

**ENCICLOLALIA.
ARQUEOLOGÍA DEL HABLA
ALEGRÍA Y PIÑERO**

Sala de Exposiciones de la Capilla del Hospital Real
Del 20 de abril al 30 de mayo de 2017

ÍNDICE

**ENCICLOLALIA.
ARQUEOLOGÍA DEL HABLA
ALEGRÍA Y PIÑERO**

<i>Y el verbo se hizo...arte: Las esculturas parlantes de Alegría y Piñero y otros ingenios,</i> por Belén Mazuecos	07
<i>La voz de lo que vemos. Cinco aproximaciones a los mundos de la curiosidad,</i> por Alfredo Aracil	11
<i>Enciclolalia. Arqueología del habla,</i> por Alegría y Piñero	27

Y EL VERBO SE HIZO...ARTE: LAS ESCULTURAS PARLANTES DE ALEGRÍA Y PIÑERO Y OTROS INGENIOS.

Belén Mazuecos

El proyecto “Enciclolalia. Arqueología del habla” de la pareja artística “Alegría Y Piñero” presentado en la Capilla del Hospital Real, es el resultado de una profunda investigación en torno al habla materializada en la producción de una serie de esculturas e instalaciones parlantes y otras máquinas de interpretar, gracias a la obtención de una Ayuda a la Producción Artística de la Universidad de Granada para artistas de media carrera, en su primera edición de 2016.

“Enciclolalia” encuentra su antecedente en la línea de experimentación iniciada por “Alegría Y Piñero” en 2014 con el proyecto “Neumas” y se inscribe en el proyecto global de los artistas “Encicloscopio”, que aglutina toda la producción conjunta desarrollada por ambos desde 2009 y que ellos mismos definen como “un ejercicio de mirada cíclica alrededor de la imagen, la palabra y la forma, para mostrar puntos de vista múltiples que revelen presencias desdobladas, escurridizas o balbuceadas”.

“Alegría Y Piñero” transitan, sin acomodarse, la encrucijada entre Arte, Artesanía e Ingeniería, recogiendo el testigo de algunos de los grandes creadores de ingenios de la historia como el ingeniero y matemático helenístico Herón de Alejandría o el artista visionario Leonardo da Vinci.

Las ocho piezas que integran esta exposición se inscriben en el espacio liminal entre artes visuales y artes performativas, constituyendo una suerte de instrumentos musicales y artilugios mecánicos que necesitan ser accionados por los artistas para aprehenderse en su multidimensionalidad pero que, independientemente de su carácter funcional, conservan su total autonomía como esculturas y una rotunda eficacia plástica.

Los artefactos sonoros “Máquina neumática”, “Coro vocálico”, “Coro centrífugo” y “Rugidos vocálicos” generan un habla artificial por aproximación. Inspirándose en algunos prototipos del S.XVIII, como los modelos vocálicos del profesor ruso Christian Gottlieb Kratzenstein (1791), capaces de sintetizar los sonidos vocálicos artificialmente, o la máquina acústico-mecánica parlante de Kempelen (1779) (y sus posteriores versiones mejoradas construidas ya a mediados y finales del S.XIX, respectivamente, por Charles Wheatstone o Alexander Graham Bell), “Alegría Y Piñero” recurren al método ensayo-error, enfocando su objeto de estudio desde distintos ángulos hasta circundarlo, identificando los puntos muertos, los espacios intersticiales y las perspectivas más singulares, hasta situarnos en el punto de vista exacto donde se manifiesta un habla encontrada.



Imagen performance "Coro vocálico" 2016 en Festival de performance Atalaia Artes Performativas (Portugal)

Por otro lado, obras esencialmente visuales como “Surco”, -que conectan formalmente con la escultura de artistas como Tony Cragg-, sugieren la idea de una arquitectura parlante, en la que la sombra arrojada desvela los distintos movimientos labiales que acompañan a la emisión de una secuencia de sonidos articulados durante el acto de pronunciar.

En este entramado denso de escultura y performance se sitúan artistas claves de la escena artística contemporánea con los que el trabajo de “Alegría Y Piñero” encuentra concomitancias, como Rebecca Horn (con sus máquinas y prótesis corporales), Eulalia Valldosera (y sus instalaciones y acciones lumínicas, en las que la intención no es crear un objeto para ser observado, sino la interacción con el espectador y la sugerencia de presencias-ausentes a través de la proyección de evocadoras sombras arrojadas), Eva Lootz o Eva Hesse (con la creación de ambientes experienciales mediante la proyección de esculturas e intervenciones *site specific* que analizan y respetan las calidades físicas y orgánicas de los materiales de trabajo, estableciendo un diálogo entre ellos y potenciando su carácter simbólico) o Theo Jansen (y sus inquietantes autómatas eólicos).

El tiempo, el espacio, el sonido y la imagen se combinan en estas piezas atravesadas por una dimensión performativa que trasciende la propia escultura expandiéndola y que nos remite a referentes como Channa Horwitz y composiciones como “Counting in Eight, Moving By Color, Time Structure Composition # III, Sonakinatography I” (1970), en las que la performance musical subyace en unas pinturas que representan en clave cromática partituras musicales que, al ser interpretadas, amplifican la dimensión visual de la obra.

De la misma forma, en “Enciclolalia” asistimos a un sofisticado proceso de traducción interdisciplinar, donde el sonido se encarna en la forma y la materia se traduce en habla...Un habla primitiva, arcaica, excavada de su propio yacimiento original, arrancada del propio material que la integra: el barro, el yeso, la madera, la piel, la caña...

LA VOZ DE LO QUE VEMOS.

CINCO APROXIMACIONES A LOS MUNDOS DE LA CURIOSIDAD

Alfredo Aracil

La voz sin lengua, sin idioma todavía, el balbuceo, la voz esencial... Las creaciones de Alegría y Piñero nos devuelven al descubrimiento y el aprendizaje; a la fascinación. No son meros artificios para el espectáculo; son, así las veo yo, indagaciones que abocetan lo que somos y lo que es el mundo que nos rodea o, mejor dicho, lo que empezamos percibiendo de él. Nos llevan a la frontera entre lo que imaginamos y lo que comprendemos, y lo hacen como mucho tiempo atrás lo empezaron a hacer otros: con objetos materiales, con artificios mecánicos¹.

A Platón le irritaban estas prácticas porque consideraba que corrumpían la excelencia de la geometría, precipitándola del reino de la metafísica al de la sensibilidad; todo lo contrario defenderá Plutarco casi seis siglos después: “el arte de la mecánica –leemos en su *Vida de Claudio Marco Marcelo*–, ahora tan celebrado y admirado, fue desarrollado primeramente por Eudoxo y Arquitas, que embellecieron la geometría con sus sutilezas y dieron a los problemas que eran imposibles de demostrar mediante palabras y diagramas un soporte por medio de ilustraciones mecánicas patentes a los sentidos...”².

Se refería Plutarco a Eudoxo de Cnido y a su maestro Arquitas de Tarento; ambos, contemporáneos de Platón. Arquitas, uniendo sus conocimientos de matemáticas, física y música, dio un importante paso adelante en el campo de la acústica, y fue autor, además, de algunos de esos artificios que a Platón le irritaban: unos sonajeros para entretener a los niños, o una paloma de madera, diseñada “con tal ingenio y sabiduría mecánica que volaba; estaba equilibrada –explicará siglos después Aulo Gelio– mediante pesos y se movía mediante una corriente de aire encerrada y oculta en su interior”³.

El vuelo de la paloma de Arquitas puede ser hoy visto como el despegue de un mundo de maravillas –y de maravillados– a medio camino entre el juego y la mística, la física y la fantasía, al que hoy, más de dos milenios después, Alegría y Piñero se asoman, reenfocan y nos invitan.

¹ Buena parte del material utilizado en este artículo proviene de mi ensayo *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, 1998, fruto de una veintena de años de estudio (y disfrute) de este mundo a la vez de especulación y construcción; un mundo de irrealidad consciente al que sólo se llega, paradójicamente, dejándose llevar por los mecanismos básicos de la conciencia de la realidad.

² L.M. PLUTARCO, *Marcellus*, XIV, 5-6; trad. de A. Pérez Jiménez y P. Ortiz en *Vidas Paralelas III*, “Pelópidas - Marcelo”, Madrid, 2006.

³ A. GELIO, *Noctes Atticae*, X, cap. XII, 9-10; trad. de S. López Moreda: *Noches áticas*, Madrid, 2009.

La escuela de Alejandría

Ya desde el siglo III antes de Cristo aparecen unas categorías estéticas –variedad y maravilla, artificio, espectáculo– que no dejarán de estar presentes en la cultura y el gusto de Occidente hasta la Ilustración. No resultan claros los orígenes concretos de la Escuela de Alejandría, y la propia figura del que se supone su fundador, Ctesibio, se nos aparece confusa. No nos ha llegado de él ningún escrito y mucho menos algún tratado completo, pero de su importancia nos puede hablar la considerable cantidad de citas que de él nos han transmitido otros escritores.

Glosado por sus dos continuadores más importantes –Filón de Bizancio y Herón de Alejandría–, es sin embargo a Vitruvio a quien Ctesibio debe el mayor número de noticias sobre sus actividades. En el Libro IX de su tratado *De Architectura*, nos narra cómo Ctesibio, nacido en Alejandría y de padre barbero, “descubrió la fuerza natural del aire y los principios naturales de la neumática” e inventó varios instrumentos, máquinas y artificios, los relojes de agua o la rueda dentada, de tan gran importancia para el futuro de muchas de las máquinas de las que vamos a hablar en estas páginas. Según Vitruvio “Como Ctesibio había observado que los sonidos y los distintos tonos de la voz se producían por la impulsión de aire comprimido al contactar con el aire del exterior, apoyándose en estos principios fue el primero que inventó las máquinas hidráulicas. Explicó también —continúa Vitruvio— la fuerza que posee el agua sometida a presión; desarrolló artilugios automáticos, numerosas artimañas y curiosidades, entre las que sobresale la construcción de los relojes de agua...”⁴.

