

WOLF VOSTELL Y LA MÚSICA DE LA VIDA

Alberto Flores Galán
Museo Vostell Malpartida

Fecha de recepción: 29/05/2022
Fecha de aceptación: 27/01/2023

Resumen

El texto analiza iniciativas artísticas de Wolf Vostell que incorporan la música y el sonido. El arte multimedia de Vostell, que muy a menudo yuxtapone realidades y procesos a priori antagónicos, otorga al sonido un papel relevante en sus *happenings*, instalaciones o piezas de videoarte, también en conciertos fluxus y una ópera fluxus. El estudio aborda asimismo conceptos *vostellianos* como *schwebung* o *dé/coll-age musik* y la utilización por parte del artista hispano-alemán de sonidos cotidianos que son ordenados con criterios musicales. Recordando el aforismo de Wolf Vostell «la vida como ruido, el ruido como vida», el texto otorga una atención considerable a los ruidos. Estos pudieron localizarse ya en los precedentes futuristas y dadaístas, y la investigación mira al pasado tomando en consideración que ni Wolf Vostell ni sus compañeros fluxistas se desvinculan de la historia del arte o de la música. Se plantea una reflexión acerca de la manifestación de los preceptos sonoros/musicales de Wolf Vostell en Malpartida de Cáceres, localidad extremeña en la que funda en 1976 el Museo Vostell Malpartida. De acuerdo con la mirada de su fundador, se trata de un centro museístico que ya en su localización y su denominación explora la oposición de contrarios que se retroalimentan... también en lo que se refiere al sonido.

Palabras clave: arte, vida, música, ruido, *dé-coll/age*, *schwebung*.

WOLF VOSTELL AND THE MUSIC OF LIFE

Abstract

The paper addresses a number of artistic initiatives by Wolf Vostell that incorporate music and sound. Vostell's multimedia art, which very frequently juxtaposes apparently antagonistic realities and processes, gives essential relevance to sound in his happenings, installations, video art works, fluxus concerts and one fluxus opera. The research also addresses Vostellian concepts such as *schwebung* or *dé/coll-age musik* and the use by the Spanish-German artist of everyday sounds which are musically organized. Recalling Vostell's words «life as noise, noise as life» the paper pays significant amount of attention to the notion of noise. The latter can be traced back in the Futurism and Dadaism years and the research looks back in time taking account of the fact that neither Wolf Vostell nor his Fluxus peers are untied from the history of art and music. The research reflects how Wolf Vostell's sound/music precepts are developed in Malpartida de Cáceres, a town in Extremadura where he founded the Museo Vostell

Malpartida in 1976. According to the view of its founder, this museum is interested in the aforementioned combination of opposing forces that are interrelated and reinforce themselves, and this refers also to the name of the museum... and also refers to sound.

Keywords: art, life, music, noise, *dé-coll/age*, *schwebung*.

Sumario

| | |
|--|----|
| 1. Introducción..... | 83 |
| 2. Destruir doscientas bombillas eléctricas..... | 84 |
| 3. Vida = ruido = vida..... | 86 |
| 4. Veinte zambombas sonando al mismo tiempo..... | 88 |
| 5. Un diálogo planetario: Malpartida de Cáceres suena (en el mundo)..... | 90 |
| 6. De ventanas abiertas, plantas muertas y objetos vivos..... | 92 |
| 7. Reflexión retrospectiva..... | 94 |
| Referencias..... | 94 |

1. Introducción

Desde la perspectiva que ofrece este número monográfico centrado en las muy diversas singularidades que *pavimentaron* el camino que conduce al arte sonoro español de hoy, cabe apuntar inicialmente la especialidad de la figura del «poeta del hormigón» Wolf Vostell. En primer término, por tratarse de un artista nacido en Leverkusen y fallecido en Berlín, pero extremeño de corazón, que otorgó al sonido un papel relevante pero que en el imaginario colectivo se encuentra sujeto en sus contribuciones más notables a la Historia del Arte: su primera carta de presentación suele ser la de descubridor de la técnica del *dé-coll/age*, pionero del videoarte, responsable de los primeros *happenings* realizados en suelo europeo o miembro fundador de Fluxus, aunque no suele resaltarse la importancia de lo sonoro en estas aportaciones. También es singular porque nunca le suscitó excesivas simpatías la expresión «arte sonoro» en la que puede inscribirse hoy parte de su producción, «decantándose sin ambigüedades por el sustantivo “música” a la hora de calificar su trabajo con el sonido, y por el adjetivo “musical” a la hora de designar sus realizaciones concretas en este campo» (Iges, “Movimiento que produce música” 31).

Es posible que si en la primera mitad de los años ochenta del pasado siglo hubiéramos dirigido una mirada apresurada a los discos de Wolf Vostell editados por el sello Multipla Records —el LP *Dé-coll/age Musik* (1982) y su doble LP *Il Giardino delle Delizie* (1984)— estos podrían haber sido entendidos entonces como productos exclusivamente musicales, como un ejemplo poco común de artista (plástico) vinculado a nuestro país expresando su creatividad también en el terreno de la música. Después de todo, no era infrecuente que artistas de vanguardia hubieran recurrido a la música (Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Yves Klein, Jean Dubuffet, Karel Appel y un largo etcétera), y Vostell no solo se ha sentido fascinado por los grandes maestros de la Historia del Arte sino que ha realizado con diferentes sistemas de expresión paráfrasis libérrimas de las obras de maestros antiguos que le influyeron (Lozano Bartolozzi, “Wolf Vostell y sus paráfrasis de la historia del arte” 252). Su amplitud de registros le ha permitido recordar el arte del pasado a través de dibujos, pinturas, esculturas, instalaciones, *happenings* o la citada ópera-fluxus *Il Giardino delle Delizie*, conocida en España como *El jardín de las delicias*. Por otra parte, consideramos de interés señalar que lo

que ofrece el disco *Dé-coll/age Musik* son fragmentos sonoros (casi todos ellos cercanos a los tres minutos de duración) de ambientes, acciones, *happenings* o un *Radio Dé-coll/age* interpretado por el propio Vostell: el sonido de obras de arte. Esta distinción —en aquel momento habitual— entre el arte y la música posiblemente nos ofrezca claves para ilustrar el contexto sociocultural español de aquellos años de tabiques estancos. Y aunque es cierto que ninguno de los sonidos recogidos en el disco *Dé-coll/age Musik* se produjo en España también debemos señalar que antes de cumplirse los tres lustros desde su publicación instituciones españolas del arte estaban apoyando proyectos de esta índole: por ejemplo, el concierto fluxus de Wolf Vostell *Sara-Jevo*, celebrado en la Fundació Joan i Pilar Miró de Palma de Mallorca en 1994 y editado un año más tarde por U.M. / Unió Músics.

