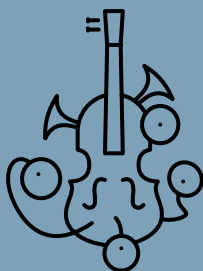


ROBERTO
PUGLIESE

•

INTEMPERIES
MUSICALES



GALERÍA

Ana Serratosa

COMISARIADO

Pedro Medina

ROBERTO PUGLIESE

Intemperies
Musicales

Octubre 2022-Febrero 2023, Valencia

GALERÍA
ANA SERRATOSA

Intemperies musicales

PEDRO MEDINA

Para que el hilo tenue tan infinitamente se prolongue,
para que solo quede por decir
la total extensión de lo indecible,
para que la libertad se manifieste,
para que andar del otro lado de la muerte sea
semplice e cantabile
y aquí y allí la música nos lleve
al centro, al fuego, al aire,
al agua antenatal que envuelve
la forma indescifrable
de lo que nunca nadie aún ha hecho
nacer en la mañana del mundo

José Ángel Valente, *Arietta*, op. III

Paisajes sonoros

«Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso tener en cuenta que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte». Estas palabras de Paul Valéry en 1928 anunciaban un sueño: *La conquista de la ubicuidad*. Sirvieron de inspiración a Walter Benjamin para *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y a José Luis Brea para apreciar en Valéry la intuición de un «arte presto-a-circular, más veloz que la luz, más efímero que el tiempo, más intangible que la información».

En estas palabras se anuncia la necesidad de lenguajes para un tiempo nuevo, marcado por la velocidad y la simultaneidad de sus fenómenos. Desde esta convicción, Roberto Pugliese investiga los territorios inaugurados por las nuevas

tecnologías desde la experimentación sonora y su concreción instalativa. Sin embargo, antes de abordar su particular perspectiva, se debe contextualizar el ámbito donde encuadrarla.

Es el del “arte sonoro”, una corriente que resulta difícil demarcar. Como afirmaba Max Neuhaus al enumerar diversas prácticas sonoras: «Música, escultura cinética, instrumentos accionados por el viento o tocados por el público, arte conceptual, efectos sonoros, lecturas grabadas de prosa o poesía, obras de arte visual que también hacen sonido, pinturas de instrumentos musicales, autómatas musicales, películas, vídeo, exposiciones tecnológicas, reconstrucciones acústicas, programas interactivos de ordenador que producen sonido, etc. [...] En resumen, *arte sonoro* parece ser una categoría que puede incluir cualquier cosa que tenga o haga sonido e incluso, en algunos casos, cosas que no lo tienen».

Como es habitual, para entender esta variedad, conviene remontarse a las vanguardias históricas, donde Luigi Russolo es un precedente irrenunciable, gracias al manifiesto *El arte de los ruidos* y la invención del *Intonarumori* (Entonaruidos), ambos de 1913, por supuesto a las armonías concebidas por Kandinsky en correspondencia con Schönberg, también a la música concreta, con Pierre Schaeffer a la cabeza y, por supuesto, a John Cage, el *pope* de la música experimental. Además, en España ha habido exploradores extraordinarios, como Juan García Castillejo —con su “aparato electrocompositor” y *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* (1944)—, o más recientemente Llorenç Barber y el Grupo Zaj, entre otros, no siendo pocos los centros, programas, festivales y exposiciones; por citar algunos: las grabaciones sonoras de la Biblioteca Nacional o fonotecas como las de Murcia y Canarias, proyectos como escoitar.org o festivales como IN-SONORA, sin olvidar exposiciones como *Escuchar con los ojos. Arte Sonoro en España*,

1961-2016 en la Fundación Juan March (2016), ¿Arte sonoro? en la Fundació Miró (2019), o *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020* en el MNCARS (2020).

Entre sus teóricos, Raymond Murray Schafer es una de las principales referencias para reflexionar sobre la relación entre la persona y los sonidos de su entorno. Sus investigaciones tienen origen en el ruido o la contaminación acústica, proponiendo un enfoque positivo sobre la acústica medioambiental que, en suma, orienta hacia un campo interdisciplinar: el diseño acústico.

Precisamente fue Schafer quien popularizó el concepto “paisaje sonoro” (*soundscape*) —ya usado por M.F. Southworth en 1967—. Lo definió del siguiente modo: «Denomino *paisaje sonoro* al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Es una palabra derivada del paisaje (*landscape*); sin embargo, y a diferencia de aquella, no está estrictamente limitada a los lugares exteriores». Con ello quiere delimitar la investigación sobre entornos acústicos dentro de un campo de estudio determinado.

No obstante, otros autores prefieren términos como “ecosistema sonoro”, para enfatizar la idea de percibir una unidad global de las múltiples dimensiones sonoras de un lugar en transformación, además de la generación de identidades sonoras en arte. En cualquier caso, en lo que sí coinciden todos es en la especificidad de estos estudios frente a los visuales, aunque las investigaciones sobre el sonido a veces acudan a “imágenes” mentales o a la “visualización” de fenómenos; de hecho, es habitual servirse de la representación gráfica como medio para traducir lo sonoro a signos visuales, bien de forma descriptiva (acústica o fonética) o prescriptiva (la notación musical).

En efecto, la notación es un panorama especial de reflexión sobre lo sonoro y las limitaciones de otros medios para reflejarlo, como ya manifestaron Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono o Llorenç Barber con su “música visiva”, además de otros experimentos de “visualización”, desde Arseny Avraamov a Jorge Haro. Es justo el artista argentino quien propone una experiencia musical expandida, incorporando lo visual en un mismo plano de presencia o jerarquía, para propiciar la materialización del sonido en la percepción longitudinal de lo visual y lo sonoro. Se trata, pues, de una “escucha expandida”, que bien podría entenderse como deriva de lo descubierto por autores como Michel Chion, Pierre Schaeffer y John Cage, afirmando la disolución de los límites tradicionales de las disciplinas artísticas.