A diferencia de Ctesibio, tanto Herón de Alejandría como Filón de Bizancio firman libros y tratados de mecánica con fines eminentemente prácticos, en los que, sin embargo, con algunas máquinas plantean ya otro tipo de finalidad muy diferente. Es probablemente también ahora cuando comienza a entenderse la música y el movimiento como un recurso lúdico, más allá de la pura armonía matemática o metafísica. La maravilla y la sorpresa servían de nexo entre materias en principio tan distantes.

Filón de Bizancio vivió seguramente en la segunda mitad del siglo III antes de nuestra Era. Considerado hace años por algunos como un simple redactor de Ctesibio, hoy ya se piensa que sus escritos son propios, y ciertamente partes esenciales de la cadena que culminará más tarde en Herón de Alejandría. Se conservan de él obras sobre “Neumática”, sobre “Máquinas de Guerra”, sobre “Clepsidras” y sobre “Ruedas que se mueven por sí mismas”. Y parece que también escribió tratados —hoy desgraciadamente perdidos— sobre los “Autómatas” y sobre “Instrumentos maravillosos”.

En todo caso, su tratado de *Pneumatica*⁵ nos suministra gran cantidad de noticias sobre instrumentos automáticos, iniciando una tradición que no se interrumpirá du-

⁴ M.L. VITRUVIO POLIÓN, *De Architectura, libri decem*, X, cap. VIII; trad. de J.L. Oliver Domingo: *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid 1995.

⁵ Existe una edición completa, traducida al francés a partir de una versión árabe, en [B.] CARRA DE VAUX, *Le livre des appareils pneumatiques et des machines hydrauliques par Philon de Byzance*, París 1902. Más recientemente, con fragmentos latinos, texto árabe, traducción y comentario, F.D. PRAGER, *Philon de Byzance, Pneumatics*, Wiesbaden 1974.

rante más de dos milenios. Describe vasos para abluciones, lavabos con figuraciones de animales, surtidores terminados en forma de pájaro que servían para pulverizar agua por sorpresa y muñecos automáticos en forma de pájaro que extendían las alas o se movían ante la aparición de una serpiente...

Filón propone también proyectos en los que el sonido es parte esencial. Es el caso de un faro que silba merced al vapor que sale de la boca de unos pájaros, o el de un pájaro que canta mientras un búho no lo mira y que deja de hacerlo en cuanto éste es orientado hacia ellos, cerrando el paso del agua, claro predecesor del que se construirá en el siglo XVI en la Villa d'Este en Tívoli, cuya fama cruzará todas las fronteras. Filón propone además, como veremos también en Herón, un verdadero teatro de autómatas en el que un monstruo se inclina a beber agua de un río, mientras otro personaje se lo impide: "...cuando se quiera -dice- que el dragón beba es preciso volver al joven Pan y después derramarle el agua corriente; él beberá de ella y la aspirará con un gran soplo y ronquido, como si estuviera muy alterado"⁶.

Años después, con Herón, los ingenios de la Escuela de Alejandría alcanzarán su culminación. No obstante, su figura también resulta todavía hoy oscura, hasta el punto de preferir algunos eruditos hablar de un "corpus herónico" para designar un conjunto de obras cuya datación abarcaría desde finales del siglo II a.C. hasta finales del siglo II de nuestra Era. Sus tratados de mecánica abarcan los temas más variados: Pneumática, Catóptrica, Dióptrica, Relojes mecánicos, Máquinas de Guerra, Quirobástica, Autómatas... El tratado de *Pneumatica* superará las invenciones de Filón no sólo en número -pese a que hay experimentos de aquél no tratados aquí- sino sobre todo en la calidad y sofisticación de los mecanismos. Los autómatas musicales y sonoros aparecen en mayor número y son los que, realmente, merced al gran número de traducciones al latín, al italiano y enseguida a otras lenguas vulgares, en el siglo XVI, influyeron decisivamente en la mecánica lúdica del Manierismo.

Pneumatica se estructura en forma de setenta y seis "Teoremas" en los que se explican distintos mecanismos para hacer cantar figuras de pájaros, escenificar pequeños juegos de teatro entre aves, abrir de manera misteriosa las puertas de un templo, hacer beber a los animales y darles movimiento, hacer verter agua a distintas figuras, conseguir el sonido de figuras tocando trompetas y bocinas, para terminar con la explicación de los problemas que plantea un instrumento como el órgano, y la manera de construir uno hidráulico y otro neumático⁷.

Por su parte, el tratado sobre los *Autómatas*, que fue también profusamente traducido y difundido en los siglos XVI y XVII⁸, se centra en el estudio de las figuras "semovientes" y propone, a lo largo de sus dos partes o "libros", la construcción de sendos pequeños teatros con figuras en movimiento.

⁶ apud *Le livre des appareils pneumatiques...*, cit. supra

⁷ cfr. *Spiritualis liber*, trad. latina de Oreste Vanocci, Urbino 1575, y *Gli artificiosi et curiosi moti spiritali di Herrone*, trad. italiana de Gio-Battista Aleotti, Ferrara 1589; ésta con muy bellas ilustraciones y con el añadido de cuatro "Teoremas" de su invención.

⁸ La primera edición en lengua vulgar fue la de Bernardino Baldi, Di Herone Alessandrino *De gli Automati, overo Machine se moventi, libri due*, Venecia 1589.

La importancia de Herón -de la Escuela de Alejandría en su conjunto- no puede reducirse a sus hallazgos técnicos, con ser estos de capital importancia. Sus propuestas, calificadas como “de maravilla y artificio”, fueron también enormemente influyentes, muy especialmente en el terreno de las ideas. No sólo plantean y juegan con los conceptos de “lo maravilloso” y “lo mágico”, sino que en ellas aparece ya la idea de sorpresa, estupor e incluso milagro. A sus máquinas hidráulicas y neumáticas hemos de sumar sus ingenios con espejos de su tratado de *Catóptrica*⁹. En la Proposición XV de éste, nos describe un ingenio formado por dos espejos planos -uno fijo y otro móvil- con el que el espectador tendrá la sensación de volar; claro precedente de las ilusiones ópticas del Barroco, que veremos en otra de estas “aproximaciones”, más adelante.



Herón de Alejandría, según Bernardino Baldi: despiece de la máquina automática móvil, en *De gli Automati, overo Machine se moventi*, Venecia 1589.

Estatuas parlantes

Los ejemplos de este tipo más antiguos que conocemos son egipcios: una estatua de Anubis con la mandíbula móvil para simular que hablaba o la leyenda de las estatuas de Tebas que hablaban y movían los brazos. Uno de los ejemplos más repetidos por historiadores y estudiosos, desde la Antigüedad, es el de una de las enormes estatuas gemelas del faraón Amenhotep III, cerca de Luxor, conocidas como los “Colosos de Memnón”. Un terremoto en el año 27 a.C. las dañó y, cada mañana, la evaporación del rocío concentrado entre las grietas del coloso situado más al sur producía un crepitar que se identificaba con un canto leve o un susurro. El “milagro” cesó cuando el emperador Septimio Severo, en el siglo III, restauró la estatua, pero la leyenda continuaría y -olvidadas las circunstancias que la habían propiciado- todavía en los primeros años del siglo XVII autores como Juan Eusebio Nieremberg

⁹ Que ha podido llegar a nosotros a través de dos manuscritos latinos, de los siglos XIII y XIV, y una edición veneciana, muy resumida, de 1518 con el título de *De Speculis*, que se atribuyó erróneamente a Ptolomeo.

tildaban el fenómeno de imposible y supersticioso¹⁰, mientras otros como Athanasius Kircher o Salomon de Caus ofrecían posibles explicaciones racionales y ejemplos prácticos para reproducirlo¹¹.

La mitología y la historia griega están plagadas también de referencias a este tipo de fenómenos y artificios. En la leyenda de los argonautas –una de las más ricas– la proa mágica de su nave, realizada en roble sagrado de Dodona por Palas Atenea, estaba dotada del don de la profecía.

Las cabezas parlantes fueron objeto de leyendas, novelas, fantasías... Llegó a imaginar Descartes, en su *Discurso del Método*, un androide parlante, aunque lo hizo como ejemplo de última frontera ante el verdadero imposible, según defendía, de una máquina que llegara a razonar: “Si bien se puede concebir que una máquina esté de tal modo hecha que profiera palabras, y hasta que las profiera a propósito de acciones corporales que causen alguna alteración en sus órganos, como, verbi gratia, si se le toca en una parte, que pregunte lo que se quiere decirle, y si en otra, que grite que se le hace daño, y otras cosas por el mismo estilo, sin embargo, no se concibe que ordene en varios modos las palabras para contestar al sentido de todo lo que en su presencia se diga, como pueden hacerlo aun los más estúpidos de entre los hombres...”¹². Pero en el siglo XVIII, con el impulso científico del iluminismo, se convertirán por fin en realidades mecánicas.

En Viena, Friedrich von Knauss construyó en 1770 una cabeza parlante –la cuarta que salía de sus manos, según noticias, aunque hoy no queda rastro de ninguna– que los emperadores regalaron al gran duque de Toscana. El abad Mical, en París, destruyó en 1778 su primera cabeza parlante de bronce, por considerarla demasiado imperfecta, aunque algún testigo del prodigio llegó a publicar grandes elogios en el *Journal de Paris*. Cinco años más tarde terminó un conjunto de dos cabezas que mantenían el siguiente diálogo... I^a CABEZA: “Le Roi donne la paix à l’Europe”; II^a CABEZA: “La Paix couronne le Roi de gloire”; I^a CABEZA: “Et la Paix fait le bonheur des peuples”; I^a CABEZA (de nuevo): “O Roi adorable, Père de vos peuples, leur bonheur fait voir à l’Europe la gloire de votre trône”.

¹⁰ “Lo de las estatuas fatales –escribe, refiriéndose a las capaces de hacer vaticinios– todo es supersticioso, como el simulacro de Mamnon, que saludaba al Sol en hiriéndole con sus rayos”. J.E. NIEREMBERG, *Curiosa y oculta filosofía. Primera y segunda parte de las maravillas de la Naturaleza*, Madrid 1634.