2. Destruir doscientas bombillas eléctricas

Si convenimos en considerar como española a la figura referencial nacida en Leverkusen (como entendemos como españolas las contribuciones de Walter Marchetti, Bosch & Simons, Barbara Held o Wade Matthews), entonces cabría preguntarse si nuestro país estuvo o no *corporalmente*¹ representado en el primer festival internacional Fluxus de música novísima (Fluxus – Internationale Festspiele neuester Musik), celebrado en Wiesbaden en 1962, en el que Wolf Vostell participó en las *Piano Activities* de Philip Corner e interpretó la *action-dé-coll/age* denominada *Kleenex*, cuyo título se apropió del nombre de una conocida marca de pañuelos de papel utilizados en una de las acciones de la obra. Damos la palabra a la extremeña Mercedes Guardado, esposa del artista, que presenció y vivió intensamente el histórico festival Fluxus de Wiesbaden:

[Vostell] sentado en una mesa, después de romper con un martillo juguetes de guerra borraba imágenes en revistas de la época frotando fuertemente con tetracloruro [...] El ruido que producía ese frotamiento y emborronado era amplificado mediante micrófonos. Luego lanzaba bombillas a una plancha de cristal grueso que se encontraba entre él y el público [...]. Estos sonidos eran también aumentados por micrófonos. Finalmente, arrojó sobre el cristal una tarta de nata que luego desparramó por el mismo, emborronando así la visión entre el público y el escenario. (67)

A menudo ha pasado desapercibido que la primera exposición individual de la carrera de Vostell se había presentado en los Salones de Educación y Descanso de Cáceres en 1958 (Franco Domínguez 15), cuatro años antes del debut oficial de Fluxus, y que en 1960 (aun precedentemente al histórico festival celebrado en Wiesbaden) la Sala Lux de la capital cacereña exhibió un conjunto de obras pertenecientes a su visionaria serie *Transmigración...* «aunque sin los aparatos [de televisión], pues apenas llegaba allí la señal televisiva» (Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell (1932-1998)* 269). Sea como fuere, parece que no existe duda de que el acontecimiento histórico que supuso el primer festival Fluxus reunió a artistas europeos, japoneses y estadounidenses que hasta ese momento «habían estado trabajando en formas artísticas paralelas y habían perseguido en su trabajo, en gran medida, las mismas ideas» (Friedman 58). El listado de artistas que participaron junto al hispano-alemán es extraordinario, pues allí realizaron acciones otros artistas mayores como Ben Patterson, Nam June Paik, Philip Corner, Emmett Williams, Alison Knowles, George Maciunas y Dick Higgins. La utilización de objetos cotidianos que producen sonido fue una estrategia común a todos los artistas que se congregaron en Wiesbaden, aunque Wolf Vostell fue más allá al llevar hacia el terreno de los

¹ El 23 de septiembre de 1962 se interpretó “Etude”, de Juan Hidalgo.

procesos musicales su máxima *arte = vida = arte*. El propio artista reconoce que su contribución al referido evento debe entenderse como *música de la vida*. Y en verdad utilizó, cargado de significación y convenientemente amplificado, el mismo material del que está hecho eso que hemos convenido en llamar vida: «cuando se destruye una bombilla ya no puede iluminar, pero sí hacer ruido» (Vostell, “Notas sobre mi música” párr. 2).

Insistamos en los ruidos que producen doscientas bombillas eléctricas (de distintos vatios, para así no sonar todas igual) justo cuando pierden su forma y desaparece su función de iluminar. Conceptualmente, la acción de *Kleenex* que hasta ahora ha ocupado más nuestra atención no parece estar alejada de una de las actividades favoritas de los artistas fluxus: el ensañamiento con pianos y otros instrumentos musicales a los que «podían sacar otros sonidos, los suyos propios» (Cano, “Música para martillo y piano” 30). Aun así, creemos necesario subrayar que existen diferencias notables entre la destrucción de bombillas y la del instrumento burgués por antonomasia: el piano. También consideramos pertinente señalar que Vostell ha reflexionado sobre el potencial humano (y las mordazas que lo anulan) en obras como *Béton-Klavier* (1990) o *Piano de cola en hormigón* (1989, también conocido como *Sordo-mudo*), en las que las cuerdas y el teclado de sendos pianos han sido cubiertos con hormigón. Son instrumentos esterilizados, y si preguntáramos si suenan estos pianos «intervenidos» el primer impulso seguramente sería contestar enfáticamente que no. Pero, ¿acaso suena la obra de Walter Marchetti *Música de cámara n.º 121* (1989), que consiste en un piano totalmente recubierto con bombillas encendidas? Pese a que su tapa no puede abrirse la obra emite luz y calor... y también sonidos: el zumbido de las bombillas encendidas nos recuerda que, pese a todo, nada ni nadie podrá arrebatar nos la decisión de mantener viva nuestra luz interior. Por ello, regresando a Wolf Vostell y su obra *Kleenex*, pero sin ahondar en la retórica del fracaso —más bien al contrario, pues el poeta del hormigón se posicionó claramente de parte del oprimido (Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell (1932-1998)* 10)—, creemos conveniente hacer notar que unas bombillas «estallaban y caían al suelo hechas añicos, otras permanecían enteras después del choque, siendo el ruido que producían al chocar o al romperse muy diferente» (Guardado 67). Porque cada ser humano posee un valor único.

Si *Kleenex* es una explosión de creatividad que musicaliza acciones cotidianas, las inmovilizadas cuerdas de los pianos hormigonados por Vostell ejemplifican aquello que José Iges ha denominado «la formulación de una música que va al límite del sonido [...] una música que es “mental” o, si se prefiere, “conceptual”» (“Fluxus y la música” 242). En este terreno podemos recordar que en las *Notas sobre mi música* —escritas en Malpartida de Cáceres en 1985— Wolf Vostell se preguntaba lo siguiente: «¿qué ruido producen las corrientes cerebrales en el instante en el que se piensa en música?» (párr. 1). Enlazando con nuestro propósito de rastrear posibles huellas en el presente de las figuras iniciáticas del arte sonoro español nos atrevemos a establecer un paralelismo entre la pregunta puesta negro sobre blanco por Vostell y el disco *Wellenfeld for Amplified Brainwaves* (Fragment Factory, 2014), que recoge una «actuación en directo» de Rudolf Eb.er, Joke Lanz, GX Jupiter-Larsen y Mike Dando basada únicamente en la actividad de sus ondas cerebrales. Este concierto fue el final de fiesta del festival *Extreme Rituals. A Schimpfluch Carnival*, un evento de tres días de duración que en el año 2012 conmemoró en el centro cultural Arnolfini de Bristol la obra y el legado del Schimpfluch-Gruppe, un colectivo que recupera las estrategias de artistas como Otto Muehl y Günter Brus (Cain 33) y que cuenta entre sus más ilustres representantes a Rudolf Eb.er (Runzelstirn & Gurgelstock), Joke Lanz (Sudden Infant), Dave Phillips (Fear of God), Marc Zeier (G*Park) y Daniel Löwenbruck (Raionbashi). También consideramos adecuado señalar que en este «carnaval Schimpfluch» hubo participación española —a cargo de Vagina Dentata Organ— y que el citado Daniel Löwenbruck, como responsable del sello discográfico Tochnit

