para cuestionar el entorno. En esta experiencia el asunto fue la reflexión sobre la negativa del museo por dejar tocar la pieza 'Monumento de percusión' (escultura sonora Baschet) al público general, la clase consistió en un diálogo de 'acciones críticas' donde se pasó desde una reinterpretación de 4'33 de John Cage con la escultura Baschet donde el ejecutante pasó dicho periodo de tiempo frente a la escultura sin hacerla sonar, un diálogo de la escultura con el público a través del sonido, tachar simbólicamente el NO del FAVOR DE NO TOCAR, hasta acciones donde se daba instrucciones a los enlaces del museo de tocar la pieza de una u otra forma. Para finalmente sorprendernos con la reflexión y participación de los propios enlaces quienes por sí mismos propusieron el uso directo de su cuerpo al público para tocar la pieza, específicamente usando directamente sus brazos. Cabe mencionar en este caso la escultura sonora fungió como detonador de otro tipo de relaciones más allá de la misma escultura sonora por lo que a partir de ahí vemos a la 'acción crítica' como un instrumento muy poderoso dentro de procesos creativos tanto individuales como colectivos, ya que entra directamente en el terreno de la praxis y pone sobre la mesa a los participantes directos o indirectos e involucra al fenómeno en sí, por lo que entran en juego los reguladores internos y externos y se llama la atención de instancias que pueden tener alguna competencia en el asunto, es así como la 'acción crítica' desde esta perspectiva es una instancia transformadora y al estar alejada de la especulación se vuelve una herramienta muy eficaz.

### 2.1.5 La acción de los ‘no músicos’<sup>201</sup>

Según la Real Academia de la Lengua Española, RAE, un músico es: “2. m. y f. Persona que conoce el arte de la música o lo ejerce, especialmente como instrumentista o compositor.” (ASALE y RAE, «Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario».) Sin embargo, socialmente se mira al músico como un conocedor de la música y sus mecanismos, a diferencia de otros lugares del mundo como Cuba, Indonesia, Francia e incluso algunos pueblos en Oaxaca como Tlahuitoltepec en donde la música es una actividad que acompaña la formación de los individuos desde el vientre materno a través del canto, el baile, o la formación de orquestas comunales, en lugares como la CDMX, la mayoría de los estados y pueblos de México, la música es una actividad para iniciados, muchos de tradición familiar o que surge del interés personal pero no pertenece a la formación básica y se segrega a un pequeño estrato o elite que tiene acceso a ella.

Por otro lado la formación dentro de la música académica se genera de las partes al todo, ya que primero se desarrollan las destrezas motrices para tocar un instrumento, después se empiezan a desarrollar las habilidades cognitivas para interpretar la notación musical y después de este largo proceso se empiezan a abordar piezas sencillas que poco a poco van incrementando la dificultad en la ejecución técnica, para después integrarse tal vez a un conjunto instrumental y seguir desarrollándose dentro del contexto profesional.

Sin embargo esta manera deja varios cabos sueltos en relación a las decisiones que acompañan la formación musical de los individuos por ejemplo, por lo regular la formación musical inició a una edad temprana, lo cual en muchos casos puede tomarse como una imposición y degenerar en una aversión hacia la actividad. Otro de los aspectos es la elección del instrumento, ya que finalmente se inicia con el que resulta accesible, pero cada instrumento es una inversión así que es complicado tener la certeza de que ese es el instrumento al cual van a consagrar horas de ensayo y en muchos casos, la vida entera.

Por otro lado este sistema condena a aquellos que definieron tardíamente su vocación musical orillándolos a optar por carreras relacionadas a la musicología o composición, donde no se requiere del ‘virtuosismo’ técnico para desenvolverse, sin embargo este tipo de decisiones están rodeadas de sentimientos de frustración.

Por estas razones es que pretendo hablar aquí de la idea del ‘no músico’, pero antes es necesario aclarar cosas como ¿Quién es el ‘no músico’? Y ¿Por qué hablar de sus acciones? Para empezar, al hablar del ‘no músico’ nos referimos a dejar de lado la pretensión social de lo que implica ser un músico, el no músico no pretende conocer a profundidad el arte de la música, ni siquiera pretende hacer música, y como cualquier individuo se encontrará con aspectos de lo musical, la única diferencia es que él los interpretará a su manera y de acuerdo a sus necesidades. En diversas escalas ser un ‘no músico’ implica desaprender lo que es la música y tener la disposición para experimentar lo musical desde otra perspectiva, más cercana a lo que es vivir una experiencia. Obviamente para las personas sin previa formación musical les resultará más fácil e intuitiva seguir este camino, sin embargo para los músicos, significa en sentido amplio un desaprender más no olvidar lo aprendido, sino más bien tener la capacidad de mirar desde

---

<sup>201</sup> Publicado en el blog de Armstrong Liberado el 21 de diciembre de 2018: [La acción de los no músicos: https://armstrongliberado.wordpress.com/2018/12/21/la-accion-de-los-no-musicos/](https://armstrongliberado.wordpress.com/2018/12/21/la-accion-de-los-no-musicos/)

otra perspectiva los mismos fenómenos, cuestión que solo con una buena disposición se puede lograr.

Así pues las acciones del no músico parten de una idea de lo musical pero hablan plenamente del individuo y de su interacción con lo social. Por lo que esta postura implica desacralizar la práctica de la música, y al contrario de la formación tradicional, implica una inmersión a los elementos de lo musical de lo general a lo particular, apoyado de las prácticas como la construcción, la improvisación individual y colectiva, la composición en tiempo real e incluso la dirección orquestal. Mismas que permiten apreciar de manera panorámica las construcciones de lo musical pero incluso más allá, en relación a los aspectos de aceptación individual, los procesos de organización social, la toma de decisiones y la participación crítica en torno no solo a las necesidades estéticas sino a las necesidades expresivas y de comunicación de los individuos.

La construcción en primera instancia permite acercarse al fenómeno sonoro desde la manipulación y modificación de los objetos, supone experimentar las maneras de producir diversas sonoridades y se perfila como un detonador de la ingeniería individual así como de diversos procesos creativos, la necesidad de buscar y encontrar tanto en las tímbricas como en la espacialización de los objetos diversos motivos que entusiasmen al creador.

Ya que la improvisación es aquella actividad que exige la aceptación de lo sucedido en el ahora, porque permite olvidar la idea del 'error', dejando atrás lo que se espera que esté bien o mal, a través de la aceptación de lo sucedido. Restando importancia a las expectativas sociales y a las exigencias personales derivadas de las anteriores. La improvisación brinda la posibilidad de trabajar con las cosas concretas 'reales', con las que se cuenta en el presente, entender el momento, el espacio y el contexto en el que se realizan las acciones. Por lo que la improvisación se vuelve un diálogo de las acciones individuales en un actuar colectivo en el que hay aceptación de lo propio como de lo hecho por el otro.

Mientras que la composición en tiempo real requiere de una claridad en tanto a la intención de lo que se quiere hacer, por lo que se trata de articular los acontecimientos de tal forma que aunque no se puedan controlar a totalidad por la complejidad de factores, sí se puede marcar una directriz trazada por el sentido que se le quiere dar a las acciones. Siendo entonces, una acción identitaria que se logra al definir el ¿Qué quiero? Y el ¿Cómo lo voy a hacer?

Y finalmente la dirección orquestal participa también del proceso de la formación del 'yo' en el sentido de cómo este se comunica con los demás, al tener que resolver cuestiones relacionadas con ¿Cómo le pido al otro que reaccione de tal manera? Es más ¿Cómo encuentro la resonancia y empatía con el otro para que él con sus acciones me ayude a expresar lo que yo quiero decir? Y en la ejecución orquestal, cómo me dejo guiar por el otro para contribuir a lograr su objetivo, pero también cómo mi objetivo se engarza con su objetivo y el de los demás, lo que nos permite crear un algo colectivo, en fin los hace partícipes de los procesos de organización colectiva y la toma de decisiones, así como de los niveles de participación política dentro de una comunidad.

Con base en esto se puede decir que las acciones de los no músicos están construidas a partir de la capacidad de transformar el entorno, la valoración del presente, la construcción del 'yo' y la relación con la otredad. Retoman los principios del orden y la dialógica musical, pero no pretenden ser música, más bien pretenden servir como un detonador para encontrar el orden natural de las cosas. Las acciones de los no músicos se acercan de forma lúdica a lo musical de tal suerte que permiten disfrutar de la experiencia estética y sumergirse en la complejidad estructural para descubrir el 'ser' creativo de cada individuo, sus habilidades de negociación y liderazgo dentro de entornos sociales. A la par exige y desarrolla el pensamiento y el actuar



crítico, en tanto que requiere la constante toma de decisiones, la defensa de posturas propias y la confrontación con posturas ajenas. Por esta razón es preciso llevar las prácticas del ‘no músico’ a un ambiente más amplio que el de la elite musical, con la ventaja de que quien funge de guía para estas no requiere de la larga formación que tiene un músico, ya que su única función es detonar la curiosidad por experimentar con los aspectos de lo musical y detonar los procesos en lo social, y no lo es transmitir ciertos conocimientos. Lo que sí se requiere es de una sensibilidad amplia y contar con las nociones para ayudar a desarrollar la sensibilidad propia a los demás, así ayudarlos a desarrollar la curiosidad por investigar sobre los acontecimientos físicos y sociales que estas prácticas detonan.

## 2.1.6 El orden de las cosas. La improvisación como práctica artística anarquista<sup>202</sup>

“La anarquía es la más alta expresión del orden”, [Élisée Reclus](#)<sup>203</sup>

Una ‘noción’ es la idea general que se tiene de algo, es decir, el conocimiento más elemental sobre un asunto. Así, la noción de *caos* nos hace pensar en la ausencia de orden, un orden que podamos intuir o descifrar a través de un ejercicio de observación y análisis. De tal modo, al no distinguir o poder corroborar esta noción, en primera instancia pensamos que nos enfrentamos a un estado caótico, sin embargo no tomamos en cuenta que ciertos órdenes se escapan a nuestra percepción. Pues no divisamos la noción colectiva, la memoria histórica y el conocimiento científico, que sumadas pueden re-situar la noción actual y de tal forma profundizar hacia un conocimiento más concreto. Eso que parecía caótico, por tanto, ahora resulta estar dentro del ‘orden’ en otro sistema, que en primera instancia no contemplamos.