¹¹ Cfr. A. KIRCHER, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 2^a ed. Amsterdam 1671, p. 888; A. KIRCHER, *Œdipus Ægyptiacus*, Roma 1652 4, T. III, p. 326; y S. de CAUS, *Les Raisons des Forces Mouvantes, Avec diverses Machines, tant utiles que plaisants, Aus quelles sont adjoints plusieurs desseings de grottes et fontaines*, Francfort 1615, Probleme XXXV.

¹² R. DESCARTES, *Discours de la Méthode, pour bien conduire sa raison, & chercher la verité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Meteores et la Geometrie*, Leiden 1637.



Las cabezas parlantes del abad Mical, con el texto de su diálogo. París 1783.

Pidió Mical a la Académie des Sciences francesa que examinara su obra, y fue enviada una comisión –con físicos de la categoría de La Place y Lavoisier– que estudió con detenimiento el ingenio. “Sus diferentes partes –escribieron– estaban conectadas por bisagras y en su interior el autor había dispuesto glotis artificiales de diferentes formas sobre membranas tensas. El aire, pasando por estas glotis, golpeaba las membranas, que producían sonidos graves, medios o agudos, y de su combinación resultaba una especie de imitación muy imperfecta de la voz humana”¹³. Aun subrayando que muchas palabras no habían sido pronunciadas con claridad, destacó “la misma simplicidad de plan, los mismos dinamismos, los mismos resultados que se admiran disecando en el hombre el órgano de la voz”, y propuso a la Academia la aprobación del experimento, “por su novedad, por su importancia y por su ejecución”, y el aplauso a su creador.

Por su parte, Wolfgang von Kempelen presentaría una “máquina parlante”, construida en 1778, de cuya descripción se ocupó él mismo de dejarnos memoria¹⁴. No era un autómatas sino una herramienta de uso manual: una gran caja de resonancia

¹³ Informe presentado el 3 sept. 1783; apud A. CHAPUIS & E. GÉLIS, *Le Monde des Automates. Etude historique et technique*, París 1928.

¹⁴ W. von KEMPELEN, *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst der Beschreibung seiner sprechenden Maschine*, Viena 1791.

rectangular unida a dos tubos, que hacían el papel de glotis; un fuelle enviaba el aire, los tubos –que podían obturarse parcialmente a voluntad con dos palanquetas– modulaban los sonidos, dos válvulas lo apagaban o aclaraban a conveniencia y un pabellón circular adosado lo amplificaba. “Me atrevo a presumir, sin demasiado amor propio –comentó Kempelen–, que pese a todas sus imperfecciones proporciona al menos unos buenos principios para construir una más perfecta. La he llevado, en fin, al punto de poder pronunciar, sin excepción, todas las palabras latinas, francesas e italianas que me proponga; unas, ciertamente, mejor que otras, pero al menos muchos centenares clara y diferenciadamente”... Para llegar a ello, Kempelen había empezado, según explicó, a estudiar los fundamentos de aquellos instrumentos musicales más parecidos a la voz humana: antes que nada, el registro de los órganos llamado así precisamente, “voz humana”, luego el oboe, el clarinete, el fagot y, sobre todo, la cornamusa.

Nos encontramos ante un pensamiento materialista y mecanicista justo en las antípodas del sentido espiritual y simbólico que antes, en la cultura de los siglos XVI y XVII habían adquirido las máquinas. Ahora no son ya un reflejo de nada, sino pura y simplemente imágenes de sí mismas y de sus mecanismos; a lo sumo, imágenes de un Hombre al que la Ilustración más radical había desprovisto de alma, un Hombre-máquina parangonable al perfecto mecanismo de un reloj.

Congelar el sonido / producir sonidos

Desde los últimos años del siglo XV lo *fantástico* había comenzado a independizarse del entramado de decoraciones y descripciones maravillosas, para convertirse en tema de todo tipo de manifestaciones, desde las visiones cosmológicas de Leonardo en algunos de sus manuscritos hasta las turbadoras escenas de muchos cuadros del Bosco, o la larga enumeración de “maravillas del mundo” de Rabelais en el Cuarto Libro de *Gargantúa y Pantagruel*, que alcanza una de sus fantasías más bellas y sobrecogedoras cuando Pantagruel y Panurgo oyen en el mar glacial los gritos y exclamaciones de una batalla librada un año antes, congelados en su día y sonoros ahora por efecto del deshielo... “Tomad, tomad, dijo Pantagruel, vedlas aquí que no están todavía descongeladas. Entonces nos lanzó a la cubierta puñados de palabras heladas, y parecían cuentas perladas de distintos colores [...]. Al calentarlas con nuestras manos se fundían como nieve, y las oíamos realmente, pero no las comprendíamos porque era una lengua bárbara”¹⁵.

La captación del sonido, su “congelación” para poder volver a escucharlo en otro momento no se alcanzará hasta mucho después. Será en 1877 con el fonógrafo de Thomas Edison, surcando un cilindro acanalado recubierto por una hoja de estaño –posteriormente, un cilindro de cera–; poco después, en 1896, Emil Berliner propone como soporte sustituir el cilindro por un disco, lo que permitirá la estampación en serie a partir de un molde matriz. En 1898 Valdemar Poulsen construye un grabador electromagnético sobre hilo de acero; es el antepasado de los magnetófonos que en 1935 empieza a fabricar la AEG, capaces de grabar y reproducir con una cinta de plástico metalizada –fabricada por BASF– que ni se deformaba ni se rompía facil-

¹⁵ F. Rabelais, *Quart livre des faitz et dictz héroiques du bon Pantagruel*, Lyon 1548 1552, cap. LV-LVI.

mente. Para entonces, en 1927, había nacido el cine sonoro, gracias a la posibilidad de estampar la huella óptica de los sonidos sobre una banda lateral de la película.

La equivalencia entre un sonido concreto y una forma concreta, bien sea una silueta bidimensional (la banda sonora en un film) o bien una rugosidad (el surco de un cilindro de fonógrafo o un disco de gramófono), llevó a algunos a probar las posibilidades de crear ellos mismos sonidos inauditos... en su sentido etimológico: sonidos no escuchados con anterioridad. Sonidos nuevos. Laszlo Moholy-Nagy lo experimentó en sus talleres de la Bauhaus. “La misión del gramófono hasta ahora –explicaba– ha sido la de reproducir fenómenos acústicos ya existentes. Las oscilaciones sonoras que deben ser reproducidas se graban con una aguja en una placa de cera y posteriormente se convierten en sonido gracias a un altavoz. La extensión productiva del aparato podría llevarse a cabo mediante la grabación por parte de una persona, y sin intervención mecánica, de la placa de cera. La reproducción de los surcos así grabados produciría un efecto sonoro tal que significaría una profunda renovación de la producción de sonido (sonidos nuevos, que no existían antes, y nuevas relaciones entre sonidos), de la composición y de la ejecución musicales”¹⁶.

Un proceso similar, pero en el campo de las bandas sonoras de los films, lo iniciaron poco después, en 1929, Arseny M. Avraamov en Moscú y Yevgeny Sholpo en Leníngrado. El sistema óptico de sonorización de películas se había ido extendiendo desde 1927, y ver la equivalencia óptica de los sonidos les inspiró para dibujar directamente con un alfiler con tinta sobre la banda destinada al sonido. Era complicado e inseguro porque el ancho de la banda era de apenas 2 mm., pero pronto se idearon nuevos métodos, como la filmación y posterior “miniaturización” de dibujos ad-hoc, que dieron al sistema un futuro que llegaría hasta la década de 1960.

Toda forma –todo perfil, toda rugosidad– contendría, pues, un sonido, que aflorará si sabemos descodificarlo. Alegría y Piñero buscan y nos muestran en algunas de sus piezas las formas del sonido, como también, otras veces, buscan el sonido de las formas. Su *Friso* para la celda 2.18 de La cárcel_Segovia Centro de Creación, en 2014, era una suma continua de perfiles de un rostro al pronunciar (aunque no lo oyéramos, sólo lo viéramos al dejar que la luz lo recorra) un texto; el espectador tenía, según explican ellos con elocuencia, que “palpar el sonido” con la mirada. Por su parte, en *Lipogramas*, presentada recientemente en ARCOmadrid 2017 (como seleccionados en el Premio de Arte emergente de Cervezas Alhambra), crearon –primero– y utilizaron –después– tres rodillos que contienen la impronta para imprimir en yeso el perfil de un rostro que pronuncia, cada uno, una palabra de la Puerta de Comares en la Alhambra: “occidente”, “oriente”, “horizonte”. Los rodillos con sus códigos mudos y un mural silencioso con treinta y seis pronunciaciones combinadas de las tres palabras forman en ella un conjunto donde es la forma y no el sonido la manifestación del habla.

¹⁶ L. MOHOLY-NAGY, “Produktion-Reproduktion”, *De Stijl*, julio 1922.



“Friso” 2014. La Cárcel de Segovia. Centro de creación.

Sonidos ocultos –e inauditos– sólo accesibles con la mirada. Sus *Surcos* son otra muestra más de esta exploración: tres medallones que contienen sendos perfiles radiales cuyos labios pronuncian algo; si seguimos la línea de la sombra mientras giran, adivinamos que son la manifestación plástica de la palabra “ley” –el *Surco II*–, la palabra “fuerza” –el *Surco III*– y de un balbuceo –el *Surco I*– ininteligible para nosotros. Tienen algo de oráculo, de revelación oscura de interpretar... “Per obscuritatem ad lucem” fue el camino de muchos de los sabios y curiosos del Renacimiento final y el primer Barroco, edad de oro de los autómatas, los laberintos, el estupor y la maravilla. Atravesar la oscuridad es una vía necesaria no para desvelar –eso es difícil y no siempre se consigue– pero sí al menos para ir conociendo lo desconocido.