Aleph, ha propiciado la reedición de dos grabaciones fonográficas de Wolf Vostell: *Dé-coll/age Musik* (LP de 1982 reeditado en 2011 en formato CD) y *Fluxus Concert. Sara-Jevo* (CD de 1995 reeditado en 2014 en formato LP). Con motivo de la edición de este último disco de vinilo el desaparecido espacio berlinés Rumpsti Pumpsti (dirigido por el propio Daniel Löwenbruck) presentó una exposición documental de este concierto fluxus celebrado en 1994 en suelo español, concretamente en la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca.

3. Vida = ruido = vida

Fluxus es una actitud que celebra lo puramente vital y, como señala Vostell, «el Ritual de la vida está acompañado por sonidos» (“Notas sobre mi música” párr. 2). Por ello el artista mantiene sus raíces sonoras en la presentación (y no en la representación) del cuerpo humano en el mundo de los objetos. Pero, mientras que la música de Wolf Vostell es el resultado de hacer sonar las actividades humanas —la música de la vida—, uno de los elementos aglutinadores de Fluxus es justamente el convencimiento de que todo puede ser música. Música que en el caso de Vostell es, por encima de todo, el producto de una acción. De hecho, el propio artista ya había asegurado en 1961 que «si Duchamp ha declarado el objeto de la vida cotidiana como obra de arte, yo declaro obra de arte el uso del objeto» (Guardado 56) y ha utilizado el término *dé-coll-age musik*, desde una fecha tan temprana como 1958, para referirse a la fenomenología sonora de las formas destructivas de la vida, esto es, a procesos acústicos como romper bombillas y rasgar carteles, o algo tan inherente a la vida como los gritos de personas en peligro; también los sonidos de un accidente automovilístico o del cuerpo humano, el ruido blanco de un televisor o el sonido de un transistor de radio sin sintonizar. Para Vostell, sus obras «son fragmentos de la vida, lo más relevante de la existencia: son un gran «dé-coll/age», algo así como una radiografía de los sonidos que producimos» (Cano, “Música para martillo y piano” 32).

Muchos de estos «procesos acústicos de destrozos, interferencias y descomposición» (Cowley 83) son el resultado de acciones performativas: ejemplos característicos pueden ser los cristales que rompen los asistentes en *Telemetre* (1969), las puertas de maletero de automóvil que se abren y se cierran (cada participante debe realizar este gesto en setecientas cincuenta ocasiones) en *Berlin-Fieber* (1973) o los adoquines y arena arrojados sobre un automóvil en *El desayuno de Leonardo da Vinci en Berlín* (1988), aunque también debemos destacar los sonidos electrónicos de obras sonoras interactivas como *Umgraben* (1970), en la que los participantes debían cavar con palas en un espacio circular relleno de tierra y cables. Vostell entiende que «la VIDA es dé-coll/age»² (Mayer 99) y la *dé-coll-age musik* es su principal contribución a la música fluxus. En las notas de su *happening* titulado *Das Theater ist auf der Strasse* señala:

Música de dé-coll/age es anti-música. Toda clase de ruidos procedentes de la destrucción de objetos, por ejemplo una gran excavadora sostiene una bola de hierro y destroza con ella radiogramolas, radios funcionando, golpea sobre otros objetos de hierro; la excavadora recoge chatarra de hierro y la deja caer luego sobre la montaña de hierro viejo. (Vostell, *Das Theater*)

Los *happenings* de Vostell comienzan a *suced*er en 1954, antes de la celebración del festival inaugural de Fluxus en Wiesbaden. En ellos la música de acción se manifiesta de muy diversas formas, que oscilan entre la invitación a la escucha atenta de un recorrido completo en una

² La VIDA es dé-coll/age. En la medida en que se construye el cuerpo pero se desgasta y envejece en un mismo proceso – una destrucción constante. Manifiesto de Wolf Vostell “La conciencia del Dé-coll/age” (1966).

línea regular de autobús urbano de París en *PC-Petite Ceinture* (1962) y concebir un aeropuerto como una sala de conciertos (en una de las acciones de *In Ulm, um Ulm, und um Ulm herum*, de 1958). En este último ejemplo no es necesario amplificar el resultado a través de micrófonos de contacto, aunque en otros *happenings* las acciones son amplificadas a gran volumen. Así sucede, por ejemplo, en *Phänomene* (1965) —donde cinco coches emiten otros tantos programas de radio tan fuerte que se crean unos campos acústicos a través de los cuales los participantes deben gatear— y en *Seh-Buch* (1966), en el que un gigantesco altavoz debe desplazarse sobre ruedas entre el público emitiendo textos «tan fuerte como se pueda». Es también obligado recordar que los *happenings* de Wolf Vostell se desarrollaron fundamentalmente fuera de España. En la práctica, el único ejemplo de *happening* ligado a nuestro país y a sus gentes es el *dé-coll/age-video-happening* bautizado como *Derrière l'Arbre (o Duchamp no ha comprendido a Rembrandt)*, realizado en 1976 en una cantera de Garraf, en la provincia de Barcelona. Sin embargo, en ocasiones ha sido incluida en la categoría de *video-happening* la acción *El entierro de la sardina*, filmada en 1985 en la dehesa El Canchito, en el término municipal cacereño de Ceclavín. Sea como fuere, debemos reconocer que el sonido intenso no desempeña un papel protagonista en ninguno de estos dos *video-happenings* españoles, y es absolutamente cierto que ninguna de estas dos obras incluyó en su partitura indicaciones como «durante 30 minutos ininterrumpidamente paralelamente a las acciones se escucha un sonido que supera el umbral del dolor», como sucedió con el *happening* que responde al título de *Saigon 2 und Alabama 2 (Juxtapositionen 1)*, llevado a cabo en Aquisgrán en 1966. Así las cosas, pudiéramos formular las siguientes preguntas: ¿cuántos artistas españoles pueden presumir de haber bebido de las fuentes de Luigi Russolo al mismo tiempo que han preluído el fenómeno del *noise*? ¿Es posible reivindicar a Vostell como un artista español de los ruidos que hunde sus raíces en los precedentes futuristas o dadaístas?