En definitiva, las diversas vías de investigación de Roberto Pugliese pueden entenderse en gran parte dentro de esta larga relación entre arte sonoro y arte visual. En este punto es inevitable recordar *Correspondencias* de Charles Baudelaire: «Perfumes, colores y sonidos se responden unos a otros». Este poema inspiró en 2004 *Sons & Lumières* en el Pompidou, una de las más completas revisiones de la historia del sonido en las artes visuales a lo largo del siglo XX, valorado como un fértil período de convergencia y diálogo. Estuvo organizada en torno a tres formas de entender la interacción entre estos lenguajes: correspondencias (abstracción, color-música, luz en movimiento), huellas (conversión, síntesis, remanencia) y rupturas (casualidad, ruido, silencio). La experimentación formal desarrollada por Roberto Pugliese podría otorgarle un puesto en todas estas secciones, de ahí que lo presentemos como un extraordinario ejemplo de síntesis entre posiciones que a veces son entendidas dicotómicamente.

Los “tiempos” de Roberto Pugliese

Son varios los mitos sobre el origen de la música, si bien Schafer —tras los pasos de Nietzsche— señala dos para hacer referencia a dos modelos diferentes. En primer lugar, Píndaro cuenta la invención del aulós por Atenea, conmovida por los estremecedores gritos de las hermanas de Medusa tras su muerte; el segundo se halla en Homero, quien atribuye la creación de la lira a Hermes, gracias al caparazón de una tortuga como objeto de resonancia. Estos dos mitos indican dos vías sobre las que se edificarán las posteriores teorías de la música: presentarla como sentimiento subjetivo o como producto de las propiedades sonoras de los materiales. El aulós está presente en las festividades dionisiacas, siendo idóneo para la exaltación y la tragedia, mientras que la lira es el instrumento de Apolo, de la serena contemplación del universo. Bajo la concepción dionisiaca, la música es percibida como un sonido que explota desde el interior del pecho, en la apolínea es externo y remite al orden del cosmos. Por último, la línea dionisiaca se entrega al desenfreno y es irracional, mientras que la apolínea concibe la música como algo exacto y matemático.

¿Dónde se situaría Roberto Pugliese? Para responder a esta pregunta, se puede acudir a Ernst Bloch, quien retenía que en la música se presentan indisolublemente el máximo de *pathos* y el máximo de racionalidad matemática, el máximo de *con-fusión* y el máximo de exactitud analítica. Tenemos así pasión y razón juntas, y no enfrentadas. Además, Valéry apuntaba una íntima asociación entre arquitectura y música, por su composición, pero también porque ambas se “dejan habitar” por el ser humano: como espacio la arquitectura, como tiempo la música.

Desde esta perspectiva surge *Intemperies musicales*, conscientes de una condición tan natural como inquietante:

vivimos en el tiempo, ¿pero en cuál? Esta exposición aspira a crear nuevas correspondencias, jugando a combinar la “intemperie” (*intemperies*: expuesto al tiempo climatológico; negativo de *temperies*: justa temperatura o clima), y la vulnerabilidad que nos descubre, con el “tiempo” musical (*tempus*, que remite al tiempo cronológico, a la medida y duración de las cosas, por tanto, también a la música) para producir nuevas experiencias sonoras.

Se puede entender entonces la selección de obras de Roberto Pugliese no como un *corpus* que recorre una única vía de investigación, sino como la coexistencia de diversos itinerarios que ahondan en las posibilidades formales y sociales que los nuevos medios ofrecen; y que nuestra época reclama. Es de esperar, pues, que este carácter experimental haya producido un trabajo complejo y en continua evolución. Para entenderlo mejor, hagamos un breve recorrido por su trayectoria.

En primer lugar, Roberto Pugliese reconoce partir del arte sonoro, el arte cinético y el arte programado. El primero es consecuencia directa de su formación musical, concibiendo el sonido como objeto de estudio y como medio de expresión, aun si es consciente de las fronteras lábiles de lo que consideramos “arte sonoro”.

Del arte cinético aprende a comprender el entorno como un elemento fundamental de la obra, sirviéndose de medios mecánicos y *software* para generar insólitos fenómenos vinculados al sonido. El resultado: un tipo de obras donde lo sonoro y lo visual tienen lugar simultáneamente, pues son concebidos como inseparables. Se configura así como práctica de arte sonoro tendente a la armonía entre diferentes artes, pero también a la disolución de los límites entre la esfera artística y lo cotidiano.

Coherentemente con esta disposición, establece diversas colaboraciones, primero con su maestro Agostino di Scipio, experto en electroacústica y música electrónica, y más tarde con artistas visuales como Daniela Di Maro y Tamara Repetto, arquitectos como Renzo Piano, o músicos como Paolo Fresu. Así, muestra desde el inicio inquietudes que van más allá del encuentro entre música, arte y tecnología, para revelar contrastes y convivencias entre lo natural y lo artificial, tradición y modernidad. De hecho, la fusión de lo natural y lo artificial ya es evidente en *Ivy Noise* (2009–2010), donde elementos electrónicos recrean formas vegetales, al mismo tiempo que son reinterpretados los sonidos generados en la misma sala. Con piezas como esta expone al espectador a una experiencia inmersiva, que favorece la sensación de pertenencia y una respuesta emocional a situaciones tras las que aparece un debate: la relación entre arte, ser humano y tecnología.

Enlaza, pues, con obras como las de Christopher Janney, que considera la arquitectura un ámbito sonoro, o con esculturas sonoras como *Singing Ringing Tree* (2007), de Tonkin Liu Architects. Precisamente la interacción con el tiempo atmosférico (in situ o digital) adquirirá una relevancia cada vez mayor, como ya es patente en *A voice in the desert* (Marfa, Texas, 2012), traduciendo en sonido datos *online* relativos al medio ambiente, hasta llegar a la pieza que se presenta por primera vez en Valencia: *Acoustic Tides* (2022).

De hecho, en esta década de experimentación la ósmosis entre natural y artificial incita a pensar la tecnología, que no se aborda únicamente como un instrumento, sino que —igual que ocurre en Schafer, siguiendo a su cercano McLuhan, y en otros autores paradigmáticos como Benjamin— aparece como medio portador de epistemología. En efecto, autores

como Martin Heidegger reclaman algo crucial: la necesidad de meditar sobre la técnica para comprender la época, porque esa *techné* introduce una mediación operativa que transforma las relaciones con el mundo.

Frente a las obras de Roberto Pugliese se puede activar esa necesaria reflexión, generando puntos de vista diferentes sobre la técnica, sus posibilidades y su estatus actual dentro de la creación artística, pero sin olvidar que desde el principio la técnica es concebida para que fluya la vida. El siguiente paso consiste en observar la dimensión social presente en la configuración de su discurso, entregado a un posicionamiento ético, como se observa en obras que abordan problemas como la deforestación (*Concerto per natura morta*, 2014) o el alzamiento del nivel del mar (*Liquide emergenze future*, 2019), lo que ha propiciado que sean percibidas como arte medioambiental o cercano a una “ética de la naturaleza”.