Códigos. El mensaje escondido

Dos dibujos de Leonardo –un ojo y la cabeza de un niño¹⁷– son las anamorfosis más antiguas que se conocen. Son fruto de sus análisis de las diversas posibilidades de uso de la perspectiva en sus investigaciones encaminadas a elaborar una teoría científica de la representación pictórica; no estamos, por tanto, todavía ante elucubraciones en busca de nuevos juegos ópticos, aunque el punto de llegada –o, más bien, de paso– sea el mismo.

Nicerón, en su *Perspectiva curiosa*, definirá un siglo después las anamorfosis de una forma muy sencilla como “figuras deformes que, vistas desde el punto de vista adecuado, aparecen en su justa proporción”¹⁸. Aparte de esta muestra temprana excepcional, las primeras anamorfosis las encontramos en la década de 1530. El foco parece ser la ciudad de Nuremberg; allí Erhard Schön –grabador en la ciudad,

¹⁷ En el *Codex Atlanticus*, mss. fechados entre 1478 y 1519, en la Biblioteca Ambrosiana de Milán; ambos dibujos en el fol. 98.

¹⁸ J.F. NICERON, *La Perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux*, Paris 1638.

discípulo de Durero-, elaboró sus “Vexierbildern” (“Cuadros con secreto”), de una calidad técnica excelente. Destaca entre ellos el zigzagueante retrato en serie de Carlos V, Fernando I, el papa Pablo III y Francisco I, fechado hacia 1535¹⁹. De esas mismas fechas, concretamente dos años anterior, es el célebre retrato de *Los Embajadores* de Hans Holbein²⁰, con la turbadora presencia de una calavera anamórfica a los pies de uno de ellos.

Años después, esta especie de magia de la mirada será objeto de la curiosidad y el análisis de muchos de los autores que también estudiaron con detenimiento el mundo de los autómatas: Salomón de Caus, Athanasius Kircher, Gaspar Schott,... De Caus publica en Londres, en 1612, su tratado sobre óptica y perspectiva, con tres capítulos dedicados a la técnica de las representaciones anamórficas²¹. Kircher, en cuyo “Museo”²² contaba con una serie de “Máquinas Catóptricas y Dióptricas”, examinó minuciosamente en su *Ars Magna Lucis et umbræ* los problemas de la perspectiva natural y artificial, y propuso un instrumento, el “mesoptico”²³, como herramienta útil, entre otras cosas, para poner en perspectiva cualquier objeto, imagen, edificio, ciudad o paisaje. Mucho más adelante, en la parte de su tratado dedicada a la “Magia parastatica”, volverá a ocuparse del problema de la alteración de las formas mediante los rayos -la mirada- oblicuos, deteniéndose en las posibilidades de decoración anamórfica -ya tratadas antes por otros autores- de grandes superficies arquitectónicas y proponiendo como novedad la construcción o alteración de paisajes y jardines con el fin de proporcionar desde un determinado punto de vista la imagen de una figura determinada. Schott, por su parte, desarrollará unos años después, en su *Magia Universalis*, las propuestas de Kircher, dando consejos para el uso eficaz del velo “mesóptico” en jardines²⁴, con flores hierbas, árboles, fuentes,... Llama la atención que la perspectiva es tratada por Schott esencialmente como “magia”, no sólo como denominación, sino empleando también unos términos deliberadamente eruditos y rebuscados, como parte de un lenguaje hermético.

Paralelamente, en el entorno del convento parisino de la orden de los Mínimos, surgió el más importante conjunto de trabajos teóricos y realizaciones en esta ciencia o arte común a la óptica y la geometría. Hemos citado ya *Perspectiva Curiosa* de Jean François Nicéron, parisino de la mencionada orden, discípulo de Marin Mersenne -reconocido maestro en matemáticas y música, autor también de un tratado de *Optica y Catóptrica*²⁵ que no fue publicado hasta después de su muerte- y compañero y amigo de Emmanuel Maignan -quien marchará finalmente al convento de la orden francesa en Roma y allí publicara su *Perspectiva Horaria*²⁶-, lo que nos puede dar una idea de la academia allí surgida; más aún si añadimos los estrechos contactos man-

¹⁹ Hoy en el Kupferstichkabinett de los Staatliche Museen de Berlín.

²⁰ Actualmente en la National Gallery de Londres.

²¹ S. de CAUS, *La Perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, Londres 1612, Cap. XXVII XXIX.

²² F. BONANNI, *Musæum Kircherianum sive Musæum a P. Athanasio Kirchero...*, Roma 1709.

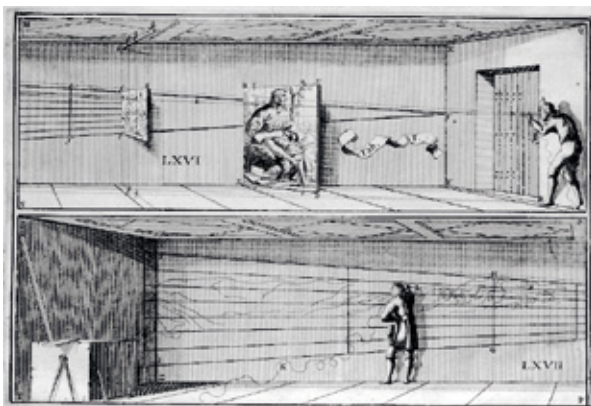
²³ A. KIRCHER, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Roma 1646.

²⁴ G. SCHOTT, *Magia universalis naturæ et artis*, Wurzburg 1657-59, t. I, lib. III: “De Magia anamorphotica”.

²⁵ M. MERSENNE, *Synopsis mathematica*, París 1626; Idem, *L'harmonie universelle*, París 1636-1637; Idem, *L'Optique et la Catoptrique*, París 1652.

²⁶ E. MAIGNAN, *Perspectiva horaria sive de horographia gnomica, tam theorica quam practica, Libri quatuor*, Roma 1648.

tenidos con Gérard Desargues –maestro de Pascal y autor de un apreciado estudio sobre la *Práctica de la perspectiva*²⁷–, o que allí residió en los años veinte Descartes, quien, en un escrito juvenil, hacia 1620, había apuntado ya la posibilidad de crear paisajes anamórficos jugando con las sombras o con los setos de un jardín, y cuyas estrechas relaciones con Mersenne influyeron sin duda en su tratado de Geometría, Dióptrica y Meteoros²⁸.



Jean-François Niceron: ilustración de anamorfosis plana, con el sistema de ejecución de un fresco representando ‘San Juan Evangelista en Pathmos’ (tal como se llevó a cabo en el convento de los Mínimos en Roma, 1642, y en el de París, 1644); en *Thaumaturgus Opticus, seu Admiranda Optices per radium directum, catoptrices per radium reflectum*, París 1646.

Niceron nos muestra la perspectiva como una máquina de precisión, capaz de provocar casi milagros..., y en el segundo, tercero y cuarto libros de su *Perspectiva curiosa* nos muestra los secretos, primero de las anamorfosis sobre superficies planas y, a continuación, de las anamorfosis catóptricas –por medio de espejos– y de algunas combinaciones dióptricas; no son ya los medios empíricos para realizarlas lo que nos descubre sino sus fundamentos ópticos y geométricos. De entre estas *bizarrías* dedica Niceron una parte importante a las que son el producto de combinar las anamorfosis con el cono de proyección, es decir, a aquellas formas extravagantes pintadas sobre la superficie –interna o externa– de un cono de tal forma que, miradas desde una posición frontal al vértice o –si es en su interior– a la base, nos ofrecen una imagen proporcionada. Esta fórmula será continuada muy pronto por el jesuita Jean Du Breuil, en cuyo tratado de *Perspectiva práctica* mostrará sus proyectos de gabinetes de anamorfosis piramidales y cónicas²⁹. Ciencia y “magia” al mismo

²⁷ G. DESARGUES, *Exemple d'une manière universelle... touchant la pratique de la perspective*, París 1636.

²⁸ R. DESCARTES, *Geometrie, Dioptrique et Meteores*, Leiden 1637.

²⁹ J. DU BREUIL, *La Perspective pratique*, en 3 vols., París 1642–49; reed. con un explícito subtítulo: *La Perspective pratique ou se voyent les beautez et raretez de cette Science ; avec les methodes pour les pretiquer sur toutes sortes de Plans. Et les effets admirables des trois Rayons: droit, reflechy, et brisé*, París, 1669.

tiempo, compleja geometría y asombrosos divertimentos, que encontrarán su mejor plasmación en el chateau de Hesselin en Essaunes. Consejero de Luis XIII y definido por Nicéron como “uno de los hombres más raros sobre la tierra, Hesselin tenía en su residencia un singular museo de curiosidades: “vidrios bellísimos –explica³⁰–, espejos maravillosos, pinturas raras, relieves y esculturas sin par, bellos libros de toda suerte de ciencias, y todo con tal profusión que puede considerarse una especie de resumen de todos los *cabinets* de París”.

El sonido, los sentidos. El hombre máquina

Para Descartes los movimientos del hombre no se determinan por causas sobrenaturales; “sucede lo mismo, ni más ni menos, que con los movimientos de un reloj de pared u otro autómatas, pues todo acontece en virtud de la disposición de los contrapesos y de sus ruedas...”, dice en las últimas líneas de su *Tratado del Hombre*, y concluye: “Todo puede ser explicado en virtud de su sangre y de los espíritus de la misma agitados por el calor del fuego que arde continuamente en su corazón y cuya naturaleza no difiere de la de otros fuegos que se registran en los cuerpos inanimados”³¹, sentando las bases de los discursos materialistas del siglo siguiente, tan influidos a su vez por los constructores de autómatas y androides parlantes y musicales. Se considera que con Jacques Vaucanson, el gran ingeniero e inventor francés, la construcción de autómatas se elevaría al nivel de una técnica biomecánica; ciertamente, sobre todo en lo que respecta a su célebre “Pato”, de 1738, capaz de reproducir los mecanismos de la digestión, al que la *Encyclopédie* francesa dedicó particular atención “...il représente –dice– le mécanisme des viscères destinés aux fonctions du boire, du manger, et de la digestion; le jeu de toutes les parties nécessaires a ces actions, y est exactement imité”³².