Wolf Vostell ha dado forma a un *corpus* en el que el ruido se expande por todas partes... incluso por territorios aparentemente insospechados, como ocurre con su seminal película *Sun in your Head* (1963), obra legendaria del arte del vídeo... y también del arte de los ruidos. Especialmente si tomamos en consideración que su banda sonora es el sonido de una sirena de alarma de guerra. Aunque esta obra (y el resto de películas que incluyeron este hallazgo sonoro) no suele asociarse a su producción «musical», quizás sea oportuno recordar que tanto Vostell como sus compañeros en Fluxus han desafiado géneros y quebrantado jerarquías. Y, sin olvidar que en nuestro contexto cultural el sentido de la vista tiende a prevalecer frente al del oído, debemos subrayar las palabras del ruidista y teórico Paul Hegarty que identifican la banda sonora como «una parte integral del proceso de realizar vídeo» (*Rumour and Radiation* 56). Por ello, y visto y oído con la perspectiva que ofrece el paso del tiempo, es posible que este ruido de sirenas se adelantara al «sonar extremo» (Barber, Palacios 64) de los barceloneses Macromassa en el último cuarto de los años setenta, a los procesos de autoedición e intercambio de casetes y fanzines que surgieron en España en los primeros ochenta o a la irrupción en nuestro país, al final de dicha década, de grupos *grind-noise* como El Kaso Urkijo o Violent Headache.

Sin abandonar el territorio de la cultura popular —que en los últimos casos citados es minoritaria— recordamos también que en los albores de nuestro siglo Daniel Alba Sáinz-Rozas documentó de forma precisa el influjo ejercido por el concierto *Fandango* de Wolf Vostell en la canción (y su grabación en vídeo, interpretada en directo) de la banda de *punk/heavy metal* The Plasmatics titulada *Butcher Baby*, en la que su cantante Wendy O. Williams «aprovecha la parte instrumental del tema para sacar una enorme sierra mecánica y cortar en dos una guitarra eléctrica ante los vítores del público» (122). La participación activa de los enfervorecidos «espectadores» posiblemente logre confrontar dos ruidos diferentes, que en

ambos casos podemos considerar como «música de suceso» (aunque también una particular forma de escucha claramente distanciada de los ejemplos artísticos citados hasta ahora). De cualquier manera, y regresando al arte, tampoco existen dudas de que Wolf Vostell ha propiciado verdaderas sinfonías de destrucción. Como la acción *130 à l'heure* —del happening titulado *NEUN NEIN-dé-coll/agen*, de 1954, en la que una locomotora embiste a un automóvil— o la ya citada acción *Kleenex*.

Vostell presta atención a los procesos acústicos de la vida, que generalmente producen ruidos muy simples que ofrecen, por otra parte, muy variados matices. No es un sonido uniforme el procedente de los motores de avión de *In Ulm, um Ulm, und um Ulm herum* (1958), puesto que «el ruido que producían aquellos tres *cazarreactores* era distinto, según la intensidad de las revoluciones de sus motores» (Agúndez, *10 Happenings* 338). Algo similar ocurre en la primera versión de su escultura sonora *Fluxus-Sinfonie für 40 Hoover Geräte* (1966),³ aunque no sucede así en la versión actual de esta «sinfonía fluxus para cuarenta aspiradoras» cuya parte «musical» responde en nuestros días a una partitura que durante treinta minutos fija el funcionamiento secuencial de cada electrodoméstico. Una suerte de orquesta de alienados autómatas que devuelve a la memoria tanto lo expresado por Fritz Lang en su inmortal película *Metropolis* (1927) como las analogías establecidas por Jacques Attali entre la orquesta y la fábrica: «los músicos, anónimos y jerarquizados, en general asalariados, trabajadores productivos, ejecutan un algoritmo exterior, una “partitura”» (100).

4. Veinte zambombas sonando al mismo tiempo

La versión inicial de *Fluxus-Sinfonie für 40 Hoover Geräte* puede ser un buen ejemplo de *schwebung*, otra de las principales aportaciones de Vostell a la música. De difícil traducción precisa a nuestra lengua (suele traducirse como «pulsación» o «batimiento»), el *schwebung* vostelliano es un conjunto de «masas sonoras colgantes, suspendidas en un fluctuante y permanente movimiento interno» (Iges, “Movimiento que produce música” 42). Una muestra de *schwebung* desarrollado en suelo español son las veinte zambombas sonando al mismo tiempo en el concierto *El entierro de la sardina* celebrado en 1986 en el Instituto Alemán de Madrid (Molina 168-169). También son útiles para ilustrar este fenómeno de *schwebung* los cinco magnetófonos en funcionamiento incluidos en el cuadro-objeto *Música de los ángeles* (1981) o el amplísimo coro de doscientas personas de la ópera fluxus *El jardín de las delicias* (1982), inspirado en el sonido del tráfico fluido de una autopista que Vostell ha identificado como «música de continuo, como la música de aspiradores».

El origen es la belleza de un aspirador y luego de cuarenta aspiradores, o imaginarse que hay doscientos aspiradores. Eso sería en la ópera un *schwebung* de las doscientas voces humanas. Yo podía [...] hacer un concierto de doscientas voces y doscientos aspiradores. Y ligeramente distinto en el nivel sonoro. Allí se podía ver que la murmuración de un coro de doscientas personas es como el motor de doscientos aspiradores». (Vostell, “Intervención”)⁴

³ Otro ejemplo del influjo ejercido por Wolf Vostell en artistas españoles que utilizan el sonido lo constituye el hecho de que *Fluxus-Sinfonie für 40 Hoover Geräte* haya inspirado la pieza de Concha Jerez *Sinfonía de las cuarenta cartas*, realizada entre 1984 y 1986, cuya música es exclusivamente mental. La obra fue realizada en Asturias y está integrada por una mesa antigua, ceniza (resultado de una *performance* de la artista) y cuarenta vasos de sidra que incluyen dibujos sobre poliéster con partituras visuales realizadas a partir de la estructura interna de solicitudes de empleo.

⁴ Palabras de Wolf Vostell en el programa del espacio radiofónico *Ars Sonora* dedicado a *El jardín de las delicias*, emitido en Radio Clásica el 11 de junio de 1997, en: <https://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora-25-anos/ars-sonora-25-anos-jardin-delicias-wolf-vostell-11-06-1997/1583883/>

Esta última ópera fluxus ha sido identificada por José Iges como «la “suma” de Vostell en el terreno musical» (“Movimiento que produce música” 51) y se da la circunstancia de que la única representación completa de esta obra cumbre ha tenido lugar en España, concretamente el 27 de octubre de 2012 en el MVM, con escenografía y dirección artística de Mercedes Guardado y dirección musical del propio Iges. La ópera fue inicialmente comisionada a Wolf Vostell por el festival Pro Musica Nova de Bremen en 1982. Pero en aquella ocasión solamente pudo realizarse una producción radiofónica de sus cuatro actos y ponerse en escena el último de ellos. En *El jardín de las delicias* también se exploran las posibilidades del *schwebung* mediante el estiramiento de frases (tres frases en setenta minutos; las sopranos cantando una única palabra durante un minuto completo, haciendo uso de variaciones con la voz) o ensamblando durante varios minutos el aullido de un lobo y el grito de una soprano. Se trata de ruidos muy simples y repetitivos —aunque nunca llega a producirse el mismo sonido— que ejemplifican lo expresado por Vostell en sus aquí frecuentemente referidas *Notas sobre mi música*: «me gusta la música estática que se desplaza como una tortuga» (“Notas”).