En paralelo, también convierte en campos de pruebas otros escenarios, del universo de las *performances* a la holografía. Así, continúa su especulación propiamente musical, entendida dentro de lo que denomina “música para ver”, que remite a «la relación entre imaginario visual y sonoro, las derivas y las confluencias que caracterizan el mundo contemporáneo» —como confiesa el artista—. En efecto, son varias las cuestiones en torno a las que sigue pensando los panoramas de la música, desde las transformaciones del formato “concierto”, junto con la apertura a nuevos modos de escucha, a composiciones musicales que parten del sonido ambiente y que son modificadas gracias a procesos algorítmicos, es decir, de la cotidianidad física a la música. Sin embargo, también realiza el recorrido inverso, o sea, de la música a su representación gráfica y escultórica.

De las dos direcciones hay muestras en *Intemperies musicales*, dando prueba de un hecho: «El concepto de música y de todas las artes ha cambiado y los fenómenos relacionados con su mestizaje son cada vez más frecuentes, lo que ha abierto el camino a lo multimedial». Este carácter revolucionario hermana su trabajo con momentos de ruptura del siglo pasado, como la música dodecafónica o la música electrónica, pero también lo acerca a compositores innovadores clásicos, como Mozart, fundamentales para compartir hoy una idea común de música.

Asimismo, pertenece a este conjunto de cuestiones el citado problema de la notación musical, del que se extrae una inquietud que, en realidad, se podría aplicar a toda la trayectoria de Roberto Pugliese: la conciencia de la inadecuación de

los lenguajes tradicionales para afrontar la totalidad del universo acústico, pero también para expresar el desquiciado ritmo de nuestra época. Asumir este diagnóstico es situarse en el punto del que parte toda vanguardia: la necesidad de nuevas formas para reflejar el cambiante sistema de experiencias.

En suma, el experimentalismo que hallamos en estas obras permite valorar la amplificación de la percepción de lo sonoro, convirtiéndolo en un acontecimiento no exento de poesía y reivindicación social, con una gran eficacia gracias a su carácter envolvente, que provoca hondas emociones. Desde aquí los horizontes de la música no pueden más que aumentar, quizás hasta abarcar todos los sonidos del mundo, para conmovernos, con el fin de transformar el devenir de nuestro tiempo.

Principales fuentes

- Benjamin, W. (1936) 1973. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus: 15-57.
- Brea, J.L. (ed.) 2003. *La conquista de la ubicuidad*. Centro Párraga, XTRA – Fundación CajaMurcia – Centro Atlántico de Arte Moderno – Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Cage, J. (1989) 1999. *Escritos al oído*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Costanzo, C. 2013. “Entrevista a Roberto Pugliese”. *Balloon*. www.balloonproject.it/intervista-a-roberto-pugliese/ [acceso: 15/08/2022].
- Dehò, V. 2018. “Risonanze” – David Leverett e Roberto Pugliese. Studio la Città. www.youtube.com/watch?v=M9WZh8BmuWU [acceso: 14/08/2022].
- Duplaix, S. y Lista, M. (eds.) 2004. *Sons & Lumières*. Centre Pompidou.
- Ferrer, A. e Infante del Rosal, F. (coord.) 2021. *Laocoonte*, n° 8. ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index [acceso: 15/02/2022].
- Heidegger, M. 1996. *Caminos de bosque*. Alianza.
- Neuhaus, M. 2000. *Volume: Bed of Sound*. P.S. 1 Contemporary Art Center.
- Russolo, L. (1913) 1996. “El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista”. *Sin Título*, n° 3: 8-14.

- Schafer, R.M. (1977) 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.
- (1992) 2006. *Hacia una educación sonora. 100 ejercicios de audición y producción sonora*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
- Sepich, J. (ed.) 2020. *Jorge Haro. El sonido visto. Una retrospectiva [in]finita*. Instituto Distrital de las Artes-Idartes – Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte – Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Southworth, M.F. 1967. *The Sonic Environment of Cities*. MIT.
- Tamburro, I. 2018. “Roberto Pugliese. Interview”. *Arshake*. www.arshake.com/en/roberto-pugliese-interview/ [acceso: 20/08/2022].
- Truax, B. (ed.) 1978. *Handbook for Acoustic Ecology*. Simon Fraser University – ARC.
- Valéry, P. (1921) 2001. *Eupalinos o el arquitecto*. Antonio Machado.
- (1928) 1934. “La conquête de l’ubiquité”. *Pièces sur l’art*. Gallimard.
- AA.VV. 2014. “Roberto Pugliese, l’artista sonoro”. *Fanpage.it*. www.youtube.com/watch?v=W1SC4KYPY1w&t=3s [acceso: 10/08/2022].















Intemperies musicales

PEDRO MEDINA

To infinitely extend the tenuous thread,
so that the only thing left to say
is the total extent of what is unspeakable,
for the freedom to manifest,
so that marching to the other side of the death is
semplice e cantabile
and here and there music leads us
to the centre, to the fire, to the air,
the antenatal water that surrounds
the undecipherable form
of what nobody has yet done
to be born in tomorrow's world

José Ángel Valente, *Arietta*, op. III

Soundscapes

“For the last twenty years neither matter nor space nor time has been what it was from time immemorial. We must expect great innovations to transform the entire technique of the arts, thereby affecting artistic invention itself and perhaps even bringing about an amazing change in our very notion of art.” These words, written by Paul Valéry in 1928 foretold a dream: *The Conquest of Ubiquity*. They inspired Walter Benjamin in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936) as well as José Luis Brea, who saw in Valéry the intuition of an “art ready-to-circulate, faster than light, more ephemeral than time, more intangible than information.”

These words predict the need for languages for a new time, marked by the speed and simultaneity of its phenomena. According to this belief, Roberto Pugliese investigates the territories inaugurated by the new technologies from sound experimentation and their installative concretion. Nevertheless,

before addressing this particular perspective, it is necessary to contextualize the field in which it is framed.