No dudaba Descartes en comparar la mecánica de las fuentes con los nervios y venas del ser humano, la respiración de este último con los movimientos de un reloj o un molino y a los cuerpos extraños que se introducen en nosotros con los extranjeros que hacen lo propio en las grutas de los jardines. La imagen mecanicista que de ello se deriva no sólo está presente en su *Tratado del Hombre* desde los primeros párrafos, sino también, aunque más resumida y matizadamente expuesta, en el *Discurso del Método*³³, donde no duda en parangonar ciertos autómatas y máquinas en movimiento con el cuerpo humano, más perfecto que ellas, pues es obra de Dios, pero no del todo diferente en sus principios. Para Descartes el alma, la razón, es aquí la única diferencia entre una máquina y el ser humano; por tanto, no existiría diferencia entre una máquina y un animal irracional: “si hubiese máquinas tales que tuviesen los órganos y figura exterior de un mono o de otro animal cualquiera, desprovisto de razón, no habría medio alguno que nos permitiera conocer que no son en todo de igual naturaleza que esos animales...”³⁴. No fue Descartes el primero y, de

³⁰ NICERON, *La Perspective curieuse...*, cit. supra.

³¹ R. DESCARTES, *De Homine figuris et Latinitate donatus*, Leiden 1662; reed. *L'Homme, et un traité de La formation du Fœtus, avec les Remarques de Louis de la Forge* París 1664.

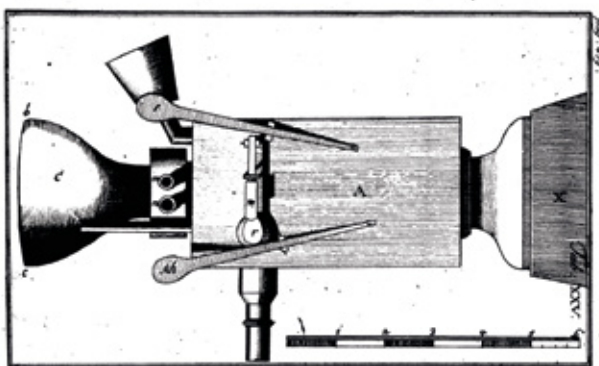
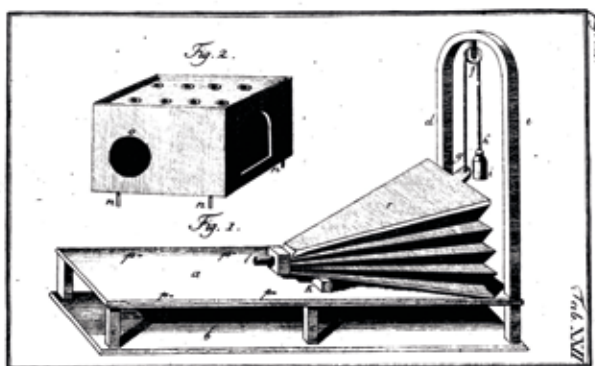
³² *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des sciences et des métiers, par une société de gens de lettres*, a.c. de D. Diderot, J.B. D'Alembert & al., París 1751-1780, bajo “AUTOMATE”.

³³ DESCARTES, *Discours de la Méthode...*, cit. supra; en su Quinta Parte ofrecía un resumen de las teorías vertidas en su ya escrito, pero todavía no publicado, *Tratado del Hombre*.

³⁴ *Discours de la Méthode...*, cit. supra.

hecho, existe toda una tradición mecanicista –con el Mundo como máquina y Dios como ingeniero– de cierta importancia.

No faltaron, por otra parte, planteamientos a la inversa, es decir, descripciones de instrumentos como si de un animal o un ser humano se tratara. Esto, que superficialmente pudo llegar a ser un simple recurso tópico para expresar la calidad y perfección del objeto, fue mucho más lejos en razonamientos como los de Girolamo Diruta en *Il Transilvano*³⁵: “...el órgano [...] reúne en sí todos los instrumentos musicales y cuanto más perfecto y más noble sea en comparación con los demás, tanto mejor representará a la voz humana, convirtiéndose en el aliento y en la mano. Y los tubos [...] representan las gargantas humanas, por donde pasa el espíritu para formar el sonido y la voz, y casi se podría afirmar que el órgano es un animal artificial que habla, toca y canta con las manos y con la habilidad del hombre”. Y poco más adelante añade: “Es realmente este maravilloso instrumento que se llama órgano por excelencia, como un cuerpo humano gobernado por el alma, pues, como se ha dicho, el primer aspecto de éste deleita la vista en gran medida, así como el sonido que llega al oído en forma de palabras que expresan los sentimientos del corazón, y también el organista, que con elegantes movimientos de la mano en lugar de la lengua lo hace sonar con dulzura y casi hablar”.



Wolfgang von Kempelen: mecanismos de emisión y pronunciamiento de la máquina parlante, en *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst der Beschreibung seiner sprechenden Maschine*, Viena 1791.

Ya autores como Gregorio de Nisa, en el siglo IV, habían comparado la manera de articularse el cuerpo humano por medio de músculos y nervios con una máquina, pero será ahora, en el siglo de las luces, cuando estas ideas alcancen su más perfecta formulación, a la vez que el mundo de los autómatas consigue emanciparse del ambiente preferentemente cortesano en el que hasta ahora se había desenvuelto; los nombres de Vaucanson y los Jaquet-Droz son los centrales en lo que podríamos denominar imagen ilustrada del autómata.

Con Vaucanson los autómatas alcanzaron una nueva madurez; sus obras fueron comparadas por Voltaire y La Mettrie a las de Prometeo, ya que el perfecto sentido imitativo de sus autómatas le hicieron aparecer a los ojos de sus contemporáneos como un verdadero creador. El autómata se convierte así en trasunto de la imagen del Hombre en la Ilustración, del “hombre-máquina”, ya no regido por las estrellas, los astros y los signos del zodiaco, sino por los mecanismos de sus miembros, vísceras y músculos. En realidad, desde Descartes, había nacido una nueva antropología que ha de verse reflejada en el mundo del androide. La aparición de estos nuevos autómatas –ya no calificados como “artefactos”, ni mucho menos “artificios”, sino como “ingenios”– no puede explicarse sin el surgimiento paralelo de una nueva antropología, y el siglo XVIII, tras las huellas de Descartes, contempla la aparición de un escrito fundamental desde este punto de vista: *L’Homme Machine* de Julien Offray de La Mettrie³⁶.

La Mettrie concebía la Naturaleza regida por las leyes de la geometría, que se aplicarían por igual a todo el reino animal; en su opinión, todo es allí “ejecutado por una infinidad de medios diferentes, todos sin embargo geométricos”. *L’Homme Machine* constituyó la mejor explicación ideológica a los ingenios de Vaucanson, los Jaquet-Droz,... O, a la inversa: los androides mecánicos de éstos son las mejores imágenes de las ideas antropológicas lamettrianas en las que el “hombre máquina” se compara a los instrumentos musicales “Como una cuerda de violín –explica– o una tecla de clave se estremece y produce un sonido, las cuerdas del cerebro, golpeadas por los rayos sonoros, son llevadas a producir o repetir las palabras que les tocan”.

* * *

Los “rayos sonoros” –les rayons sonores–, dice La Mettrie... Curiosa, y a la vez precisa, forma de expresarse, mezclando, sin pretenderlo probablemente, luz y sonido en un enunciado que los aúna. Luz y sonido, forma y voz, como dos manifestaciones de una misma realidad. Los trabajos de Alegría y Piñero nos hacen ver que ellos saben que es así y exploran, en sus “máquinas de interpretar”, los códigos que hay detrás de ellas: qué dibujos forma nuestro rostro cuando pronunciamos una palabra, qué impronta sonora contiene una silueta, qué peso, qué presión es necesaria –y sobre qué– para que un determinado sonido se manifieste; cómo es, o puede ser, la voz de lo que vemos.

³⁶ J.O. de LA METTRIE, *L’Homme Machine*, Leiden 1748.



Alegría y Piñero. "Lipogramas" 2017. Colección Cervezas Alhambra.

ENCICLOLALIA. ARQUEOLOGÍA DEL HABLA

Alegría y Piñero

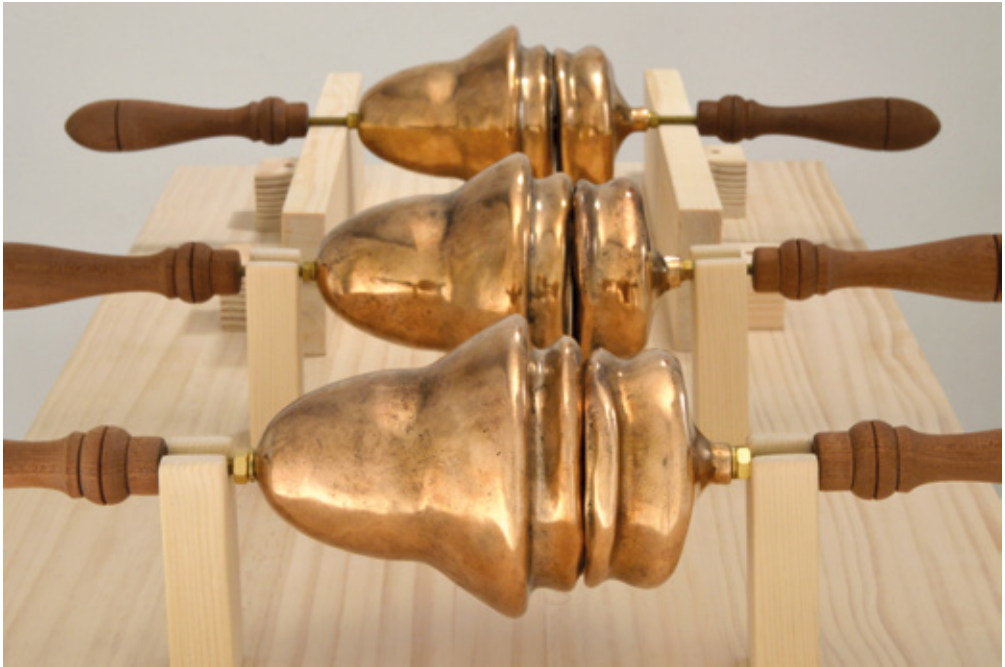
Desde que comenzamos a trabajar como pareja artística en el 2009, toda nuestra obra se ha ido definiendo bajo el concepto *Encicloscopio*: un ejercicio de mirada cíclica alrededor de la imagen, la palabra, la forma, para mostrar puntos de vista múltiples que revelen presencias desdobladas, escurridizas, balbuceadas.