Así pues, podemos comenzar diciendo que la noción de anarquismo está fuertemente ligada a la noción de lo caótico, pero entonces ¿Cómo entender la idea de orden a la que nos enfrenta Élisée Reclus? El anarquismo se fundamenta en la ausencia de un eje rector evidente. Por lo que al estar acostumbrados a la idea de seguir una cierta dirección, de funcionar de acuerdo a un director o a un grupo dirigente, la ausencia de estos se ha vinculado con la inoperancia que desemboca en un estado caótico. Entonces insisto ¿Cuál es el orden de las cosas del que habla Reclus? El principal principio del anarquismo es situar al hombre de frente a la libertad. Donde la capacidad de cada individuo de saber qué hacer con su libertad y además conciliar la libertad propia con la de los otros es el eje rector que constituye el *cuasi* invisible orden del anarquismo. Pero, ¿Cómo llegar a este orden? Lo anterior implica, en primera instancia, una gran capacidad de autorregulación individual y colectiva. El ejercicio de la libertad es en sí un acto transformador, modelador de individuos y de sociedades, por lo que en la medida que se ejercita va creando estructuras internas y externas construidas con base en los parámetros de la autorregulación. Entonces, ¿Cómo comenzar el ejercicio de la libertad? Como cualquier ejercicio la libertad se puede conocer en la medida en la que se experimenta, asunto interesante en sí, ya

---

<sup>202</sup> Publicado en el blog de Armstrong Liberado el 20 de noviembre de 2017: [El orden de las cosas: https://armstrongliberado.wordpress.com/2017/11/20/el-orden-de-las-cosas-la-improvisacion-como-practica-artistica-anarquista/](https://armstrongliberado.wordpress.com/2017/11/20/el-orden-de-las-cosas-la-improvisacion-como-practica-artistica-anarquista/)

<sup>203</sup> Élisée Reclus de nombre completo Jacques Élisée Reclus (Sainte Foy la Grande, Gironda, Francia, 15 de marzo de 1830 - Torhout, Bélgica, 4 de julio de 1905), también conocido como Eliseo Reclus en los países de lengua española, geógrafo francés, miembro anarquista de la Primera Internacional.

que el experimentar la libertad no es un asunto individual sino colectivo. Puesto que puede ejercerse plenamente en las comunidades en las cuales se puede ir recibiendo libertad a la vez va dejando de depender del otro para existir.

Hablar de arte y anarquía en primera instancia se puede permear de un discurso político libertario, como lo dice André Reszler en su trabajo sobre la estética anarquista:

La suerte de la estética anarquista, como la suerte de toda estética “política”, depende estrechamente del éxito o del fracaso de la ideología a que es afectada. Con el retroceso, a principio del siglo, de la ANARQUÍA como ideología del movimiento obrero internacional, se ve condenada al olvido y va a unirse, por varios decenios al menos, a la gran familia de las estéticas comprometidas olvidadas, las primeras estéticas socialistas de Saint-Simon, de Charles Fourier y de sus discípulos. (Reszler, *La estética anarquista*.)

Sin embargo ese no es el asunto aquí, sino más bien señalar las directrices del orden anarquista dentro de las prácticas artísticas. Cabe mencionar que este asunto es diferente a un arte meramente panfletario, ya que no se trata de usar el arte como medio para difundir una ideología, sino más bien tomar a las prácticas artísticas como medios para experimentar la libertad.

Entrando en esta materia se podrían definir diversas maneras para lograr este objetivo, ya que por ejemplo cuando practico el dibujo libre, al enfrentar la hoja en blanco, lo que sucede es que me encuentro de frente a mi capacidad de llenarla con mis contenidos, cuestión que en principio es un gran desafío, un constante cuestionarse ¿Qué dibujar? Para luego llegar a un ¿Por qué?, sin embargo con la práctica se va convirtiendo en una necesidad ya que se desarrolla la capacidad de definir gustos e intereses o en otras palabras la capacidad de expresarse y proyectarse. A este respecto cabe decir que el ejercicio de la libertad debe ser tomado no como un hecho eventual, sino más bien como una disciplina que requiere de constancia y compromiso.

Sin embargo aquí nos centraremos en la improvisación como una práctica artística que en sí misma propone una forma anarquista, dado que la improvisación sitúa al individuo frente a la libertad de actuar de forma sistemática. Ya que improvisar es responder a las circunstancias sin previo aviso, o sin una planeación muy elaborada previamente, o sea que de primer momento trasciende la existencia de un guion concreto que indique de manera estricta un qué hacer, simplemente pide una reacción ante una circunstancia dada, la improvisación deja siempre abierta la puerta al mundo de las reacciones posibles, así improvisar es responder a estímulos del entorno y a situaciones establecidas por el contexto, y lo que hace la práctica es entonces procurar que la respuesta elegida sea en gran medida la más eficiente.

Se puede decir que la improvisación es una manera de poner al individuo de forma inmediata en el aquí y el ahora, ya que el tiempo en el que se desarrolla la improvisación es el tiempo presente por lo que el problema a resolver requiere toda la atención en ese momento. También se puede decir que es un medio que facilita la expresión del individuo, ya que ‘expresión’ es aquello que emana del ser, por tanto es algo natural y fluido, durante la improvisación el acto de ser ‘yo’ encuentra también su cauce. Pero además sumerge al individuo en un proceso de comunicación dialógica, en el que capacidades como la atención, la observación y la escucha tienden a incrementarse para mejorar su capacidad de respuesta en el diálogo entre el contexto, la expresión del o los otros y su expresión misma.

Por estas razones se puede decir que la improvisación como práctica artística, también es un dispositivo que sirve para desarrollar las capacidades de autorregulación y diálogo, directrices fundamentales del orden del que habla Reclus, ya que ante la falta de un líder o

director lo que queda es la capacidad individual de dialogar para negociar el bien común lo que implica en sí mismo una autorregulación que me deje disfrutar plenamente de mi libertad sin afectar la del otro.

Hay que agregar además que lo que queda de la práctica artística de la improvisación, no es un producto u obra en sí, sino más bien una experiencia individual y colectiva, que resulta ser una vivencia, por lo que la improvisación como práctica artística anarquista tomada como disciplina es una forma de vivir la vida para llegar a ese estado máximo de orden de las cosas, al que se llega por disposición orgánica, que es al que se refiere Élisée Reclus.

Cabe mencionar que el espacio de especulación y práctica de estas ideas en su mayoría ha sido el espacio escénico y el espacio docente, ya que dentro de las prácticas de la improvisación individual y colectiva con escultura sonora, ha tomado formas de concierto, sesiones, clases o talleres, a lo largo ya de por lo menos tres años. Espacios en los que poco a poco se ha generado la conciencia de que al involucrarse en el desarrollo de procesos pedagógicos al detonar procesos creativos y cognitivos, esto tiene mucho que ver con la transformación de la realidad que propone el arte, es más en la propuesta personal una de las plataformas fundamentales para el desarrollo de la propuesta artística es la plataforma educativa:

Aceptar el curriculum como una construcción cultural subjetiva, como una película, entronca con nuestra idea de reivindicar nuestra concepción como educadoras desde la perspectiva de la creación contemporánea: el trabajo de un profesor se parece cada vez más al trabajo de un artista y los paralelismos entre ambas son más adecuados que los que existen con respecto al imaginario de un profesor como técnico. Enseñar constituye un trabajo profundamente intelectual que tiene que ver con la transformación de la realidad y la dirección en la que esa realidad se transforme tiene que ver con el punto de vista que elijamos como docentes. Esta decisión nos sitúa en una brecha de ser **DOCENTES REPRODUCTORES** o **DOCENTES CREADORES**. (Acaso, *rEDUvolution. Hacer la revolución en la educación*, p.59)

Así pues mencionaré un ejercicio realizado por mis alumnos del módulo de improvisación del 'Diplomado en Live Cinema & Arte Sonoro' de la academia de San Carlos el día sábado 18 de noviembre del 2017, en este ejercicio se ve a la improvisación como un conjunto de acciones críticas consecuencia de un asunto de reflexión, se trató de una deriva que es en sí una experiencia estética artística, cuyo asunto o eje fue elegido por ellos al momento de comenzar, este ejercicio, no fue otra cosa que la ejecución de acciones críticas detonadas en la improvisación de una ruta cualquiera. Con base en esto todos los miembros del grupo nos desplazamos por el centro histórico: En primer asunto de deriva fueron los árboles, los árboles en el centro histórico y lo primero que dejó en claro la reflexión que encerraba esta búsqueda, era la dificultad de encontrar árboles en esta región específica, cuestión que de momento, en academia de San Carlos parecía muy complicado y nos hicimos a la tarea de buscarlos, asunto que rápidamente cambió nuestro parecer al descubrir que existen, si no demasiados, una buena cantidad de árboles por estos lugares, finalmente para cerrar la deriva la compañera que eligió la temática, realizó una acción crítica invitando a sus compañeros a que todos juntos abrazaron el último árbol que visitamos. Otros asuntos fueron el asumirse como turistas y así comportarse como tales e interactuar con la gente bajo esta actitud, abriendo canales de comunicación a través de tomarse fotos en lugares o con los perros que paseaban las personas, así como probar alimentos específicos, con cierta curiosidad, pero también lo fueron caminar sobre las calles de la merced con la actitud de riesgo, retando el peligro o incitándolo, preguntando por la venta de drogas y servicios de prostitutas, grabar en estas zonas e incluso tomar cerveza en la vía pública, también lo fueron buscar situaciones no comunes así como objetos y acciones que permitieron

mirar con otros ojos el entorno urbano y el espacio público, la última deriva verso sobre encontrar espacios de silencio y reflexión espiritual lo que nos hizo entrar a templos e incluso participar de ritos que se celebraban, en medio del vértigo que era la cdmx un sábado por la tarde. Así tenemos juntas a la reflexión y a la acción como consecuencia de la búsqueda en una deriva, mostrando que a la crítica no se queda en un nivel teórico, ya que se refleja en acciones concretas abiertas a dialogar con su entorno. Finalmente cierro con un testimonio de una de las alumnas participante de la deriva:

En cuanto a la deriva como tal, creo que al principio estaba un tanto rejeja porque íbamos a caminar un buen, pero después me latió creo que valió la pena, sabes, creo que no es tan complicado a veces solo salir de tu rutina, que esa es la reflexión, sales de tu rutina habitual para incluirse en otra en donde no sabes por dónde ir, pero sabes que estás buscando y se me hace como una analogía de la vida, así es, no sabes cómo vas a llegar pero sabes que tienes que llegar, y hacerlo en un plano micro por decirlo así y que lo hayas resuelto ese día me pareció muy bonito, y creo que hay que hacer derivas más seguido, y proponer hacer derivas con la gente que quieres y con la que no quieres, también porque igual y sale algo más cabrón. Pero creo que la reflexión de todo esto es que me apantalló, solo caminé y me apantalló, creo que reitero la idea de la vida, porque así es y quizá así siempre ha sido pero no entendemos aún que vamos a la deriva, no entendemos por donde, pero sabemos a dónde. (RosasPájaro, *Bitácora 1 Deriva.*)

### 2.1.7 Necesidad de réplica

La llegada de la obra de los hermanos Baschet a México es síntoma de una búsqueda intensa de nuevas formas en el arte y también lo es de una revolución en el pensamiento. La idea de progreso claramente incluida en la propuesta plástica sonora de los hermanos Baschet se vio fuertemente identificado con el proyecto de nación de mediados de los sesentas, un México que se abría al desarrollo en el que sin embargo se encontrarán muchas contradicciones. Los escenarios del arte que abrieron las puertas a los hermanos Baschet en gran medida estaban relacionados con instancias académicas, como la UNAM quien abrió las puertas del Museo de Ciencias y Artes, así como otros proyectos progresistas como la Olimpiada Cultural del 68, única olimpiada de este tipo celebrada en el marco de la Olimpiada deportiva, donde se llevó al ámbito de la incidencia social las propuestas de escultura sonora de los artistas. En este contexto vale destacar que la visión del arte oficial en ese momento permitía ver un claro deseo por abrirse al mundo y conocer nuevas formas y maneras de hacer arte, aunque en gran medida descuidando a los creadores nacionales.