Llegados a este punto, quizás sea oportuno señalar que la citada ópera fluxus *El jardín de las delicias* y los vigorosos conciertos fluxus de gran formato *Le Cri* (1990) o *Sara-Jevo* (1994) se distancian (como los *happenings*) de las sencillas proposiciones e instrucciones de las primeras «fluxus scores», a menudo escritas sobre pequeñas tarjetas y planteadas para ser interpretadas de un modo breve, sencillo y directo. Comparados con aquellas, los cuatro leñadores y las decenas de zambombas, aspiradores o televisores en funcionamiento necesarios para poner en escena el concierto *Le Cri* en París en 1990 pueden llegar a sugerir la sublimación de lo excesivo. Aunque no debemos olvidar los buenos resultados que Vostell ha logrado extraer de la monumentalidad, como por ejemplo en su gigantesca escultura *¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?*, un «auténtico tótem tecnológico que contrasta con la rusticidad de las construcciones del antiguo lavadero de lanas y del berrocal natural en los que se integra» (García Arranz 219). La escultura ilustra cada año (desde 2002, antes del «boom» del arte sonoro en los museos y centros de arte españoles) el póster del Ciclo de Música Contemporánea del Museo Vostell Malpartida, cuyos contenidos no se limitan a lo que pudiera sugerir su denominación y exploran también disciplinas como el arte sonoro. Y si así viene sucediendo es, en parte, porque en esta imagen icónica del museo «se agrupan los objetos predilectos de la sociedad del siglo XX, tales como la televisión,⁵ el automóvil, el avión y la música» (Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell (1932-1998)* 111). Pero también porque la monumental escultura es una fuente de agua... que suena. Buena parte de los músicos y artistas sonoros invitados prefieren que el circuito cerrado de agua de la escultura se mantenga en funcionamiento durante sus conciertos, que cuando las circunstancias meteorológicas lo permiten se desarrollan al aire libre en un espacio adyacente. Como puede apreciarse, las obras de Vostell propician estimulantes oposiciones de contrarios también en lo sonoro. Señalemos asimismo que el artista hispano-alemán ha realizado *dé-coll/ages* de partituras de Bach, Mozart o Scarlatti para algunos de sus conciertos, circunstancia que nos invita a señalar el enorme protagonismo que tienen en su obra las alusiones a los grandes maestros de la Historia de la Música y de la Historia del Arte. Estas partituras fueron «tachadas, en parte, con pinceladas muy anchas hechas con gesto automático [...] de tal modo que adquirirían un carácter plástico, añadido al de la interpretación de los músicos, produciendo silencios y sonidos» (Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell (1932-1998)* 99). Y también ruidos, nos atreveríamos a añadir, pese a que los intérpretes deben entender estas *interferencias* como silencios. Después de todo, y

⁵ Adviértase que en la versión malpartideña los originales televisores han sido sustituidos por ordenadores.

acudiendo nuevamente a lo escrito por Paul Hegarty, «el ruido es un tipo de singularidad que perturba» (“Separar el ruido” 125). Como, por ejemplo, un casi imperceptible instante de pausa en un concierto de *japanoise*.

5. Un diálogo planetario: Malpartida de Cáceres suena (en el mundo)

Wolf Vostell siempre consideró su obligación moral reflejar aquello que le rodeaba. Y siendo el sonido tan importante en su obra, no sorprende que también repensara la sociedad contemporánea desde el hecho sonoro. Porque en Malpartida de Cáceres el artista creó también un museo resonante. Y en clara consonancia con el verdadero signo de identidad y distinción de la producción vostelliana que es la oposición de contrarios, a la que sacó un extraordinario partido, hacemos nuestras las palabras de María del Mar Lozano Bartolozzi, quien asegura:

No solamente destacan las obras y el espacio interior del museo, sino también la comunicación con el exterior natural, especialmente impactante cuando se accede por una pequeña puerta desde la nave de secado, a mitad de recorrido de las obras de Vostell, a un mirador o rústico embarcadero de la charca que forma borde del museo. Es entonces cuando se produce el verdadero *dé-coll/age* vostelliano entre arte y naturaleza. Una potencia al otro y su visión es grandiosa y placentera, con los sonidos de los pájaros y las aguas, junto a los sonidos mecánicos de los ambientes de Vostell. (*Wolf Vostell (1932-1998)* 103-104)

Y, en efecto, el peso específico del sonido es mayor en el fenómeno cultural del Museo Vostell Malpartida de lo que cabría esperar en un museo de arte contemporáneo inaugurado en 1976. La propia ubicación privilegiada del centro museístico permite que antes incluso de atravesar el umbral de la puerta de entrada al complejo de edificios del antiguo lavadero de lanas, y contando siempre con la connivencia del azar, sus visitantes sean recibidos por el poderoso sonido de una cascada (en el caso de que la Charca del Barrueco de Abajo esté llena y descargue agua) o los ecos lejanos de la ópera de Richard Wagner *Parsifal* (si en ese momento hay público suficientemente cerca de la obra *El fin de Parsifal* como para haber activado los sensores que disparan el sonido de la citada ópera). Por si esto fuera poco, una vez dentro del recinto, cuando el visitante entra en las salas que dan inicio al recorrido, el primer asombro es la instalación *Fiebre del automóvil*, «donde periódicamente entran en funcionamiento unos rastrillos metálicos que producen un intenso, inquietante y molesto rechinamiento al moverse adelante y atrás sobre unas planchas metálicas» (Crego 109). Es tan potente la parte sonora de la obra que «el espectador puede no mirar la pieza, si así lo decide, pero el ruido que ésta produce llena el espacio en que se ubica y el espectador no puede evitar verse envuelto por él» (Crego 110). Aquí está la esencia de un museo en el que el sonido comparte protagonismo con lo visual, aunque también sea posible citar otros ejemplos «silenciosos», como la instalación *Fluxus Buick Piano*, que incluye entre sus elementos un automóvil en el que su motor ha sido sustituido por un piano, sugiriendo así la idea vostelliana según la cual «escuchar dos reactores durante un vuelo de cuatro horas es socioestéticamente más bonito y significativo —en la segunda mitad del siglo XX— que estar sentado durante cuatro horas ante una ópera de Wagner sin abandonar la butaca» (Vostell, “Notas sobre mi música” párr. 2).