Enciclolalia abarca una serie de obras generadas a partir de un nuevo centro: la creación de un habla artificial que extrapola el uso del signo a una fenomenología del habla, como manifestación independiente, física, corporal y que se da en un terreno común con la plástica.

Cada obra de esta serie es un ejercicio que sonsaca el habla en el objeto, revelando una voz que parecía haber estado ahí siempre silente y que ahora, bajo pautas precisas, se nos revela. Sentimos entonces cierta gravedad en el objeto que nos llama y que resuena en nosotros mismos.

Todas las piezas de la exposición contienen dos tiempos. Por un lado, las obras se accionan como performance de forma puntual, y por otro, tienen un estado de reposo que reivindica su presencia escultórica. Sin embargo, incluso en su silencio, su mera contemplación nos desvela un sonido latente, contenido pero intuido. Sus elementos, reducidos al mínimo en artificiosidad, se muestran transparentes.

Una vez iniciados en el proceso de búsqueda, el habla surge en cualquier lugar: una puerta que chirría, una fuente que gorgotea o una moto que cruza la calle dejando un rastro de aaaaaaaa a su paso. Comprendemos entonces, que al *modelar de oído*, no sólo se adapta el barro a la forma, sino que, en paralelo, nuestra percepción se transforma colocándonos en un nuevo lugar desde el que observar la realidad.



"Lipogramas" 2017. Rodillos de bronce. Colección Cervezas Alhambra.

Surcos

El hallazgo de la palabra como perfil parlante en el ornamento arquitectónico, que dio lugar a obras como “Friso” y “Lipogramas”, es reinterpretado para esta exposición mediante la creación de una moldura circular, a modo de medallón.

Modelamos sobre el barro un perfil radial cuyos labios vamos interviniendo hasta que conseguimos que en este gesto germine una pronunciación muda. De su positivado en yeso surgen “Surco I” “Surco II: Ley” y “Surco III: Fuerza”. Cada medallón se corresponde con un ejercicio. A veces la búsqueda deriva en un balbuceo continuo, pero en otras aparecen palabras concretas (como ley o fuerza).

Al girar los medallones puede verse en la sombra, proyectada por una cuerda colocada ante estos, un perfil pronunciando.

El cuarto medallón es sometido a un nuevo proceso de revelado al colocarlo sobre un artilugio sonoro inspirado en el sistema del fonógrafo: una punta, conectada a una membrana que recoge su vibración, recorre el surco generado por el espacio entre ambos labios, leyendo cada cambio en el relieve y generando un sonido modulado por sus propias características físicas.

Una traslación de esas palabras mudas a un nuevo código que se aleja del habla pero que se construye sobre ésta.



"Neumas I" 2015. Imágenes tomadas durante la performance en la Sala Guirigai. Pág 30

"Neumas O" 2014. Imágenes tomadas durante la performance en Jornadas Z, invitados por Espacio Islandia. Pág. 32

Neumas

La expresión paralela, no sincronizada, del gesto del habla como imagen y sonido, encuentra sus primeros pasos en la serie de performances “Neumas”. Neuma (espíritu, soplo, respiración) hace referencia a una protoescritura musical empleada entre los siglos IX y XIII: una representación no tanto de la altura de los sonidos, sino de la gestualidad del canto traducida a figura. Estos grafismos, como recursos nemotécnicos, permitían una entonación colectiva que daba lugar a un canto coral. Esta relación entre la forma del gesto impreciso y su expresión sonora, es el punto de partida de esta serie, en las que el balbuceo no es sólo entendido como un camino de aproximación al habla, sino que se manifiesta como una expresión propia que apela a una capacidad comunicativa primigenia del encuentro del otro a través de la voz.

“Neumas I” comienza con dos tornos de madera en los que modelamos, asistidos por una tarraja como patrón, dos rostros radiales cuyas sombras se proyectan enfrentadas sobre la pared. Comenzamos a dar forma a sus labios modelando a la vez que giramos las dos cabezas de barro. Ambas sombras inician un dialogo a través del gesto. Antes de que puedan llegar a concretarse las palabras, se cambian los tornos de posición creando un nuevo espacio de trabajo. Rebanamos poco a poco las cabezas y con este mismo barro volvemos a modelar dos formas a las que colocamos dos pitos de caña. Accionadas con dos bolsas de aire, los gestos mudos resuenan ahora.

Este proceso define una práctica dinámica de la plástica del habla como formas en continuo cambio y en tránsito, donde nunca se concretan palabras ni mensajes, ni siquiera objetos, pues éstos quedan reducidos al final a huellas de un camino andado.

“Neumas O” . Reducir al mínimo el artificio y buscar una transparencia del truco, ha sido un reto constante en nuestra obra. La performance ,como formato final, nos ofrece la posibilidad de mostrar el proceso desde cero, compartir con el espectador cómo se produce el hallazgo y la intensidad del momento en el que el sonido aparece por primera vez.

La performance comienza con una mesa en el escenario y dos sillas. Sobre la mesa dos pellas de barro, algunos utensilios para modelar y unos pitos de caña. En el suelo algunas tablas, unas bolsas de plástico y un ventilador. Durante la primera parte modelamos sobre la mesa las formas de barro que tenemos definidas de antemano. En la segunda parte, con las tablas y las bolsas de plástico armamos la máquina que insuflará el aire a las piezas de barro. El ventilador va llenando las bolsas de aire y entonces nos disponemos a accionarlas.



Máquina neumática

“Máquina neumática” continúa el proceso iniciado en “Neumas O”, en busca de una concepción de carácter más definitiva a través de una optimización de su manejo, a la vez que una simplificación de su mecánica.

Partiendo del sonido orgánico, casi animal, que producen las membranas en vibración de unos pitos de caña, generamos esculturas huecas que conducen y modulan este primer soplo hasta emitir sonidos humanoides que se aproximan a fonemas determinados. Partiendo de algunos esquemas de máquinas parlantes sobre todo de los siglos XVIII y XIX (Kratzenstein, Kempelen y Wheatstone) fuimos modelando hasta encontrar el sonido de las cinco vocales. Por otro lado, las consonantes fueron apareciendo mediante la manipulación y deformación de estas formas primeras.

“Máquina neumática” consigue deshacerse del ventilador y se alimenta de forma autónoma mediante un sistema de fuelles que accionamos durante la performance. Por otro lado, continuamos investigando y añadiendo fonemas de manera que la obra reúne, además de las cinco vocales, las sílabas ma-pa-ne-pe-ce-le-rra, ampliando las posibilidades de ideación de frases interpretables.

En diálogo con las propias limitaciones de pronunciación de la máquina, vamos encontrando palabras y frases que se conforman como partitura para accionar la obra. De este proceso condicionado surge un texto de carácter oracular en el que se describen lugares que no conocemos o se manifiestan lemas de moralidad propia:

*Hice neuma y oí lema:
“O hay ley o hay pelea”
Oí: “amarra rama y apalea”
Y huí a cerrar pelea.
Cené rape y anhelé mar
Amanece, leí mapa
Y huí a lpanema.
¡oooooooohh!
lpanema huele a oleo
Neuma huele a enea.*



"Neumas 0" 2014. Imágenes tomadas durante la performance en Jornadas Z, invitados por Espacio Islandia.





"Espectro vocálico" 2015. 20 piezas de cera virgen.

Vocales

Andar en círculos te fuerza a pisar sobre tus propios pasos. Así, una vez concretadas las formas que emiten un sonido reconocible de las cinco vocales, iniciamos un nuevo proceso para encontrar nuevos registros sonoros.

“Espectro vocálico” es una pieza más analítica, que rescata los hallazgos de “Neumas” y los sistematiza, sometiéndolos a una nueva prueba. En este caso definiendo un círculo lineal de pasos intermedios en la sucesión del sonido de las cinco vocales “a-e-i-o-u”.

Como si de una animación se tratase, generamos 3 pasos intermedios entre la forma que emite una vocal y la siguiente, generando 20 pasos en los que se despliegan un espectro completo de la “a” a la “u”.

“Espectro vocálico vinilo” deja testimonio de la obra anterior: un disco en el que puede escucharse la grabación realizada con las piezas de “Espectro vocálico”. Además incluye un fenaquitiscopio en el que puede verse, mientras se escucha el vinilo, la animación de las piezas en constante transformación.

A partir de este catálogo de formas, iniciamos un nuevo proceso de búsqueda en el que sometemos a las vocales a ejercicios de expresión en el que se varían su escala, materiales o dispositivo sonoro.

Sin perder el centro, nos alejamos de una aproximación al sonido de las vocales para descubrir nuevas sonoridades. Es importante aquí mantener la búsqueda del habla como contrapeso que equilibra y esquivo la deriva hacia lo meramente sonoro o incluso musical.

La forma coral de estas nuevas piezas viene dada por la búsqueda de una idea de circularidad presente en toda nuestra obra y que va desde la atomización del gesto en “Espectro vocálico” a la amalgama polifónica o *pangea vocálica*.

“Coro vocálico” se sirve de 5 grandes fuelles para prolongar el sonido de los pitos modulados creando un acorde vocálico de tonalidad dinámica.