Sin embargo existen ciertas circunstancias que permiten leer de primera mano la fuerza subversiva y revolucionaria de la escultura Baschet. Tal es el caso de los ejemplos antes mencionados, por un lado la antes mencionada réplica del instrumentario Baschet realizada por la institución CIEM a inicios de los noventa, y por el otro la primer restauración a 'Monumento de percusión' realizada por el MUAC en 2010. En ambos casos la escultura Baschet de haya en manos de la institución y son obras que plantean las primeras grandes dificultades en tanto a conservación y restauración del arte contemporáneo, al no ser piezas destinadas solo a la trascendencia lograda por la resistencia de los materiales y las técnicas de realización, sino que son piezas que desde su esencia plantean una interacción con el público y por lo tanto un

desgaste por uso, situación que en sí plantea su conservación más bien como el mantenimiento de un instrumento musical que el de una escultura convencional.

Pero ¿Quién define estos cambios en los criterios de conservación?, ¿Cómo en un museo se establece esta diferencia? Ambas preguntas muy difíciles de contestar, ya que en la práctica la restauración y conservación se ciñen a la escuela tradicionales y apenas instituciones del arte contemporáneo empiezan a crear parámetros a aplicarse a obras efímeras o de interacción, sin embargo el problema para estas instituciones se incrementa cuando la escultura no solo pide conocimientos en escultura tradicional, sino que requiere la aplicación de conocimiento de acústica e incluso de pedagogía o música, etc.

El caso del CIEM es interesante en muchos sentidos, para empezar cabe destacar la figura de María Antonieta Lozano, quien aunque no tuve el gusto de conocer en persona, en la comunicación por mail que sostuvimos siempre tuvo un interés y una convicción muy fuerte en la revolución pedagógica que ofrecían las esculturas Baschet, ella a pesar de que en 1986 la comunicación con Francia era difícil, se dio a la tarea de Contactar a la Asociación Baschet, quienes en 1981 habían desarrollado el Instrumentarium Pedagógico y ya lo distribuían en instituciones educativas de Francia, para adquirir uno y usarlo en su institución, como una herramienta en la enseñanza de la música, para la educación especial, como estimulación temprana, el desarrollo de la libre improvisación, entre otros usos. Sin embargo la propia institución se vio rápidamente en la necesidad de tener más de las catorce piezas de un instrumentario ya que la comunidad de alumnos, superaba la demanda. Es entonces que se ven en la necesidad de replicar las piezas del instrumentario, es preciso comentar aquí sobre las dificultades aduanales que tuvieron las piezas para entrar a México, puesto que no eran instrumentos musicales, ni esculturas convencionales, además de los gastos para solventar esto y que finalmente pudieran entrar las piezas al país. Y es preciso mencionar también que las esculturas de los hermanos Baschet, estaban diseñadas de acuerdo a los artistas, con la característica de que cualquier persona en el mundo pudiera replicarla, simplemente comprando el material en la ferretería más cercana. De esta forma entran la participación de Víctor Trejo y su padre Don Florencio, quienes estaban en el área de mantenimiento y construcción del CIEM y a quienes se les encargó la misión de hacer réplicas del instrumentario para satisfacer la demanda en la institución y cubrir las necesidades de una escuela que estaba por abrirse en Pachuca, que después terminó relación con el CIEM. Justo en esta experiencia es que se empiezan a notar las diferencias socio-económicas del contexto mexicano y el contexto francés al que estaban adscritos los hermanos Baschet, ya que las ferreterías mexicanas ofrecían una calidad muy inferior lo cual en principio afecta el resultado sonoro y visual del el trabajo de reproducción. Sin embargo el caso de Don Florencio y Víctor Trejo es interesante en sí, porque logran un resultado visual muy aproximado, logran un trabajo de ingeniería inversa para lograr las piezas, pero lo hacen desde la intuición y la experiencia en la construcción.

Este caso es similar al de la restauración en 2010 de 'Monumento de percusión' en el MUAC, ya que con la intención de presentar la pieza ante el público, y con muy poca documentación el museo hace una estructura de metal hecha por un herrero y cuya única referencia son algunas fotos del frente de la pieza.

En ambos casos las esculturas sonoras son abordadas por su apariencia física y las cualidades sonoras delegadas por desconocimiento de su mecánica, sin embargo se delata aquí un interés o una necesidad por estos objetos, junto con una diferencia contextual importante, que de alguna manera es un elemento esencial para hacer una reterritorialización de la escultura Baschet en el contexto actual, tomando en cuenta esas diferencias sustanciales entre la realidad mexicana y la realidad francesa, existe pues una demanda por utilizarlos y una necesidad de presentarlos, justo aquí es donde el sentido de esta investigación se entiende como el momento

en aplicar el conocimiento derivado de las esculturas Baschet y llevarlo a estas instancias del conocimiento, instituciones académicas o museísticas, a las cuales se les debe de presentar estos nuevos criterios de conservación y restauración, así como los elementos pedagógicos que la experiencia estética de la escultura sonora depara.

### 2.1.8 El centenario de François Baschet y la ‘Reconstrucción del universo’<sup>204</sup>

Hoy 30 de marzo del 2020 se cumplen cien años del nacimiento de François Baschet, sin embargo debido al panorama actual se puede pensar que este suceso como muchos otros hechos culturales hoy sufren una ‘aparente’ eclipsación, debido a la creciente propagación del COVID-19 a nivel de pandemia mundial, debido a las fuertes medidas de aislamiento y confinamiento que gran número de países ya han tenido que tomar, además del cierre de fronteras y muchas otras medidas que se han seguido alrededor del mundo, las cuales tienen fuertes impactos en las economías locales, nacionales e internacionales.

Basta decir que por primera vez en su historia los juegos Olímpicos a celebrarse este año en Japón han quedado aplazados en pro de la salud de los atletas y espectadores. Por otro lado Cataluña presenta 16.157 contagios con 1.410 muertos según las cifras del ministerio de Sanidad, el confinamiento y cierre de fronteras fueron inminentes ante la emergencia sanitaria, al tiempo que la situación se complicaba en Italia, recordemos que Europa tiene una población que se encuentra en el rango de edad más vulnerable al COVID-19 .

Esta situación tuvo por consecuencia la inevitable cancelación del viaje a Japón de Martí Ruiz para las actividades y exposición en conmemoración del centenario de François y los 50 años de la Expo Universal de Osaka que la Assotiation Baschet JP dirigida por Sachiko Nagata, llevaban tiempo organizando<sup>205 206</sup>.

Sin embargo no podemos olvidar que en la antesala de este escenario veníamos de vislumbrar, los temas de los incendios de Australia, que al 31 de diciembre de 2019 cuando fue el primer caso registrado de coronavirus en Wuhan, se extendían por la isla y eran de dimensiones descomunales y que solo era una secuela de lo que se había vivido en África, el Amazonas e incluso los bosques de la ciudad de México el año pasado. Así como la diversidad temas del dolor nacional tales como el crecimiento de las protestas en torno al tema de los feminicidios que aquejan de forma cada vez más voraz a las sociedades en la actualidad.

---

<sup>204</sup> Publicado el 30 de marzo del 2020 en el blog del proyecto ‘Escultura Sonora Baschet MX’, en el marco de los cien años del nacimiento de François Baschet: [El centenario de François Baschet y la reconstrucción del universo:](https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/el-centenario-de-fran%C3%A7ois-baschet-y-la-reconstrucci%C3%B3n-del-universo?fbclid=IwAR0YrLtp2m9hJgJNrxlf9Sw3lGs1tayj1490ABLUQXVrP79uvc8mCDq2Ps) <https://phonografic.wixsite.com/baschetmx/post/el-centenario-de-fran%C3%A7ois-baschet-y-la-reconstrucci%C3%B3n-del-universo?fbclid=IwAR0YrLtp2m9hJgJNrxlf9Sw3lGs1tayj1490ABLUQXVrP79uvc8mCDq2Ps>

<sup>205</sup> Publicado en redes sociales: [Facebook Assotiation Baschet JP:](https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2FBaschetJapan%2Fposts%2F2847873101957413&width=500) <https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2FBaschetJapan%2Fposts%2F2847873101957413&width=500>

<sup>206</sup> Publicado en redes sociales: [Twitter del tallerbaschet:](https://twitter.com/tallerbaschet/status/1241325240682151936) <https://twitter.com/tallerbaschet/status/1241325240682151936>

Sin embargo vamos a hacer memoria y recordar lo que Berta Taracena historiadora y crítica de arte publicaba el 6 de octubre de 1974 en 'La revista mexicana de cultura' suplemento dominical del diario 'El nacional' sobre la obra de François Baschet en su artículo 'La Reconstrucción del universo', que desde el título ya nos lleva a pensar de inmediato en la actualidad del planteamiento.

Y más cuando en el texto leemos: 'el hombre actual en ciego vandalismo provoca su ruina ecológica destruyendo las características positivas del medio ambiente, sin querer darse cuenta hasta qué punto este bárbaro procedimiento afecta cuerpo y mente.' [Taracena, «La reconstrucción del universo».] Podemos ver el reflejo de este actuar inconsciente al revisar el avance vertiginoso que ha tenido el COVID-19 en el mundo<sup>207</sup>.

Y recordar que la globalización ha exacerbado la tendencia a la hipercomunicación y ha provocado una era de tránsito jamás alcanzada por la humanidad, sin embargo de igual forma se empiezan a vivir los riesgos de estos proyectos que la humanidad ha tomado.

Recobrando las palabras de Taracena nos hayamos frente a los problemas que hoy tenemos encima: 'Los ruidos espantosos, el deplorable desfiguro de campos y ciudades, la sustitución de lo bello por lo útil, son procesos en aumento cada día, sin que los esfuerzos para detenerlos parezcan evidentes.' (Taracena, «La reconstrucción del universo».) Los cuales describen estructuralmente la forma en la que se han planteado las grandes urbes y cómo esta estructura al final es una trampa mortal para quienes en ellas vivimos: 'Las nuevas periferias de las ciudades se han comparado a un tumor maligno, en tanto que han perdido su capacidad de ser útiles al resto del cuerpo. De ellas se están desvaneciendo las condiciones estéticas y vitales que propician el desarrollo de la vida humana.' (Taracena, «La reconstrucción del universo».) Esto se confirma cuando las autoridades sanitarias del gobierno mexicano declaran que donde se esperan más contagios es en la zona conurbada del Edo. De México en la periferia de la ciudad de México<sup>208</sup>. Y cuando las autoridades Chinas afirmaban que la gran tasa de mortalidad de Wuhan fue debida a la falta de recursos de esa región.