This field of studies is “Sound Art”, a current that is difficult to demarcate. As Max Neuhaus stated when listing different sound practices: “Music, kinetic sculpture, instruments activated by the wind or played by the public, conceptual art, sound effects, recorded readings of prose or poetry, visual artworks which also make sound, paintings of musical instruments, musical automatons, film, video, technological demonstrations, acoustic reconstructions, interactive computer programs which produce sound, etc. [...] In short, ‘Sound Art’ seems to be a category which can include anything that has or makes sound and even don’t.”

To understand this wide range, we should go back to the historical avant-gardes, with Luigi Russolo as an undisputed precedent thanks to his manifesto *The Art of Noises* and the invention of *Intonarumori* (Noise-Tuner), both from 1913. Certainly, for this purpose we should also keep in mind the harmonies conceived by Kandinsky in correspondence with Schönberg, as well as concrete music, with Pierre Schaeffer at its head and, of course, John Cage, the pope of experimental music. Furthermore, there have been extraordinary explorers in Spain such as Juan García Castillejo –with his “electrocomposer device” and *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* (1944), or more recently Llorenç Barber and Grupo Zaj, among centres, programs, festivals, and exhibitions. To name a few: the sound recordings of the National Library or music libraries like the ones in Murcia and the Canary Islands, projects such as escoitar.org or festivals like IN-SONORA, not to mention the exhibitions *Escuchar con los ojos. Arte Sonoro en España, 1961-2016* at Fundación Juan March (2016), ¿Arte sonoro? at

Fundació Miró (2019) or *Audioesfera. Experimentación sonora 1980-2020* at MNCARS (2020).

Among its theorists, Raymond Murray Schafer is one of the main references when considering the relationship between people and the sounds of their environment. His research was based on noise or acoustic pollution, proposing a positive approach to environmental acoustics that leads to an interdisciplinary field: the acoustic design.

Precisely, it was Schafer who popularized the concept “*soundscape*” (sound landscape) –already used by M.F. Southworth in 1967–. He explained it as it follows: “Sound-scape can be defined as an acoustic environment, perceived as a total sound field, wherever we are. It is a word derived from *landscape*; however, unlike it, it is not strictly limited to outdoor places.” By that he attempted to limit the research on acoustic environment within a determined field of study.

Nevertheless, other authors prefer terms such as “sound ecosystem” to emphasize a global perception of multiple sound dimensions at a place in transformation, besides generating sound identities in art. In any case, all of them concur on the specificity of these studies as opposed to visual studies, even though the investigations about sound sometimes turn to mental “images” or the “visualization” of phenomena. In fact, it is usual to make use of graphic representation as a means of translating sound into visual signs, either in a descriptive way (acoustic or phonetic) or in a prescriptive way (musical notation).

Indeed, notation is a special panorama to contemplate sound and the limitation of other means to reflect it, as Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono or Llorenç Barber have already stated with their “visual music”, as well

as other “visualization” experiments from Arseny Avraamov to Jorge Haro. It is precisely the Argentinian artist the one who proposes an expanded musical experience, involving visuality at the same level as presence or hierarchy, to encourage the materialization of sound in the longitudinal perception of the visual and sonic. It is therefore a matter of “expanded listening”, which could be easily understood as based on what authors like Michel Chion, Pierre Schaeffer and John Cage had discovered, asserting the dissolution of the traditional limits of artistic disciplines.

On balance, the different research approaches of Roberto Pugliese can be understood, mainly, in this huge relationship between sound art and visual art. At this point it is inevitable to recall Charles Baudelaire’s *Correspondences*: “Parfums, colours and sounds respond to each other.” This poem inspired *Sons & Lumières* at the Pompidou, in 2004, one of the most complete revisions of the history of sound in visual arts along the 20th century, regarded as a fertile period of convergence and dialogue. It was organized around three ways of understanding the interaction between these languages: correspondences (abstraction, colour-music, light in motion), traces (conversion, synthesis, remanence) and ruptures (chance, noise, silence). The formal experimentation developed by Roberto Pugliese could grant him room in all these sections, hence we present him as an extraordinary example of synthesis between positions that are sometimes understood as a dichotomy.

The “tempos” of Roberto Pugliese

There are several myths about the origin of music, although Schafer –after Nietzsche– points two to refer two different models. In the first one, Pindar tells the invention

of the aulos by Athenea, moved by the appalling screams of the sisters of Medusa after her death. In the second one, Homer ascribes the creation of the lyre to Hermes, thanks to the shell of a turtle as an object of resonance. These two myths point to two directions that will lead to succeeding music theories: music as a subjective feeling or music as a product of the sonorous properties of materials. The aulos is present in Dionysian festivities, ideal for exaltation and tragedy, while the lyre is the instrument of Apollo, and it recalls the serene contemplation of the universe. Under the Dionysian conception, music is perceived as a sound exploding inside the chest; in the Apollonian conception, it is external and refers to the order of the cosmos. Finally, the Dionysian line is devoted to debauchery and is irrational, whereas the Apollonian conceives music as something exact and mathematic.

Where should Roberto Pugliese be placed? To answer such question, we should revisit Ernst Bloch, who stated that in music we can find both aspects: the maximum of *pathos* and the maximum of mathematic rationality, the maximum of *con-fusion* and the maximum of analytic exactitude. Thus, we find passion and reason together, rather than confronted. Valéry also pointed out a close association between architecture and music, because of their composition but also because both can be “inhabited” by human beings: architecture as space and music as time.

Intemperies musicales arises from this perspective, aware of a condition as natural as disturbing: we do live in time, but in which time? This exhibition pursues to create new correspondences, combining the Spanish word *intemperie* (*intemperies*: exposed to the weather; negative form of *temperies*: perfect temperature or climate), with the vulner-

ability it awakens through the musical “tempo” (*tempus*, referring to chronological time, measure and duration of things, therefore also music) to produce new sound experiences.

The selection of works by Roberto Pugliese can then be understood not as a *corpus* that follows a single line of research, but as the coexistence of several itineraries that delve into the formal and social possibilities the new means offer and that our own era demands. It is to be expected that this experimental character has produced a complex work in continuous evolution. To understand it better, let’s have a quick look at his career.

Roberto Pugliese acknowledges having started out from sound art, kinetic art and programmed art. The first one is a direct consequence of his musical formation, conceiving sound as an object of study and as a means of expression, although being aware of the labile borders of what we consider “sound art”.

From kinetic art, he learned to understand the environment as an essential element of the work, serving himself from mechanical means and a software to generate extraordinary phenomena linked to sound. The result: a type of work in which sound and visibility happen at once since they are conceived as inseparable. Therefore, it is configured as a sound art practice prone to harmony between different arts, but also prone to the dissolution of limits between the artistic and daily spheres.