Es un lugar común afirmar que Wolf Vostell depositó una nueva *mirada* (de sensibilidad artística) en un espacio natural situado a tres kilómetros del casco urbano de Malpartida de Cáceres que hasta ese momento había sido entendido por la población local como un terreno improductivo. Así lo refiere Mercedes Guardado:

El alcalde y los concejales no salían de su asombro. No habían escuchado decir a nadie algo como aquello de aquel lugar, hasta entonces casi desconocido. Los acompañantes nos decían que era una zona muy poco visitada porque, por la falta de árboles, era muy calurosa en verano y los vientos fríos arreciaban en invierno; además, debido al terreno rocoso, era un terreno improductivo. Según nos contaban, solo la conocían los pescadores, las lavanderas, los chiquillos del pueblo. (197-198)

Lo que allí percibió le impresionó tan vivamente que de inmediato declaró aquel paraje como «obra de arte de la naturaleza» y a menudo se recuerda la *visión* profética de Vostell, que supo *ver* antes que nadie la belleza de un paraje que, con el transcurrir de los años, acabaría siendo declarado Monumento Natural por la Junta de Extremadura en febrero de 1996. No obstante, nos permitimos destacar el peso específico de lo sonoro en este descubrimiento. Y, a este respecto, es interesante anotar que Mercedes Guardado subraya que en aquella primera visita Vostell entendió que:

Los sonidos de los animales allí existentes, la vegetación y aquellas rocas como esculturas coincidían en perfecta armonía con los movimientos artísticos a los que él pertenecía [...] para los que «todo puede ser arte y todo puede ser música». (198)

Y *naturalmente* el rumor de Los Barruecos ha podido ser entendido como un conjunto de sonidos no intencionados que constituyen una «afirmación de la omnipresencia de la música». (Nyman 51).

Si nos adentramos en el terreno de la auralidad, podemos señalar que la «obra de arte de la naturaleza» de Los Barruecos devuelve a la memoria *event scores* de Yoko Ono como *Stone Piece* o *Earth Piece*, ambas de 1963, que nos invitan a escuchar respectivamente cómo envejece una piedra o cómo gira nuestro planeta sobre su propio eje. Esta última partitura —*listen to the sound of the earth turning*— ilustra desde el contexto de lo sonoro la conexión entre lo local y lo universal que condensa el Museo Vostell Malpartida, «un espacio que revela la personalidad de Vostell y de todas las analogías que de ella se deducen, siempre dentro de una traza internacional alejada de cualquier proposición localista» (Cano, “El museo como centro de creación y pensamiento” 241). En la práctica, este pensar lo global desde lo local se ha materializado en actividades de muy diverso tipo —entre ellas un «taller de escucha activa y narración oral en la naturaleza» impartido por Karmit EvenZur en junio de 2021— y no han sido pocos los artistas que se han interesado por los sonidos del monumento natural. Algunos de estos últimos han planteado, literalmente, hacer sonar Los Barruecos. Así ocurre, por ejemplo, con la escultura sonora *Templo del viento*, firmada por el artista belga Raphaël Opstaele e instalada a cielo abierto dentro del recinto del antiguo lavadero de lanas. Se trata de un órgano de viento realizado por troncos de bambú intervenidos que solamente se activa (suena) cuando así lo quiere la naturaleza. En verdad, es el viento libre, que nada entiende de fronteras ni de la historia o del mercado del arte, quien decide cuándo estos troncos de bambú son arte y cuándo no lo son. La obra es parte integral de la serie *Sound Stream*, surgida de un proyecto homónimo del colectivo Mass Moving⁶ (del que Raphaël Opstaele fue un integrante central), que a su vez planteaba cuestiones muy pertinentes acerca de los límites del arte y el concepto de autoría. La obra surgió como un afortunado cruce entre arte efímero y performativo

⁶ El Museo Vostell Malpartida dedicó en el año 2012 una exposición documental a la trayectoria del grupo Mass Moving y de su secuela Mass and Individual Moving. Un año más tarde, el propio Raphaël Opstaele entendió que el centro museístico extremeño era el lugar idóneo para exhibir permanentemente su escultura sonora *Templo del viento*. Y así viene sucediendo desde que la obra fue presentada oficialmente el 18 de mayo de 2013, coincidiendo con las celebraciones del Día Internacional de los Museos.

(entendido este último, quizás, como una suerte de creación duracional colectiva de raíz ecológica): algunos integrantes de Mass Moving realizaron un viaje en furgoneta entre Bélgica y Camerún, país este último en el que construyeron junto a la población local cuatro «órganos de viento» con troncos de bambú.

6. De ventanas abiertas, plantas muertas y objetos vivos

También ha sido importante el sonido de Los Barruecos en la primera formulación de la instalación de Concha Jerez *Retorno al comienzo*. En la actualidad la instalación ocupa — cuando es exhibida en el museo— un lugar construido especialmente para ella en el espacio que habitualmente acoge exposiciones temporales o revisiones de su colección de artistas conceptuales, a la que pertenece la obra. Pero su versión original, de 1983, fue creada para un lugar concreto del antiguo lavadero de lanas que es hoy una de las estancias del Archivo Happening Vostell. El discurso de la instalación se vio entonces enriquecido con la posibilidad de incluir junto a una ventana abierta un atril con una partitura gráfica realizada a partir de la estructura del texto *¿Por qué Malpartida de Cáceres?*, escrito por Wolf Vostell en 1979. «La ventana nos arrebató hacia el exterior, punto de fuga tan conocido por los maestros del Renacimiento, lugar para el desarrollo de la música que viene de fuera a través de la luz» (párr. 3), asegura la propia artista en el proyecto de la obra. Y en el contexto que nos ocupa merece la pena detenerse ante la ventana abierta porque su intencionalidad es la de abrir la instalación al exterior, y consecuentemente podemos entender dicha ventana como un intento de incluir en la obra el sonido de los campos del exterior. La música de la vida.

El artista sonoro vasco Mikel Arce también se ha alimentado de los susurros del Museo Vostell Malpartida en su exposición *Air, Light, Earth and Water... Whisper Vostell*, concebida en 2017 como una intervención *site specific*. La exposición continuó en cierto modo la fórmula iniciada por el artista en su histórica obra **.WAV* (2004), «que trataba de dar forma y verificar la fisicidad del sonido» (Arce 117). Si entonces cuatro altavoces que emitían frecuencias muy graves hicieron vibrar agua sobre otras tantas planchas metálicas, en este caso tres bandejas con agua fueron tratadas con tonalidades dorada, plateada y negra y recibieron, respectivamente, la señal sonora de la luz-sol, el aire-viento y la tierra del propio centro museístico. Siguiendo lo acontecido en **.WAV*, las finas capas de agua contenidas en las bandejas componían imágenes mediante el sonido. Sus reflejos fueron proyectados en las paredes de la íntima, sencilla y amable sala del museo conocida como El Molino.