Sin embargo Taracena utilizaba ese marco para describir la propuesta artística en los siguientes términos: 'Baschet propone formas estructuras muy simples, saludables, que donde quiera que se ubiquen, constituyen puntos generadores del ambiente.' (Taracena, «La reconstrucción del universo».) Y afirma que: 'El hombre está hecho para vivir en ambientes afines a su compleja y preciosa estructura. La indiferencia a lo bello, es una enfermedad mental que va pareja con la tolerancia de lo éticamente equivocado.' (Taracena, «La reconstrucción del universo».) Para al final dejar una gran responsabilidad a los artistas de aquel momento: 'Por esto recae sobre los artistas de hoy, la responsabilidad de detener la devastación por medio de la obra pública y la proposición de lo bello y de lo armónico.' (Taracena, «La reconstrucción del universo».) A partir de esto Berta Taracena plantea la necesidad de una nueva 'biocoenosis', que es un término acuñado por Karl Möbius en 1977, que hace referencia a los organismos que interactúan y viven juntos en un hábitat, para así plantear una 'Reconstrucción del universo'. Sin embargo ¿Qué ha pasado desde entonces?

Para empezar el término 'biocoenosis' al que hace referencia ha caído en desuso a lo largo del siglo XXI y no así del deterioro de nuestra relación con otras especies y la diversidad

---

<sup>207</sup> Sitio web: [arcgis:](https://www.arcgis.com/apps/opsdashboard/index.html#/bda7594740fd40299423467b48e9ecf6)

<https://www.arcgis.com/apps/opsdashboard/index.html#/bda7594740fd40299423467b48e9ecf6>

<sup>208</sup> Video del 29 de marzo 2020, 1'45" se puede consultar en: [Conferencia por Coronavirus en México:](https://www.youtube.com/watch?v=Y_bnb8M89AE)  
[https://www.youtube.com/watch?v=Y\\_bnb8M89AE](https://www.youtube.com/watch?v=Y_bnb8M89AE)

de ecosistemas los cuales ya sufren las consecuencias del calentamiento global que la actividad humana en la tierra sigue propiciando.

Por otro lado en el contexto del rescate de la propuesta de los hermanos Baschet y en la víspera de la celebración del centenario de François, dimos con en el artículo de 'La revista mexicana de cultura' gracias al acervo documental hemerográfico de la ex galería Merkup, donde hayamos de forma tangible que la lecturas de la obra de François ya detonaban esa conciencia por rescatar los valores más profundos de la empatía con nuestra naturaleza. Y que en sentido amplio, esto es un 'Après Baschet'<sup>209</sup>, lo que se detona a partir de la obra de estos hermanos franceses, las experiencias, ideas, discusiones, acciones, obras que se detonan de su trabajo. Por lo tanto, a cien años del nacimiento de François la propuesta que nos surge es a encauzar este 'respiro al mundo' que representa la cuarentena a nivel mundial como un punto de inflexión para 'reconstruir el universo'. Sea a través los cánticos en Italia desde el confinamiento<sup>210</sup> o las caceroladas contra el rey de España en Cataluña<sup>211</sup>, en donde lo sonoro está replanteado los afectos y las maneras que tenemos para relacionarnos con el medio y entre nosotros. Que sirva para detener este consumo del mundo y sea un retorno a un cohabitar en él, empezando por replantear nuestras formas de relacionarnos ya que más que consientes que la hostilidad puede comenzar en casa, tenemos que replantear las formas de cuidarnos unos a otros y cambiar esos patrones destructivos.

Así como redimensionar las tendencias del oportunismo político, que polarizan las opiniones desde las redes sociales impidiendo los encuentros empáticos de individuos que requieren de un diálogo para entenderse y una de la sana convivencia para existir. Y finalmente esperamos que sea a pesar de la distancia entre individuos, que se empleen medios como el sonido, que rebasa las barreras físicas y unen susceptibilidades.

### 2.1.9 Ensayo sobre la imposibilidad

Para entrar en la primer problemática de esta investigación en el siguiente ensayo se plantea una película hipotética, en el plano de una posibilidad no concretada como un ejercicio de imaginación en tres actos que apela a la capacidad del lector de armar mentalmente un rodaje y montaje cinematográfico a partir de escenas de diversos registros de video y audio, y un argumento simple basado en la reflexión sobre 'la imposibilidad', por ahora irrealizables dadas las condiciones de la contingencia sanitaria debida al COVID19, un virus cuya capacidad de contagio a través de fluidos humanos de fácil trasmisión aérea, la cual se ha globalizado vertiginosamente, desde las inmediaciones de Wuhan una región de la China hasta casi todos los rincones del mundo, ha hecho entrar a la humanidad en un estado de excepción que quebranta la manera en la que se relaciona con 'los otros' y con 'el entorno', basado en la 'sana

---

<sup>209</sup> Revisé el apartado 'Après-Baschet: Memòria abreujada de treball de 2010-2015' de la tesis: Ruiz i Carulla, Martí. «Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d'aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques». Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts, 2015. <http://www.tdx.cat/handle/10803/363918#>. p.497, vol.1

<sup>210</sup> Registro en redes sociales: [Twitter de AFP: https://twitter.com/AFP/status/1238575562031075333](https://twitter.com/AFP/status/1238575562031075333)

<sup>211</sup> Registro en redes sociales: [Twitter de Martí Ruiz: https://twitter.com/marti\\_Ruids/status/1240379654814478342](https://twitter.com/marti_Ruids/status/1240379654814478342)



distancia' que establece que 'cualquiera es posible portador del virus, hasta que se demuestre lo contrario', por lo que nos sitúa a todos en una zona de imposibilidad, generando un quiebre en la configuración de las relaciones sociales y económicas las cuales practicamos.

La película está planteada en tres actos los cuales parten de sucesos reales los cuales se presentan en retrospectiva y en cada uno se plantea una cara de 'la imposibilidad', desde la falta de celebración ante un público el centenario de François Baschet debido a la contingencia del COVID19, la pieza 'Retorno Eterno' jamás realizada debido a una intervención quirúrgica que me realizaron de emergencia, pieza que planteo para la mega ofrenda en los cincuenta años de la olimpiada de México 68 en 2018 y la matanza de estudiantes, para conmemorar la activación Baschet en la olimpiada juvenil y la ejecución de 4'33 de John Cage para 'Monumento de percusión' en la 'Clase abierta. Mi nombre es Baschet' planteada ante la instrucción institucional del no tocar la escultura sonora.

### **Acto I. La imposibilidad**<sup>212</sup>

La escena transcurre en el museo Taro Okamoto en Kawasaki, Japón en mayo del 2020. Dónde al tiempo que se recorre el espacio de la sala de exposiciones impecablemente montada, se escuchan las resonancias metálicas altamente reverberantes y se contemplan a cuadro las formas de texturas plásticas y metálicas, de colores saturados e intensos tanto en cuadros con gestos pictóricos colgados en las paredes, como de esculturas que habitan y dan vida propia al espacio. Y es entre el bosque de esculturas que podemos descubrir la silueta femenina que da voces a las grandes estructuras metálicas mediante diversas formas de percutir y tocar, estas voces cubren el sitio de una atmósfera no de este mundo. Sachiko Nagata es quien ejecuta las esculturas de François Baschet en la exposición de conmemoración del centenario de su nacimiento y los cincuenta años de la Exposición Universal de Osaka, en una deliciosa reunión de la obra de Baschet y Taro Okamoto, en la que los espectadores son los grandes ausentes. Al principio la vemos percutiendo una estructura de barras encastradas y un gran cono metálico de una presencia sonora estruendosa y contundente, para después jugar sutilmente las cuerdas metálicas en espiral haciéndolas oscilar con escobillas generando leves susurros en medio de la imponente reverberancia de la sala vacía.

Y poco a poco las resonancias de las esculturas se empiezan a mezclar sutilmente con los sonidos de la radio del mundo<sup>213</sup> al tiempo que a modo de 'glitch' se comienza una transición a imágenes de las principales plazas públicas del mundo todas ellas desiertas debido también a la contingencia por el COVID19, los sonidos de las esculturas prevalecen en el fondo, mientras se hacen barridos y tomas aéreas de la desolación de estos espacios, finalmente la escena termina cuando Sachiko golpea por última vez una de las barras, mientras se dispersa el sonido en la sala y también se funde a negro las luces del museo y la pantalla.

---

<sup>212</sup> La escena está basada en el siguiente registro: 音と造形のレゾナンスーバシエ音響彫刻と岡本太郎の共振[Resonancia del sonido y el objeto. El encuentro entre las esculturas sonoras Baschet y Taro Okamoto]: <https://youtu.be/4kA8hRk3Wp0>

<sup>213</sup> Registro de radio de onda corta durante la cuarentena: [https://archive.org/details/murcielagos\\_20200506/Radio.mp3](https://archive.org/details/murcielagos_20200506/Radio.mp3)

## **Acto II. Retorno eterno**<sup>214</sup>

La escena se ubica en la Plaza de Santo Domingo, en la ciudad de México el primero de noviembre de 2018, bajo la lluvia lucen el montaje de las ofrendas de muertos, la lluvia y la ausencia de gente marcan la escena. La cámara recorre lentamente la plaza haciendo 'close up' de las ofrendas, marcados también por fotografías de archivo e imágenes y grabados de referencia a la matanza de estudiantes en las vísperas de la olimpiada de 1968 conmemorando cincuenta años de esos hechos, el sonido de la lluvia comienza una transición lenta hacia un 'gis' de estática que entra sutilmente al tiempo que en las paredes de la iglesia de Santo Domingo y el Antiguo Palacio de Medicina comienzan a aparecer en un mapping escenas en 'loop' de niños, se observa que están construyendo en equipo diversas estructuras metálicas, con conos de latón y barras de acero, manejan entre ellos diversas llaves y herramientas, se observa como las golpea y estas parecen sonar provocando risas y se aprecia que se divierten mientras trabajan. Poco a poco las paredes donde se hace el mapping van desvaneciéndose y queda el video en primer plano, la lluvia ha dejado de oírse y el gis se enfatiza para marcar la ausencia de audio. Mientras transcurre el video se observan los diversos rasgos de los chicos que trabajan la mayoría de diversas partes del mundo, y aparece un detalle repetitivo, los impermeables amarillos que ellos portan, los cuales llevan los logos del diseño de la olimpiada de México 68, después regresa la lluvia y regresan las paredes, el 'gis' permanece mientras los niños aún se abrazan al tiempo que se funde la pantalla a negro, instantes después se abre la pantalla y desde un encuadre subjetivo desenfocado aparece una lámpara de terapia intensiva desde la cama de operaciones, mientras se enfoca la imagen y entran con nitidez los sonidos de hospital, la cámara abre y cierra repetidamente, mientras en la toma subjetiva se aprecia borrosamente la silueta de los médicos en labor de aplicar cirugía, al final aparece la lluvia y la plaza de Santo Domingo vacía en medio de la noche mientras la pantalla se funde a negro.