According to this disposition, he establishes several collaborations, first with his master Agostino di Scipio, expert in electroacoustics and electronic music and, afterwards, with visual artists such as Daniela Di Maro and Tamara Repetto, architects like Renzo Piano, or musicians like Paolo Fresu. Thus, from the beginning he shows concerns beyond the encounter

between music, art and technology, revealing contrasts and coexistences between the natural and the artificial, tradition and modernity. Indeed, the fusion between natural and artificial is already clear in *Ivy Noise* (2009–2010), where electronic elements recreate vegetal forms, while sounds generated in the same room are reinterpreted. With pieces like this one, he exposes the spectator to an immersive experience, which encourages a sense of belonging and an emotional response to situations from which a debate emerges: the relationship between art, human beings, and technology.

It is linked to works like the ones of Christopher Janney, who considers architecture as a sound field, or with sound sculptures like *Singing Ringing Tree* (2007), by Tonkin Liu Architects. Precisely, the interaction with atmospheric weather (in situ or digital) will acquire an increasing relevance, as it is present in *A voice in the desert* (Marfa, Texas, 2012), translating online data related to the environment into sound, up to the piece that is presented for the first time in Valencia: *Acoustic Tides* (2022).

In fact, during this decade of experimentation, the osmosis between natural and artificial incites to think about technology, not only approached as an instrument, but –the same as with Schafer, closely to McLuhan, and with other paradigmatic authors like Benjamin, as a means bearing epistemology. Indeed, authors like Martin Heidegger claim something crucial: the need to meditate on technique to understand the era, because the *techné* introduces an operative meditation that transforms the relationships with the world.

The works by Roberto Pugliese can activate that necessary reflection, generating different points of view on technique, its possibilities, and its current status within the artistic creation, keeping in mind that from the beginning,

technique was conceived so that life could flow. The next step consists of observing the social dimension found in the configuration of his discourse, given to an ethical position, as it can be seen in works that address issues such as the deforestation (*Concerto per natura morta*, 2014) or the rise of the sea level (*Liquide emergenze future*, 2019), which has aroused them to be perceived as environmental art or close to an “ethics of nature”.

At the same time, he also turns other scenarios into testing grounds, from the world of performances to holography. Thus, he continues his musical speculation, understood within what he designates as “music to be seen”, which refers to “the relationship between visual and auditory imagery, the deviations and confluences that by now characterise the contemporary world”, as the artist confesses. In effect, there are several questions he still poses himself about music panoramas, from the transformations of the “concert” format, together with the opening up to new ways of listening, to musical compositions that emanate from environmental sound and which are modified due to algorithmic processes, that is, from the physical every day to music. However, he also makes the reverse journey, from music to its graphic and sculptural representation.

There are examples of both positions in *Intemperies musicales*, proving a fact: “The concept of music and all the arts has changed, and their mixing together has become increasingly important and has opened the way to multi-media experiences.” This revolutionary character pairs his work with breakthrough moments of the last century, such as dodecaphonic music or electronic music, but it also reconciles it with innovative classical composers like Mozart, fundamental for sharing a common idea of music today.

Moreover, we also find here the problem of musical quotation, a concern that could be applied to the entire career of Roberto Pugliese: the awareness of the inadequacy of traditional languages to face the totality of the acoustic universe, but also to express the unhinged rhythm of our own time. Assuming this diagnostic is to be positioned at the point of start of every avant-garde: the need of new forms to reflect the changing system of experiences.

Main references

- Benjamin, W. (1936) 1973. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus: 15–57.
- Brea, J.L. (ed.) 2003. *La conquista de la ubicuidad*. Centro Párraga, XTRA – Fundación CajaMurcia – Centro Atlántico de Arte Moderno – Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Cage, J. (1989) 1999. *Escritos al oído*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Costanzo, C. 2013. “Entrevista a Roberto Pugliese”. *Baloon*. www.baloonproject.it/intervista-a-roberto-pugliese/ [access: 15/08/2022].
- Dehò, V. 2018. “Risonanze” – *David Leverett e Roberto Pugliese*. Studio la Città. www.youtube.com/watch?v=M9WZh8BmuWU [access: 14/08/2022].
- Duplaix, S. y Lista, M. (eds.) 2004. *Sons & Lumières*. Centre Pompidou.
- Ferrer, A. and Infante del Rosal, F. (coord.) 2021. *Laocoonte*, n° 8. ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index [access: 15/02/2022].
- Heidegger, M. 1996. *Caminos de bosque*. Alianza.
- Neuhaus, M. 2000. *Volume: Bed of Sound*. P.S. 1 Contemporary Art Center.
- Russolo, L. (1913) 1996. “El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista”. *Sin Título*, n° 3: 8–14.

In short, the experimentalism we find in these works allows us to value the amplification of sound perception, turning it into an event that is not exempt from poetry and social vindication, with a great efficacy thanks to its evolving character, which provokes deep emotions. From here, the horizons of music can only increase, maybe even to the point of embracing all the sounds of the world, to move us, with the goal of transforming the future of our time.

- Schafer, R.M. (1977) 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.
- (1992) 2006. *Hacia una educación sonora. 100 ejercicios de audición y producción sonora*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
- Sepich, J. (ed.) 2020. *Jorge Haro. El sonido visto. Una retrospectiva [in]finita*. Instituto Distrital de las Artes-Idartes – Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte – Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Southworth, M.F. 1967. *The Sonic Environment of Cities*. MIT.
- Tamburro, I. 2018. “Roberto Pugliese. Interview”. *Arshake*. www.arshake.com/en/roberto-pugliese-interview/ [access: 20/08/2022].
- Truax, B. (ed.) 1978. *Handbook for Acoustic Ecology*. Simon Fraser University – ARC.
- Valéry, P. (1921) 2001. *Eupalinos o el arquitecto*. Antonio Machado.
- (1928) 1934. “La conquête de l’ubiquité”. *Pièces sur l’art*. Gallimard.
- AA.VV. 2014. “Roberto Pugliese, l’artista sonoro”. *Fanpage.it*. www.youtube.com/watch?v=W1SC4KYPY1w&t=3s [access: 10/08/2022].