“Rugidos vocálicos” redimensiona las formas de “a,e,i,o,u” a una escala mucho mayor. Estas piezas ya no funcionan con aire, sino que están planteadas como tambores que amplifican el sonido de muelles e hilos de sedal resinados, que al ser frotados emiten un sonido grave y profundo.



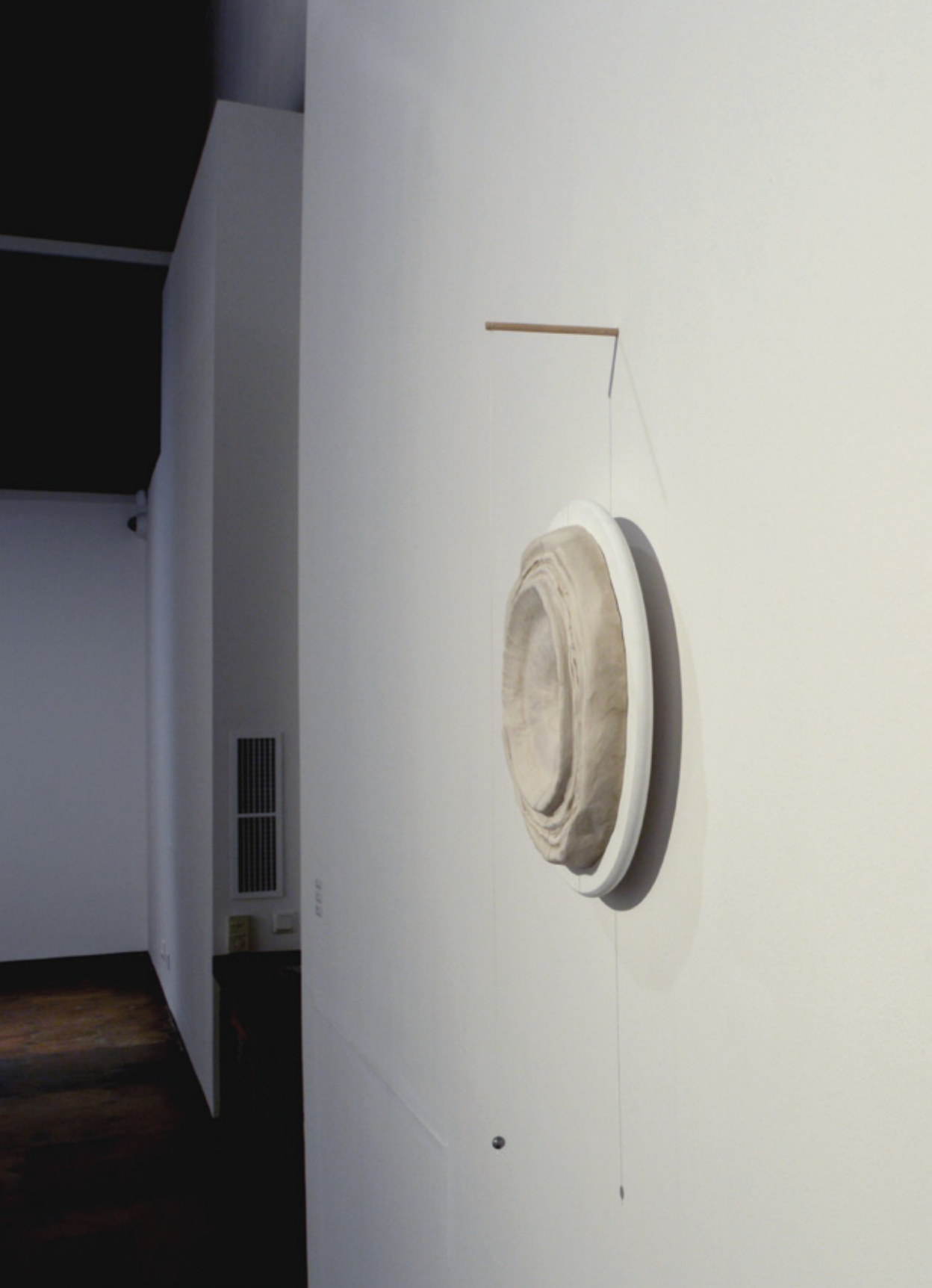
“Espectro vocálico vinilo” 2015.

Por último, “Coro centrífugo” se acciona usando la fuerza centrípeta. Las piezas, al girar, engullen el aire que acciona el pito de caña emitiendo sonidos vocálicos.

Cada una de estas esculturas/artefactos, entendidas como máquinas de interpretar, nos sitúa en el punto de vista exacto donde se manifiesta un habla encontrada, descubierta en la materia en su estado más arcaico. Su limitada y simple artificiosidad señala al objeto escultórico como dispositivo retórico.

En páginas siguientes imágenes de “Surco I”, “Surco II: Ley”, “Surco III: Fuerza” y “Surco”