## **Acto III. Silencio**<sup>215</sup>

La escena sucede en la sala nueve del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), en la ciudad de México el 29 de junio de 2017, donde se encuentran personas rodeado una estructura metálica de casi tres metros, de base negra y barrillas levantándose tras dos grandes conos metálicos, llega un hombre al parecer músico que aparentemente se prepara para iniciar un concierto, toma unos baquetones y alista el atril, hace una reverencia al público y se dispone a iniciar, toma impulso para lo que parece un estruendoso inicio y sin embargo, se congela a quince centímetros de hacer contacto, queda inmóvil. Al tiempo que el sonido de fondo de sala cobra volumen y acompaña el transcurrir de la acción. Mientras que su reloj empieza a correr, la solemnidad de los espectadores es total y la tensa calma se vuelve más espesa.

Poco a poco la cámara registra como en la inmovilidad el ejecutante empieza blandirse debido a la tensión de la postura, sin nunca dejar la concentración total, en un momento se hace un acercamiento de cámara al atril se aprecia el texto 'Favor de no tocar' 4'33. Finalmente la acción se extiende entre la concentración del ejecutante y la tensión del público, en ese momento el audio toma un loop infinito y la imagen se congela sin nunca jamás romper el silencio.

---

<sup>214</sup> La escena está basada en el siguiente registro: Baschet, México 68: <https://youtu.be/7cPk9d4rVtQ>

<sup>215</sup> La escena está basada en el siguiente registro: 4'33 para Monumento de percusión: <https://youtu.be/pr4EMTgmDIA>

## 3.1 Bitácora experimental

### 3.1.1 Trabajo experimental

Esta investigación-producción está enfocada en una manifestación artística, por lo que responde al perfil de una investigación cualitativa, que revisa las características de los fenómenos y su objetivo consiste en describir, interpretar y explicar los fenómenos. En este caso en particular el enfoque en la experiencia estética es generado por una propuesta artística determinada, la de los hermanos Baschet. Cabe destacar como lo indica Ario Garza Mercado en su texto 'Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales y humanidades', que la principal dificultad de toda investigación 'cualitativa' es llevar los aspectos de lo subjetivo, lo sensorial, la percepción y la comunicación al terreno de lo cuantitativo. (Garza Mercado, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales y humanidades*.) Por ello el presente estudio está basado en las siguientes técnicas de investigación: 1. Documental, 2. Estudio y trabajo de campo y 3. Experimental.

Abordándolas de la siguiente manera: 1. Documental. En primera instancia aplicando las técnicas archivista y bibliográfica, pero primordialmente tomando en cuenta al 'documento' como todo material o cualquier formato que tiene información. Así los registros gráficos y sonoros resultan ser una fuente de información. Por tanto la 'Escultura' en sí misma aquí es tomada como documento. 2. Estudio y trabajo de campo. Aplicando las técnicas de la exploración, la observación del terreno, la entrevista y la observación participante. 3. Experimental. Aplicando la 'manipulación de variables' de acuerdo a las reglas del 'experimento'.

Así estos métodos se aplican sobre los tres ejes principales en la investigación producción:

1. Relación Baschet México. Documental, trabajo y estudio de campo.
2. Restauración. Documental, trabajo y estudio de campo.
3. Reactivación. Experimental.

Para este artículo, nos centramos en la concepción de los 'lugares de empatía translingüística' la cual consideramos una de las principales aportaciones de esta investigación-producción. Por lo que requerimos enfocarnos primordialmente en el tercer eje: la 'reactivación', ya que de éste derivan los hallazgos más importantes. Sin embargo, no podemos olvidar que el acercamiento profundo al tema, los razonamientos y las decisiones siempre fueron el resultado de la articulación de estos tres ejes.

Por tanto, desde el eje de la 'reactivación' la aplicación de las técnicas de los métodos de investigación se reflejan de esta manera: 1. La observación participante: Al realizar estancias de investigación cercanas al fenómeno a estudiar. 2. El trabajo experimental con manipulación de variables: Desde el diseño y desarrollo de exposiciones, la planeación y desarrollo de 'improvisaciones colectivas dirigidas', la realización de activaciones, talleres y primordialmente la generación de 'laboratorios de exploración artística'. 3. Experimento expofasto: al tomar eventos pasados y analizarlos desde la perspectiva del experimento.

De acuerdo a la metodología expuesta, la investigación se desarrolló de la siguiente manera: el planteamiento se trazó desde una proposición, enunciada a continuación: 'el rescate histórico de la obra de los hermanos Baschet en México nos llevará a encontrar de frente asuntos no resueltos dentro de la problemática del arte contemporáneo, debido a la naturaleza híbrida e intermedial de la escultura sonora y los fenómenos del arte sonoro'. La cual dio pie a delimitar

las primeras cuatro acciones de investigación: Localización, catalogación, restauración y reactivación.

Y efectivamente, al llevar estas a la acción surgió la primer problemática como un asunto de gestión institucional en tanto a la preservación y conservación de la obra de arte contemporánea. Ya que después de la 'Restitución sonora' que realizamos a 'Monumento de percusión' escultura sonora de los hermanos Baschet de 1964, perteneciente al Acervo Constitutivo de la Colección del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en el marco de la exposición 'Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC', en 2017, nos encontramos con la penosa situación de que la obra no pudo lucir el esplendor de su potencial sonoro a través de la ejecución colectiva debido a la aplicación de las normas y regulaciones institucionales para la preservación y conservación de obras de arte que no permitieron que el público se acercara. Ello bajo la concepción que ve al 'objeto de arte' como un producto que debe permanecer intacto para mantener su valor, y no como un 'dispositivo' detonador de experiencia estética, protagonista de una 'propuesta artística' que le permite incluso sustituir algunas de sus partes porque su valor va más allá del mundo material.

Este asunto nos llevó a revisar las teorías de conservación contemporáneas tales como la de Hiltrud Schinzel en las cuales se le da el principal valor a la 'propuesta artística' en sí (Santabárbara Morera, «La teoría de conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi».p.14), por lo que decidimos enfocar la idea de 'rescate' a promover la recuperación de la 'propuesta' de los hermanos Baschet. Lo que nos llevó a valorar a la 'reactivación' como la acción de investigación que más se adecuaba a estos fines, y tomarla como eje principal del trabajo. Para ello basamos la 'reactivación' en el 'diálogo' con propuestas contemporáneas y la 'recontextualización' del trabajo de los hermanos Baschet en el momento actual. Por otro lado, la ejecución de esta 'reactivación' se basó en el modelo 'après Baschet' propuesto por el Taller de Escultura Sonora Baschet de la UB, el cual promueve el surgimiento de nuevas propuestas derivadas del trabajo y sistematización de conocimiento que lograron los hermanos<sup>216</sup>, creando esta etiqueta como identificador de su línea de trabajo, para enmarcar a una comunidad que surge de tales principios. En específico esta investigación-producción se preocupó por profundizar en los fenómenos de la 'generación de lugares de empatía translingüísticas' detonados por la escultura sonora. La forma de abordarlo fue la siguiente:

I. La observación participante se desarrolló mediante:

- La participación en el Taller intensivo de escultura sonora Baschet, impartido en la Academia de San Carlos en 2014 por Martí Ruiz, donde recibimos los principios de la escultura sonora Baschet de la mano de su último discípulo Martí Ruiz, quien se dio a la tarea de comenzar el rescate la propuesta de los hermanos Baschet alrededor del mundo, así como experimentar en carne propia la activación de 'Monumento de percusión' en el MUAC.
- La estancia de investigación en la UB (febrero-junio 2015) bajo la tutoría de Josep Cerda y Martí Ruiz en el Laboratorio de Arte Sonoro y el Taller de Escultura Sonora Baschet de la UB, donde fuimos partícipes de las múltiples actividades del Taller Baschet de Barcelona, acceso al trabajo directo con los piezas originales Baschet y el acervo documental al resguardo de la UB, así como participación en el registro y montaje de la exposición 'Escultura sonora Baschet' en el parque de humanidades de la UB y en particular de la pieza monumental 'Amiens'.

---

<sup>216</sup> Para ampliar información se puede revisar la Web: <http://tallerbaschet.cat>

- La visita al taller de Beuvais que perteneció a François Baschet en el Barrio Latino de París y al taller Sant Michel sur Orge, en abril del 2015, donde tuvimos el gusto de conocer a Bernard Baschet. Y pudimos constatar y participar del aspecto humano de la convivencia generada por François, al participar de las comidas abiertas y conocer a Antonio Gout y Alberto Vidal, los mexicanos amigos y colaboradores de François.
- La estancia de investigación doctoral en la Universidad de Barcelona (septiembre 2019-enero 2020) bajo la tutoría de Josep Cerda y Martí Ruiz en el Laboratorio de Arte Sonoro y el Taller de Escultura Sonora Baschet de la UB, en la cual participamos del proceso creativo de Martí Ruiz, acompañamos el proceso de Ulises Solano y colaboramos con Riccardo Massari en la presentación de una sesión de improvisación con esculturas sonoras.
- La visita a la colección de la Association Baschet JP en Tokyo, Osaka y Kyoto, en octubre de 2019. En el marco del intercambio con 'home family' en Japón a través de Hippo Family Club.
- La visita a la isla de Bali, Indonesia, finales de diciembre y principios de enero 2020. Con estancia en 'Eka Homestay' con clases de Rindik y Gender con el maestro de gamelan Wayan Pasek.

De aquí surgieron las siguientes observaciones: En cada una de las experiencias en la cuales se han activado esculturas sonoras en particular esculturas Baschet o Après Baschet durante este proyecto se aprecia una constante, ellas en sí generan una situación de sorpresa, un momento de descubrimiento, una sensación de libertad y un momento para el juego, incluso en muchos casos una reacción eufórica. Para visualizar esto podríamos referir los registros que realizamos del taller en el Institut Mediterraneá en Castelldefells en 2015, donde bajo la coordinación de Jordi Casadevall participamos en la impartición del taller masivo de construcción de minuscúfonos (artefacto Après Baschet diseñado para su fácil construcción, portabilidad y bajo precio por Martí Ruiz), y a la activación realizada en el Convent de Sant Agusti dentro del marco de la exposición 'Reconeguda sonora' en 2019, con las esculturas del Taller Baschet en Barcelona. Solamente por mencionar algunos ejemplos, en los cuales observamos cómo en distintos lugares y en diferentes momentos las esculturas sonoras logran reacciones similares en tanto a los efectos emotivos que causa en los espectadores.

## II. El trabajo experimental con manipulación de variables.

Debido a estas observaciones, surgieron las siguientes interrogantes: 1. ¿Qué es aquello que las esculturas sonoras despiertan en los individuos? 2. ¿En qué radica su potencial emotivo?