ESPACIO/ PLACE
Galería Ana Serratosa

UBICACIÓN/ LOCATION
Calle de Vicente Beltrán Grimal 26





Concerto per natura morta
(Concierto para naturaleza muerta)
2014

Madera, hierro, altavoces,
sistema de reproducción de audio
multicanal, software específico
y composición sonora (medidas
variables - 18'28")

Instalación compuesta por troncos de castaño suspendidos en el aire a distintas alturas y en posición horizontal. El sonido que emana del interior de los árboles proviene de los lugares de origen de los mismos. Este sonido ha sido tratado digitalmente con un *software* específico para esta obra, con el objetivo de situar al espectador literalmente dentro de una *naturaleza muerta*, donde la presencia del ambiente sonoro, unido al paisaje visual creado, consigue un ambiente inmersivo capaz de generar una reacción fuertemente emotiva.

Concerto per natura morta
(Concert for still life)
2014

Wood, iron, loudspeakers,
multi-channel audio playback
system, specific software and
sound composition (variable
measures - 18'28")

Installation built by chestnut tree trunks suspended in the air at different heights in horizontal position. The sound emanating from inside the trees comes from their places of origin. This sound has been digitally treated by a specific software for this work, with the aim of placing the spectator literally inside a *still life*, where the presence of the environmental sound, together with the visual landscape created, achieves an immersive atmosphere able to generate a strong emotional reaction.



ESPACIO/ PLACE
Galería Ana Serratosa

UBICACIÓN/ LOCATION
Calle Pascual y Genís 19





Concerto per natura morta – variante 2022 / 1 - 2
(Concierto para naturaleza muerta variante 2022 / 1 - 2)
 2019-2022
 Madera, resonadores electroacústicos, sistema de reproducción estéreo y composiciones sonoras (variante 1: 184 x 68,5 x 54 cm - 35'00" y variante 2: 172 x 57 x 51 cm - 49'57")

Escultura interactiva centrada en la aproximación del ser humano a su hábitat natural, ahora amenazado por la creciente deforestación. Los resonadores electroacústicos (dispositivos que propagan el sonido por vibración mecánica) están en el interior de troncos procedentes de árboles muertos por causas naturales, para transmitir una composición creada a partir de la grabación del entorno boscoso. Para poder escucharla bien, el espectador debe abrazar la obra, estableciendo así un contacto cercano como vía para una concienciación social.

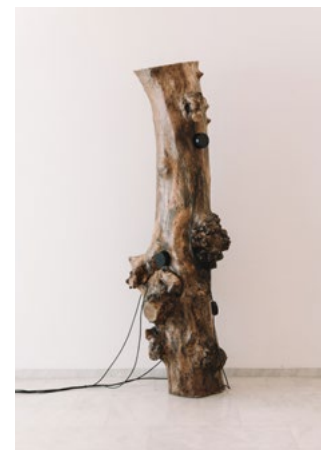
Concerto per natura morta – variante 2022 / 1 - 2
(Concert for still life – variant 2022 / 1 - 2)
 2019-2022
 Wood, electroacoustic resonators, stereo playback system and sound compositions (variant 1: 184 x 68,5 x 54 cm - 35'00" and variant 2: 172 x 57 x 51 cm - 49'57")

Interactive sculpture focused on the approach of a human being to their natural habitat, now threatened by the increasing deforestation. The electroacoustic resonators (devices that propagate sound by mechanical vibrations) are found inside the trunks of trees dead by natural causes, to transmit a composition created by the recording of the forestall atmosphere. In order to listen to it properly, the spectator should hug the work, thus establishing a close contact as a way of leading to social awareness.

1



2





Acoustic Tides
(Mareas acústicas)

2022

Plexiglás, sistema de sonido, agua, software específico y composición sonora algorítmica (dimensiones variables, cada objeto: 232 x 61 x 61 cm)

Instalación interactiva conectada en tiempo real a estaciones de monitoreo de mareas (ioc-sealevelmonitoring.org) del litoral español (Alicante, Valencia, A Coruña, Vigo y Cádiz). Estos datos son procesados por un *software* desarrollado ad hoc para transformarlos en sonido por medio de una serie de algoritmos matemáticos. Los sonidos son emitidos por altavoces, completando su letanía la disposición instalativa de los elementos que remite a las costas de parajes cercanos.



Acoustic Tides

2022

Plexiglass, sound system, water, specific software and algorithmic sound composition (variable measures, every object: 232 x 61 x 61 cm)

Interactive installation connected in live to stations that monitor tides (ioc-sealevelmonitoring.org) of the Spanish coast (Alicante, Valencia, A Coruña, Vigo and Cadiz). These data are processed by a software developed ad hoc to transform them into sound by a series of mathematic algorithms. The sounds are emitted through loudspeakers, thus enabling the installative disposition of the elements that refer to the coasts of close areas to complete their litany.



Partiture possibili
(Partituras posibles)

2016–2022

Partitura possibile 2022 – 1:
partitura, impresión digital sobre
papel, cable de acero armónico,
plexiglás, impresión 3D en resina e
impresión 3D en ABS
(28,5 x 142,2 x 6 cm)

Partitura possibile 2022 – 2:
partitura, impresión digital en
papel e impresión 3D en resina
(44 x 140 x 16,7 cm)

El proyecto parte del análisis de
partituras musicales del siglo XX
de autores como Iannis Xenakis,
Karlheinz Stockhausen o Luigi
Nono, que se han enfrentado a los
límites de la escritura y notación
tradicionales, superándolos al
crear una alternativa gráfica, y aun
así funcional, para representar la
música que compusieron. De esta
forma, la partitura ya no es solo
un diálogo entre compositor e
intérprete, sino también una obra
visual, un metalenguaje que parte
de sonidos para convertirlos en
imágenes y en la apertura a nuevas
combinaciones.