En ocasiones los títulos de las exposiciones o las obras definen su contenido a la perfección, y este puede ser el caso de la citada intervención de Mikel Arce, que incluyó como materia artística el sonido del aire, la luz y la tierra del propio Museo Vostell Malpartida. Con estos mimbres elaboró una exposición que también, y al decir de Josu Rekalde, planteó «un paseo transversal por todo aquello que captan nuestros sentidos, un recorrido por todo aquello que vibra y que es en definitiva una señal del mundo que percibimos» (párr. 3). En unas coordenadas similares, aunque su propósito no fue el de hacer sonar el paraje natural *visualizado* por Wolf Vostell en 1974, puede inscribirse la exposición de Rie Nakajima y Pierre Berthet *Dead Plants and Living Objects*, de 2019. El propio título de la muestra (plantas muertas y objetos vivos) parece ajustarse como un guante a la realidad que advirtió la imaginación del artista hispano-alemán en Los Barruecos. Y de hecho la exposición fue exactamente lo que sugirió su nombre —aunque debe advertirse que *Dead Plants and Living Objects* es un proyecto colaborativo de Rie Nakajima y Pierre Berthet de mayor alcance y recorrido, que también ha sido presentado en Francia, Alemania, Bélgica, Inglaterra y otros países—, ya que en Malpartida se presentaron pequeñas esculturas cinéticas de Rie Nakajima

y piezas de nueva creación, firmadas a cuatro manos, que utilizaron como material artístico elementos como agua, piedras o plantas secas recogidas en el lugar. Con los mínimos elementos, Nakajima y Berthet entregaron una exposición delicada e introspectiva que, en cierto modo, puede entenderse como el reverso de los planteamientos del voluminoso poeta del hormigón. Un contrapunto necesario, si se quiere, pues la sutileza de propuestas de este tipo deja un espacio abierto que quizás nos permita percibir el peso de Vostell en el desarrollo del arte sonoro en España. Porque el artista entendió que situar a Malpartida de Cáceres en el mapa era ya una obra de arte en sí misma. Las anomalías que Vostell propició en Los Barruecos continúan vivas hoy. Por ejemplo, aunque sea colateralmente, el artista ha favorecido que desde la periférica Extremadura se reivindique la escena de arte sonoro desarrollada en la también periférica ciudad irlandesa de Cork, que ha mostrado un interés continuado en Fluxus desde los años ochenta del pasado siglo, cuando Danny McCarthy se decidió a organizar —porque «durante mucho tiempo había leído sobre obras que nunca había podido ver o escuchar» (McCarthy 11)— el ciclo *Sound Works*, en el que «junto con otros artistas representaron piezas de Yoko Ono o Nam June Paik» (Spicer 16). La presentación en Malpartida de Cáceres del ecosistema creativo de Cork únicamente ha tenido un capítulo, meses antes de que el planeta se viera sacudido por una cercenadora pandemia, y el invitado fue otro de sus principales animadores: el músico de origen inglés John Godfrey, que ofreció una *performance* sonora que combinó *events* de fluxistas históricos y piezas más recientes, inspiradas en los modos de hacer de Fluxus, firmadas por compositores y artistas sonoros irlandeses.

En otro dominio de la creación artística debe catalogarse la activación sonora de la colección del museo titulada *Liederbuch Vostell. Cancionero de Malpartida* y presentada en julio de 2021 por Niño de Elche, Miguel Álvarez-Fernández y Emilio Pascual en el espacio conocido como *patio de los toros de hormigón*, que exhibe permanentemente una recreación vostelliana de los Toros de Guisando. Es importante destacar que el proyecto surgió con la vocación de dialogar con el contexto singular del Museo Vostell Malpartida, que fue tanto receptor como generador de materia artística y sonora. Por ello, y a diferencia de los últimos ejemplos señalados, aquí sí se reprodujo el interés de Wolf Vostell por «las repeticiones de manera tautológica en acciones visuales sobre cuerpos o sobre objetos y con ellos» (“Notas sobre mi música” párr. 2). Llegados hasta aquí, y enlazando con el argumento central de esta publicación sobre los pioneros del arte sonoro español, nos atrevemos a afirmar que el sueño utópico de Vostell no solo ha logrado fundar un museo experiencial y resonante sino, particularmente, establecer las condiciones y el contexto que han posibilitado el nacimiento de aventuras sónicas. Debemos poner de relieve, asimismo, que esto ha sucedido en un terreno a priori pedregoso. Por ello recuperamos las siguientes palabras de José Antonio Agúndez:

El visionario artista oyó la voz de las piedras que le decían «haz algo aquí». Y aquí lo hizo y aquí está el museo, a pesar de las vicisitudes y dificultades que plagaron todo el trayecto, en esta tierra heredera de un grave subdesarrollo, aletargada artísticamente y culturalmente durante decenios. (“Las colecciones del Museo Vostell Malpartida” 23)

Es un asunto, este de propiciar desde Malpartida de Cáceres una amplia gama de experimentos sonoros, que en verdad surge de la iniciativa quimérica de Vostell. Por ello no debe extrañar que algunas de las experiencias sonoras consumadas en el museo hayan sido pensadas con el propósito de homenajear al artista fundador: desde el concierto fluxus *Varas de Acebuche* —ideado por Mercedes Guardado y con el que la Asociación de Amigos del Museo Vostell Malpartida festejó en 1996 el sexagésimoquinto aniversario del artista— hasta el concierto de música improvisada titulado *Extremoso Vostell*, llevado a efecto por el legendario dúo portugués Telectu en 2002 —coincidiendo con el setenta aniversario del artista— o el estreno

absoluto de la composición de Inés Badalo *Dé-coll/age*, interpretada por la saxofonista Xelo Giner en 2019, entre otros ejemplos.