Por lo que fue necesario plantear diversas 'prácticas experimentales' que en este caso los escenarios que nos permitían realizar la manipulación de variables fueron los 'eventos' ya que estos nos permitían indagar estas cuestiones, éstos llevaron gran parte del trabajo práctico de la investigación. Para fines de este artículo tomaremos una muestra de diez 'eventos' que consideramos lo suficientemente significativa y panorámica de nuestro quehacer, en primera instancia vamos a enlistarlos y a describirlos brevemente:

	<b>EVENTO [EV]</b>	<b>Descripción</b>
<b>A</b>	Clase abierta ‘Mi nombre es Baschet’. MUAC, 29 de junio 2017	Emerge como alternativa a la realización de la de activación propuesta por los integrantes del taller ‘Escultura Sonora, Baschet. Construcción e improvisación’ en la cual se pretendía activar la escultura sonora ‘Monumento de percusión’ invitando al público a participar de esta, ya que de último momento las disposiciones del museo optaron por no permitir dicha dinámica dadas las políticas de preservación y conservación del museo. Por tanto, se realizó una última clase abierta al público, en la cual se planteó un diálogo de ‘acciones críticas’ que reflexionaran sobre la naturaleza de la propuesta Baschet y la situación actual.
<b>B</b>	Capacitación ‘Posibilidades pedagógicas del instrumentario Baschet’. Centro de Investigación y estudios en Música CIEM, del 31 de julio al 3 de agosto 2017	La propuesta surge como una necesidad de transmitir a la planta docente del CIEM las posibilidades que aportaba el ‘instrumentario’ ya que ante el recién fallecimiento de la fundadora del CIEM María Antonieta Lozano era importante retomar los principios que inspiraron el espíritu de esta institución. La capacitación buscó centrarse en las cualidades de sonido, forma, imaginación y participación que dan sentido a la propuesta de los hermanos Baschet.
<b>C</b>	Taller ‘Escultura Sonora y Pedagogía’. CIEM, viernes 15 de julio 2019	El objetivo del taller es la visualización del trabajo ejercido por Sara Condez durante veinte años con el Instrumentario Pedagógico Baschet, ya que, dadas las diferencias sociales, económicas y culturales entre México y Francia, las soluciones y aplicaciones encontradas para el ‘Instrumentario’ evidentemente son distintas en estos ambos contextos.
<b>D</b>	Taller ‘Escultura sonora. Construcción e improvisación’. Diversos recintos como: La Tallera, Mor. Casa de Cultura, Valle de Bravo, etc. 2017-2020	El taller de Construcción e improvisación, donde la escultura sonora funge como detonador de procesos creativos colectivos individuales y es un primer esfuerzo para instituir estas prácticas como generadoras de simbolización espacial. Esta experiencia plantea utilizar a la escultura sonora como un detonador de procesos creativos individuales y colectivos a partir de las posibilidades constructivas y de ejecución, fungiendo como un enlace entre la experiencia estética y el espectador.
<b>E</b>	Proyecto ‘Orquesta de esculturas’. Diversos recintos como: Laberinto SantaMa, FAD Xoc, FAM, San Carlos, etc. Diversas fechas 2016-2020	La Orquesta de Esculturas surge de los talleres de Escultura Sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida, donde la escultura sonora funge como detonador de procesos creativos colectivos individuales y es un primer esfuerzo para instituir estas prácticas como generadoras de simbolización espacial. La idea del proyecto es centrarse en la manipulación y transformación de objetos sonoros, dentro de las prácticas de ejecución colectiva y dirección orquestal dentro de la improvisación.
<b>F</b>	Tercer Encuentro Interdisciplinario de Escultura Sonora y	Un encuentro pensado para generar un diálogo entre la propuesta del instrumentario pedagógico Baschet perteneciente al CIEM y propuestas actuales de escultura sonora, generando charlas,



	Música Experimental. CIEM, julio 2018	talleres, conciertos, activaciones y exposiciones.
<b>G</b>	Exposición 'Après Baschet: influence et héritage au Mexique, Alianza Francesa, CDMX, junio a agosto 2018	La exposición consiste en la muestra y 'activación' de 6 esculturas sonoras inspiradas en la obra de los hermanos Bernard (2015) y François Baschet (2014), creadores del concepto 'escultura sonora' durante los años 60's, tendencia que se conoce como Après Baschet, con activaciones, visitas guiadas, charlas y conciertos.
<b>H</b>	Concierto de Esculturas dentro del marco de 'Modos de oír'. Ex Teresa Arte Actual XTAA, enero 2019	Improvisación para Orquesta de Esculturas, planteada bajo el objetivo de crear un diálogo entre algunas de las piezas del 'Instrumentario pedagógico Baschet' y otras esculturas u objetos sonoros, buscando una recontextualización de las piezas históricas a partir de su reactivación y diálogo con otras propuestas. La dinámica de la improvisación consiste en el hecho de enfrentar dos secciones instrumentales bajo direcciones diferentes provocando un intercambio de gestos e ideas sonoras, que provengan del ejercicio de la transducción de ciertas intenciones en resultados sonoros.
<b>I</b>	Workshop 'PanGamelan'. CU, enero 2019	Durante el Workshop se construirá la estructura denominada Pan Gamelan, conjuntos de instrumentos de 5 a 10 sartenes, inspirados en la orquesta de Gamelan de Indonesia, apoyados de los principios de la filosofía y de la escultura sonora Baschet, esto como parte del proyecto Après-Baschet que ha desarrollado Martí Ruiz en diversas partes del mundo como España, Francia, Japón, Rusia y recientemente Estados Unidos.
<b>J</b>	Laboratorio 'Contact & Pangamelan. Experiencia colectiva'. En Fon_ON, FAM, agosto 2019	El laboratorio de 'Contact & PanGamelan' pretende ser un espacio de diálogo para la libre improvisación basada en acciones que involucren la generación sonora y el habitar el espacio permitiendo a los participantes pasar de una a otra, basándose en la comunicación profunda a través de la escucha reflexiva y el actuar en consecuencia.

Tabla 3Eventos

Con base en ellos hicimos una clasificación de acuerdo a: 1. Sus características 2. Las variables susceptibles a manipular 3. Las aportaciones en conocimiento que brinda cada una. Cabe destacar que en lo que respectan las variables, nos percatamos que existían variables 'binarias' traducibles en Sí o No en tanto estén presentes o no, lo que es equivalente a 1 o 0 y por tanto son susceptibles a cuantificarse y graficarse, principalmente para revisarlas como tendencias. Al tiempo que hay otras variables 'no binarias' las cuales llevaremos hacia la reflexión y la toma de decisiones. La clasificación es la siguiente:

1. El diseño y desarrollo de exhibiciones.

**Características:** Trabajo de promover la creación y exhibición de propuestas Baschet y 'après Baschet', así como generar espacios de encuentro con diversos públicos,

donde la activación individual y colectiva sea posible para completar el ciclo de comunicación que las piezas sonoras proponen.

**Variabes:** La principal variable en el diseño y desarrollo de exhibiciones de escultura sonora, tiene que ver con la configuración de espacios para la visualización de las propuestas, estos pueden ser de tres tipos:

- a) Espacio expositivo (variable binaria) [Var. 1]. Es el determinado por las formas de exhibición de las artes plásticas, fundamentalmente. Usualmente delimitado por marcos y pedestales, fichas técnicas y señaléticas para su tránsito. Generalmente planteado por la sala de museo o galería, tales como el cubo blanco, pero también tiene cabida en el espacio público.
- b) Espacio instalativo (variable binaria) [Var. 2]. Es el determinado por las formas de exhibición de las artes visuales. La instalación surge como un género de expresión escultórica y sitúa al espectador como agente activo en la configuración del espacio, mismo que es abordado como un referente escultórico (Navarrete Madrid, 2016, pág. 43).
- c) Espacio escénico (variable binaria) [Var.3]. Es el determinado primordialmente por las formas de exhibición de las artes en el tiempo. Es un espacio en marcado para que suceda una acción como la música, el teatro o la danza, y el público pueda funcionar como mero espectador.

**Aportaciones en conocimiento:** El principal factor de conocimiento que brinda la manipulación de estas variables es la observación de la distancia que cada una genera con respecto al público, las cuales varían de la siguiente forma:

- a) El 'espacio expositivo' genera una cierta distancia, para el público es difícil en primera instancia romper la barrera hacia el 'objeto de arte', el acercamiento por lo regular es tímido, el potencial de esta situación espacial también radica en el momento del quiebre, transgredir un espacio socialmente configurado e ir más allá.
  - b) El 'espacio instalativo' invita a la inmersión profunda desde el principio, invita a participar y es casi libre de prejuicios, propicia los estados de euforia y de catarsis individuales y colectivos, y de igual forma disuelve las nociones de tiempo.
  - c) Espacio escénico. Es el que genera más distancia respecto al espectador, dado que el espacio escénico marca una diferencia entre el artista y el espectador.
2. La planeación y desarrollo de 'improvisaciones colectivas dirigidas'.

**Características:** Puente entre el espectador y el hecho escénico, la forma retoma la configuración orquestal en tanto a director, ejecutantes y público, sin embargo promueve la participación de 'no músicos' en la acción escénica, promueve la ejecución colectiva de forma similar al Sound Painting<sup>217</sup> en tanto a comunicación no verbal, con la diferencia de que ésta no parte de una convención de lenguaje, más bien en el ejercicio, surge el lenguaje mismo.

Variabes:

- a) El director (variable no binaria). Aquella persona que llevará la batuta sobre la composición en tiempo real a ejecutar.

---

<sup>217</sup> Sound Painting. es el lenguaje de señas universal multidisciplinario de composición en vivo para músicos, actores, bailarines y artistas visuales. Actualmente (2020) el lenguaje comprende más de 1500 gestos avalados por Soundpainter (compositor) para indicar el tipo de material deseado por los intérpretes. La creación de la composición se realiza, mediante el Soundpainter, a través de los parámetros de cada conjunto de gestos firmados. El lenguaje Soundpainting fue creado por Walter Thompson en Woodstock, Nueva York en 1974. (Soundpainting)



- b) Los ejecutantes (variable no binaria). Aquellas personas que improvisara en la manipulación de un 'objeto sonoro' o 'escultura sonora'.
- c) Los 'lenguajes' que surgen. (variable no binaria). El conjunto de códigos que sirven para la comunicación dialógica entre director y ejecutantes.

**Aportaciones en conocimiento:** Entendimiento de la expresión que emana del ser de cada participante. Entendimiento profundo de los mecanismos de la comunicación dialógica, basada en la escucha.

3. La realización de:

a. Activaciones.

**Características:** Ejercicios en los que se pone en acción a las esculturas sonoras  
Variables:

- a) Se pueden determinar dinámicas de activación o no (variable binaria) [Var. 4]. Referentes a las formas de hacer sonar las esculturas.
- b) Se pueden determinar dinámicas de participación o no (variable binaria) [Var. 5]. Referentes a las maneras de invitar a los espectadores a formar parte activa en la ejecución de las piezas.
- c) Se pueden explorar diversas situaciones espaciales: espacio expositivo, instalativo y escénico (variable binaria) [Var 1,2 y 3]

**Aportaciones en conocimiento:** Permite conocer las diversas situaciones y lugares de encuentro que genera la escultura sonora.

b. Talleres.

**Características:** Parten de la premisa de socializar un conocimiento concreto en una comunidad específica.

Variables:

- a) Conocimiento concreto (variable no binaria). Unidad de saber, susceptible a transmitirse.
- b) La comunidad (variable no binaria). Al grupo al que va dirigido.
- c) Quien imparte (variable no binaria). Persona facilitador de este conocimiento.