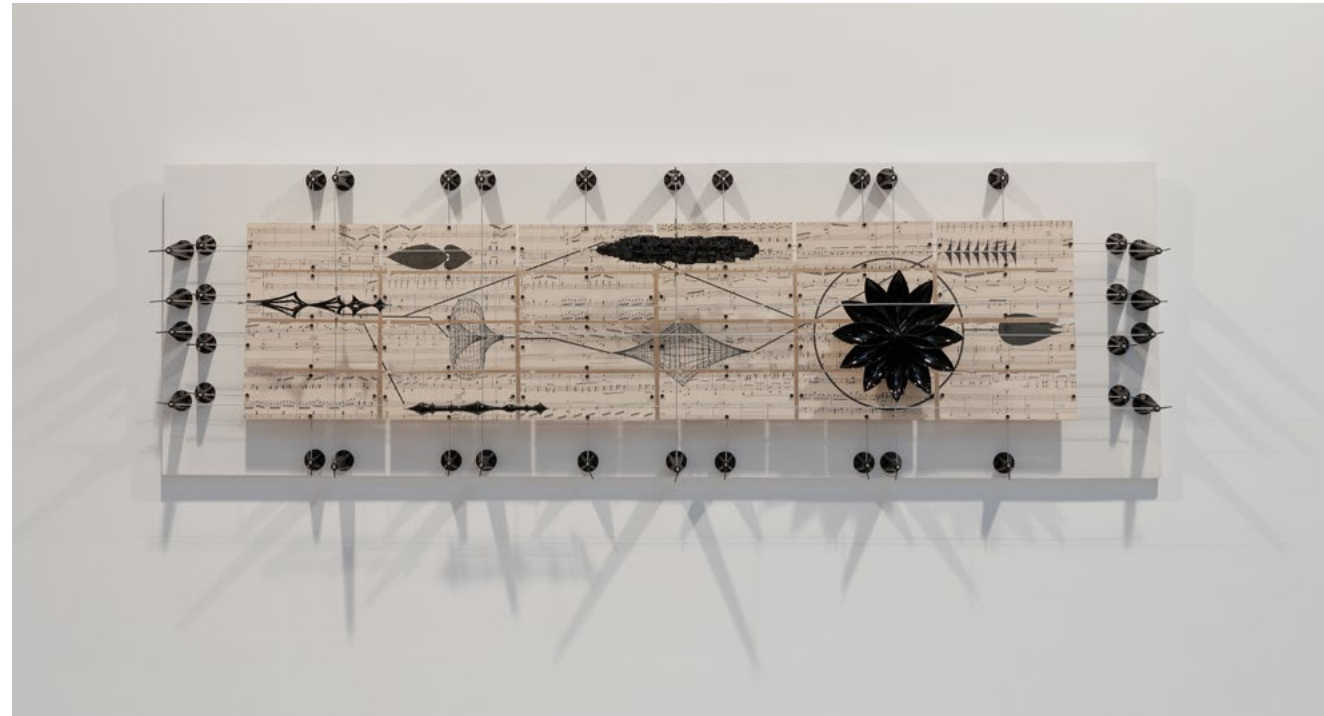
Partiture possibili
(Possible scores)

2016–2022

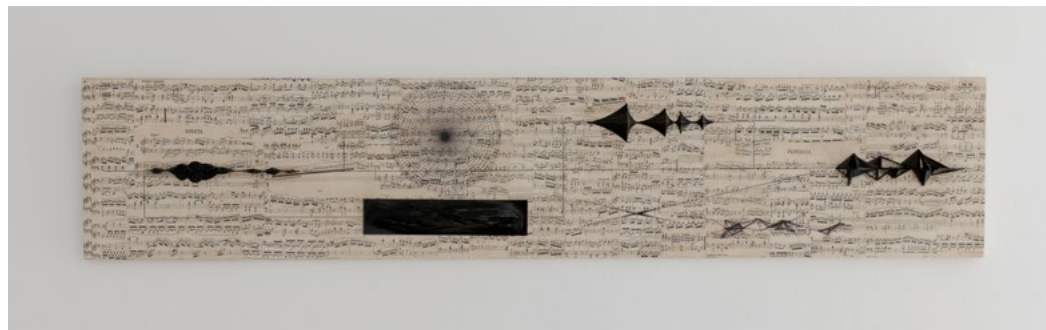
Partitura possibile 2022 – 1:
score, digital printing on paper,
harmonic steel cable, plexiglass,
3D printing on resin and 3D
printing in ABS (28,5 x 142,2 x 6 cm)
Partitura possibile 2022 – 2: score,
digital printing on paper and 3D
printing on resin (44 x 140 x 16,7 cm)

The project stems from the analysis
of the musical scores from 20th
century authors such as Iannis
Xenakis, Karlheinz Stockhausen or
Luigi Nono, who have confronted
the limits of scripture and traditional
notation, overcoming them by
creating a graphic alternative, still
functional, to represent the music
they composed. In this way, the
score is not only a dialogue between
composer and interpreter, but also
a visual work, a meta-language
that emanates from sounds and
turns them into images as well as
new combinations.

1



2





Strumenti aumentati
(Instrumentos aumentados)
2017-2022

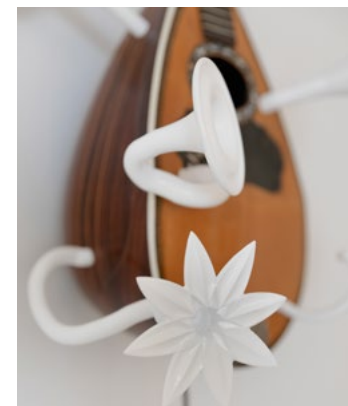
Violín, mandolina, impresión digital, sistema de sonido y composición sonora (violín aumentado 2022: 60 x 37,5 x 20,5 cm – 28'51" y mandolina aumentada 2022: 63 x 36 x 27 cm – 21'31")

Estas obras parten de la experimentación iniciada con Paolo Fresu. En este caso, cuenta con las interpretaciones de Luca Bagagli (violín) y de Nunzio Reina (mandolina), que han sido analizadas y procesadas por medio de algoritmos genéticos para lograr una composición electroacústica, obra de Roberto Pugliese. La nueva pieza musical es reproducida por instrumentos con prótesis impresas digitalmente, con el objetivo de generar un conjunto donde esté presente siempre un contraste entre tradición y modernidad.

Strumenti aumentati
(Augmented instruments)
2017-2022

Violin, mandolin, digital printing, sound system and sound composition (augmented violin: 2022: 60 x 37,5 x 20,5 cm – 28'51" and augmented mandolin 2022: 63 x 36 x 27 cm – 21'31")

These works draw from the experimentation initiated by Paolo Fresu. In this case, it counts on the interpretations made by Luca Bagagli (violin) and Nunzio Reina (mandolin), analyzed and processed through algorithms to obtain an electroacoustic composition, work by Roberto Pugliese. The new musical piece is reproduced by instruments with digital printed prothesis, with the aim of generating a whole in which the contrast between tradition and modernity is always present.