7. Reflexión retrospectiva

Para concluir, consideramos oportuno apuntar que —cuando ha sido posible— nos hemos expresado con sello y acento españoles con la intención de armonizar con los rasgos esenciales que definen este número monográfico. Cuestiones de espacio han imposibilitado abordar también los vínculos que relacionan la producción sonora vostelliana con el flamenco (aunque subrayamos ahora la participación del cantaor malpartideño Paco Corrales en la versión radiofónica de *Il Giardino delle Delizie* y en conciertos fluxus celebrados en Lisboa y Barcelona) o tributos sonoros realizados desde España, como por ejemplo la miniatura electroacústica de José Iges titulada *Wolf-Garten* —incluida en su disco *Dedicatorias* (Maria de Alvear World Edition, 2016)—, que su propio autor recuerda en estas páginas. Justamente a José Iges debemos el comisariado de la exposición *Vostell y la música*, exhibida en el MVM en los primeros años de nuestro siglo, cuyo catálogo señalamos como una lectura imprescindible para aquellas personas interesadas en la música de Wolf Vostell. Como éste analiza razonadamente y con brillantez la producción sonora vostelliana se ha optado por dar aquí un mayor protagonismo a aspectos hasta ahora menos estudiados, como el posible (proto)ruidismo de un artista tan vinculado a nuestro país o la reivindicación del Museo Vostell Malpartida como una obra española de arte total que resuena y hace sonar un antiguo lavadero de lanas y un paraje natural en el que monumentales bloques de granito han sido esculpidos durante siglos por la naturaleza. Estos dos últimos casos pueden ser también ejemplos de «música de la vida», expresión que generalmente alude al resultado de hacer sonar las actividades humanas.

Referencias

- Agúndez García, José Antonio. *10 Happenings de Wolf Vostell*. Mérida/Malpartida de Cáceres: Editora Regional de Extremadura/Asociación de Amigos del Museo Vostell Malpartida, 1999.
- Agúndez García, José Antonio. “Las colecciones del Museo Vostell Malpartida”. *Simposio “Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX”*, coordinado por Moisés Bazán de Huerta, Mérida (Badajoz): Editora Regional de Extremadura, 2001, pp. 23-32.
- Alba Sáinz-Rozas, Daniel. “Vostell, Fluxus y el Punk”. *Simposio “Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX”*, coordinado por Moisés Bazán de Huerta, Mérida (Badajoz): Editora Regional de Extremadura, 2001, pp. 119-127.
- Arce, Mikel. “Instalación sonora en España. Sonido, forma y espacio”. *MASE, I Muestra de Arte Sonoro Español*, comisariado por José Iges, Lucena: Weekend Proms, 2007, pp. 101-117.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayos sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1995.
- Barber, Llorenç, y Montserrat Palacios. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor/Sociedad General de Autores y Editores, 2010.

- Cain, Nick, “Noise”. *The Wire Primers. A Guide to Modern Music*. Londres: Verso, 2009, pp. 29-36.
- Cano, Javier. “El museo como centro de creación y pensamiento”. *Museo Vostell Malpartida. Colección Wolf y Mercedes Vostell*, Mérida (Badajoz): Editora Regional de Extremadura, 2003, pp. 241-250.
- Cano, Javier. “Música para martillo y piano”. *Pianofortissimo*, comisariado por José Antonio Agúndez García, et al., Malpartida de Cáceres/Mérida (Badajoz): Consorcio Museo Vostell Malpartida/Editora Regional de Extremadura, 2006, pp. 18-32.
- Cowley, Julian. “Reseña de la reedición del disco de Wolf Vostell *Dé-coll/age Musik* (Tochnit Aleph, 2011)”. *The Wire*, n.º 400, 2017, p. 83.
- Crego Morán, Juan Andrés. “Desde el ruido”. *AusArt*, vol. 3, n.º 2, 2015, pp. 106-116, <https://doi.org/10.1387/ausart.15942>.
- Franco Domínguez, Antonio. “Introducción”. *Vostell Extremadura*, editado por Antonio Franco Domínguez, Mérida (Badajoz): Asamblea de Extremadura, 1992, pp. 15-30.
- Friedman, Ken. “Cuarenta años de Fluxus”. *Fluxus y Fluxfilms: 1962-2002*, editado por Berta Sichel en colaboración con Peter Frank, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 41-80.
- García Arranz, José Julio. “El azar como resemantizador de la obra de arte: a propósito de *¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?*, de Wolf Vostell”. *Norba: Revista de Arte*, n.º 27, 2007, pp. 217-242.
- Guardado, Mercedes. *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*. Madrid: La Fábrica, 2011.
- Hegarty, Paul. *Rumour and Radiation. Sound in Video Art*. Nueva York/Londres: Bloomsbury, 2015.
- Hegarty, Paul. “Separar el ruido: el espacio sónico singular y el ruido individual”. *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020*, comisariado por Francisco López, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020, pp. 121-130.
- Iges, José. “Fluxus y la música: un vasto territorio por explorar”. *Fluxus y Fluxfilms: 1962-2002*, editado por Berta Sichel en colaboración con Peter Frank, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 217-249.
- Iges, José. “Movimiento que produce música. Música igual a vida. Reflexiones ante la música de Wolf Vostell”. *Vostell y la música*, comisariado por José Iges, Malpartida de Cáceres/Mérida (Badajoz): Museo Vostell Malpartida/Editora Regional de Extremadura, 2004, pp. 31-55.
- Jerez, Concha. “Retorno al comienzo (1983)”. <https://conchajerez.net/retorno-al-comienzo-1983>. Acceso 3 noviembre 2023.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. “Wolf Vostell y sus paráfrasis de la historia del arte”. *Norba: Revista de Arte*, n.º 8, 1988, p. 252.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. *Wolf Vostell (1932-1998)*. Hondarribia: Nerea Editorial, 2000.
- Mayer, Mariano, ed. *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- McCarthy, Danny. “What’s the Sound Boy? A History of Sound Art in Cork/Ireland”. *Soundworks for Those who Have Ears*, editado por Julie Forrester, et al., Cork: Art Trail, 2005, pp. 10-12.
- Molina, Miguel. “Arte sonoro: de los ochenta al cambio de siglo”. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España (1961-2016)*, editado por Manuel Fontán del Junco, et al., Madrid: Fundación Juan March, 2016, pp. 166-179.

- Nyman, Michael. *Música experimental: De John Cage en adelante*. Girona: Documenta Universitaria, 2006.
- Rekalde Izagirre, Josu. “Cuando el aire suena, la tierra y el agua desean sonar”, póster/desplegable de la exposición de Mikel Arce *Air, Light, Earth and Water... Whisper Vostell*, Museo Vostell Malpartida, 2017.
- Spicer, Daniel. “Global Ear. A Survey of Sounds around the Planet. Cork”. *The Wire*, n.º 331, 2011, p. 16.
- Vostell, Wolf. *Das Theater ist auf Strasse*. Archivo Happening Vostell, Malpartida de Cáceres, 1958.
- Vostell, Wolf. *Notas sobre mi música*. Archivo Happening Vostell, Malpartida de Cáceres, 1985.
- Vostell, Wolf. “El jardín de las delicias”. *Ars Sonora*. Radio Clásica, Madrid, 11 de junio de 1997. <https://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora-25-anos/ars-sonora-25-anos-jardin-delicias-wolf-vostell-11-06-1997/1583883/>. Acceso 3 noviembre 2023.