**Aportaciones en conocimiento:**

Conocimientos específicos sobre el tipo de estrategias pedagógicas y dinámicas didácticas que funcionan en una comunidad específica para detonar cierto tipo de aprendizaje o proceso cognitivo.

c. La generación de 'laboratorios de exploración artística'

**Características:** Están basados en la exploración de una experiencia o manifestación artística desde diversas perspectivas disciplinarias y personales. Pueden partir de una proposición o hipótesis artística.

Variables:

- a) Participantes (variable no binaria). Aportan su experiencia, curiosidad y su subjetividad.
- b) Experiencia o manifestación artística o la combinación de varias (variable no binaria). Marcan el punto de partida al universo de las posibilidades.
- c) Hallazgo de recursos desconocidos (variable binaria) [Var. 6]. Que en contraste con los referentes conocidos que marcan las asíntotas ya exploradas, estos abren las posibilidades a nuevas formas.

**Aportaciones en conocimiento:** Amplían la perspectiva sobre una experiencia o manifestación artística, abren líneas de investigación y de trabajo, enriquecen en recursos expresivos y reflexivos a los participantes, brindan un testimonio de lo desarrollado.

A continuación, revisamos las tendencias de los eventos según las variables binarias que determinamos, para lo cual presentamos en la 'Tabla 3' la relación entre los 'eventos' frente a las 'variables':

Espacio expositivo [Var 1]
Espacio instalativa [Var 2]
Espacio escénico [Var 3]
Se pueden determinar dinámicas de activación o no [Var. 4]
Se pueden determinar dinámicas de participación o no [Var. 5]
Hallazgo de recursos desconocidos [Var. 6]

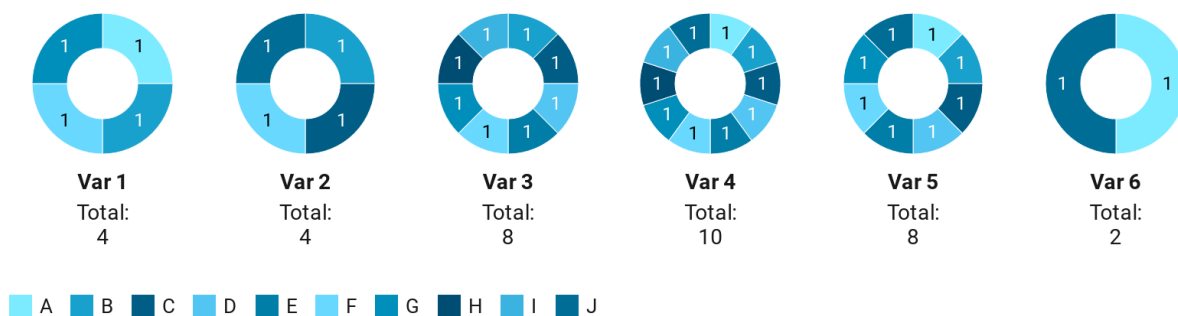
Tabla 4 Variables

Ev	Var 1	Var 2	Var 3	Var 4	Var 5	Var 6
A	1	0	0	1	1	1
B	1	1	1	1	1	0
C	0	1	1	1	1	0
D	0	0	1	1	1	0
E	0	0	1	1	1	0
F	1	1	1	1	1	0
G	1	0	1	1	1	0
H	0	0	1	1	0	0
I	0	0	1	1	0	0
J	0	1	0	1	1	1

Tabla 5 Eventos/Variables

## Caja de tendencias

Variables/Eventos



Eventos.

Gráfico: Iván Navarrete [PhonoGrafic] • Creado con Datawrapper

Ilustración 12 Caja de tendencias

Según podemos observar la variable que permaneció presente en todos los eventos fue 'Var 4' correspondiente a la dinámica de activación, mientras que la que menos presencia tuvo fue 'Var 6' correspondiente a 'Hallazgo de recursos desconocidos' lo cual indica que en menor medida los eventos abren la exploración a nuevas formas como es la premisa del 'Laboratorio artístico' [Ev J], sin embargo, existe la posibilidad de hacerlo como en el caso de la 'Clase abierta' [Ev A].

Cabe mencionar que hasta este momento la fase experimental se ha realizado en el contexto de México, pese a ello, dado las situaciones de las políticas institucionales antes mencionadas, consideramos pertinente conocer otros contextos a nivel mundial respecto a la situación de la escultura sonora Baschet. Al plantear esto nos percatamos de que se configuraban otras variables.

Por un lado gracias al 'Laboratorio. Contact & Pangamelan' [Ev J] se abrió la línea de investigación de las relaciones interlingüística entre lenguajes artísticos, dados por el movimiento, el sonido y el espacio, por lo que nos preguntamos si a partir del caso de la Olimpiada del 68, era posible mediar en una comunicación con diferencia idiomática.

Ante esto el contexto de Japón era una oportunidad para corroborar estos planteamientos. Fue esta reflexión la que nos puso frente a la concepción de 'lugares de empatía translingüística detonados por la escultura sonora'. Ya que estábamos frente a la posibilidad de ir más allá de relaciones interlingüística entre lenguajes artísticos y lenguajes idiomáticos, estábamos frente a la posibilidad relaciones translingüística entre lenguajes de diversas naturalezas. Por lo que la estancia de investigación que realizamos a finales de 2019 en la que estuvimos en Barcelona, Japón e Indonesia fue la posibilidad de realizar nuevas 'prácticas experimentales' en contextos distintos que nos permitirían revisar estas nuevas premisas, de ellos tomaremos cuatro que consideramos los más significativos:

	<b>EVENTO [EV]</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>
<b>K</b>	Workshop 'PanGamelan' en sesión multilingüe de Hippo Family Club. octubre 2020, Hippo Family Club, Chofu, Tokyo	Esta dinámica pretendía articular los planteamientos de Hippo Family Club, para la adquisición de idiomas y las bases del pangamelan, usando el sonido como ese punto de encuentro entre la música, los idiomas y las formas del pensamiento.
<b>L</b>	Sesión de improvisación de esculturas Baschet en Osaka Expo'70s Memorial Park. octubre 2019, Pabellón Osaka Expo'70s Memorial Park	Realizamos una sesión de improvisación con las esculturas Baschet, en la que interactuamos con Chie Kitamura y Okada Sensei profesoras Música de la Universidad de Kyoto, integrantes de la Association Baschet JP.
<b>M</b>	Activación 'Tagengo PanGamelan' en octubre 2019, elementary school en Sanda City of Sanda	Tomando un patrón numérico multilingüe se invitó a los alumnos a generar una base rítmica sobre la cual se generó una improvisación libre con sartenes.
<b>N</b>	Clase de Rindik y Gender. Del 3 al 11 de enero 2020, Ubud, Isla de Bali, Indonesia	Entre los objetivos de visitar la isla de Bali se encuentran tener un acercamiento a la cultura del gamelan, entre otros acercamientos pudimos estudiar Rindik y Gender con el profesor Wayan Pasek.

Tabla 6Eventos II

Sin embargo generamos nuevas variables que nos permiten visualizar los aspectos que consideramos fundamentales para la 'generación de lugares de empatía translingüística detonados por la escultura sonora', para después observar la relación con los 'eventos':

Generación de empatía [Var 7]
Diferencia idiomática [Var 8]
Objeto sonoro como detonador [Var 9]
Sonido como un vehículo para la comunicación [Var 10]
Generación de un sentimiento de colectividad [Var 11]
Creación de un lugar significativo [Var 12]

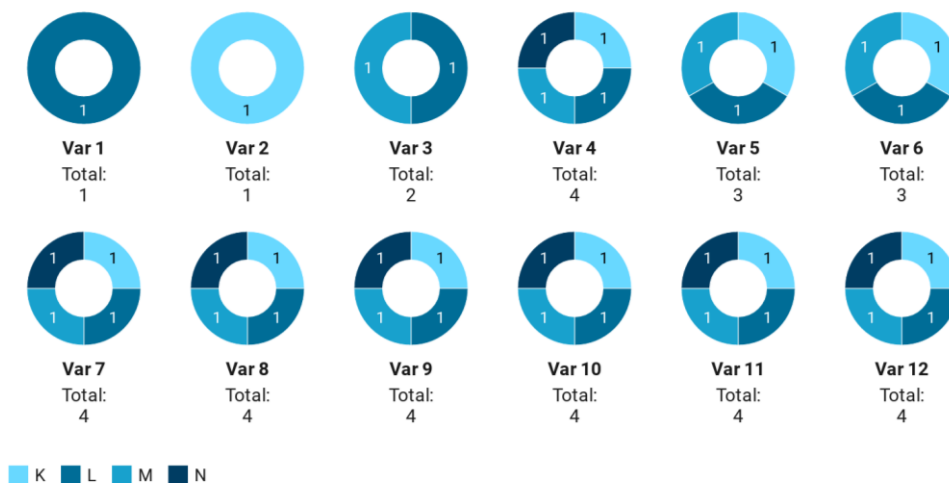
Tabla 7 Variables II

Ev	Var 1	Var 2	Var 3	Var 4	Var 5	Var 6	Var 7	Var 8	Var 9	Var 10	Var 11	Var 12
<b>K</b>	0	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1
<b>L</b>	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
<b>M</b>	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
<b>N</b>	0	0	0	1	0	0	1	1	1	1	1	1

Tabla 8 Eventos/Variables II

### Caja de tendencias

Variables/Eventos



Eventos.

Gráfico: Iván Navarrete [PhonoGrafic] • Creado con Datawrapper

Ilustración 13 Caja de tendencias II

De lo anterior podemos constatar que en todos los casos fue positiva la presencia de las variables generadas para determinar la existencia de 'la generación de lugares de empatía translingüística' aunque cambiara la configuración del espacio o la dinámica de activación o participación.

### 3.1.2 Experimento expofasto

Con fines de establecer una corroboración decidimos tomar el caso de la activación en la Olimpiada México 68, del que derivamos la sospecha de 'la generación de lugares de empatía translingüística a partir de la escultura sonora', para aplicarle un análisis experimental.

**Aplicación:** Recurrimos a los documentos sobre de la activación de las esculturas sonoras Baschet en la Olimpiada juvenil de México 1968, tales como: 1. El material videográfico al resguardo de la UB<sup>218</sup>, 2. El testimonio e François en su libro 'The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet', 3. La entrevista que realizamos a Jaramar Soto como una de las participantes (Soto, Relación con Baschet.), 4. El material del archivo de la galería MerKup y 5. El registro en el 'Official Report of the 1968 Olympic Games v.4' en el cual los niños participaron activamente de la construcción de las esculturas sonoras monumentales. De estos registros cabe mencionar aquí lo que François Baschet nos dice sobre esta experiencia:

Susana Jones organizaba la Olimpiada de los niños. Reunió a 240 niños procedentes de 120 países para que expusieran sus dibujos. La escultura planteaba un problema más complejo, ya que no cabe esperar que los niños trabajen durante mucho tiempo. Propuse una especie de mecano musical desmontable (...) Los niños árabes hicieron un camello, algunos latinoamericanos una cruz. Cada escultura incluía las ocho notas de una escala. Había veinte esculturas en total.