ESPACIO/PLACE
Domicilio Particular

UBICACIÓN/LOCATION
Calle Cabillers 5





***La finta semplice*, K51
2016**

4 contrabajos, 4 violonchelos, 4 violas, 4 violines, cable en acero armónico, sistema de reproducción multicanal y composición sonora (medidas variables - 30'01")

El título de la instalación remite a la composición de Mozart, traducida como *La ingenua fingida* o *La falsa ingenua*, con libretto de Marco Coltellini, adaptado de un texto para música de Goldoni. Pretende ofrecer una clave de escucha diferente, por medio de una orquesta de instrumentos de cuerda que reproduce virtualmente la composición realizada por Pugliese, con el objetivo de provocar la aparición de un *novum* que replantee la forma "concierto" a través de la experimentación tímbrica y la puesta en escena.

***La finta semplice*, K51
2016**

4 double basses, 4 cellos, 4 violas, 4 violin, harmonic steel cable, multi-channel playback system and sound composition (variable measures - 30'01")

The title of the installation refers to Mozart's composition, translated as *The Fake Innocent*, with a libretto by Marco Coltellini, adapted from a text for music by Goldoni. It aims to offer a different listening key, by means of an orchestra of string instruments that reproduces virtually Pugliese's composition, with the goal of provoking the appearance of a *novum* that rethinks the "concert" form through timbral experimentation and staging.





Roberto Pugliese

Nápoles, 1982

Licenciado en Música Electrónica en 2008, bajo la guía de Agostino di Scipio, desde 2009 ha enseñado en conservatorios y academias de bellas artes en Nápoles, Frosinone, Bari y Milán. Actualmente es profesor de Multimedia en el Conservatorio de Nápoles, labor que compagina con su carrera musical y como artista electroacústico.

Graduated in Electronic Music in 2008, under the guidance of Agostino di Scipio. Since 2009 he has taught at conservatories and fine art academies in Naples, Frosinone, Bari and Milan. He currently teaches Multi-media at the Conservatory of Naples, which he combines with his musical career as an electroacoustic artist.

robertopugliese.com

Obras en colecciones permanentes

Soniche Visioni Olografiche, Museo della Memoria e della Pace Giovanni Palatucci, Campagna, Salerno

Sinestesia Eco, Scuola di Alto Perfezionamento Musicale, Saluzzo

Sequenze, Università Politecnica delle Marche, Ancona

La piazza del vento, Studio Renzo Piano, Genova

Equilibrium, ZKM Museum, Karlsruhe

Fluide propagazioni alchemiche, Ente Fiere, Bologna

Reconocimientos

2021

Premio Matteo Olivero, Fondazione Amleto Bertoni, Saluzzo

2016

Premio de la VAF Foundation (Alemania-Italia)

2013

Mención honorífica en arte sonoro y música, Ars Electronica, Linz

2012

Mención especial, Vida 14.0, Fundación Telefónica, Madrid

Exposiciones individuales

2022

Soniche visioni olografiche, Museo della Memoria e della Pace Giovanni Palatucci, Campagna, Salerno

2021

Premio Matteo Olivero, Scuola di Alto Perfezionamento Musicale, Saluzzo

2018

Concerto per architettura, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Transanatomy, Teatro Anatomico, Bologna

Risonanze, Studio la città, Verona

2016

La finta semplice, Museo degli affreschi, Verona



2014

Concerto per natura morta, en colaboración con el estudio de Renzo Piano, MUSE, Trento

Intrecci sinergetici, Museo Caos, Terni

Concerto per natura morta, Studio la città, Verona

2013

Emergenze acustiche, Tenuta dello Scompiglio, Vorno, Capannori, Lucca

Echi liquidi, TRA, Treviso ricerca arte, Treviso

2012

Gervasuti Mix, omaggio a Cage, Fondazione Gervasuti Foundation, Venezia

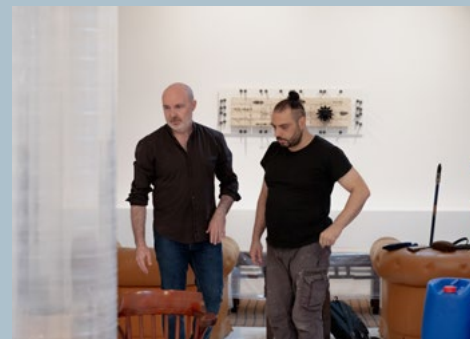
Aritmetiche architetture sonore, Studio la città, Verona

2011

Inside/Outside, Guidi&Schoen, Genova

Unexpected Machines, Galerie Mario Mazzoli, Berlin

Soniche vibrazioni computazionali, Studio la città, Verona



2010

Ivy Noise, Istituto Europeo di Design, IN-SONORA, Madrid

Critici ostinati ritmici, Galleria V.M.21, Roma

2009

Linfa sintetica, Ciocca Arte Contemporanea, Milano

Ivy noise, Akneos Gallery, Napoli

Entanglement 2, Fondazione Idis, Città della Scienza, Napoli

Exposiciones colectivas

Presencia en 76 exposiciones colectivas entre Alemania, Armenia, China, Dinamarca, Eslovenia, España, Estados Unidos, Grecia, Irlanda, Italia y Rusia, entre las que se señala *Sound Art. Sound as Medium of Art* en el ZKM Media Museum de Karlsruhe (2012).



Performances

Numerosas actuaciones en Austria, Francia e Italia, entre las que destaca *Hipogheios* en Ars Electronica Festival —24H RAVE, Linz, y en el MADRE, Napoli (2021).



Roberto Pugliese, Ana Serratosa y Pedro Medina

PRODUCCIÓN
Galería Ana Serratosa

COMISARIADO
Pedro Medina Reinón

ORGANIZACIÓN Y COORDINACIÓN
Ana Serratosa y Pedro Medina

COORDINACIÓN TÉCNICA
Patricia Montañana

TRADUCCIÓN
Milagros Pellicer

FOTOGRAFÍA
Jorge Peiró

DISEÑO
Gallén+Ibáñez

IMPRESIÓN
La Imprenta CG

ISBN
978-84-09-45396-2

PAPEL
Fedrigoni X-Per White

AGRADECIMIENTOS
ZZIPP
Patrocinio técnico en la
producción de obra para esta
exposición.

ZZIPP
/// GROUP ///

zzippgroup.com



GALERÍA
ANA SERRATOSA

www.anaserratos.com