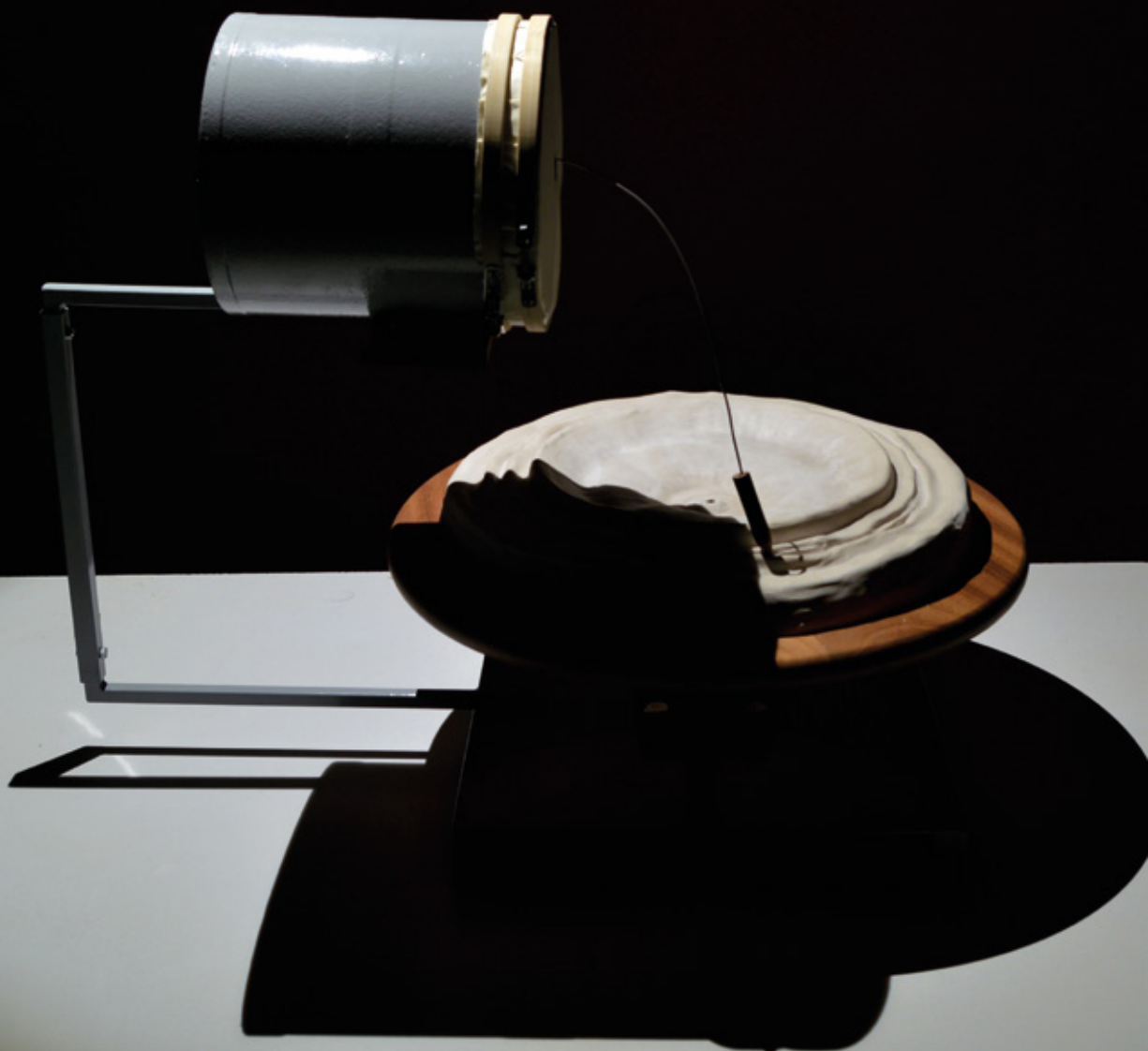




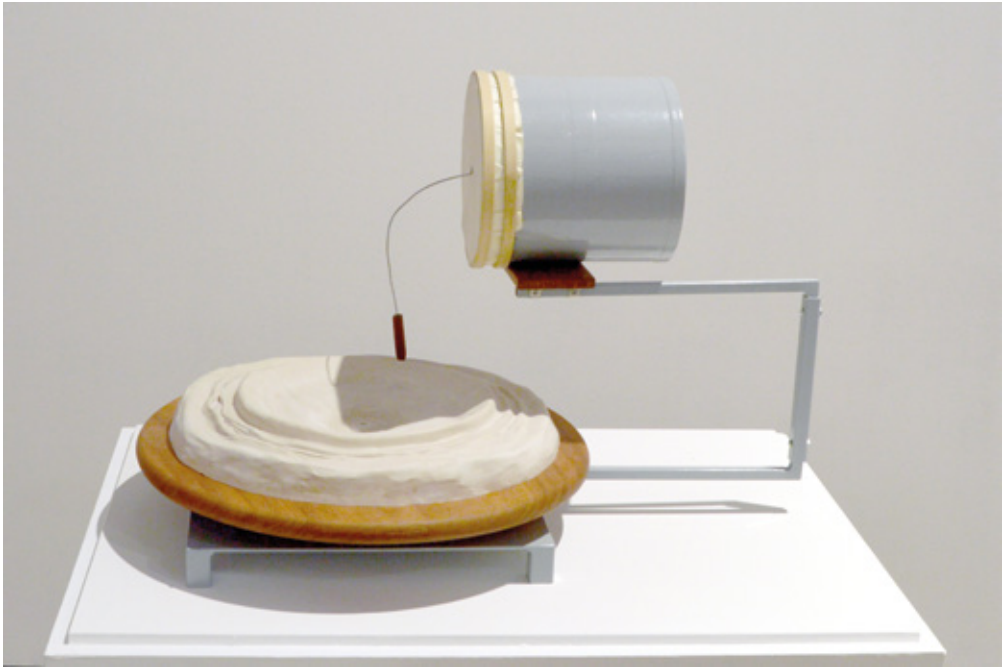












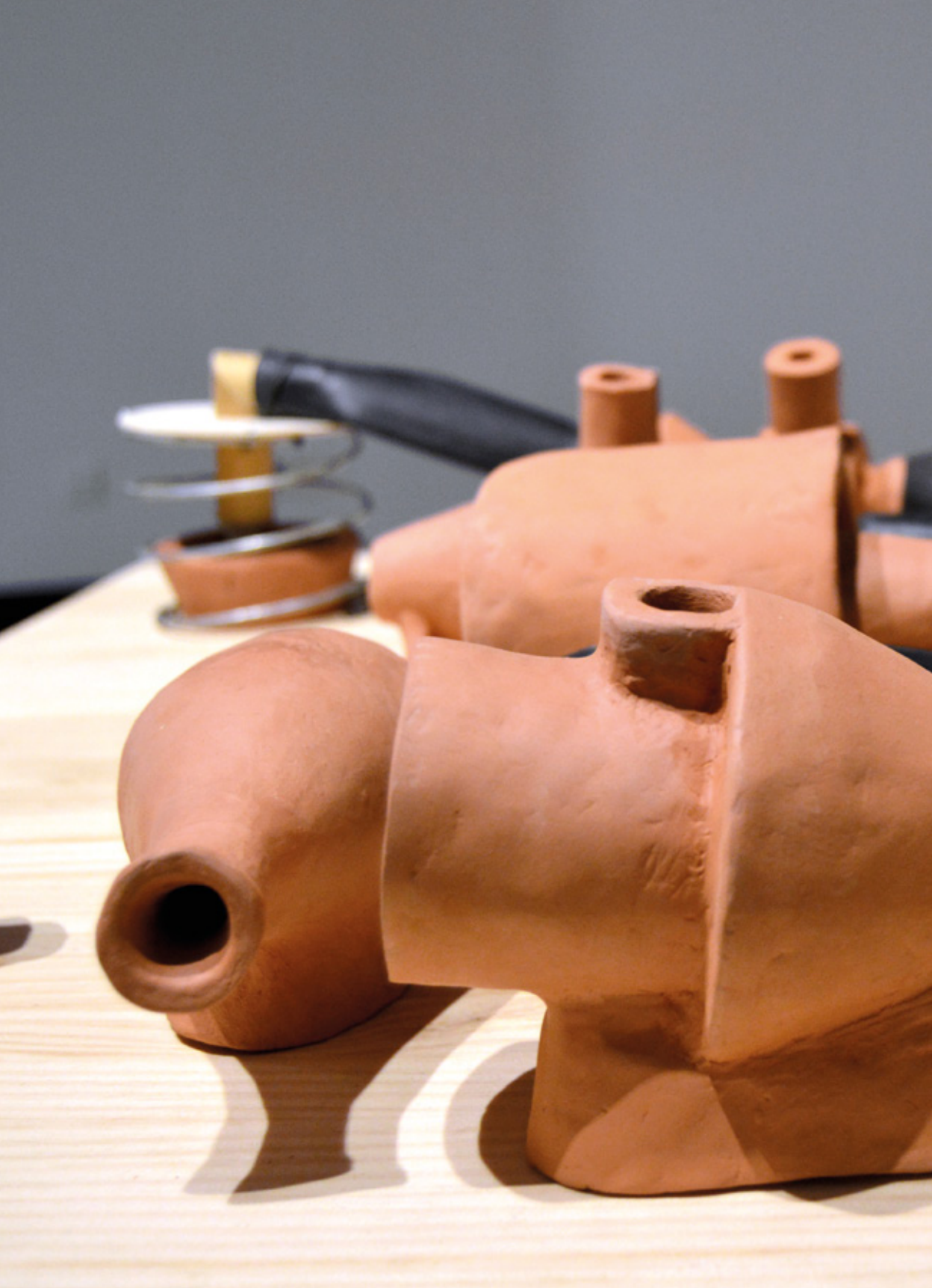


En páginas siguientes imágenes de "Máquina neumática"























En páginas siguientes imágenes de “Coro vocálico”. Obra realizada en la residencia artística Atalaia Artes Performativas (Portugal).























En páginas siguientes imágenes de "Rugidos vocálicos"











En páginas siguientes imágenes de "Coro centrifugo"

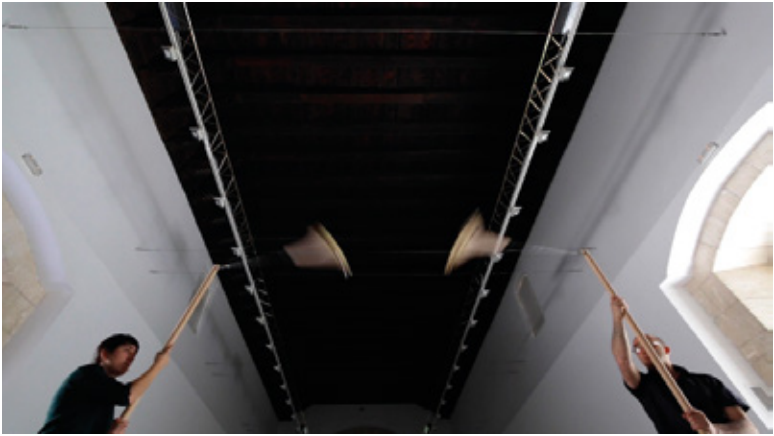






















Alegría Castillo Roses (Córdoba, 1985) y **José Antonio Sánchez Piñero** (Chiclana de la frontera, 1975) ambos licenciados en Bellas Artes en la Universidad de Granada, trabajan como pareja artística, Alegría y Piñero, desde el 2009. Desde entonces sus obras han sido mostradas en exposiciones colectivas como “60 años de Arte Contemporáneo en Córdoba” (Sala Vimcorsa) o “El peso del alma” (PTS Granada) y premiadas en diversas convocatorias como Desencaja, Iniciarte, Asecas o Galerías en La Cárcel de Segovia; siendo además adquiridas por diversas colecciones como la del IAJ, el CAC de Málaga, el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván y Cervezas Alhambra.

En el 2014 realizan su primera individual en Córdoba “Prueba de fuego” con el programa Iniciarte, siguiéndola en 2015 la exposición “Espectros” en JM galería Málaga y “Perspecta” en 2016 en el Museo de Arte José María Moreno Galván en la Puebla de Cazalla, lugar en el que además coordinan las Residencias artísticas en La Puebla de Cazalla en colaboración con su Ayuntamiento y el Centro Ocupacional, celebrándose ese mismo año su primera edición junto a las I Jornadas de Art Brut.

Desde entonces han desarrollado proyectos específicos como “Kiosco-Mirador” para el Centro José Guerrero de Granada, en Valladolid el proyecto “Llamador” ganador de la convocatoria The Cupboard Museum Show para El Huerto del Tertuliano, en Sevilla han participado en Contenedores Festival y expuesto en ARCO17 como seleccionados de los Premios de Arte Emergente de Cervezas Alhambra.

Su trabajo también ha encontrado el apoyo en las residencias artísticas que han disfrutado durante estos años como Residentes de la Sala Guirigai (Badajoz) o la residencia artística Atalaia Artes Performativas (Portugal), así como de prestigiosas ayudas a la producción como la Beca Daniel Vázquez Díaz de la Diputación de Huelva, o la ayuda a la producción de la UGR que ha dado lugar a la actual exposición individual: “Enciclolalia. Arqueología del habla”.

CRÉDITOS

Rectora

Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión Universitaria

Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Ricardo Anguita Cantero

Directora del Área de Artes Visuales

Belén Mazuecos Sánchez

Área de Recursos Gráficos y Edición

Antonio Collados Alcaide

Área de Recursos Expositivos y Audiovisuales

Ángel García Roldán

CATÁLOGO

Edita

Editorial Universidad de Granada

Coordinación general

Belén Mazuecos Sánchez

Coordinación editorial

Antonio Collados Alcaide

Textos

Belén Mazuecos Sánchez

Alfredo Aracil

Alegría y Piñero

Diseño y maquetación

Alegría y Piñero

Patricia Garzón Martínez

Fotografías de sala

María Barba Jiménez

Alegría y Piñero

Impresión

Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6073-6

Depósito Legal: GR./775-2017

© De la presente edición, Universidad de Granada.

© De los textos, los autores

© De las imágenes, los autores

EXPOSICIÓN

Organización y producción

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Comisariado

Belén Mazuecos Sánchez

Montaje

Alegría y Piñero

Clara Foronda Cortés

Rubén Hurtado Guiráldez

César San José Gómez

M. Alejandra López Oliveros

Bartolomé A. Cazorla Arévalo

Difusión y mediación cultural

Responsable de mediación y diseño de actividades:

Ángel García Roldán

Programación de Actividades didácticas:

Antonio Manuel Fernández Morillas

Clara Foronda Cortés

Rubén Hurtado Giráldez

César San José Gómez

Producción audiovisual

Dirección:

Ángel García Roldán

Realización:

María Barba Jiménez

Alicia Arias-Camisón Coello

Miguel Ángel Cepeda Morales

Edición:

Alicia Arias-Camisón Coello

Realización performance:

Alicia Arias-Camisón Coello

Miguel Ángel Cepeda Morales

Macarena del Rocio Sierra Salmerón

Edición performance:

Macarena del Rocio Sierra Salmerón