Todo el mundo se lo pasó en grande –las chicas aún más que los chicos–, el problema surgió cuando estos chicos tuvieron que dejar sus obras en México al llegar el momento de regresar a sus hogares. Fue para ellos una separación muy dolorosa. Pero la olimpiada les dejó una impronta duradera: treinta años después, en mis viajes por distintos países aún me encuentro con personas adultas que me agradecen aquella experiencia en unos términos que me recuerdan a los granaderos de Napoleón que combatieron en Auzterlitz, que declaraban mucho tiempo después: "Yo estuve ahí".

Yo como Napoleón les doy un afectuoso tirón de orejas. (Baschet, *The Sound Sculptures of Bernard and Francois Baschet*.p.427)

Por tanto, lo que haremos a continuación es revisar este evento histórico a partir de las variables que hemos establecidos desde nuestra observación participante y práctica experimental, de las cuales planteamos 'la generación de lugares de empatía translingüística detonados por la escultura sonora' como una de las características en el fenómeno de la 'Escultura Sonora Baschet'. Por lo tanto las conclusiones de este artículo derivan de las conclusiones de este último experimento.

---

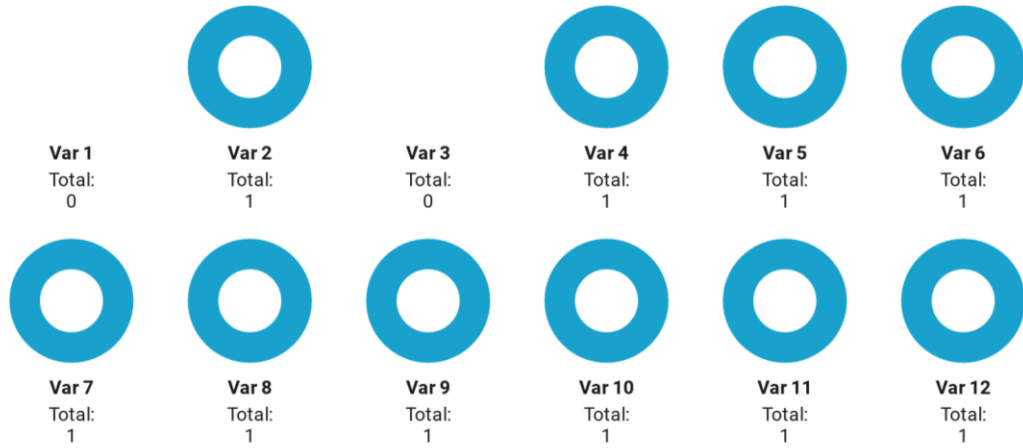
<sup>218</sup> El registro se puede consultar en: Baschet, México 68: <https://youtu.be/7cPk9d4rVtQ>

Ev	Var 1	Var 2	Var 3	Var 4	Var 5	Var 6	Var 7	Var 8	Var 9	Var 10	Var 11	Var 12
Ñ	0	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabla 9 Eventos/Variables

### Caja de tendencias

Variables/Eventos



■ Ñ

Eventos.

Gráfico: Iván Navarrete [PhonoGrafic] • Creado con Datawrapper

Tabla 10 Caja de tendencias III

## Índice de ilustraciones y tablas

Ilustración 1Cazuela y pelota	156
Ilustración 2Análisis espectral cazuela. <a href="https://áwww.youtube.com/watch?v=-7lUntvGwss">https://áwww.youtube.com/watch?v=-7lUntvGwss</a>	156
Ilustración 3Vaso y pelota	158
Ilustración 4Análisis espectral de 'Vaso'. <a href="https://youtu.be/-7lUntvGwss">https://youtu.be/-7lUntvGwss</a>	158
Ilustración 5Réplica 'Axolotl Multitimbral Pelog Percussion'	161
Ilustración 6Colaboración con Martí Ruiz, replica 'Axolotl Multitimbral'	161
Ilustración 7Análisis espectral/ Barra encastrada Baschet <a href="https://www.youtube.com/watch?v=2ibn4MadlQc">https://www.youtube.com/watch?v=2ibn4MadlQc</a>	162
Ilustración 8Espectro de una barra encastrada Baschet	162
Ilustración 9Prototipo de pruebas 'Barras encastradas' serie de barras 1, 1/2, 1/4,1/16,1/32	164
Ilustración 10 Mazo para percudir (parte superior suave, parte inferior dura)	164
Ilustración 11Espectro de serie de barras 1, 1/2, 1/4,1/16,1/32	164
Ilustración 12Caja de tendencias	387
Ilustración 13 Caja de tendencias II	389

1Archivo de imagenes del estado de la pieza .....	204
2'Monumento de percusión' en índice de obra MUAC .....	205
3Fotografía de 'Monumento de percusión' bodegas del MUAC, 2014. Registro MUAC .....	206
4Activación de 'Monumento de percusión' por' Martí Ruiz en 2014 .....	206
5Restitución sonora 'Monumento de percusión' .....	222
6Taller de artista 'Escultura sonora, Baschet. Construcción e improvisación' .....	229
7Taller de artista 'Escultura sonora, Baschet. Construcción e improvisación' .....	230
8Flyer del Taller de artista. Escultura sonora, Baschet. Construcción e improvisación .....	230
9Clase abierta 'Mi nombre es Baschet' .....	236
10Capacitación 'Posibilidades pedagógicas del instrumentario Baschet' .....	238
11Registro fotografía de Sara Condez de su labor con el Instrumentario Pedagógico Baschet .....	241
12Taller 'Escultura Sonora y Pedagogía', CIEM.....	241
13Flyer del Taller 'Escultura Sonora y Pedagogía', CIEM. Diseño: Edgar Olvera .....	241
14Activaión 'Casa sonora' .....	242
15Cartel del Taller y del encuentro. Doseño: Edgar Olvera .....	244
16Activación 'Orquestando una nación' .....	244
17Exposición 'Après Baschet', UB.....	253
18Ensayos de la temporada de invierno la orquesta de gamelan 'Pennepam Guntur' .....	255
1917Noves tendencias en gestió cultural, XOC 19 .....	257
20Reconegur sonors .....	259
21Indisciplinas. Sobre la recerca en la práctica de les arts .....	261
22Après Baschet en Palo Alto.....	263
23Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitimbrica .....	264
24Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitimbrica .....	266
25Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitimbrica .....	267
26Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitimbrica .....	268
27Construcción de réplica de Axólotl, percusión multitimbrica .....	269
28Flyer del evento de cierre de movilidad.....	271
29Presentación del proyecto 'Escultura Sonora Baschet MX' .....	272
30 Presentación de la improvisación sonora en colaboración con Riccardo Massari Spiritini .....	274
31Concierto de Solsticio de Invierno con el Gamelan Pennepam Guntur.....	275
32Encuentro con Sachiko Nagata presidenta de Baschet Association of Japan .....	277
33Activación 'PanGamelan' .....	278
34Activación 'Tagengo PanGamelan' en elementary school en Sanda City.....	280
35Con grupo de ' elementary school' en Sanda City.....	281
36Activación 'PanGamelan' .....	282

37	Visita a la colección Baschet de la City Kyoto University of Arts .....	284
38	Realización de mejoras a cristal Après Baschet .....	285
39	Realización de mejoras a cristal Après Baschet .....	286
40	Realización de mejoras a cristal Après Baschet.....	287
41	La Tallera, Cuernavaca, La Música de los no músicos .....	289
42	Centro de Cultura Regional, Valle de Bravo, Escultura sonora .....	289
43	Casa de Cultura Nezahualcóyotl y Alianza Francesa .....	289
44	Casona Spencer, Escultura Sonora. Construcción e improvisación.....	290
45	Flyers del Taller ‘Escultura sonora. Construcción e improvisación’ .....	290
46	‘Orquesta de esculturas’ en Academia de San Carlos.....	291
47	Suspensiones en el 4to Festival Revuelta Sonora en el CMA, Cuernavaca. ....	292
48	Oleajes, escultura sonora Après Baschet, aluminio, varilla, cristal y agua, 120X120X40cm. ....	293
49	1er Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental.....	294
50	Flyer del 2º Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental. Diseño: Edgar Olvera.....	299
51	Flyer del 3er Encuentro Interdisciplinario Escultura Sonora Música Experimental. 2018. Diseño: Edgar Olvera.....	303
52	II.2 Diagrama de ubicación de las piezas en el CIEM .....	304
53	El grillo .....	304
54	El pocos pies.....	305
55	Rumores de agua.....	305
56	Y estaba yo viendo.....	306
57	Sonora la calle .....	307
58	(Radio) Sonidos de Chernotepec .....	307
59	ntimos solfeos.....	308
60	Fourietomistus Sonus.....	308
61	Suspensiones.....	308
62	4º Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental .....	309
63	Flyer del 4º Encuentro Interdisciplinario de Escultura sonora y Música Experimental. Diseño: Edgar Olvera. ....	310
64	Flyer conversatorio ‘Un espacio para la escultura sonora’ .....	312
65	Activación. ‘Vaivén performático de la escultura sonora’ .....	313
66	Registros de la presentación en México de la reedición del libro ‘Sounds Sculptures of Baschet’s Brothers’ .....	322
67	Flyer de la presentación en México de la reedición del libro ‘Sounds Sculptures of Baschet’s Brothers’ .....	323
68	Espacio interior del XTAA .....	325
69	Flyer del Concierto para Esculturas Sonoras en el XTAA .....	327
70	Concierto de Esculturas dentro del marco de ‘Modos de oír’ .....	327
71	Registros del Workshop ‘PanGamelan’ .....	328
72	Registro del proyecto PanGamelanMX, ensayos y conciertos.....	331
73	Flyer concierto PanGamelanMX en los 27 años del Universum.....	332
74	Flyer concierto PanGamelan Museo del Carmen.....	332
75	Laboratorio ‘Contact & Pangamelan. Experiencia colectiva’ en la FAM .....	334
76	Flyer del Laboratorio ‘Contact & Pangamelan. Experiencia colectiva’ en la FAM .....	335
77	Registro del Laboratorio ‘Contact & Pangamelan. Experiencia colectiva’ en el IV Encuentro de Improvisación de contacto México .....	337
78	Flyer del 4º Encuentro de Improvisación de Contacto México, Butoyotl.....	337
79	Clase de Rindik y Gender, en Ubud.....	339
80	Visita a orquestas de Gamelan en la isla de Bali.....	341
81	Flyer de exposición online Diarios de Murcielagos .....	350
82	Flyer del Laboratorio Transdisciplinario de Interacción Remota. Escultura Sonora Baschet MX .....	353

Tabla 1	Cazuela. Frecuencia/Tono aprox.	156
Tabla 2	Vaso. Frecuencia/Tono aprox.	158
Tabla 3	Eventos	384
Tabla 4	Variables	387



<i>Tabla 5</i> Eventos/ <i>Variables</i>	387
<i>Tabla 6</i> Eventos <i>II</i>	388
<i>Tabla 7</i> <i>Variables II</i>	389
<i>Tabla 8</i> Eventos/ <i>Variables II</i>	389
<i>Tabla 9</i> <i>Eventos/Variables</i>	391
<i>Tabla 10</i> <i>Caja de tendencias III</i>	391